



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**BAILIAS DE ABRIL: LIRISMO E POLÍTICA NA REESCRITA DOS
CANTARES DE AMIGO DE NATÁLIA CORREIA**

ANÁLIA SOFIA CORDEIRO DE LIMA GOMES

JOÃO PESSOA

2019

ANÁLIA SOFIA CORDEIRO DE LIMA GOMES

**BAILIAS DE ABRIL: LIRISMO E POLÍTICA NA REESCRITA DOS
CANTARES DE AMIGO DE NATÁLIA CORREIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura e Cultura. Linha de pesquisa: Estudos Medievais. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne.

JOÃO PESSOA

2019

Catálogo na publicação Seção de Catalogação e Classificação

G633b GOMES, Anália Sofia Cordeiro de Lima.

BAILIAS DE ABRIL: LIRISMO E POLÍTICA NA REESCRITA DOS
CANTARES DE AMIGO DE NATÁLIA CORREIA / Anália Sofia
Cordeiro de Lima GOMES. - João Pessoa, 2019.
108 f. : il.

Orientação: Luciana Eleonora de Freitas Calado
DEPLAGNE.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Bailias. 2. Mátria. 3. Natália Correia. 4.
Neotrovadorismo. 5. Revolução dos Cravos. 6.
Salazarismo. I. DEPLAGNE, Luciana Eleonora de Freitas
Calado. II. Título.

UFPB/CCHLA



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ATA DE DEFESA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO(A) DO ALUNO(A)

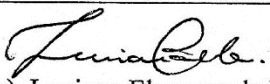
ANALIA SOFIA CORDEIRO DE LIMA GOMES

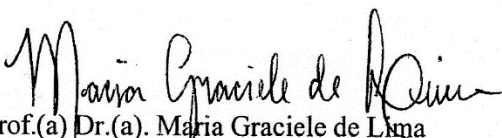
Aos sete dias do mês março do ano de dois mil e dezenove, às dez horas, realizou-se na Sala 504 do CCHLA, a sessão pública de defesa da Dissertação intitulada: "BAILIAS DE ABRIL: LIRISMO E POLÍTICA NA REESCRITA DOS CANTARES DE AMIGO DE NATÁLIA CORREIA", apresentada pelo(a) Aluno(a) Analia Sofia Cordeiro de Lima Gomes, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRE EM LETRAS, área de Concentração em LITERATURA, CULTURA E TRADUÇÃO, segundo encaminhamento da Profa. Dra. Ana Cristina Marinho Lúcio, Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O(A) Prof.(a) Dr.(a) Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne (PPGL/UFPB), na qualidade de orientador(a), presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte os(as) Professores(as) Doutores(as) Isabel Maria da Cruz Lousada (Universidade Nova de Lisboa, FCSH-UNL - CICS.NOVA), Maria Graciele de Lima (UECE). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente Prof.(a) Dr.(a) Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida foi concedida a palavra ao(à) mestrando(a) para apresentar uma síntese de sua Dissertação, após o que foi arguido(a) pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, as examinadoras deram o parecer final sobre a Dissertação e foi atribuído o seguinte conceito: Aprovado. Proclamados os resultados pelo(a) Prof.(a) Dr.(a). Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos, e para constar eu, Prof.(a) Dr.(a) Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne, (Secretário(a) ad hoc), lavrei a presente ata que assino juntamente com os demais membros da Banca Examinadora. João Pessoa, 07 de março de 2019.

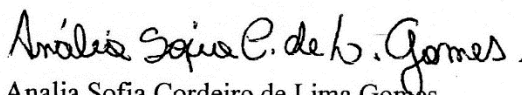
Parecer:

A banca recomenda fazer a revisão final. O trabalho foi considerado de relevância aos estudos literários e medievais, bem como à promoção de resgate de obras de autoria feminina. Recomenda-se publicação.

Prof.(a) Dr.(a). Isabel Maria da Cruz Lousada
(Examinadora)


Prof.(a) Dr.(a). Luciana Eleonora de Freitas Calado
Deplagne
Presidente da Banca


Prof.(a) Dr.(a). Maria Graciele de Lima
(Examinadora)


Analia Sofia Cordeiro de Lima Gomes
Mestrando(a)

Língua mater dolorosa

Tu que foste do Lácio a flor do pinho
dos trovadores a leda e bem-talhada
de oito séculos a cal o pão e o vinho
de Luiz Vaz a chama joalhada.

Tu o casulo o vaso o ventre o ninho
e que sôbolos rios pendurada
foste a harpa lunar do peregrino
tu que depois de ti não há mais nada,

eis-te bobo da corja coribântica:
a canalha apedreja-te a semântica
e os teus versos feridos vão de maca.

Já na glote és cascalho és malho és míngua,
de brisa barco e bronze foste a língua;
língua serás ainda ... mas de vaca.

(Nátália Correia, 1999, p. 74)

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, acima de tudo, à minha amada mãe (Mara), por ter sido um grande exemplo de mulher, mãe e profissional. Sei que, mesmo não estando mais no plano físico, ela abraça as minha saudade, me protege e me acompanha em todos os dias com a sua luz. Só nós duas sabemos o quão grande eram os nossos sonhos e o quão honrada eu me sinto em seguir seus passos.

Agradeço também À Prof^a. Dr. Luciana calado, por ter sido muito mais do que uma orientadora. Obrigada pela paciência, pelo cuidado, pelos conselhos, apontamentos teóricos e afetivos. Agradeço ainda mais por ter me incentivado a continuar a pesquisa quando eu estava enfrentando um dos piores momentos e queria desistir.

Agradeço à minha amiga Sânia, por, com todo o amor, ter abraçado as minhas dores e fraquezas. Por ter me segurado e me ajudado a organizar minha bagunça emocional e, principalmente, por não ter me deixado desistir deste projeto.

À minha irmã (Bona), minha madrinha (Joana) e as minhas melhores amigas (Gabi e Dayana), minha enorme gratidão pelo carinho, colo, companheirismo e por não me deixarem sozinha durante uma fase tão difícil. Por serem família quando eu me senti orfã.

Às mulheres da minha vida... Meu muito Obrigada!

RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo de estudo a produção poética de militância de Natália Correia e está inserida nos campos dos estudos culturais, de gênero e medievais, especificamente sobre as cantigas de *Bailia/bailada* inseridas nos Inéditos posteriores a 1990, encontrados na obra *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias II*, publicada em 1999. O ainda escasso acervo acadêmico sobre o *Trovadorismo*, assim como os raros estudos acerca do *Neotrovadorismo* escrito por mulheres, principalmente sobre o período ditatorial, justifica a intenção do trabalho ao entrelaçar as ressonâncias da literatura trovadoresca galego-portuguesa na poesia portuguesa contemporânea. Inicialmente, será abordada a vida e a obra da autora, a sua relação subversiva frente ao período ditatorial e o seu viés da luta pelas causas das mulheres: *A Mátria*. Em seguida, será feito um levantamento histórico sobre o período do trovadorismo galego-português, a presença feminina no cenário rural medieval e as aproximações de Natália Correia com o período Medieval. Por último, será feita a análise de suas cantigas neotrovadorescas no que diz respeito ao universo das *bailias/bailadas*. Este estudo será norteado pelas teorias de Flores (2017), Furlan (2017), Bueno (1968) Spina (1956/1971), Lapa (1970), Correia (2003). Haverá também as contribuições de alguns dos mais renomados pesquisadores que abordam o Neotrovadorismo como, Maleval (2002), López (1997).

Palavras-chave: Bailias; Mátria; Natália Correia; Neotrovadorismo; Revolução dos Cravos; Salazarismo.

ABSTRACT

The present research aims to study the poetic production of militancy of Natalia Correia and it's inserted in the fields of cultural, gender and medieval studies, specifically on the *Bailia/bailadas* songs inserted in the Unpublished post 1990, found in the work *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias II*, published in 1999. The still scarce scholarly collection on *Troubadourism*, as well as the rare studies on *Neotrovadorism* written by women, especially on the dictatorial period, justify the intention of the work by intertwining the resonances of Galician-Portuguese troubadour literature in contemporary Portuguese poetry. Initially, the author's life and work, her subversive relation to the dictatorial period and her bias of the struggle for women's causes, will be discussed: The *Mátria*. Next, a historical survey will be done on the period of the Galician-Portuguese troubadours, the female presence in the medieval rural scene and the approaches of Natália Correia with the Medieval period. Finally, the analysis of her neotrovadorescan songs will be done with regard to the universe of *bailias/bailadas*. This study will be guided by the theories of Flores (2017), Furlan (2017), Bueno (1968) Spina (1956/1971), Lapa (1970), Correia (2003). There will also be the contributions of some of the most renowned researchers that approach Neotrovadorism as Maleval (2002), Lopez (1997).

Keywords: Bailias; Mátria; Natália Correia; Neotrovadorism; Carnation Revolution; Salazarism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
 I. O ENTRELAÇO DE UMA MULHER DE LIBERDADE: LITERATURA E POLÍTICA	13
1.1. Natália Correia: Vida e Obra	13
1.2. Embates à censura: Perseguição aos enfrentamentos e a insubmissão da escrita de Natália Correia	24
1.3. Contexto sócio-político da escrita de Natália Correia	26
1.4. Matéria: O feminismo de Natália Correia	35
 II. O TROVADORISMO GALEGO-PORTUGUÊS E SUAS RESSONÂNCIAS	
2.1. O surgimento da lírica trovadoresca medieval: o traço entre o provençal e o galego-português	41
2.2. Presença feminina no medievo rural: A voz das cantigas de amigo galego-portuguesas	57
2.3. Neotrovadorismo: As aproximações de Natália com o contexto Medieval	64
 III. O ATRAVESSAMENTO SÓCIO-POLÍTICO NAS CANTIGAS DE BAILIA NEOTROVADORESCA DE NATÁLIA CORREIA	74
3.1. As Bailias Galego-portuguesas	78
3.2. Entre o passado e o presente: A solidão da jovem amiga diante a ausência do amigo	81
3.3. Bailias de Abril: Alegram-se as amigas com a Revolução dos Cravos	86
3.4. Uma ligação matrística: A sensualidade da amiga e a força da Deusa Mãe	91
3.5. Os anseios da Amiga e as Incertezas da Pós-Revolução	97
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
 REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO	105

INTRODUÇÃO

A escritora Natália Correia foi uma das mulheres de maior representatividade feminina na sociedade portuguesa do século XX. Jornalista, poetisa, romancista, cronista, política, editora, apresentadora, entre tantas outras facetas, ela ocupou os diversos espaços sociais, políticos e literários em uma época na qual as mulheres tinham sua voz cessada pelo patriarcalismo do regime salazarista. A sua força em lutar pelas causas que acreditava a faz ser lembrada e admirada até os dias atuais.

Durante a história da humanidade muitas foram as mulheres que tiveram seus discursos e autorias silenciados ou excluídos. Na sociedade portuguesa, Correia foi uma escritora que exerceu um papel importante durante a ditadura do Estado Novo, pois acreditava na literatura como um mecanismo transformador da sociedade. Sua escrita caminhava lado a lado, seja ao cunho político, ou às temáticas corpóreas do universo feminino. Mas sempre almejando a liberdade de expressão de cada sujeito enquanto indivíduo social. Quando se fala sobre escrita feminina, não se pode deixar de lado o espaço da autoria. Tal afirmação é pertinente, pois é importante refletir e refazer certos caminhos atravessados por essa escrita e seus mecanismos de enfrentamento diante a repressão de sociedades patriarcais. Essa resistência além de ser uma reconstituição e um resgate da memória social e histórica das raízes culturais em Portugal. É também, uma construção crítica, política e ideológica da literatura produzida por mulheres.

Dentre suas lutas estão a busca pelo espaço social, político e literário da mulher portuguesa e, também, a preservação da raiz cultural na qual cresceu toda a literatura de Portugal. O fato dessa árvore cultural ter sua base em manifestações orais femininas, populares e autônomas, que falam com certa liberdade de suas emoções amorosas e libidinosas e que a voz que se anuncia também é feminina (diferente dos demais cantares entoados pelos trovadores galego-portugueses). Aproxima Natália dessa matriz e a (re)apropria desse lugar que fala, enquanto mulher e enquanto cidadã lusitana. Contextualização que fortalece o conceito *Mátria*, pois, para Natália, Portugal era uma nação cuja sociedade foi fincada em alicerces essencialmente matristas.

Sua paixão pelo universo medieval ficou evidente em várias de suas obras, desde traduções e antologias até a criação inédita de cantigas de amigos. Esses cantares de amigo escritos por Natália Correia trazem um entrelaçamento engenhoso entre o lirismo

galego-português existente no período medieval e as vivências históricas do Século XX. Tal diálogo nos leva ao universo das escritas neotrovadorescas. Estudo que vem, aos poucos, ganhando espaço nas pesquisas acadêmicas sobre a cultura na Idade Média.

Uma das possibilidades para se estudar a cultura medieval é observar suas ressonâncias na literatura moderna e contemporânea. A pesquisadora Teresa López foi a responsável por disseminar o termo *Neotrovadorismo* nos estudos sobre o medievo. O conceito passou a determinar obras que atualizam, recriam o mundo da poesia trovadoresca. É através desse caminho de análise que este estudo busca entrelaçar a militância de Natália Correia e as marcas da lírica galego-portuguesa, buscando colocá-la como uma escritora neotrovadoresca. Assim como Correia, os poetas envolvidos no movimento neotrovadoresco buscavam trazer as origens da literatura portuguesa para a superfície do presente. Não apenas como uma manifestação saudosista do seu tempo, mas também utilizando elementos muito representativos da poesia galego-portuguesa como combustível de retomada cultural, buscando a recuperação de uma identidade nacional.

Este trabalho de pesquisa se interessa em apresentar um estudo sobre algumas cantigas que compõem os *Inéditos Posteriores a 1990*, apresentadas na *Obra O Sol nas Noites e o Luar nos Dias II* (1999), que apesar de ainda terem sido separadas pela escritora em vida, só foram publicados após a sua morte, com revisão do seu marido e amigo Dório Guimarães. Essa obra faz parte de um dos seus últimos projetos, um compilado chamado *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias* (2 volumes. Lisboa, Círculo de Leitores, 1993), que possui todas as suas obras de poesia e também os inéditos produzidos no passar dos anos. A delimitação do foco dessa análise está no segundo volume da obra e se baseia, em específico, nas cantigas que dialogam com a tradição das cantigas de *bailia galego-portuguesas*. A motivação desta escolha está no fato de que as cantigas de bailia trazem uma forte representatividade cultural da população rural na Idade Média, pois a música e a dança estavam intimamente interligados aos cultos e às festas populares nas terras Ibéricas. Essas festividades orais eram feitas em lugares públicos, principalmente no período primaveril pelas mulheres, geralmente, jovens solteiras que dançavam e cantavam nos bailes de roda.

A proposta é evidenciar como os antigos cantares medievais de mulher foram recuperados e renovados através da produção literária lírica contemporânea, sem deixar de lado o quanto a memória histórica contribuiu, durante os séculos, para o silenciamento da voz medieval essencialmente feminina, da apropriação dessa voz e do eu-lírico feminino. E sem esquecer também, da sua necessidade de valorizar a originalidade e a

raiz cultural de Portugal. Natália, de maneira brilhante, buscou adentrar e entrelaçar todas essas questões em suas cantigas. Ou seja, ela traz as diversas especificidades do cenário primaveril da Idade Média, somadas às temáticas que se relacionam com a realidade vivida durante o século XX, principalmente sobre o contexto sócio-político, desconstruindo cenários cristalizados pelo tempo e os reconstruindo através da sua realidade.

Esta pesquisa estrutura-se em três partes essenciais. No primeiro capítulo, intitulado “O entrelaço de uma mulher de liberdade: Literatura e Política”, está dedicado a um panorama geral sobre a escrivência de Natália Correia. Inicialmente, faremos um levantamento bibliográfico da trajetória pessoal e profissional da escritora. Em seguida, será abordado a sua relação subversiva contra a censura ditatorial, trazendo os enfrentamentos e a insubmissão de sua escrita e os relatos sobre a Revolução dos Cravos. Finalizando o capítulo, seu olhar sobre o feminino através do conceito *Mátria*, desenvolvido por Correia. Como contribuição teórica traremos os estudos de Racs (2012), Furlan (2017), Topa (2015), Sant’anna (2015), entre outros autores.

No segundo capítulo: “O Trovadorismo Galego-português e suas Ressonâncias”, buscaremos apresentar o contexto histórico e literário do trovadorismo medieval, bem como o gênero das cantigas de amigo e seus devidos subgêneros. Adiante, discorreremos sobre o processo de silenciamento do espaço e da voz feminina nas cantigas de amigo, e da existência pertinente da presença feminina no cenário rural medieval. Como reforço teórico traremos os estudos dos medievalistas, Pernoud (1997), Spina (1956/1971), Lapa (1970), Lemaire (2011), entre outros teóricos. Apresentaremos, também, a aproximação de Natália Correia com o contexto medieval, trazendo nomes renomados do estudo neotrovadoresco como López (1997) e Maleval (2002).

Por fim, no terceiro capítulo intitulado: “O Atravessamento Sócio-Político nas Cantigas De Bailia Neotrovadoresca de Natália Correia”, será realizada a análise das cantigas de Bailias de Correia. Primeiro faremos uma contextualização acerca da obra *O Sol nas noites e o Luar nos Dias*. Em seguida, traremos a contextualização do universo das cantigas de bailia. E, finalmente, adentraremos nas análises sobre as cantigas: *III já luzem as galas*, buscando observar as representações do período medieval e o ditatorial do século XX; *I pelos campos primaveris*, abordando as comemorações advindas da Revolução dos Cravos; *II Sob a milgranadas, amigas, bailemos*, trazendo o diálogo com o conceito *Mátria* e *VII antes que acabem as festas*, discorrendo sobre os anseios e

incertezas da pós-revolução. Com contribuições da própria Correia (1978/ 1999/ 2003b), Bueno (1968) e Flores (2017).

I. O ENTRELAÇO DE UMA MULHER DE LIBERDADE: LITERATURA E POLÍTICA

Este capítulo tem por objetivo discorrer sobre os diversos aspectos da vida e da obra da escritora Natália Correia. Seus feitos como escritora, política, apresentadora, dramaturga, editora, jornalista entre tantas outras facetas assumidas e sua vida são história que andam de mãos dadas. Esta mulher se permitiu sentir e ser atravessada de maneira muito intensa por todos os acontecimentos decorridos em sua trajetória e essa sensibilidade afetiva pode ser claramente percebidos em suas obras. É possível evidenciar a marca da escrita de si na sua escrivência, presente nos vários gêneros literários por ela cultivados.

Acontecimentos como a ditadura salazarista, a queda do Estado Novo, suas viagens, o amor por sua cultura e seu povo, a busca pelo espaço da mulher na sociedade, foram lutas travadas de diversas formas pela escritora, vista por muitos como uma “mulher de liberdade”. A repressão e a liberdade seja social, sexual, histórica ou política foram temas vividos e debatidos não apenas no plano profissional, mas também no âmbito pessoal, pois além de cidadã portuguesa, ela era, acima de tudo, mulher e esta foi uma das suas maiores causas, dar à mulher o lugar que lhe pertence por direito: a de figura potente, de um *matrismo* existente até nas raízes literárias de seu povo.

1.1.Natália Correia: Vida E Obra

Natália de Oliveira Correia nasceu em Fajã de Baixo, na ilha de São Miguel, nos Açores, em 13 de setembro de 1923. Após a partida do seu pai, Manuel de Medeiros Correia ao Brasil, em 1929, na esperança de melhoria financeira para a família, sua mãe, Maria José de Oliveira tornou-se a figura central da sua vida, “a ilha”¹. Anos mais tarde, em 1934, mudou-se com sua mãe e irmã Cármen para Portugal². Fixou-se então em

¹ Natália usa o termo Ilha (Mãe Ilha, Grande Deusa), fazendo uma ligação sentimental à terra, relacionando a figura da mulher com a força unitária da natureza. Um dos aspectos de potencialidade feminina defendida pelo matrismo (conceito a ser desenvolvido ao longo do texto).

² A partida de sua Terra natal foi uma mudança importante para ela, fazendo-a marcar em seu escrito “A Ilha de Circe”, suas emoções sobre tal processo:

Para Lisboa me trouxeram
Não de uma vez e embarcada
Minha longa matéria foi

Lisboa, lugar de crescimento pessoal e intelectual. Em 1935, passou a estudar no Liceu Filipa de Lencastre. Apesar da mãe docente, Natália preferia trocar as aulas por leituras, passeios e conhecimentos pessoais.

Nos anos 40, juntamente com o fervor da juventude, veio o despertar da atenção para a literatura e a política. Os compartilhamentos intelectuais com escritores, músicos, pintores entre outros artistas saíram das reuniões entre os colegas de sua mãe e ganharam um novo cenário, mais pessoal. Entre festas e encontros sociais com amigos como Mario Soarez e Tomaz Ribas, aumentou a sua paixão pelo vasto universo dos livros e também cultural. Junto com esse novo cenário, em 1942, veio a saída da jovem do seio familiar para unir-se em matrimônio com o seu primeiro marido Álvaro dos Santos Dias Pereira.

Em 1945 publicou seu primeiro livro, *As aventuras de um pequeno herói*, um romance infantil. Com apenas 22 anos mergulhou, pela primeira vez, na escrita lírica, publicando seu primeiro livro de poemas *Manhã Cincenta* (1946) e nos romances ficcionais como o livro *Anoiteceu no Bairro*. Já era perceptível, desde o princípio, a diversidade da escrita de Natália Correia que viria a escrever dramas, peças teatrais, textos ensaísticos entre outros gêneros.

O primeiro contato com o jornal se deu a partir da sua primeira publicação literária em 7 de abril de 1946, no jornal Portugal, Madeira e Açores. Aos 21 anos, deu os seus primeiros passos na imprensa como jornalista da Rádio Clube Português, onde trabalhou com sua irmã e ficaram conhecidas como *as meninas balalaikas* (Dacosta, 2003, p. 11). Neste mesmo ano a sua trajetória política se iniciou, a jovem começou a participar do Movimento de Unidade Democrática (MUD), assinando as listas, expondo sua opinião sobre os conflitos políticos, o lugar na mulher na sociedade e sobre a repressão do governo salazarista. Devido aos seus posicionamentos de resistência e insubmissão, opondo-se, opinado, mostrando-se, vários dos artigos jornalísticos foram censurados ou proibidos, como também muitos dos seus livros que foram tirados de circulação. Em 1947, período de amadurecimento intelectual e político, começou a contribuir para o semanário *O Sol*.

Aos 26 anos, Natália divorciou-se de Álvaro dos Santos Dias Pereira e tempos depois, no Marrocos, casou-se com o americano, William Creighton Hylen. Em 1949, fez

Pouco a pouco transportada
Recém-vinda de ficada
Em morosa maravilha
Sempre a chegar a Lisboa
E sempre a ficar na ilha.
(CORREIA, 1983, p. 17 apud RACS, 2012, p.13)

uma visita aos Estados Unidos da América. Viagem que lhe trouxe reflexões sobre os choques culturais e as particularidades da sociedade americana, afirmando ainda mais a sua identidade europeia. Experiência que deu resultado ao livro *Descobri que era Europeia: Impressões de uma viagem à América*, uma espécie de livro de memórias, publicado em 1951.

Foi na América que tive a grande revelação. Levara comigo as minhas raízes europeias. Mas uma visão de contrastes e de agressivos antagonismos trouxe-me à consciência em ramos gerados na profundidade de minhas raízes. Descobri então com deslumbramento a minha posição no mundo: era Europeia. (CORREIA, 2002, p. 08-09)

Juntamente com suas reflexões de vida, veio também, seu envolvimento político, que se torna ainda mais presente em 1949, quando apoiou, junto com outros intelectuais, a candidatura à presidência da república do General Norton de Matos³. Anos mais tarde, ainda com o sentimento de mudança do cenário político, apoiou também a candidatura do General Humberto Delgado, conhecido como “o General sem medo”, em 1958. Em entrevista, Natália deixou claro que, como poeta, o seu envolvimento político nada tinha a ver com poder: “Limito-me a cumprir uma responsabilidade que qualquer poeta digno desse nome assume na medida em que tem como finalidade transformar o mundo. Assim procederam Garret, Antero e muitos outros”. (CORREIA apud RACS, 2012, p. 2014).

Os anos seguintes foram muito importantes, pois marcaram o início do percurso da sua vida literária, da sua permanente presença na imprensa e de sua intervenção política. Na literatura, se mostrou como uma escritora de uma criatividade sensível e diversa e que se aflorou nos anos seguintes. Já na política, mostrou-se sempre firme na luta contra a ditadura salazarista e, posteriormente, marcelista.

Foi nos anos 50 que Natália confirmou, de fato, sua paixão pela poesia portuguesa, tendo como inspiração Mário Sá Carneiro, Antônio Nobre, Fernando Pessoa, entre outros escritores. Apesar de se considerar de uma geração perdida, de essência romântica e com a herança dos cancioneros correndo em suas veias, foi na nova visão do Surrealismo (que teve suas primeiras aspirações a partir de 1945) que a jovem encontrou facetas possíveis do Romantismo. Para alguns, o Surrealismo foi a expressão derradeira do Romantismo. Natália não era surrealista, mas foi com os surrealistas que ela encontrou o ideal de humanidade despida do materialismo e o gosto pelos mistérios, filosofia, religião e

³ A campanha eleitoral começou a 3 de Janeiro de 1949, e as eleições realizaram-se em 13 de Fevereiro, tendo o general Carmona sido reeleito e Norton de Matos desistido no dia anterior.

psicologia, que despertou ainda mais a sua sede por novos conhecimentos. Como afirma o pesquisador Dacosta (2003, p. 14), “A percepção que Natália Correia tinha do mistério – fonte da sua criatividade – levou-a a voltar-se, desde muito cedo, para o universo do fantástico, do inexplicável, do religioso, do maravilhoso, do poético”. Os livros de poesia escritos nos anos 50 como “Poemas” (1955) e “Dimensão encontrada” (1957) trouxeram uma Natália redescoberta e mais auto reflexiva. Mas sem deixar de lado a luta política e social. Continuou escrevendo sobre o apagamento da identidade, a guerra e os conflitos sociais, como afirma a também poetisa Maria Tereza Horta.

Pronta a aceitar os desafios, no confronto com o interdito. Instigada pela vontade que nela morava de ir sempre mais longe: Na escrita, no seu dia-a-dia, no amor, através do quais se excedia, crescia; resolvida-envolvida, exigindo estar ao leme do processo de construção do prazer, do êxtase. (HORTA, 2003, p. 19).

Natália sempre se considerou uma mulher transparente e completamente envolvida com o universo da escrita. Em entrevista, ela entrelaçou suas vivências e experiências pessoais com a criação dos seus textos: “Leia minha poesia se quer saber quem sou. O que de mim própria escondo deve estar lá. ” (CORREIA apud FURLAN, 2017, p. 02). Na Obra *Poemas* (1955), podemos encontrar o poema Auto-retrato e, como já traz o título, pode-se compreender um pouco sobre essa essência de Natália, na qual ela discorre sobre uma espécie de auto representação efetiva, que apesar de citar elementos físicos como “braços, costas e olhos”, traz como ponto principal a identidade atrelada à dualidade e a comparações. Pode-se perceber, por exemplo, os aspetos do misterioso, fazendo inferência ao seu interesse pelo misticismo e vendo a si como “feiticeira”. Pode-se atentar também para uma dualidade quase medieval acerca da representação do ser feminino: Ave/Eva , ora é “fêmea” – no sentido animal/instinto da palavra- e “monja” –figura pura e casta. Como pode ser observado no seguinte poema:

Auto-retrato

Espáduas brancas palpitantes:

asas no exílio dum corpo.

Os braços calhas cintilantes

para o comboio da alma.

E os olhos emigrantes

no navio da pálpebra

encalhado em renúncia ou cobardia.

Por vezes fêmea. Por vezes monja.
Conforme a noite. Conforme o dia.
Molusco. Esponja
embebida num filtro de magia.
Aranha de ouro
presa na teia dos seus ardis.
E aos pés um coração de louça
quebrado em jogos infantis.
(CORREIA, 1999, p.72)⁴

A intensidade e verdade encontrada em seus poemas eram indissociáveis da sua própria vida, julgada e polêmica para muitos. Vivia sua liberdade sem medo, casou-se e apaixonou-se algumas vezes, mas foi seu terceiro marido, Alfredo Machado, com quem casou-se em 1950, seu amor mais profundo e com quem teve uma relação duradoura findada em 1989 com a morte de Machado. O casal alugou na Rua Rodrigues Sampaio, o quinto andar no número 52, em Lisboa. Tornou-se o local de encontro e reunião dos artistas até o final de 1971, com a criação do “Botequim”. Sua indignação com as repressões da censura era tanta que muitas das obras censuradas eram apresentadas em sua própria casa, transformando-se em um refúgio de resistência artística e literária que marcaria a vida política e cultural portuguesa naquele período. Dentre essas obras censuradas podemos citar como exemplo a peça de Sartre, *Huis Clos* (1944), que foi proibida no país, mas exibida em sua sala, mostrando também o seu interesse pelo universo da representação. Essa afinidade resultou em mais uma esfera artística de Natália: o teatro. Em 1957, ela publica sua primeira peça *O Progresso de Édipo* (1957).

Nos anos 60 muitas foram as novidades e aventuras para Natália. A escritora fez questão de se manter firme na imprensa, considerado um lugar de voz e combate, trabalhando no *Diário de Notícias* e na revista *Notícia*. Neste mesmo período iniciou uma forte amizade com Dório Guimarães, com quem se casou anos depois. No seu universo criativo, abriu mais uma gaveta no seu arsenal de talentos: a vocação para declamar. A poeta gravou o seu primeiro disco, trazendo os seus poemas sob outra roupagem e plataforma. Atuou também como tradutora de diversas obras importantes. Também viajou

⁴ Poema encontrado na obra *Poesia completa: O Sol nas Noite e o Luar nos dias*, editado pela Dom Quixote, Lisboa, 1999.

por diversos lugares como, França, América do Sul, Itália, Hungria, entre outros. Mas, apesar das novas empreitadas, esse foi um período de intensa repressão para a escritora.

Em 1966, teve o livro *Antologia de Poesia Erótica e Satírica* censurado e com a circulação proibida. Essa antologia também lhe rendeu um processo judicial e uma condenação de três anos de pena que foi suspensa. Posteriormente, a obra teve o seu reconhecimento histórico e literário e recebeu o devido mérito. Durante o julgamento, a escritora compôs um poema em sua defesa para o Tribunal Plenário, mas foi advertida por seu advogado de que essa leitura durante o julgamento poderia comprometer a defesa e agravar a sentença. O poema⁵ dizia:

Senhores jurados sou um poeta
um multipétalo uivo um defeito
e ando com uma camisa de vento
ao contrário do esqueleto.
Sou um vestíbulo do impossível um lápis
de armazenado espanto e por fim
com a paciência dos versos
espero viver dentro de mim.
Sou em código o azul de todos
(curtido couro de cicatrizes)
uma avaria cantante
na maquina dos felizes.
Senhores banqueiros sois a cidade
o vosso enfarte serei
não há cidade sem o parque
do sono que vos roubei.
Senhores professores que pusestes
a prémio minha rara edição
de raptar-me em crianças que salvo
do incêndio da vossa lição.
Senhores tiranos que do baralho
de em pó volverdes sois os reis

⁵ Esse poema pode ser encontrado na obra: *Poesia Completa*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.

sou um poeta jogo-me aos dados
ganho as paisagens que não vereis.
Senhores heróis até aos dentes
puro exercício de ninguém
minha cobardia é esperar-vos
umas estrofes mais além.
Senhores três quatro cinco e sete
que medo vos pôs por ordem?
Que favor fechou o leque
da vossa diferença enquanto homem?
Senhores juízes que não molhais
a pena na tinta da natureza
não apedrejeis meu pássaro
sem que ele cante minha defesa.
Sou um instantâneo das coisas
apanhadas em delito de perdão
a raiz quadrada da flor
que espalmais em apertos de mão.
Sou uma impudência a mesa posta
de um verso onde o possa escrever.
Ó subalimentados do sonho!
A poesia é para comer.

A antologia só pôde ser publicada após a revolução de 25 de abril de 74. No ano seguinte, as peças teatrais, *O Homúnculo* (1965), *A Pécora* (1967) e *O Encoberto* (1969) foram censuradas e proibidas pelo regime ditatorial salazarista. A censura dos anos 60 e dos anos 70 entrelaçou ainda mais as questões políticas e a busca pela liberdade ao universo literário da escritora.

Os anos 70 trouxeram novidades para Natália e para Portugal. Ela se torna diretora da *Vida Mundial* e do *Século Home*, em 1971 fica à frente da *Editora Estúdios de Cor* e em 1973, torna-se coordenadora da *Editora Arcádia*. O processo de renovação para os portugueses, começou pela inauguração do novo lugar de concentração artística portuguesa, no Largo da Graça. Em parceria com sua amiga deram criação ao já citado Botequim em 1971, conhecido por muito como o “Botequim da Liberdade”. Espaço das madrugadas de tertúlia, de expressão da liberdade e da cultura portuguesa. Muitos foram

os projetos, romances, canções e debates que nasceram em suas mesas. Era considerado o novo centro literário e de singular apreço para Natália Correia, no qual viveu grandes momentos. Um local de grande importância para o cenário cultural até seu fechamento em 1995. A década de 70 também trouxe a Revolução do Cravos, em 25 de abril de 1974, que pôs fim à ditadura e marca a segunda fase do Botequim. Um momento de conquista e celebração, voltando o lugar para questões mais ligadas à política. No próprio local, a escritora é entrevistada pela televisão francesa na madrugada, horas antes da revolução, e fala sobre os acontecimentos que estão a seguir, e sobre as consequências, mostrando o seu olhar acerca da revolução. Esses relatos e questionamentos da escritoras ficaram gravados na obra *Não percas a Rosa: Diário e algo mais (25 de abril de 1974 – 20 de dezembro de 1975)* (2003).

O fim da ditadura foi um momento marcante para Natália Correia, pois possibilitou-a de publicar e circular os diversos livros que foram censurados e proibidos. Foi permitido, também, a formalização da sua intervenção cívica no Parlamento. Marco importante para um mergulho ainda mais profundo na política. Em 1976, tornou-se assessora de David Mourão Ferreira, então Secretário de Estado da Cultura. 1979 foi eleita deputada para Assembleia da República e retorna a Açores. Apesar de simpatizar com alguns políticos, não se filiou a nenhum partido, participando do Parlamento, neste primeiro momento, até 1982 como deputada independente nas listas do Partido Popular Democrático (PPD). Nesse período lutou na Assembleia contra o retrocesso, a favor da liberdade da mulher e contra o atraso cultural de Portugal. Em 1975, tornou-se amiga de Antônio Ramalho Eanes e sua esposa e apoiou sua segunda candidatura em 1980. No outro ano, em 13 de julho, Natália foi condecorada como Grande-Oficial da *Ordem de Santiago* pela Presidência da República.

Dentre esses embates assumidos por Natália Correia, uma das suas maiores lutas e enfrentamentos foi relacionado aos direitos da mulher e o seu lugar na sociedade. A mulher vista como indivíduo cultural, político e social de grande força, poder e representatividade desde de o começo da história até os tempos atuais. Segundo Furlan:

A sua significância produtiva envolve temas atrelados a conjuntura feminina e, enquanto deputada, mas especialmente através de sua escrita, lutava em favor da liberdade, escrevendo sobre o corpo, o aborto, a maternidade, apontando sua relevância não somente nos avanços políticos do país, mas também no projeto de escrita feminina e feminista em Portugal. (FURLAN, 2017, p. 01)

Essa sua sede pela liberdade estava sempre presente em seus discursos, dentre eles, sua opinião sobre a legalização do aborto, que era um assunto polêmico e condenado pela sociedade na época. Em um debate ocorrido em 1982, na Assembleia da República, sobre o projeto de lei do IGV, no qual se discutia sobre a interrupção voluntária da gravidez, o deputado João Morgado do CDS, em seu discurso afirmou que o ato sexual servia apenas para ter filhos. Em resposta ao comentário feito pelo deputado, Natália também deputada na época, subiu à tribuna e declamou o seguinte poema⁶:

Já que o coite – diz Morgado
Tem como fim cristalino,
Preciso e imaculado
Fazer menina ou menino;
De cada vez que o varão
Sexual petisco manduca,
Temos na procriação
Prova que houve truca-truca.
Sendo pais só de um rebento,
Lógica é a conclusão
De que o viril instrumento
Só usou-para razão! -
Uma vez. Se a função
Faz o órgão – diz o ditado-
Consumada essa exceção
Fica capado o Morgado
(CORREIA apud ANACLETO-MATIAS, 2013)

As gargalhadas e chacotas tomaram conta da Assembleia de tal maneira que os parlamentares responsáveis por manter a ordem e conduzir as discussões se viram obrigados a interromper e suspender a reunião. Esse poema causou tanta polêmica que chegou a ser publicado no Diário Oficial de Lisboa em 05 de abril de 1982.

Neste mesmo ano, estreou o seu primeiro programa televisivo, *Neste Lugar Onde*, projeto de sua autoria e dirigido por Leonel Brito, no qual eram transmitidos temas ligados

⁶ O poema compõe a obra intitulada *Poesias Completas*, publicada pela Editora Dom Quixote, 1999.

a política, questões sociais e culturais, história, entre outras reflexões voltadas para a construção da sociedade. Em 1984, durante o segundo mandato de Antônio Ramalho Eanes, Correia ficou responsável por discursar na comemoração do Dia de Camões, Dia de Portugal e das Comunidades Portuguesas. No mesmo período é nomeada membro do conselho para Comunicações Sociais e do Conselho de Imprensa, mantendo-se até 1988.

Durante os anos 80, Natália encabeçou outros programas televisivos, dentre eles, o programa *Mátria*, em 1985. Este programa foi e ainda é fundamental para que se possa compreender melhor o conceito de “Mátria”, desenvolvido e disseminado pela autora (que será aprofundado mais adiante), no qual vê a mulher como “arquetipo da liberdade erótica e passional e fonte matriarcal da humanidade” (FURLAN, 2017, p. 03). O programa era dedicado à figura feminina nos seus mais variados aspectos, no qual Natália apresentava o lado matriarcal da sociedade portuguesa ligada à Natureza, à Grande-Mãe e discorria sobre a participação ativa e a importância primordial da mulher na criação e construção social no decorrer da história do país. Neste mesmo período, sentiu necessidade da essência de suas origens, de voltar à Ilha, fez inúmeras visitas a sua terra mãe e criou o Hino dos Açores⁷:

Deram frutos a fé a firmeza
No esplendor de um cântico novo:
Os Açores são a nossa certeza
De traçar a glória de um povo.

Para a frente! Em comunhão,
Pela nossa autonomia.
Liberdade, justiça e razão
Estão acesas no alto clarão
Da bandeira que nos guia.

Para frente! Lutar, batalhar
Pelo passado imortal.
No futuro a luz semear,
De um povo triunfal.

⁷ O poema foi criado por Natália Correia e a música foi composta por Joaquim Lima. Foi, oficialmente, aprovado pelo Decreto Regulamentar Regional n.º 13/79/A, de 18 de Maio. Teria sido tocado em público pela primeira vez pela Filarmónica Progresso do Norte em Rabo de Peixe, na ilha de São Miguel, a 3 de fevereiro de 1994. Intitulado, então, como Hino Popular da Autonomia dos Açores.

De um destino com brio alcançado
Colheremos mais frutos e flores;
Porque é esse o sentido sagrado
Das estrelas que coroam os Açores.

Para frente, Açorianos!
Pela paz à terra unida.
Largos voos, com ardor, firmamos,
Para que mais floresçam os ramos
Da vitória merecida

Devido a sua proximidade com o então Presidente, Natália foi eleita deputada independente pelo Partido Renovador Democrático (PRD). Em 1990, casou-se com o seu velho amigo Dório Guimarães, segundo Anacleto-Matias (2013): um casamento de conveniência, firmado em vínculos fraternais. Correia deixa o cargo político no ano seguinte, sendo no mesmo período, condecorada com a *Ordem da Liberdade*, pelo então Presidente Mario Soares. O ápice literário da escritora se deu no início dos anos 90.

A obra *Sonetos Românticos* (1990), considerada sua maior criação em vida recebeu o grande prêmio de poesia da Associação Portuguesa de Escritores, firmando-a, ainda mais, como uma figura essencial na poesia portuguesa. Apesar de trazer todo o lirismo e romantismo da escritora, a temática do amor abordado nos sonetos vai além do amor físico ou espiritual, traz também emoções vinculadas a lugares, familiares, amigos e, até mesmo, coisas. A essência dos sentimentos. Pode-se observar a afetividade na homenagem feita à mulher que era considerada a sua Ilha, sua mãe:

Mãe Ilha

Nessa manhã as garças não voaram
E dos confins da luz um deus chamou.
Docemente teus cílios se fecharam
Sobre o olhar onde tudo começou.

A terra uivou. Todas as cores mudaram
O mar emudeceu. O ar parou.

Escuros véus de pranto o sol taparam
De azáleas lívidas a ilha se cercou.

A que pélagos o esquife te levava?
Não ao termo. A não chorar os mortos.
Teu sumo espiritual florido ensina.

E se o mundo em ti principiava,
No teu mistério entre astros absortos,
Suavemente, ó mãe, tudo termina.

Em 1992, foi, finalmente, criada a Frente Nacional para a Defesa da Cultura Portuguesa, na qual Natália lutou contra o “aculturamento” de Portugal e a valorização cultural, defendendo as raízes e a verdadeira essência “cancioneira” de seu país. Foi publicado, no mesmo ano, a última obra da sua carreira, *As Núpcias* (1992), onde eleva o tema do incesto, a mitologia clássica a uma rara completude de desarmonia/harmonia. (RODRIGUES, 2003, p. 7). Faleceu na madrugada de 16 de março de 1993, subitamente, com um ataque cardíaco, em sua casa, depois de regressar do Botequim.

Uma mulher visionária e revolucionária a frente do seu tempo, ativista política, jornalista, escritora, fazendo sua voz ecoar por diversos âmbitos. Segundo Dacosta (2003, p. 09): “A literatura (através da ficção e da reflexão), a comunicação social (dos jornais e da tv), a política (de intervenções parlamentares e ideológicas), o convívio (de colóquios e tertúlias) foram os grandes campos onde se firmou, se popularizou, se acrescentou”. Deixou sua presença não apenas na literatura portuguesa e de autoria feminina, mas também na literatura de resistência, no contexto político e social de uma geração e que vem se fazendo presente até os dias atuais.

1.2. Embates à censura: perseguição aos enfrentamentos e a insubmissão da escrita de Natália Correia

Para compreendermos a complexidade e profundidade da escrita opositiva e de resistência de Natália Correia é imprescindível, antes de mais nada, fazer um breve levantamento tanto social, quanto histórico do cenário no qual de contextualizava a

realidade política vivida pela sociedade portuguesa no século XX. Desde a implementação do Governo Salazarista, as impressões, alegrias e anseios trazidos pela Revolução dos Cravos, até as incertezas deixadas após a queda do Estado Novo.

Antônio de Oliveira Salazar (1889 – 1970) assumiu o poder como primeiro ministro (chefe do governo) em 1932, impondo a implementação do Estado Novo e instalando em Portugal o que ficou conhecido como a “ditadura salazarista”. Sob seu governo, a população passou por momentos de medo, perseguição e repressão. O silenciamento opressor conta os portugueses se deu de várias maneiras, principalmente pela instituição de um forte sistema de censura, que clivou os meios de comunicação, musicais, literários, religiosos, políticos, culturais, todo e qualquer tipo de manifestação em defesa dos movimentos democráticos e de liberdade expressiva.

Salazar, em 1968, devido a problemas de saúde, passou o governo para Marcelo Caetano, criando as primeiras expectativas de um governo aparentemente pós-salazarista. No entanto, essas esperanças de libertação logo se desfizeram. O regime ditatorial, a repressão e a censura permaneceram. Alguns perseguidos, outros exilados. A continuidade à ditadura salazarista, através do governo de Caetano, durou até 1974. Neste ano, aconteceu a revolução que ficou historicamente conhecida como “Revolução dos Cravos”, movimento social, político e militar que pôs fim a 42 anos de repressão ditatorial. Foi na madrugada do dia 25 de abril de 1974, que a canção censurada “Grândula Vila Morena”, de Zeca Afonso foi tocada em uma emissora de rádio. Essa era a senha para a movimentação liderada pelas Forças Armadas. Em poucas horas os militares, que estavam espalhados por diversos lugares, encurralaram o ditador Marcelo Caetano, fazendo-o renunciar ao poder, assumido, posteriormente, pelo general Antônio Spínola. Em comemoração, a população saiu pelas ruas distribuindo cravos (flor nacional) e enfiando-os nas armas dos soldados, tornando este ato o símbolo da Revolução.

No início da década de 70, após treze anos de confrontos, a guerra colonial de Portugal torna-se um beco sem saída. A revolução do 25 de abril significa o fim do ciclo iniciado com a expansão marítima ainda no século XV. Assim representa um marco e um momento fundamental tanto na história do Portugal contemporâneo como em toda a história da nacionalidade. (RACS, 2012, p. 211)

A revolução dos Cravos trouxe para a sociedade portuguesa (dessa vez mais fervorosa) não só a esperança de libertação, mas também, a incerteza de um novo poder

indeciso e sem estabilidade, pois haviam conflitos de interesses entre o atual governo e os jovens oficiais democratas e antifascistas. O general Spínola (a quem o governo foi designado), tinha seu interesse ligado ao capital monopolista, visando, principalmente, a libertação política. Enquanto, com o apoio da pequena burguesia e da classe operária, os jovens do Movimento das Forças Armadas, esperavam por soluções mais firmes e incisivas. Segundo Racs (2012, p. 212), pode-se afirmar que “o primeiro grande e determinante conflito se dá entre Spínola e o MFA e dura até 28 de setembro de 1974”. Durante sua permanência no poder, ficou claro que Spínola possuía opiniões muito próprias sobre a conjuntura sócio-política de Portugal e a descolonização.

Temeroso com os acontecimentos após a revolução, o aumento do apoio esquerdista e a independência total para as colônias, o general Spínola planejou um golpe de estado para tentar evitar a intervenção do programa do MFA, manipulando poderios e alterando leis estabelecidas pelo Movimento das Forças Armadas. Recorreu, também, a forças conversadoras de direita e extrema direita chamada “maioria silenciosa”, que seguiram manifestação, na noite de 27 para 28 de setembro de 1974. Ao apelo de Spínola responderam alguns sectores de direita e extrema-direita, que seguiram com cartazes em apoio ao próprio Spínola, para a praça do império, em frente ao palácio de Belém, 28 de setembro. No entanto, a grande massa democrática de Lisboa e arredores, construíram barricadas bloqueando os acessos à cidade, tornando a manifestação inviável.

Na manhã do dia 30 de setembro, Spínola convocou o Conselho de Estado e, diante de conselheiros, membros da Casa Militar do Presidente, jornalistas e fotógrafos, renunciou o seu posto na presidência da República. Imediatamente foi substituído pelo, também general, Costa Gomes. Para Racs (2012, p. 2013): Os acontecimentos de 28 de setembro dão a vitória à vontade de descolonizar, mas deixam em aberto a questão de saber que tipo de organização econômica e social se pretende para o país”.

1.3. Contexto Sócio-político Da Escrita De Natália Correia

Muitos foram os escritores, músicos, artistas de maneira geral, que foram censurados e perseguidos pelo regime ditatorial do Estado Novo. Dentre todo o arsenal cultural português, é fundamental destacar a presença e participação feminina na intervenção social, literária e política durante este período, pois devido à forte repressão contra a escrita feminina causado pela ditadura, muitas escritoras mulheres acabaram não assumindo nenhuma postura política. É notável que esse silenciamento foi primordial

para a construção de um pensamento crítico de que não havia escrita feminista em Portugal. Escritoras como Maria Teresa Horta, Judith Teixeira, Natália Correia, Maria Lamas, entre tantas outras, foram porta-vozes de assuntos sufocados durante todo o governo salazarista que resistiram e foram de embate ao controle não apenas político, mas também social, de determinados grupos sociais que tinham como figura dominante o homem.

Torna-se necessário refletir e refazer certos percursos traçados por essa escrita feminina e seus mecanismos de luta e resistência frente a repressão do governo português, não apenas como uma contribuição a reconstrução da memória sócio histórico de uma época, mas também, como um caminho político, ideológico e crítico de uma literatura produzida por mulheres “responsáveis por uma voz que, se antes configurava-se uma fala hesitante, hoje, tem maturidade para não só representar uma esfera literária, mas para terem dado e continuar dando luz a novas gerações”. (FURLAN, 2017, p. 05). Exemplos de insubmissão e enfrentamentos a uma sociedade fincada em raízes ditatoriais.

[...] a memória histórica dos feminismos da primeira metade do século XX se esfumou, por influência do regime ditatorial do Estado Novo, com uma ideologia de submissão das mulheres e pelo pensamento dogmático das esquerdas políticas, que não souberam captar a dimensão plural dos feminismos e as contradições do gênero na sociedade (TAVARES, 2011, apud FURLAN, 2017, p. 05)

Dentre essas mulheres literárias, Natália Correia é uma escritora que exerceu um papel importante durante o regime salazarista. Ela acreditava no poder da literatura como um mecanismo transformador da sociedade. Sua escrita andava entrelaçada seja ao cunho político ou a temáticas corpóreas do universo feminino, mas sempre buscando a liberdade de expressão na sociedade portuguesa. Foi esse espírito de insubmissão que a levou para o cenário político, contribuindo de maneira participativa para a conquista de espaço feminino seja nas artes ou na política.

Por conta da postura desafiadora e da ousadia dos seus escritos, Natália Correia sofreu várias intervenções da PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), órgão de controle e cumprimento das normas do governo em regimento. Tendo várias obras censuradas e com circulação proibida, processos judiciais e ordens de prisão por criticar de diversas formas o chefe de governo ou abordar temas considerados tabus ligados a sexualidade. No entanto, tais repressões não intimidaram ou inibiram sua voz. Dentre obras citadas ou não, faz-se pertinente comentar um pouco mais sobre algumas

produções, buscando observar a intensidade e alvoroço que os escritos, de maneira geral, de Natália Correia causavam aos repressores do Estado Novo.

Podemos citar (além das já citadas), por exemplo, as peças teatrais *Homúnculo* e *O Encoberto*. *O Homúnculo* foi escrita em 1965, uma tragédia cômica na qual ridicularizava a imagem do Ditador Antônio de Oliveira Salazar. Obra que segundo (DACOSTA apud SANT'ANNA, 2015, p. 125) foi tão bem engendrada que, apesar de se sentir ofendido com tal proposta, o próprio ditador chegou a elogiar a escritora pela sua escrita e criatividade, decretando o recolhimento da obra, no entanto, desconsiderando sua prisão. *O Encoberto*, 1966, obra que também foi retida pela censura. Trazia, segundo (ANACLETO-MATIAS, 2013), na contracapa da segunda edição desta peça, publicada pela Editora Afrodite em 1977, o seguinte escrito:

Esta peça foi escrita sobre o pesadume do regime fascista que a proibiu de subir à cena e mesmo de circular em livro. Não logrou, porém, a interdição impedir que, pelos canais de divulgação clandestina “O Encoberto” fosse ganhando foros de clássico da dramaturgia moderna. Estudantes estrangeiros dedicam-lhe teses e passagens do seu texto epigrafam estudos sebásticos. (...). Em “O Encoberto” a autoria desvia-se do enfoque habitual do mito de D. Sebastião, desdenhando a circunscrição histórica que o aperta numa data. O reinado filipino é só uma camada da estrutura dramática que se dilui na intemporalidade do mito de que é apoio antitético. A composição enevoadada do mito configurada na manhã de nevoeiro que será rasgada pela visão reluzente do Salvador é a densidade psicológica de um povo em situação omissa.

Dentre as obras antológicas escritas e organizadas por Natália Correia, a sua primeira produção antológica de poesia, *Antologia de Poesia Portuguesa erótica e Satírica*, pela Editora Afrodite, causou, em 1966, uma grande turbulência na sociedade portuguesa e revolta aos governantes. A publicação da obra rendeu a escritora, ao editor Fernando de Melo e a os poetas que tiveram seus escritos inclusos no livro e que ainda estavam vivos na época, um processo judicial.

O principal argumento utilizado pela Corregedoria foi que de os escritos divulgados pela autora, principalmente os inéditos da escritora e os de outros escritores que ela divulgou, foram um caso evidente de agressão à moral pública. Entre interrogatórios e audiências, o processo durou cerca de sete anos e meio e por ordem judicial forma apreendidos, no total, 37 exemplares da antologia, 24 na casa de Natália Correia e 13 na Tipografia da Sociedade Astórica que eram destinados para a Biblioteca Nacional, mas ainda conseguiu ser vendido publicamente a mais de seis pessoas. Foi declarado no documento de acusação:

A publicação do referido livro é uma empresa dolosa de todos os arguidos, principalmente da Natália Correia e do Bento de Melo, com medo intuitivo de explorar a desmoralização (sobretudo da juventude) sob o disfarce de apologia da liberdade, boa-fé, consciência (sic) límpida, cultura, obra de erudição e de civismo. (f. 59v)

Mais à frente, no ponto 12, acrescenta-se:

Os escritos e os desenhos do mencionado livro que, segundo o consenso da generalidade das pessoas, são pornográficos, torpes, obscenos e de linguagem despejada conscientemente ofendem publicamente, e podem continuar a ofender, o pudor geral, a decência pública, // revelando até um propósito ultrajante (f.60v-61).

(TOPA, 2015, p. 124)

Em resposta à acusação foi alegado que a antologia se tratava, acima de tudo, de um levantamento histórico e literário sobre a sátira e o erotismo português, passando pelos poemas medievais até poemas mais contemporâneos. Com relação à linguagem⁸ utilizada, buscou-se preservar a autenticidade do emprego dos vocábulos nos textos originais que se fizeram, principalmente, nas cantigas de escárnio e Maldizer dos trovadores medievais. Dos poetas coletados são, de fato, apenas seis os que não são escritores contemporâneos. “Três do século XVIII (António Lobo de Carvalho, com quatro exemplos, José Agostinho de Macedo, com três, e Bocage, com nove) e três do século XIX (Sebastião Xavier Botelho, José Anselmo Correia Henriques e Guerra Junqueiro)”. (TOPA, 2015, p. 124). Os demais eram considerados contemporâneos, do século XX. Dentre esses escritores da atualidade, também se incluía poemas da própria escritora:

Cosmocópula
I
Membro a pino
dia é macho
submarino
é entre coxas

⁸ Para ilustrar mais sobre o conteúdo do livro segue dois trechos expostos por TOPA (2015, p 128):

Vejam-se os seguintes dois exemplos (f. 232), um de cada autor:

- <<Assim termina o lamento

Pois recordar é sofrer.

Ama e fode. É bom sustento!

E por nós reza um *pater*. >>

(pág.498)

- <<O Cordeiro de Deus foi assado no espeto

Extraíram-lhe o bedum esfregaram-no com sal

Comeram-lhe os colhoes deixaram-lhe o esqueleto

Tiraram-lhe o retrato para pôr num missal.

(p.541)

teu mergulho

vício de ostras

II

O corpo é praia a boca é a nascente

e é na vulva que a areia é mais sedenta

poro a poro vou sendo o curso de água

da tua língua demasiada e lenta

dentes e unhas rebentam como pinhas

de carnívoras plantas te é meu ventre

abro-te as coxas e deixo-te crescer

duro e cheiroso como o aloandro.

O processo terminou em 21 de março de 1970 e, apesar de, constar nos autos finais do processo o reconhecido mérito literário, Natália Correia e Fernando Ribeiro de Melo foram condenados a 90 dias de prisão corretiva substituída por igual tempo de multa e mais quinze dias no valor de cinquenta escudos o dia. Os demais, como Luiz Pacheco, Ary dos Santos e Melo e Castro foram condenados a quarenta e cinco dias de prisão revertidos pelo mesmo tempo de multa e mais sete dias, tendo o valor referido ao rendimento de cada um. A pena de Natália foi suspensa por três anos e os exemplares que foram recolhidos pela Direção Geral de Segurança foram queimados e destruídos.

Outra obra que rendeu aos escritores portugueses processos judiciais foi o livro *As Novas Cartas Portuguesas*⁹, de autoria coletiva pelas, como ficaram conhecidas: três Marias (Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa), publicado em 1972. A obra surgiu como um ato de protesto contra a repressão ditatorial, o poder patriarcal católico e a condição da mulher (restrita ao casamento, a maternidade e a repressão da sexualidade feminina), dentro outros assuntos. A obra evidencia com muita força essas questões sobre o corpo, a identidade feminina, os papéis sociais e o desejo sexual.

⁹ Esta obra possui grande importância para a Literatura e para contexto político de Portugal até os dias atuais, trazendo temas relacionados a violência, discriminação, repressão, castração da liberdade sexual feminina, patriarcalismo, a guerra e seus conflitos, entre outras problemáticas. Buscando questionar e (des)construir uma nova consciência social e política. Informações mais aprofundadas sobre esta obra podem ser encontradas no site: <http://www.novascartasnovas.com/>

Como Natália Correia estava sempre envolvida nas lutas e buscas pelo espaço da mulher na sociedade e pela liberdade de expressão, além de possuir uma relação de amizade com Maria Teresa Horta, logo se posicionou a favor das produções impressas e alegou de deixaria a Editorial Estudios Cor caso o pedido fosse negado. Natália, agora no seu vórtice editorial e de imprensa, assumiu a responsabilidade pela edição e publicação da obra. Muitas editoras recusaram a proposta com medo da repressão ditatorial da PIDE, pois era uma obra que poderia “agredir” o lema instaurado pelo governo: “Deus, Pátria e Família”.

A divulgação da obra acarretou uma reação agressiva, sendo considerada deletéria ao regime e proibida pela censura. Os livros foram apreendidos e as autoras processadas, pois o conteúdo do livro foi considerado imoral, pornográfico e ofensivo à moral pública. Natália foi juntamente processada por responsabilidade editorial.

A escrita de Natália Correia esteve, quase sempre, atravessada por discursos de militância contra as situações sociopolíticas de sua época, lutando por liberdade social, cultural e política não só para si, mas para todo o povo português. Das obras expostas até então, o livro a seguir não passou, diretamente, pelo crivo da censura, no entanto, foi um livro escrito após a queda da ditadura salazarista/marcelista, com a Revolução dos Cravos. Abordar esses momentos se faz pertinente não só para entendermos a história política na qual Natália Correia está inserida, mas também para compreendermos como os acontecimentos sociais interferiram na sua escrita (ponto relevante que será destrinchado no capítulo analítico).

O livro *Não percas a Rosa: Diário e algo mais* (2003) traz em si reflexões da escritora, memórias, poemas, fragmentos... diversos materiais relacionados ao fervor da revolução de 25 de abril de 1974 e o seu desenrolar social e político até 25 de novembro de 1975. Concluído em 10 de janeiro de 1978 e publicado a primeira vez no mesmo ano, traz um ano e oito meses de relatos. Propondo-se “viver a festa e simultaneamente relatá-la”, esse livro é um registro testemunhal tocante desse período, escrito sob a subjetividade do olhar de Natália Correia. Uma mulher que teve sua liberdade de expressão cassada pela censura do governo português e que assumiu uma postura política de insubmissão e militância, não apenas em participações literárias, mas também, em sua própria literatura, trazendo ativamente de forma crítica e poética, as mazelas e comemorações com a queda do Salazarismo devido à Revolução dos cravos e as esperanças e incertezas de um novo governo.

Apesar de ser tido como um diário, como o próprio título já sugere, não possui registro de todos os dias, desses quase dois anos. A escritora buscou relatar momentos que considerou importantes para si enquanto sujeito dentro de um ideal de luta, liberdade e democracia. Um ponto interessante que se apresenta no subtítulo *Diário e algo mais*, e que se observa por todo o livro, é a presença de outros gêneros como crônicas e reportagens, que se entrelaçam na sua escrita e a presença de poemas e trechos de autores canônicos portugueses (como, por exemplo, Fernando Pessoa e Camões), podendo ser visto como uma valorização da cultura nacional, já que Natália lutou por anos dentro e fora do Parlamento pela restauração, estímulo e preservação da cultura portuguesa. Os Momentos vividos após o 25 de abril de 1974 são atravessados por uma linguagem poética (da essência de Natália), que pode ser observada por todo o corpo do livro, mas que em nenhum momento vai de embate com sua intenção de “relatar a festa”.

A escrita do diário iniciou-se na madrugada de 25 de abril de 1974. A escritora narra que recebeu o telefonema de um amigo informando-a da notícia que havia tanques no Terreiro do Paço e que, de fato, havia acontecido a Revolução em Portugal. Atônita e sem acreditar na magnitude da notícia, ligou o rádio e ouviu um comando e apelos das Forças Armadas à população para evitar o derramamento de sangue. Natália, em meio à euforia, sente-se na necessidade de “viver a festa e simultaneamente relatá-la”, mas declara sua estranheza em:

[...] iniciar este diário nas horas entusiásticas em que deflagram os acontecimentos que lhe foram dando forma. Como era possível viver a festa e simultaneamente relatá-la? A explicação ir-se-ia actualizando à medida que a contumácia das experiências vividas no quotidiano revolucionário, agindo fortemente sobre a minha consciência, me iam desvendando uma via de sentido espiritual em que me fui reconciliando comigo mesma ao arrepio dos destroços da estatúria ideológica quebrada. (CORREIA, 2003b, p. 7).

Arrebatada por um turbilhão de sentimento, dentre eles, o que ela vai chamar de “revolução interior”, dá início, então ao seu chamado “documento vivencial”.

Aberto abruptamente na madrugada de 25 de abril um ciclo de conturbações sobressaturantes [...] soara a hora de inaugurar o documento vivencial do que iria ser a minha revolução interior. Com efeito, na bancarrota da pseudo-antropologia revolucionária e da farmacopeia ideológica que a revolução exibiu, só ao nível do Espírito eram correctas as avaliações da débacle. [...] o Espírito, como facto material. A matéria como propriedade do Espírito. O social espiritualizado. (CORREIA, 2003b, p. 07)

A Revolução desencadeou o sentimento de mudança para toda a sociedade portuguesa, não apenas no âmbito social e coletivo, mas também, dentro da própria escritora que, durante anos, foi vítima e enfrentou de forma árdua a repressão e a censura trazidas pela ditadura. Natália Correia dizia que “é à luz desta crescente descoberta processada ao longo dos ritmos telúricos da revolução que se explica a intensidade subjectiva com que os fui arquivando neste diário.” (CORREIA, 2003b, p. 08). Seus relatos pessoais e subjetivos dos acontecimentos presentes e cotidianos vão de encontro e se misturam com fatos marcantes para a história política de Portugal.

Embora fique claro que a sua intenção não era de historiografar, pois sua motivação era totalmente literária: “Igualmente admito que uma ou outra imprecisão nos dados febrilmente lançados e recolhidos possam desencaminhar-se nestas páginas do rigor histórico. Ignoro se tal acontece, e nada me preocupa, já que historiografar não estava nas minhas intenções.” (CORREIA, 2003b, p. 8). Esses relatos não se resumem a algo meramente pessoal, pois seus momentos cotidianos se alinhavam num panorama político vivido na época pelo país, e abarcam muito mais o âmbito social. Entrelaçando o eu pessoal a todo o momento com o eu coletivo. Em alguns momentos meramente ensaístico, relatando fatos:

Na primavera de 1947, por debaixo do balcão em que vende as relíquias do culto póstumo da Salazar, envia recados a Spínola por intermédio de um elemento liberalizante do Governo cujo o nome calha à justa ao ministro Veiga Simão. [...] não é crível que o contrariado despacho que autorizou a publicação do livro sísmico de Spínola (Portugal e o Futuro) tenha sido assinado [...] sem que Marcelo o forçasse a condescender. (CORREIA, 2003b, p. 12)

Em outros momentos (nos primeiros dias após a revolução) vivenciando a festa, e escrevendo sobre suas comemorações com seus amigos intelectuais que entoavam hinos e recitavam poemas que foram cesurados, no seu bar predileto, o Botequim. Um lugar de reuniões e manifestações culturais, local que foi berço das criações artísticas da época, inclusive da própria Natália Correia.

No botequim esperam-nos outros amigos. Precisamente aqui vínhamos marcando o encontro festivo prometido por sinais e notícias que ultimamente afluíam a este ninho nocturno da nossa evasão. O Mário trouxe uma bandeira portuguesa. Hasteamos-la no bar e das nossas entranhas jorra A Portuguesa mais vibrante que alguma vez entoámos. Seguem-se canções e hinos que desenterramos vivos da sepultura das proibições. (...) Pedem-se poemas. Sobretudo aquele, “A defesa do Poeta”², que atirei às fauces dos pendengos do Plenário. (...) Cada uma das imagens repõe-me na dolorosa situação que o motivou e é-me maravilhosa soltá-la nesta hora de liberdade que elas convocam. (CORREIA, 2003b, p.26)

Mas a euforia sentida por Natália Correia com relação à queda do governo ditatorial dura pouco nos relatos do diário. Enquanto relata, a escritora também une o seu sentimento íntimo enquanto sujeito ao sentimento de uma nação.

E se todos são eu, não há ninguém fora de mim para me roubar de liberdade. Livre, portanto. Enfim! A revolução. [...] A revolução é isto. A totalidade singularizada. P singular totalizado. [...] Amanhã esta poética, esta espontaneidade que nos constela num único ser de amor, será despedaçada pela luta dos galos políticos. A revolução apodrecerá no tumulto de um novo poder que tingirá da cor de uma falsa juventude as velhas barbas? ” (CORREIA, 2003b, p. 27)

Como vimos, Natália foi uma mulher independente e livre, que lutava por uma sociedade mais justa e democrática, que, assim com o povo, almejava a liberdade social, política e cultural para toda Portugal. No entanto, com o passar do tempo, a escritora foi se dando conta de que havia um outro interesse bem maior nessa Revolução de Cravos: “ ‘as nossas armas são as flores’. O mundo inteiro não cessa de se assombrar com esta ‘revolução das flores’. Disparos de pétalas em vez de tiros. Efusão de perfume em vez de sangue. ‘Uma revolução surrealista’ (...). ” (CORREIA, 2003b, p. 29). Mas os questionamentos, dúvidas, elucidações e decepções, não só seus, como da maioria, vão ficando cada vez mais claras em suas páginas.

Klinger (2012, p. 22) quando se refere ao aspecto autobiográfico dos escritos dos anos 70 e 80 afirma que estes não correspondem a uma autocontemplação apenas, mas, principalmente, o uso da experiência pessoal como pano de fundo para algo de ordem política, social e filosófica, “o testemunho autobiográfico se pretende como testemunho de uma geração. ”. Deixando a intenção de uma coletividade, da construção e preservação de uma memória coletiva. E ainda reitera:

Na escrita de si dos anos da pós-ditadura se produz, então, uma inversão, pois a memória não é mais dispositivo ao serviço da conservação dos valores de classe mas, pelo contrário, funciona como testemunho e legado de uma geração que precisamente teve um projeto de mudança de valores. (KLINGER, 2012, p.23).

A escrita do diário passeia entre seus acontecimentos e pensamentos no dia-a-dia e a euforia e revolta sociopolítica da pós-revolução, transita entre o real e a ficção. É impossível saber até que ponto aos fatos sócio históricos são atravessados pela escrita de si, e vice-versa, pois tudo que foi relatado esteve sob a ótica da subjetividade da escritora Natália Correia.

Como pode-se observar, a escritora sentiu de forma direta e indiretamente as represálias e perseguições ditatoriais do Estado Novo. Mas, como resposta, sempre assumiu uma postura de insubmissão e militância não apenas na sua vida como jornalista e política, mas também em sua própria literatura trazendo ativamente de forma crítica e poética os sabores do regime ditador e as consequências desse governo. Dedicando sua vida as lutas contra a negação da liberdade não apenas de expressão, mas de modo geral, em favor da mulher, contra o reducionismo cultural, entre outras causas.

1.3. Matéria: o feminismo de Natália Correia

Dentre os embates assumidos por Natália Correia, uma das suas maiores lutas e enfrentamentos foi sobre o lugar da mulher na sociedade. Sempre buscou, por meio de suas atividades políticas e culturais se fazer presente na busca desse espaço a ser ocupado, no papel representado e na participação feminina em uma época na qual as barreiras de gênero e sexo eram castradoras em Portugal. Sendo lembrada até os dias atuais como força motivadora na política, na imprensa e na literatura. Também poetisa de grande influência e representatividade na construção da força da mulher durante o século XX. No entanto, apesar de todo o seu envolvimento às causas femininas, não se considerava uma “feminista”. Para que possa ser compreendido de maneira mais clara o seu posicionamento faz-se relevante trazer algumas vivências, trabalhos, conceitos e opiniões pessoais da escritora diante as correntes feministas de seu tempo.

Segundo a ótica de Natália, o feminismo difundido na segunda metade do século XX, principalmente a vertente americana como, por exemplo, o *SCUM Manifesto de Valerie Solanas*¹⁰ se resume a “uma centena de páginas que se perderiam no redemoinho de ódio antimachista, se o seu conteúdo não transbordasse para a vida na exemplificação assassina que a autora faz do seu radicalismo” (CORREIA, 2003a, 160). Chegando a comparar o radicalismo machista com a violência desse extremismo feminista. Em entrevista ela afirmou:

¹⁰ SCUM Manifesto (sigla associada ao termo “*Society for Cutting Up Men*”) é um manifesto feminista radical escrito e auto-publicado por Valerie Solanas em 1967. “Uma proclamação que chama à destruição da Classe masculina e à libertação das mulheres. O Manifesto era pouco conhecido até Solanas tentar matar Andy Warhol em 1968.

Informações aprofundadas podem ser encontradas no PDF: *S.C.U.M. MANIFESTO – Sociedade para a eliminação do Macho*. Valerie Solanas. Difusão Herética Edições lesbofeministas independentes. <http://biblioteca-feminista.blogspot.com/2016/04/valerie-solanas-manifesto-scum.html> (01/set/2018)

Eu não sou feminista no sentido clássico de que a mulher é que vale e o homem não, nem pensar! Mas volto-lhe a falar da exaustão do poder. O homem meteu-se num labirinto. Nós descansamos muitos séculos. A mulher tem um viço, tem reservas em si, tem energias armazenadas que o homem foi perdendo. Mas devo dizer-lhe que o homem português é particularmente encantador. (Diário de Notícias, 11/9/1983 apud SANT'ANNA, 2015, p. 127)

Dentre seus escritos pode-se observar sua indignação por essa reprodução invertida do poderio machista em trechos relatados em sua obra *Descobri que era Europeia: Impressões de uma viagem à América (1951)*, no qual ela relata em alguns trechos os comportamentos assumidos pelas mulheres estadunidenses desde postura até vestimentas, exposto em suas críticas como uma espécie de conflito de gênero¹¹ e identidade. Uma necessidade social da mulher de assumir características masculinas para se autoafirmar. Podemos observar como um exemplo dessas críticas, o relato de uma visita a um restaurante oriental, na qual Natália, (CORREIA, 2002, p. 136), critica as vestimentas utilizadas pelas mulheres daquele lugar. Para ela, aquelas mulheres estavam tentando parecer bem, mas fracassaram completamente, pois pareciam desconectadas como mulheres que sabiam ser mulheres, que tentavam assumir peculiaridades que eram consideradas do universo masculino.

Segundo as concepções defendidas pela escritora, essas mulheres criticadas por ela tentavam se apropriar do poder patriarcal, negando sua essencialidade feminina única e forte e buscando assumir um autoritarismo específico do homem que não lhes cabiam. Reforçando a sua rejeição pelo feminismo radicalista rígido e violento disseminado durante o século XX.

A americana impõe a sua personalidade a golpes de atitudes viris. Em vez de a situar num clima diferente da órbita masculina, procurar usurpar os sucessos do homem. Os seus esforços não são dirigidos no sentido de se realizar como mulher. [...] E como nem sequer usam a argúcia das armas femininas, como só as satisfaz a legitimidade dos processos masculinos, tem a lógica enfadonha das pulgas amestradas. (CORREIA, 2002, p. 179)

Essas armas e força feminina ditas por Natália estão diretamente ligadas a essencialidade do universo feminino que estão vinculadas mais a questões antropológicas e existencialistas do que, de fato, a discursos deturpados e cristalizados construídos no

¹¹ É necessário deixar claro que o entendimento nataliano com relação ao gênero é muito mais ligado a essência feminina e suas peculiaridades biológicas e sexuais.

decorrer da história da humanidade. Portanto, ao seu ver, a autoafirmação e (re)apropriação do espaço da mulher na sociedade deve ser conquistada a partir da experiência particularmente feminina e essas especificidades precisam ser distintas das vivências consideradas masculinas.

Para que se possa compreender melhor e elucidar a visão de Natália sobre a força dessas particularidades das mulheres, faz-se necessário falar um pouco sobre a escrita dos artigos que compunham as edições do jornal *o Sol*, que se iniciaram com estudos e apontamentos antropológicos ligados à mulher que, também, ajudaram a dar fundamentação ao conceito *Mátria* difundido por Natália. Essa participação no jornal *O Sol*, iniciada em 1947, é tida como uma contribuição histórica, política e social ao acervo da escrita de mulher e sobre mulher em Portugal. Durante esse período, Correia escreveu diversos artigos sob o título principal de *Breve História da Mulher*¹². Dentre eles faz-se pertinente destacar o artigo de abertura, *Nas Sombras da Pré-História*¹³, no qual a autora aborda estudos relacionados ao surgimento da história cultural das sociedades consideradas matriarcais, trazendo como reforço teórico, por exemplo, o antropólogo Lewis Morgan¹⁴. Escritora utiliza dessas teorias para explicar o valor atribuído às mulheres dentro dessas sociedades primitivas, tanto pelo processo de conceber uma vida, como pelo poder de determinar ao homem a sua prole. Para ela “O matrismo não foi pois, como certas feministas proclamam, uma conquista da supremacia feminina, mas antes a necessidade de entroncar a família numa linha de legitimidade”. (CORREIA, 2003a, p. 32). Deixando evidente em entrevista que não se considerava feminista e sim matrista:

Não me interessa o feminismo como caricatura das qualidades femininas. Então que os homens assumam a responsabilidade até o fim. Eu defendo um regime feminista de cultura. Há que criar zonas de desvirilização que implantem os valores femininos no sentido de fazer cair os padrões da cultura judaico-cristã. Uma posição matrista em vez de feminista. (CORREIA, 2004, p.34 apud SANT’ANNA, 2015, 126)¹⁵.

¹² A compilação desses artigos entre outros textos com a temática “mulher” em diversos momentos da história universal que foram escritos após sua saída do jornal deu, posteriormente, vida ao, também intitulado de *Breve História da Mulher e outros Escritos*.

¹³ Pág. 29-34.

¹⁴ Considerado um dos fundadores da antropologia moderna. Entre seus estudos encontra-se a pesquisa *Ancient Society* (1877), que aborda a evolução das sociedades humanas, distinguida em três estados principais: selvageria, barbárie e civilização. Para Natália: “foi quem primeiro marcou a sucessão da sociedade humana” (2003, p. 31).

¹⁵ Entrevista concedida ao Jornal Expresso em 8 de maio de 1982.

Uma sociedade matriarcal é entendida por Natália como uma estrutura divergente da patriarcal. Não na linha de que a mulher deve assumir o topo da relação de poder, ou seja, uma relação superior de autoridade com relação ao homem, uma espécie de reprodução inversa do patriarcalismo, mas sim uma estrutura relacional na qual a mulher possui papel fundamental dentro da sociedade devido as suas especificidades biológicas e essencialmente comportamentais. Para ela, as armas de poder das mulheres estão na sua essência feminina. Diferente do sexo masculino, cristalizado, autoritário, embasado no conservadorismo e rígido, o sexo feminino se embasa nas relações ligadas aos diversos sentimentos, na liberdade sexual, democracia e maleabilidade. Natália buscava desconstruir os padrões de poder ligados ao homem enquanto figura potente e viril.

Não foi apenas no seu interesse pelas estruturas matriarcais, sua discordância a alguns ideais das vertentes feministas difundidas na época, sua luta pela valorização social da mulher e sua afirmação de liberdade sexual que Natália foi desenvolvendo e o conceito de *Mátria*¹⁶. Mas também nessas diferenças, consideradas por ela, fundamentais de que, de um lado se encontra uma construção socioeconômica de identidade nacional entendida por “pátria”, e do outro uma construção constituída através de uma relação mais afetiva, ligada a essência, não estrutural ou econômica, mas a ideia de nação enquanto terra mãe, não apenas como uma nação relacionada aos aspectos sentimentais de união social, mas principalmente enquanto força maternal ligada a Natureza, justamente pelo poder de criação. Natália buscava desconstruir os padrões de poder ligados ao homem enquanto figura onipotente e viril trazendo um outro aspecto que a escritora atrela a compreensão do conceito *Mátria* e o culto a Grande Mãe¹⁷:

Acho que não vale a pena a mulher libertar-se para imitar os padrões patristas que nos têm regido até hoje. Ou valerá a pena, no aspecto da realização pessoal, mas não é isso que vem modificar o mundo, que vem dar um novo rumo às sociedades, que vem revitalizar a vida. Ora bem, a mulher deve seguir as suas próprias tendências culturais, que estão intimamente ligadas ao paradigma da Grande Mãe, que é a grande reserva, a eterna reserva da Natureza, precisamente para os impor ao mundo ou pelo menos para os introduzir no ritmo das sociedades como uma saída indispensável para os graves problemas que temos e que foram criados pelas racionalidades masculinas. É no paradigma da Grande Mãe que vejo a fonte cultural da mulher; por isso lhe chamo matrismo e não feminismo (CORREIA, 2004, p. 65 apud SANT’ANNA, 2015, 126).

¹⁶ O conceito enxerga a mulher como o arquétipo da liberdade erótica e passional.

¹⁷ Figura arquetípica junguiana explorada pela obra de Erich Neumann, *The Great Mother: Na Analysis of the Archetype* (1955).

Para Natália, Portugal era um país cuja sociedade foi fincada em alicerces essencialmente matristas direcionando, desta forma, a figura da Grande Mãe para o centro da cultura portuguesa e mundial, buscando desconstruir as distinções “Machismo viril, feminismo caricata” (FURLAN, 2017, p. 02) e relacionando a natureza como um espaço igualitário ao qual os seres vivem em harmonia sem anular o outro, propondo “Zonas de desvirilização”, tornando-se necessário desconstruir essa linha limitadora tanto para os homens quanto para as mulheres e diluindo essa segregação através de ações libertárias.

O termo Matria também foi utilizado para dar nome a um programa televisivo pensado e apresentado pela própria Natália Correia, que foi ao ar de 1984 à 1987. Propagando-o no sentido de gênese, fonte cultural da mulher. Criado com a intenção de ganhar aproximação com a população de maneira geral. Segundo Alves:

Natália Correia tornou-se conhecida na imprensa e, sobretudo, na televisão, em programas como “Matria”. Aí, exprimia uma forma especial de feminismo – afastado do conceito politicamente correcto [sic] do movimento, o matricismo – identificador da mulher como matriz primordial e arquétipo da liberdade erótica e passional. Mais tarde, às noções de pátria e matria, acrescenta fratria. (ALVES apud ANACLETO-MATIAS, 2013)

O programa abordava sobre diversos temas ligados a sociedade, política, filosofia, diversidade cultural, história, entre outros buscando refletir sobre a situação da mulher na sociedade, literatura feminina, direitos sociais, liberdade sexual e engajamento político. Muitas foram as mulheres entrevistadas, dentre elas, as “três Marias”, como eram conhecidas Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa e Maria Isabel Barreno, processadas pela autoria do livro *As Novas Cartas Portuguesas*. Através das entrevistas e diálogos desenvolvidos por ela, sua intenção não era de atingir a elite, como se pensava, mas sim, um programa pensado para problematizar e despertar a reflexão das grandes massas, pois as mulheres da época ainda tinham que se encaixar aos preceitos patriarcais e cristãos.

Natália Correia foi uma mulher de inúmeras facetas, “mas que, independente dos lugares ocupados, projetos ou dos diversos atravessamentos, trazia presente no seu discurso sempre a mesma palavra: “Liberdade! ”. Segundo Dacosta (2003, p. 09): “Poetisa, dramaturga romancista, ensaísta, cronista, conferencistas, deputada, oradora, editora, tradutora. Natália Correia marcou transversalmente várias gerações e identidades de nós”. De opiniões polêmicas, postura de insubmissão e discurso libertário, acreditava,

como escritora por essência, no poder da literatura como força combustiva para mudar a sociedade, tendo seus escritos muitas vezes censurado pelo regime ditatorial.

No entanto, mesmo discordando do tipo de feminismo surgido na década de 70, ela era e ainda é vista como mulher representante de uma geração, que questionava sobre o lugar da mulher na sociedade, os direitos pertencentes a ela, a liberdade sexual de seus corpos. Seu acervo literário foi para além de contribuir para a qualidade literária de autoria feminina. E foi pelo amor à cultura de seu país -presente em sua escrita- e pela necessidade de dar às mulheres o direito de ter sua voz emancipada dos apagamentos construídos através dos tempos. A escritora traz através da “Mátria” o devido valor e importância das mulheres ao longo da história, buscando o não acultramento não apenas das mulheres, mas também mostrando toda a essência feminina da sociedade portuguesa.

II. O TROVADORISMO MEDIEVAL E SUAS RESSONÂNCIAS

Além do conhecimento sobre os entrelaços da vida e da obra da escritora Natália Correia, serão abordados alguns esclarecimentos sobre o (neo)trovadorismo. No entanto, para que haja um melhor entendimento deste conceito torna-se necessário fazer um breve mapeamento histórico e literário acerca da lírica trovadoresca na Idade Média, imprescindivelmente, buscando refletir sobre os aspectos da cultura medieval ibérica, dando ênfase aos cantares primários e autônomos que já eram existentes antes da influência provençal e como as mudanças da oralidade para a escrita interferiam diretamente nessa cultura.

Esses entendimentos são necessários para que se possa compreender e analisar como esses aspectos medievais interferiram e se apresentaram na escrita neotrovadoresca de Natália Correia. Ou seja, este capítulo será dedicado à exposição das características trovadorescas pertinentes a esta pesquisa, juntamente com os estudos neotrovadorescos e suas influências na escrita de Natália.

2.1 O surgimento da lírica trovadoresca medieval: o traço entre o provençal e o galego-português

Sabe-se que a poesia lírica dos trovadores oriundos do sul da França se desenvolveu dentro do sistema feudal surgido no século IX como único meio de defesa militar contra invasores que tentavam “assolar” e dominar a Europa ocidental, após a tentativa fracassada de Carlos Magno de construção de um novo império inspirado no império romano. Spina (1956, p. 13) esclarece a impossibilidade dessa criação da seguinte forma:

O tempo incumbiu-se de esclarecer a impossibilidade de se criar um novo mundo, e a própria Idade Média explicaria o fracasso de semelhante empresa: as grandes realizações medievais não foram frutos de indivíduos, mas obras coletivas; e é por isso que, após a partilha do mundo carolíngio, a cristandade se dilui num novo período de anarquia.

Como peças fundamentais para o contexto feudal, o castelo fortificado do senhor e o cavaleiro armado eram os únicos suportes da Cristandade, que se encontrava em perigo iminente. Foi então, a partir das Cruzadas, que as mulheres passaram, pouco a pouco, a fazer parte de uma nova situação social criada por elas nos feudos. Isso porque,

quando os senhores partiam para a guerra, os castelos, que antes eram comandados pelos homens, passaram a ser governados pela nobreza feminina, o que lhe conferiu importância nessa nova organização social.

Com o controle das invasões, o Feudalismo cumpria a sua missão e, no século XI, a função original da Cavalaria cai em desuso. O sistema feudal, nesse momento, buscava manter a segurança do mundo cristão e fortalecer o poderio dos seus senhores. “Esta união e proteção mútua foram determinadas pela necessidade da manutenção da paz contra os invasores”, afirma Spina (1956, p. 14).

A partir do século XII, considerado “o século de ouro da literatura medieval francesa”, com a segurança instaurada pelas Cavalaria, os cavaleiros passaram a viver mais frequentemente na companhia de suas famílias e esposas, estas, como já havia sido dito anteriormente, havia ganhado certo valor nos tempos feudais. Nesse período de tranquilidade social, as cortes transformaram-se em “escolas”, que abrigavam artistas de todas as áreas, na qual eram enviados os filhos e filhas dos vassallos com o intuito de aprender boas maneiras e artes, e também, com a função de desenvolver a elegância e o gracejo feminino.

A vida social da nobreza é lapidada por novos costumes. As cortes se constituem escolas de boa educação. Nessa cultura cavaleiresca, ao lado do aperfeiçoamento no manejo das armas e na equitação, ao lado das justas e dos torneios, a vida intelectual e literária ganhou importância (MACEDO, 1992, p. 49).

Esse novo modo de vida proporciona o surgimento de um tipo de lírica cortês erudita, no qual o grande tema de inspiração é o Amor. A vassalagem do cavaleiro ao seu senhor é transferida para a figura feminina em forma de cortesia. Nasce, então, o Amor cortês, que oferece destaque à imagem da dama, colocando-a em evidência no jogo intelectual dos poetas e no gênero mais refinado, a *chanson*. Segundo Macedo (1992, p.49), “é sempre uma mensagem endereçada à mulher amada, a dama, ou um monólogo sobre o estado de espírito do trovador apaixonado”. O trovador se mostra como um servidor perante a sua amada, pronto para qualquer sacrifício.

Nas Cantigas de Amor (*cansó* ou *chanson*), a sensualidade e a beleza carnal são veladas. O amor cortês existente nesse tipo de cantiga trovadoresca não é direcionado a conotações sexuais, surge como algo espiritual, uma tensão de amor ideal, um culto à beleza, sem qualquer ânsia de desejo carnal. Como cita Spina (1956, p. 15): “esse renascimento da mulher vai criar um verdadeiro culto na poesia dos trovadores”. O

trovador, geralmente, é um cavaleiro solteiro ou desafortunado, que canta à sua amada, de condição abastada, por muitas vezes, esposa do seu senhor.

Entretanto, o amor cortês, apesar de colocar a figura feminina em destaque, tem como foco o amor. A mulher é valorizada, portanto, como o objeto de desejo dos trovadores. Isso é algo muito presente nas cantigas de amor, nas quais o poeta expõe seus sentimentos para a dama. Esta, por sua vez, possui a imagem de mulher formosa e ideal, um ser perfeito e inacessível. A imagem feminina, idolatrada pelo trovador, era a imagem da dama casada da aristocracia, considerada inalcançável, devendo ser apenas admirada e contemplada.

Apenas um grupo particular de mulheres, composto pelas damas, foi posto em evidência. Depois, porque a evocação, em última análise, enfatizava a imagem e não a mulher em si. A dama não era personificada pelos trovadores. Ela foi estilizada, tornou-se um modelo, um fantasma nas brumas do delírio dos poetas (MACEDO, 1992, p. 50).

O objeto de amor do trovador, não era a mulher em si, mas sim as dores do amor, o sofrimento de não tê-la, o sentimento. Para o trovador, o sentir enobrece o homem. “O amor, e não a dama, engrandecia o amante” (MACEDO, 1992, p. 50). O seu papel era apenas o de referência. A mulher amada e idolatrada servia unicamente de inspiração, cabia ao homem todo o resto. A dor da distância é fundamental. A única importância se deve ao distanciamento da dama, tornando-a inacessível.

O amor cortês existente nesse tipo de cantiga trovadoresca não é direcionado a conotações sexuais, surge como algo espiritual, havia a exaltação do amor puro e elevado, tensão de amor ideal, um culto à beleza, sem qualquer ânsia de desejo carnal. Como cita Spina (1956, p. 15): “esse renascimento da mulher vai criar um verdadeiro culto na poesia dos trovadores”.

O sentimento do trovador, juntamente com a relação matrimonial da amada, dá ao amor cortês um caráter adúltero. Porém os trovadores não acreditavam nesse adultério como algo pecaminoso, segundo Paz: “Para os adeptos do ‘amor cortês’, o casamento era um jugo injusto que escravizava a mulher, enquanto o amor fora do casamento era sagrado e conferia aos amantes uma dignidade espiritual. ” (PAZ. 1994, p 85). Ele também discorre sobre o amor cortês:

No século XII, na França, aparece por fim o amor, não como delírio individual, uma exceção ou um extravio, mas como um ideal de vida superior. A aparição do amor cortês tem algo de milagroso, pois não foi consequência de uma pregação religiosa nem de uma doutrina filosófica. Foi a criação de um grupo de poetas no seio de uma sociedade reduzida: a nobreza feudal do sul da antiga Gália. (PAZ. 1994, p 69).

Para a igreja católica essa forma de entender o amor gerou um grande incômodo, pois ela tinha o casamento como uma união sagrada, sacramentada por Jesus Cristo. Se para o cristianismo o ato sexual, mesmo matrimonial, servia apenas para procriação. No amor cortês o envolvimento sexual era o ápice do contato carnal e espiritual. Além disso, a igreja hostilizava o amor cortês, pois, para eles, o enaltecimento praticado pelos trovadores para as mulheres só deveria ser direcionado a Deus.

Apesar de toda idealização de amor puro e inalcançável, esse ideal platônico, nem sempre era “real” na vassalagem amorosa. O amor para os trovadores era o amor integral, não apenas o puro, mas também o carnal, razão e sensação. Spina (1956, p22) completa: “Se por um lado a canção provençal é um hino ao amor puro, nobre, inatingível, por outro sentimos constantemente pulsar nas camadas subjacentes da inspiração trovadoresca o amor carnal”. Lapa (1970) afirma que na vassalagem amorosa, o serviço do trovador¹⁸ para a sua dama existe em quatro graus: 1º *O fenhedor* – o trovador assume o seu amor à amada, mas ainda não declara-se à ela; 2º *O precador* – o suplicante já ousa declarar seu amor a dama; 3º *O entendedor* – o do namorado 4º *O Drut* – o trovador torna-se amante da dama. Neste último, a dama recebia o juramento de fidelidade do vassalo e um beijo ou anel, luva (qualquer outro objeto) como símbolo de aliança.

. Paz também reitera que durante esse processo o trovador era submetido a um tipo de “estágio probatório” chamado *assai*:

A ideia de que o amor é uma iniciação implica que é também uma prova. Antes da consumação física havia uma etapa intermediária que se chamava assag ou assai... O assai abrangia, por sua vez, vários graus: assistir ao levantar e ao deitar da dama; contemplá-la desnuda (o corpo da mulher era um microcosmo e em suas formas se fazia visível a natureza inteira com seus vales, colinas e florestas). Enfim, penetra ao leito com ela e entregar-se a diversas carícias, sem chegar à final. (PAZ. 1994, p82).

O amor cortês concedeu à mulher a apreciação total de sua figura, tanto no plano estético, quanto no plano subjetivo. Paz (1994) afirma que o uso do *senhal*, não servia apenas para esconder o nome da dama, mas também, uma forma de masculinizar o

¹⁸ Diferente da vassalagem amorosa provençal, o serviço do trovador galego-português é mais simples, deixando de lado as sutileza e complicações amorosas e ganhando em sinceridade e emoção. De acordo com Lapa (1970, 142), “da hierarquia amorosa dos provençais só são conhecidos, entre nós, os dois últimos graus. E o último, o de *drut*, que deu em português *drudo*, só o encontramos nas cantigas d’escarnho e mal dizer. A poesia virginal da cantiga amorosa não podia ir além do entendedor. Esta expressão, sim, que é frequente, e ainda mais a forma verbal *entender en ua dona*. De beijos não há entre nós um único vestígio. A mãe vigiava as entrevistas”.

tratamento da senhora, transferindo o poder social masculino para a dama, dando-lhe posição superior na coita amorosa.

Apesar de a lírica trovadoresca ser predominantemente de autoria masculina, entre os poetas do Sul da França havia mulheres. Paz (1994, p. 72) afirma que: “Várias damas da aristocracia foram também trovadoras. As mulheres desfrutavam de liberdade no período feudal e a perderam mais tarde pela ação combinada da Igreja e da monarquia absoluta”. Dentre essas mulheres, destaca-se a Condessa Beatriz de Dia. Como tantas outras anônimas dos séculos XII e XIII, a Condessa poetisa, uma *trobairitz*, conseguiu capturar os temas dos princípios do amor cortês e a essência da cortesia em sua poesia, escrita de forma mais livre, com um maior grau de subjetividade e mais clareza. Porém, a poesia das *trobairitz* quebra, em partes, com a ética do cortês. Afirma Macedo (1992, p. 81):

O discurso feminino rompia com a ética do amor cortês, porque questionava um ponto fundamental da lírica trovadoresca: a distância dos amantes. As poetisas exigiam a presença do amigo; punham em causa o discurso amoroso e colocavam o amado perante suas contradições fazendo ressaltar que as palavras não correspondiam aos atos.

A poesia lírica das *trobairitz* subvertia em pontos essenciais o ideal cortês, pois, se antes era o homem que sofria com a inacessibilidade da dama, agora é a dama quem ocupa esse papel melancolia, questionando seu amor e sua postura com relação a este sentimento, bem como a pureza, a devoção e a fidelidade. Como podemos observar na cantiga a seguir denominada: “A chantar m’èr de ço q’ieu no volria” / “Vou cantar tudo que eu não gostaria” (Beatriz de Die), com tradução de Guilherme Gontijo Flores¹⁹:

A chantar m’èr de ço q’ieu no volria

1. A chantar m’èr de so q’ieu no volria,
tant me rancur de lui cui sui amia
car eu l’am mais que nuilla ren que sia;
vas lui no·m val merces ni cortesia,
ni ma beltatz, ni mos pretz, ni mos sens,
c’atressi·m sui enganad’e trahia
cum degr’esser, s’eu fos dezavinens.

2. D’aisso·m conort car anc non fi faillenssa,

amics, vas vos per nuilla captenenssa;
anz vos am mais non fetz Seguis Valenssa,
e platz mi mout qez eu d’amar vos venssa,
lo mieus amics, car etz lo plus valens;
mi faitz orguouill en digz et en parvenssa,
et si etz francs vas totas autras gens.

3. Meravill me cum vostre cors s’orguouilla,
amics, vas me, per q’ai razon queu·m
duoilla;

non es ges dreitz c’autr’amors vos mi tuoilla,

¹⁹ Professor de Língua e Literatura Latina na Universidade Federal do Paraná. Tem experiência na área de Letras, sobretudo em: poesia, literatura, tradução e literaturas antigas grega e romana e em poesia brasileira. A versão original e a tradução de outra cantiga está disponível em:

<http://revistamododeusar.blogspot.com/2015/05/guilherme-gontijo-flores-traduz.html>

E a versão original e musicada em Performing Trobar:

<http://revistamododeusar.blogspot.com/2015/05/guilherme-gontijo-flores-traduz.html>

per nuilla ren que·us diga ni acuoilla;
e membre vos cal·s fo·l comensamens
de nostr'amor! Ja Dompnidieus non voilla
q'en ma colpa sia·l departimens!

4. Proesa grans q'el vostre cors s'aizina
e lo rics pretz q'avetz m'en atayna,
c'una non sai loindana ni vezina,
si vol amar, vas vos no si'acлина;
mas vos, amics, etz ben tant conoisens
que ben devetz conoisser la plus fina,
e membre vos de nostres covinens.

5. Valer mi deu mos pretz e mos paratges
e ma beutatz e plus mos fins coratges,
per q'ieu vos mand lai on es vostr'estatges
esta chanson, que me sia messatges:
e voill saber, lo mieus bels amics gens,
per que vos m'etz tant fers ni tant salvatges;
no sai si s'es orguoills o mal talens.

Mais aitan plus vuoill li digas, messatges,
q'en trop d'orguoill an gran dan maintas
gens.

Vou cantar tudo que eu não gostaria

1. Vou cantar tudo que eu não gostaria,
tanto este amigo só me contraria,
pois amo mais do que a maior poesia;
mas ele não vê charme ou cortesia,
quando sou linda, honrada, inteligente;
já ele que me enganava e me traía,
que eu merecia se te fosse ausente.

2. Vem, me conforta com a tua presença,
amigo, pois eu nunca fiz ofensa:
te amo mais que Seguis amou Valença,
e adoro que de amor só eu te vença,
pois meu amigo é sempre o mais valente:
me deu orgulho em fala e benquerença,
e é mais querido do que toda a gente.

3. Me assombro se o teu coração se orgulha
comigo, amigo, e isso mais me embrulha:
injusto é que te roube uma fagulha
que tanto fala até que te debulha;
mas lembre bem que já não é recente
o nosso amor. E que eu não seja a pulha,
por Deus, que definhou o amor crescente.

4. O valor que em teu peito assim se aninha,
com tua honra mais me desalinha,
não sei de alguém distante ou mais vizinha
que quer amar contigo e não definha,
meu amigo, você bem sabe e sente
quem delas é mais fina e mais certinha,
e lembre o nosso pacto penitente.

5. Tenho valor por honra e por linhagem
pela beleza e ainda por coragem;
por isso, envio até tua paragem
esta canção que serve de mensagem;
pergunto, belo amigo e boa gente,
por que você comigo é tão selvagem,
tão orgulhoso, ou tão indiferente.

Mas pode lhe dizer, minha mensagem,
que muito orgulho é mágoa a muita gente

Em forma de expressão feminina, o discurso lírico das *trobairitz* aparece, de certo modo, como resposta à poesia dos trovadores, pois ambos escreviam dentro das regras da cortesia. Entretanto, seus objetivos eram distintos. Segundo Deplagne (2012, p.292) “Enquanto os *troubadours* encontravam no fazer poético uma maneira de ascensão social, uma motivação de ordem profissional, as *trobairitz* encontravam nessa atividade um meio de expressão, de se tornarem visíveis, portanto, razões pessoais”. As poetisas buscavam assumir o papel ativo do vassalo, daquele que anseia pelo amor da dama, mas, diferente do trovador que tem a imagem sublime da mulher, ela possui uma sensualidade marcante na sua escrita, tendo isso como algo válido como forma de amor.

Além das *Cansós*, outra modalidade poética cultivada pelas *trobairitz* foi a *tenson*, que consiste em um debate poético entre dois interlocutores, no qual cada um se defende em estrofes

alternadas sua opinião sobre um tema estabelecido (DEPLAGNE, 2012, p.292).

Em meados do século XIII, a vassalagem amorosa e o amor cortês dos poetas líricos do sul da França chegaram ao fim com a perseguição da Igreja às cidades meridionais onde a heresia albigense ainda era cultivada. A imagem da musa inspiradora dos trovadores tornou-se posse da Igreja, que direcionou o lirismo do sentimento de admiração e de contemplação para a imagem da Virgem. Não houve dificuldade em se fazer esse direcionamento, pois, segundo Spina (1956, 23) “o serviço cavalheiresco, humilde e genuflexo, que prestava o vassalo, o *home-lige*²⁰, diante de sua dama, tinha o seu correspondente religioso na genuflexão dos fiéis diante da Virgem”.

Vinte anos mais tarde, no reinado de Luís VIII, o Sul e o Norte da França são unidos, tornando-se uma só nacionalidade. Entretanto, a poesia dos trovadores provençais não feneceria sem antes fincar raízes e espalhar-se pelos países vizinhos - como Itália, as terras germânicas e ibéricas -, que vestiram as particularidades do lirismo do Sul da França, como a língua, no caso da Itália, e a essência da lírica dos trovadores - “a vassalagem amorosa e a consciência de seus meios de realização artística” (SPINA, 1956, p.23) - como a maior fonte de aprendizado.

Assim como os outros países, a literatura portuguesa não deixou de sofrer influências da poesia lírica provençal, mesclando-se com a poesia já existente e recriando uma nova forma importada para os grandes salões. “Nasce a poesia palaciana, e, com ela, engalana-se a poesia popular” (SPINA, 1956, p.36).

No berço da poesia trovadoresca galego-portuguesa se encontra, sem sombra de dúvidas, a poesia provençal que se difundiu pela Europa. Os trovadores provençais, através da *cansó*, estabeleceram os padrões e modelos artísticos e culturais que viriam a florir nos grandes salões da aristocracia europeia. A lírica trovadoresca, entretanto, mesmo sofrendo influência provençal, assume características muito próprias em cada região.

A cultura trovadoresca ibérica teve seu apogeu por meados do século XII, através das peregrinações ao grande Santuário de Compostela, o que facilitou as interações culturais, expandindo-se por todo o sul do território. Antes de existir a concepção de

²⁰(ou *on liges*) – É o vassalo, cuja atitude perante o suserano é reproduzida pelo trovador perante a dama. (SPINA, 1956, p. 400).

Portugal enquanto país, já era existente o lirismo trovadoresco nas terras galegas. O crescimento literário de Portugal se deu pela influência da tradução da Galiza, que se separava politicamente, mas que levava a língua (a oralidade) como herança cultural.

Um dos aspectos mais importantes do lirismo popular português é atribuído ao papel da mulher. A arte feminina era muito presente na Galiza, desempenhando papéis relevantes nas grandes cerimônias religiosas de Santiago de Compostela. Os ofícios de bailadeira e cantora (jogralesca) estavam incorporados nas festividades das igrejas, no entanto, com as mudanças trazidas pela estética trovadoresca a função da mulher mudou de plano. “Com o advento do trovadorismo, que separou em teoria o trabalho da composição e o da execução. [...] o papel da jogralesca decaiu, ou antes, transformou-se: de cantora e talvez até de poetisa passou a dançarina (soldadeira)” (LAPA, 1970, p. 106), criando uma outra estrutura artística na qual o trovador se encarregava dos rolos das cantigas, o jogral tocando a cítola²¹ e a mulher bailando ao som dos instrumentos.

A poesia originária galego-portuguesa é mais ligada ao caráter popular, cotidiano doméstico e do campo, demonstra uma vivência muito menos refinada e mais humana, “a donzela, sob a guarda da mãe, confia-nos os mil e um incidentes psicológicos da sua vida sentimental, do seu namoro e da sua paixão” (LAPA, 1970, p. 108). Devido a esta feição mais popular o seu principal propagador, além do clero, é o segrel, que na concepção de Lapa (1970), “inculca o cavaleiro modesto, e parece por consequência traduzir a condição social do cavaleiro-vilão”. Esses cantares tiveram origem a partir da cultura oral, produzidas para serem cantadas ou dançadas. “Como se sabe, os cantares dessa inspiração, sobre tudo aqueles que refletem a vida simples do campo, estão intimamente associados à música e à dança, motivo por que o conteúdo poético da canção desce algumas vezes para o plano secundário” (SPINA, 1956, 45). O poeta cantava e deixava os elementos performáticos para seus companheiros.

Atualmente, quando se pensa na figura do trovador remete-se, de imediato, ao artista popular, talvez mais acertada ao jogral. No entanto, vale salientar que a lírica trovadoresca nasceu no contexto aristocrático da corte, ou seja, originalmente não possuía esse vínculo popularesco. De acordo com Maleval:

Lembrando que por T trovadorismo é nomeada, na Idade Média central, a produção dos fidalgos trovadores, regida por normas rígidas coligadas nas Artes de trovar, em tudo diversa do que hoje se entende por “trova”, composição de cunho popular, de versos curtos, geralmente

²¹ Instrumento de percussão.

redondilhos. Essa produção medieval, feita para ser musicada e cantada, ou até dançada, denominou-se “canso”, nos territórios localizados ao sul da hoje França e “cantigas na Península Ibérica. (MALEVAL, 2002, p. 13)

Talvez, esse entendimento popularizado da trova esteja ligado a cultura popular ibérica, pois de acordo com Lapa, se conservou na poesia português o termo *trobo* e que até nos séculos XV e XVI a trova era um gênero de poesia genuinamente popular, “significa evidentemente que a arte dos trovadores se popularizou e talvez ainda que o termo *trobar* não era desconhecido na Península Ibérica pouco antes da influência provençal” (1970, p. 81). Com relação aos poetas que exercitavam esses cantares no período medieval, os trovadores, é importante observar que não havia apenas um tipo de artista, mas também outros e estes possuíam uma clara relação hierárquica: o trovador, jogral, segrel e menestrel. Eles apresentam diferenças de acordo com nível social e talento artístico. Esse cunho hierárquico se dava da seguinte maneira:

O trovador era o artista completo: compunha, cantava e podia instrumentar as cantigas; as mais das vezes, era fidalgo decaído. Jogral era uma designação menos precisa: podia referir o saltimbanco, o truão, o ator mínimo, o músico e até mesmo aquele que compunha suas melodias, de extração inferior, por seus méritos podia subir socialmente e ser tido como trovador. Segrel designava um artista de controvertida condição: colocado entre o jogral e o trovador, era o trovador profissional que ia de Corte a Corte interpretando cantigas próprias ou não, a troco de soldo. Menestrel era o músico da corte. (MOISÉS, 1997, p.25).

De acordo com Moisés (1997), Spina (1971), a data aproximada da cantiga portuguesa mais antiga é 1198, de Paio Soares de Taveirós, uma cantiga de amor destinada a Maria Pais Ribeiro, amante de D. Sancho I, conhecida por “Cantiga de Guarvaia”, popularmente, *A Ribeirinha*. Apesar de ser considerada o primeiro documento literário português, acredita-se que houveram outras produções literárias anteriores, mas não há registro de nenhuma delas. Essa e as demais cantigas preservadas e documentadas na história literária portuguesa são encontradas nos livros cancioneiros que, de acordo com Flores (2017, p. 185), ficaram adormecidos até o século XIX: “Em 1840, foi redescoberto o Cancioneiro da Vaticana, editado em 1877 por Teófilo Braga; em 1875, o da Biblioteca Nacional, editado em 1880 por Enrico Molteni. Em 1904, Carolina Michaëlis de Vasconcelos lança uma edição crítica do Cancioneiro da Ajuda”. A base de

dados *online* (Projeto Littera²²) sobre as Cantigas Medievais Galego-Portuguesas do Instituto de Estudos Medievais de Lisboa conseguiu reunir várias cantigas através desses grandes cancioneiros:

No total, e recolhidas em três grandes cancioneiros (o Cancioneiro da Ajuda, o Cancioneiro da Biblioteca Nacional e o Cancioneiro da Biblioteca Vaticana), chegaram até nós cerca de 1680 cantigas profanas ou corte pertencentes a três gêneros maiores (cantiga de amor, cantiga de amigo e cantiga de escárnio e maldizer), e da autoria de cerca de 187 trovadores e jograis. (Cantigas Medievais Galego-Portuguesas – PROJETO LITTERA [base de dados online], 2011).

As cantigas de Amor, de Amigo e de Maldizer são consideradas os gêneros maiores cultivados pelos trovadores galego-portugueses. Moisés (1997, p.20) reforça essa afirmação ao dizer: “duas espécies principais apresentava a poesia trovadoresca: a lírico-amorosa e a satírica. A primeira dividia-se, pois, em Cantiga de Amor e Cantiga de Amigo, já a segunda em Cantiga de Escárnio e Maldizer”. Tanto a poesia lírica provençal, quando a poesia galaico-portuguesa disseminavam tais gêneros (com exceção das cantigas de amigos, pois são originadas apenas em terras galegas), entretanto, com algumas particularidades.

- Cantiga de amor:

A cantiga de Amor (cansó) surgiu no sul da França no final do século XII e foi o principal disseminador da ideologia cortês do amor dos trovadores. Sua temática principal é o amor entre o trovador e a dama que, na maioria das vezes, não é correspondido, causando o assumido sentimento de sofrimento amoroso (coita amorosa). Maleval (2002, p. 14) elucida esses cantares da seguinte forma: “Nas cantigas de amor, masculinas, o trovador expressa via de regra a sua renúncia ou a sua dor, a sua coita, provocada pela sintomatologia amorosa e pela indiferença, pela falta de mercê da dama, da senhor inalcançável”. Nos seus lamentos, o trovador enaltece as virtudes e a beleza sem par da amada, entrega-se integralmente a sofre por sua recusa, no entanto, no campo estético há um certo prazer em ostentar seu sofrimento.

²²LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro et al. (2011-), **Cantigas Medievais Galego Portuguesas** – PROJETO LITTERA [base de dados online]. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt>>. Acesso em: 10/12/2014.

De acordo com Spina (1956) Diferente da *cansó* provençal, que pode na poesia galego-portuguesa, pode ser acompanhada de melodia e possui de cinco a seis coblas (estrofes), a poesia galego-portuguesa apresenta, em sua maioria, apenas três. Essa diferença tem uma explicação estética, pois embora o conteúdo de ambas seja o tema amoroso, o conteúdo das duas é diferente. Na cantiga *cansó* provençal o tema de amor aparece entrelaçado constantemente a aspectos extras sentimentais como, por exemplo, a realidade cotidiana, aspectos do mundo físico, a obsessão atormentada da coita amorosa, o tema da paixão. Já na cantiga d'amor galego-portuguesa, o poeta se despe desses artifícios, o que a torna para alguns estudiosos menos ricas nos quesitos poéticos. Por outro lado, para Spina (1956), a poesia galego-portuguesa desenvolve melhor a relação psicológica do eu-lírico com, por exemplo, a natureza e o seu estado de alma.

- Cantigas de Amigo:

A Cantiga de Amigo é um gênero autônomo, vindo da tradição popular dos cantares femininos, que foram apropriados pelos trovadores, fazendo cantar uma voz feminina que remete ao universo comumente erotizado pelo corpo da mulher em lugares rurais e abertos. “Formalmente, as Cantigas de Amigo recorrem frequentemente a uma técnica arcaica de construção estrófica conhecida como ‘paralelismo’, a apresentação da mesma ideia em versos alternados, com pequenas variações verbais nos finais desses mesmos versos, e são quase sempre 88% das cantigas conservadas de refrão” (PROJETO LITTERA, 2011). Essa cantiga se originou a partir de manifestações orais femininas já existentes nas terras galegas advindas das camadas mais populares da sociedade. É justamente essa particularidade da primeira voz que se enuncia ser feminina que as difere dos demais cantares entoados pelos trovadores galego-portuguesas, como é observado nos fragmentos restantes do Cancioneiro de Colocci-Brancuti, que atualmente pertencem a Biblioteca Nacional de Lisboa.

As composições foram feitas com a finalidade de serem cantadas por vozes alternadas, com o refrão entoado em coro, ou seja, “O refrão, o estribilho fortemente rimado: seriam cantados por todos enquanto os demais versos ou palavras da cobra (copla) seriam entoados apenas pelo jogral ou menestrel ou segrel. São características ainda as repetições, as paralelísticas. ” (BUENO, 1968, p. 4). Outras cantigas são dialogadas entre as amigas, a mãe ou até mesmo um monólogo solitário de uma jovem

que sofre a ausência do amado, mas todas têm como foco principal o “amigo”. Por isso, a denominação “cantigas de amigo”. As características temáticas são:

De forma mais simples apresentam-nos, em geral, a mulher integrada no ambiente rural: na fonte ou na romaria, lugares de namoro, sob as flores do pinheiro ou de avelaneira; no rio, onde lava a roupa e os cabelos, ou se desnuda para tomar banho; na praia, onde aguarda o regresso dos barcos. Inspira-as em geral uma desenvoltura inocente de ar livre e fala nelas uma voz impessoal que apela para os sentimentos mais básicos e constantes da emotividade humana. Uma curiosa fraternidade com os bichos, as flores e as ondas deixa adivinhar uma mentalidade animista, mal tocada pela influência cristã. (SARAIVA, 1974, p. 21).

Neste tipo de cantar existe a demonstração da saudade, o lamento feminino decorrido da ausência do amigo que partiu para a guerra contra o “mouro invasor” ou está casando-se com outra jovem. De maneira recorrente, encontra-se esse lamento e o desejo de encontrar o amado confidenciado para a irmã, a mãe e aos elementos da natureza que aparecem personificados (os pássaros, as avelheiras, as ondas do mar, entre outros). Infere-se que na maioria das vezes, a jovem protagonista seja uma bela solteira donzela. Todos esses dramas e situações vividos pela amiga estão diretamente relacionados a vida cotidiana dessas jovens e as relações familiares. De acordo com Spina (1956, p. 74), “se o nosso cantar d’amor perde em variedade temática, em vivacidade estilística e dinamismo da imaginação, ganha da provençal por outro lado, em valores psicológicos, como expressão de estados de alma”. Podemos observar essa relação psicológica da dama na cantiga a seguir:

Ai flores, ai flores do verde pinho,
se sabedes novas do meu amigo?
Ai Deus, e u é?

Ai flores, ai flores do verde ramo,
se sabedes novas do meu amado?
Ai Deus, e u é?

Se sabedes novas do meu amigo,
aquele que mentiu do que pôs comigo?
Ai Deus, e u é?

Se sabedes novas do meu amado,
aquele que mentiu do que mi há jurado?
Ai Deus, e u é?

Vós me perguntardes polo voss'amigo,
e eu bem vos digo que é sã'e vivo.
Ai Deus, e u é?

Vós me perguntardes polo voss'amado,
e eu bem vos digo que é viv'e são.
Ai Deus, e u é?

E eu bem vos digo que é sã'e vivo
e seera vosc'ant'o prazo saído.
Ai Deus, e u é?

E eu bem vos digo que é viv' e são
e seera vosc'ant'o prazo passado
Ai Deus, e u é?
(B 568, V 171 – D. Dinis)

Para muitos poetas portugueses, D. Dinis foi um dos autores que se inspirações nos detalhes das cantigas primárias, tentando valorizar os detalhes e manter de forma presente o lirismo popular. Nesta cantiga pode-se observar que a jovem está aflita e melancólica sofrendo pela ausência e falta de notícias do amigo/amado. Pode-se observar, ilustrado na cantiga, a íntima relação da jovem com a natureza, a interação confidenciosa do elemento campesino com o psicológico da dama que suplica à natureza por notícias. Esses elementos naturais correspondem às flores de verde pinho e seus verdes ramos.

Diferente das cantigas de amor que possuem o eu-lírico masculino numa ambientação palaciana de caráter aristocrático, as cantigas de amigo trazem a voz do eu-lírico feminino retratada em um contexto campesino ou urbana mais distante da corte. Se na cantiga de amor, a mulher não possui voz, pois ela é apenas representada através do trovador, sendo valorizada como uma imagem de formosa e ideal, um ser perfeito e inacessível. Por outro lado, a mulher se faz ativamente presente na Cantiga de Amigo, que tem por base a situação amorosa ou o sofrimento da mulher pelo amado. Comparando e conceituando a Cantiga de Amor e a Cantiga de Amigo, Bueno (1968, p.08) afirma que:

Opõe-se a cantiga d'amigo inteiramente à d'amor: a iniciativa amorosa parte da mulher; ela deixou de ser aquele objeto de veneração longínqua, quebrou a sua estudada indiferença e toda a coita de amor passou a ser o sofrimento da apaixonada. Invertem-se os papeis, como se vê: de puro objeto passivo da paixão mesurada e cortês do homem, transforma-se a mulher em sujeito ativo desse afeto e o amado o seu objeto.

Nas Cantigas de Amor, a sensualidade e a beleza carnal são sublimadas. O amor cortês existente nesse tipo de cantiga trovadoresca não é direcionado a conotações sexuais, surge como algo espiritual, uma tensão de amor ideal. Já quanto às Cantigas de Amigo, segundo Araújo e Fonseca (2012), estas trazem “(...) elementos que permitem o trato da relação analógica entre o concreto e o profano”. Possivelmente, essa ambiguidade seria a responsável pela livre expressão do trovador nesses dois tipos de situações amorosas. Pois, diferentes das cantigas provençais, na lírica de amigo não são, de fato, as emoções do estado de espírito da mulher, são, na verdade, expressões de um imaginário masculino sobre os sentimentos femininos.

De um lado, o eu lírico do trovador se aflige por um amor inacessível, de outro, ele assume a representatividade feminina de uma mulher perdidamente apaixonada. Se em uma ele possui o discurso direto ao falar dos seus sentimentos pela dama, na outra ele põe na boca da mulher sentimentos e perspectivas referentes a ela mesma. O trovador vive uma dualidade sentimental, oscilando entre o espiritual e o carnal.

Dentre os gêneros de cantigas trovadorescas, quando se fala da poesia lírica galego-portuguesa, a que, de fato, possui maior destaque é a Cantiga de Amigo. Apesar de existir semelhança com a poesia das *trabairitz* provençais, como o sentimento pelo amado e eu-lírico feminino, as Cantigas de Amigo têm um caráter autônomo, oriundos das terras galego-portuguesas, que rompe com a ética do amor cortês, do objeto amado inacessível. Além disso, a jovem que canta o sofrimento pelo amado, geralmente, o possui fisicamente. “O assunto é um, unicamente, mas segundo as condições sociais e até os misteres exercidos então, toma variados aspectos” (BUENO, 1968, p. 08). Esses aspectos podem ser percebidos em seus principais subgêneros²³.

Como a maior parte dessas cantigas de amigo são compiladas em manuais, antologias e enciclopédias, suas definições são restritas a requisitos muito específicos. Em sua maioria, vinculadas às características formais dos seus subgêneros. Mas também pode-se encontrar muitas cantigas que abarcam a temática da saudade, vinculada aos cenários campestres, mas que não se enquadram em nenhum desses subgêneros. Como não apresentam especificidades apenas uma temática do lirismo campestre, esses temas podem variar dependendo da disposição das personagens, do local (cenário) no qual os

²³Alguns subgêneros da lírica trovadoresca, como a *Chanson de toile* (Cantiga de tear), *Chanson de Malmarée* (Cantiga de Malmaridada) foram muito pouco cultivados ou inexistentes entre os trovadores galego-portugueses. Encontramos, por exemplo, apenas uma cantiga de tear, composta por Estevam Coelho: Sedia la fremosa seu sirgo torcendo (CB 720, CV 321).

amantes estão inseridos e das suas confidencias amorosas, podendo ser de romaria, alba, barcarola, pastorela, bailia. “O cantar d’amigo galego-português comporta, pelo assunto, espécies diferentes” (SPINA, 1956, p. 75). Esses subgêneros são:

A *Cantiga de Romaria*, caracteriza-se pela referência aos santuários e às romarias no qual a amiga, ora convida suas companheiras para seguir em procissão a fim de encontrar-se com o namorado, ora para fazer vigílias e promessas em busca da proteção do amigo que partiu para longe, ou até mesmo para pedir que ele volte o mais breve possível e possa encontrá-la novamente. Os cenários e referências são de ordem religiosa, como santuários e peregrinações. Segundo Lapa (1970, p. 110) e Bueno (1968) as grandes festas e romarias foram a porta de entrada para a lírica trovadoresca provençal na Galiza.

Restam até hoje cerca de 53 cantigas de romaria, apesar do número infere-se que houveram muito mais produções trovadoresca e jogralesca. O primeiro tipo é percebido na cantiga de Martín Ginzo, “A moça dispõe-se a ir à capela de Santa Cecília orar pelo amigo, que foi para a guerra” (LAPA, 1970, p. 111). Nessas cantigas, de modo geral, as amigas, jovens fregosas procuram a concretização da espera amorosa ou com o objetivo de, em coro e dança com as amigas nas festas religiosas, atrair a atenção de seus futuros pretendentes e namorados.

A denominação *alva ou alba*, de origem provençal, é dada às cantigas que possuem como tema a alvorada e a despedida dos amantes, momento de sofrimento dos namorados que precisam se separar ao amanhecer depois de um encontro amoroso. Há também a presença de outro personagem, às vezes cúmplice, responsável por acordá-los (as aves noturnas, como a cotovia ou os vigias noturnos – o gaita servem de sentinela). Uma das interpretações dadas a essas cantigas é a de que está relacionada ao amor adúltero de uma mulher comprometida que vai ao encontro do seu amado escondida do marido.

Alba que decorre do termo latino *albus* e significa “alvo” ou “branco” possui essa concepção até os dias atuais. Acredita-se que ela tenha surgido, primeiramente na Provença, em meados do século XII e depois expandiu-se pelo resto da Europa. Segundo Lapa (1970, p. 157), não se tem muito conhecimento destas cantigas na literatura galega. “o tipo é raro entre nós, mas deixou-nos está poesia de Nuno Fernandes Torneol, que é a mais prodigiosa do nosso antigo lirismo”. A cantiga se chama, “Levad, amigo, que dormides as manhanas frias”.

Nas cantigas de *Barcarola* também conhecidas como *marinhas*, o elemento essencial é o mar (o rio, presença de ondas, os barcos no cais), pois o reencontro e a separação dos amantes acontecem por meio dessas águas. Também podemos encontrar ditos das filhas ou mães que “falam da vida marítima, das barcas que el-rei está construindo, sinal certo de que os jovens serão recrutados e afastados” (BUENO, 1968, p. 12). Nestas cantigas, a jovem observa as ondas do mar, conversa com elas para tentar saber notícias do seu amado e amenizar a saudade que sente ou até mesmo esperar as barcas que levaram seu amado para alguma expedição guerreira.

Essas cantigas são criações nacionais e não se encontram correspondentes em outras literaturas. Spina (1956) aponta que por serem um povo a beira-mar não se admira que a temática da vida marinha faça parte da sua lírica. Essa ligação com as águas se dá de maneira tão profunda que, na poesia, se une aos sentimentos da donzela. “O mar também estava ligado a vida sentimental da donzela, pois a partida do amigo nem sempre era por via terrestre” (SPINA, 1956, p. 77). Tem-se conhecimento de, aproximadamente, 15 barcarolas galego-portuguesas, nas quais, em sua maioria, 13 são paralelísticas.

Uma das profissões exercidas pela mulher do campo era o pastoreio, elas iam aos montes com seus rebanhos e era nessa atividade que ocorriam os encontros campestres com os rapazes que cruzavam seu caminho. Diferente das demais, a *Cantiga de Pastorela*, possui uma característica muito específica que a difere das demais, por ser uma canção narrada ou dialogada. O eu lírico narrador, geralmente, é o próprio cavaleiro que está de passagem pelos campos.

Apesar de campestre, este é um gênero de importação provençal que tem por tema a corte de um cavaleiro para uma pastora arreada. Esse subgênero foi, no entanto, “cultivada com maior frequência na literatura francesa – que conta aproximadamente 130 exemplares, ao passo que 25 em provençal; além das derivações galego-portuguesas, as serranas ou serranilhas castelhanas reproduzem essa modalidade poética” (SPINA, 1956, p. 76). Segundo Bueno (1968) e o projeto Littera (2011), sabe-se da existência de apenas 07 pastorelas, cultivadas pelos trovadores Airas Nunes, D. Dinis, João Airas de Santiago, João Peres de Aboim e Pedro Amigo de Sevilha. Alguns pesquisadores apresentam 08, considerando a cantiga “três moçam cantavam d’amor”, de Lourenço.

As *bailadas* ou *bailias* tem como marca o fato de ter sua composição com a função de ser cantada e dançada. De acordo com Bueno (1968, p. 8), nessa bailadas, as jovens

dançavam deixando aparecer partes de seus corpos para que os amigos pudessem contemplar sua beleza e formosura. A dança era uma das grandes manifestações artísticas no medievo galego e nessas cantigas servia para abstrair o fervor das ardentes paixões e também como uma forma de conseguir casamento.

De acordo com Spina (1956, p. 76), “traduzem as manifestações coreográficas das populações primitivas, versam o tema da dança e das circunstâncias sentimentais que ela pode suscitar”. Traz também o diálogo entre a mãe e a filha sobre a ida aos bailes festivos. A bailia possui um grande investimento da sua musicalidade e nos componentes ligados as performances e coreografias e trazem em sim o paralelismo e o refrão. Geralmente, a poesia acompanha o ritmo da melodia e seus vestígios ainda podem ser encontrados na poesia popular.

Nos diálogos e lamentos típicos da Cantiga de Amigo, pode-se perceber a vida cotidiana das mulheres na época medieval. Tanto entre as mulheres (mães, amigas ou irmãs), quanto no cenário e personificação da natureza, pois o perfil feminino das cantigas de Amigo retrata uma mulher do campo, que possui certa liberdade, que vai às fontes e aos campos sozinha e vive em contato com a natureza. Tem sua origem no meio rural, inspirada nos costumes populares dos agrícolas.

2.2. Presença feminina no medievo rural: A Voz das Cantigas de Amigo Galego-Portuguesas

Durante a história muitas foram as mulheres que tiveram seus discursos e autorias silenciados e excluídos pela sociedade. No entanto, através da perspectiva advinda dos estudos culturais, de gênero e da crítica feminista foi surgindo uma atenção maior as questões de autoria feminina, originando em uma nova literatura a respeito da mulher escritas pelas próprias mulheres. As obras de autoria feminina passaram a ter mais visibilidade e destaque nas pesquisas desenvolvidas no âmbito acadêmico, desde inclusão de antologias, edição e reedição de manuscritos à pesquisas voltadas para as próprias especificidades da literatura e identidade da autoria feminina, entre tantas outras abordagens. Essa nova visão acerca da escrita de autoria feminina é de suma importância, pois nem toda literatura que trata da temática da mulher pode ser tida como literatura de

autoria feminina. Por muitos anos e até mesmo nos tempos atuais, vários homens escreveram sobre ou assumiram a voz e consciência feminina em seus textos.

Essa diferenciação entre autoria feminina e literatura com temas abrangentes na mulher pode ser observado com clareza, por exemplo, nas cantigas medievais denominadas, em Portugal, de Cantigas de Amigo. Que representam o mundo de sentimentos e ações femininas, no qual a mulher canta a sua coita amorosa. “A vida amorosa, como sempre, é a principal: as queixas da amada contra a ausência do amigo, contra a sua falta de pontualidade e as expansões de sua alegria quando estavam juntos” (BUENO, 1968, p. 03). Mas, apesar de falar sobre as emoções femininas e ter como agente principal a mulher, eram escritas por homens, ou seja, tinham a autoria atribuída aos trovadores.

Através da predominância masculina nos documentos da Idade Média, devido a sociedade patriarcal da época, as aparições femininas de sua voz e escrita eram muito raras, na sua maioria, decorrente das camadas sociais mais privilegiadas. No entanto, elas (r)existiam através das dramaturgas, místicas, poetisas em várias regiões da Europa Medieval. Macedo (1992, p. 75) afirma que “Sem sombra de dúvidas houve um discurso propriamente feminino no período. Difícil, contudo, é considerá-lo expressão dos anseios de todas as mulheres. O domínio sobre a leitura ou a escrita foi privilégio de poucas delas, em geral das religiosas ou das damas”. Podemos citar como exemplo, as visões e poemas da Abadessa Hildegarde de Bingen, a beguina Marguerite Porete, a mística Julian de Norwich, Christine de Pizan (considerada a primeira mulher a ter como profissão a escrita), as poetisas trovadorescas do Languedoc chamadas de *trobairitz* (entre elas, Condessa de Die), Marie de France (desenvolveu o gênero *Lai*, uma espécie de pequeno conto). Segundo Macedo (1992, p. 80), Marie e as *trobairitz* foram as primeiras mulheres a usar a escrita como meio de expressão das ideias femininas.

Em muitos estudos de Literatura Portuguesa poucas são as autoras citadas e reconhecidas com sua devida importância, algumas aparecendo apenas em notas de rodapé, mas Conceição Flores esclarece que: “No entanto, no Dicionário de Escritoras Portuguesas: das origens à atualidade (FLORES, DUARTE, COLLARES, 2009) encontramos cerca de 2.000 autoras; as primeiras são as poetisas do Cancioneiro de Garcia de Resende” (2017, p. 189).

A participação feminina no contexto medieval, de modo geral, é inegável, pois, durante esse período, a vida rural foi consideravelmente mais ativa comparada à vida urbana, não apenas pela mão de obra, cultivo ou criação dos animais, mas por todo o

sistema rural. Era a produção rural que abastecia a vida nos castelos. Apesar de o homem possuir o papel primordial na sociedade, na vida do campo, as mulheres tinham participação na contribuição da economia.

A mulher colabora na *mainbournie*, quer dizer, na administração da comunidade e na educação dos filhos; ele gere os bens próprios porque o consideram mais apto do que ela para os fazer prosperar, [...], mas quando, por uma razão ou por outra, tem que se ausentar, a mulher retoma essa gestão sem o mínimo obstáculo e sem autorização prévia. (PERNOUD, 1997, p. 18).

Ou seja, assim como no período feudal, no qual as mulheres passam a governar os castelos enquanto os seus maridos partem para as batalhas, no meio rural, é também a mulher quem assume as funções designadas aos homens quando estes, por quaisquer motivos, precisam se afastar de suas obrigações. Torna-se claro que a mulher teve participação efetiva durante a Idade Média, não só no âmbito feudal da sociedade aristocrata, como também no âmbito rural, na comunidade popular do campo.

Esse aspecto da presença feminina na estrutura econômica rural pode e deve ser observado de maneira muito importante, pois a mulher medieval do campo desenvolvia papéis fundamentais não só dentro, mas também fora de casa. Macedo (1992, p. 27), nos mostra que “os documentos senhoriais registravam a participação feminina em inúmeros serviços. Ela plantava ervilhas, feijão, pescava, batia o trigo, ordenhava as vacas, tosquiava os carneiros. Apenas deixava de cultivar a lavoura da terra”. Nos grandes domínios da Alta Idade Média, parte considerável do trabalho artesanal foi incumbido a elas. Oficinas de cosméticos, pentes, artigos do luxo, o trabalho de fiação de linho, de tecelagem, confecção de tecidos, era de responsabilidade das mulheres. Ou seja, a força feminina enquanto mão de obra potente e existente foi fundamental para a manutenção da estrutura econômica do período medieval.

As funções desenvolvidas e ambientes frequentados pelas mulheres rurais permitiam que elas tivessem certa liberdade na sua vida cotidianas, de irem aos campos, às fontes sozinhas e viver em contato com a natureza, compartilhando vivências com outras mulheres (mães, amigas ou irmãs). É nesse cenário rural, inspirado nos costumes das camadas mais populares do meio agrícola que surgem as primeiras manifestações da poesia cantada de mulher galego-portuguesa, que ficaria conhecida como cantigas de amigo. Apesar de não encontrado registros da escrita de autoria feminina das poetisas, sabe-se que esses cantares em terras ibéricas já possuíam uma cultura muito forte de

poesia popular primitiva, autônoma, que tinha como voz, de fato, a mulher da vida rural (camponesa, pastora), dividindo cenário com a natureza, a música e a coreografia. Segundo Zilberman (2002) “dentre os textos remanescentes da lírica medieval pertencentes àquele gênero poético, constam os que se originaram de manifestações femininas, coletivas e anônimas”. Pode-se assim dizer que houve uma real participação feminina na origem da literatura lírica medieval galego-portuguesa, como expõe a pesquisadora Lemaire (2011, p.52), ao falar da origem das Cantigas de Amigo:

Essas cantigas eram reminiscências de uma grande arte da canção de mulher dialogada, canções cantadas e improvisadas por mulheres como canções de trabalho e de dança. Elas pertenciam a uma tradição poética arcaica, ininterrupta, de mulher compositora e poetisa indo-européia até o século XX e que, no momento em que começa em Portugal a transição da oralidade para a escrita, fora – como nos outros países da Europa! – transcritas, ou manuscritas, ou copiadas ou imitadas por poetas ou escribas masculinos, aos quais, em seguida, elas foram atribuídas.

As Cantigas de Amigo nasceram sobre a base de uma tradição de poesia oral realizada por mulheres das camadas populares do meio rural, que expunham os seus sentimentos e perspectivas de forma anônima. Tal lírica feminina tinha circulação considerável na Alta Idade Média, em um período no qual não havia diferença entre o autor e o ouvinte. Os seus versos mostravam uma jovem que se apresenta como sujeito locutor e, segundo Zilberman (2002, p. 22), “o fator corporal é primordial: mover-se com os outros, cantar com os outros, é: experimentar/pensar com os outros”. A pesquisadora Conceição Flores ainda reitera que, “segundo os ensinamentos de Paul Zumthor (1993, p.9) em relação à oralidade medieval, sabemos que ‘a voz foi então um fator construtivo de toda obra que [...] foi denominada literária’” (2017, p. 188).

A oralidade foi substituída pela escrita e, como a grande maioria das mulheres não sabia ler nem escrever, a sua autonomia poética foi se perdendo. O processo de apropriação dessa voz feminina pela escrita masculina, deixou marcas nos escritos de literatura medieval. Com essa transferência, pontos essenciais se perderam, como a imagem da autora, a originalidade da voz feminina, a posição feminina autossuficiente, e a naturalidade original.

No caso das cantigas, a “política de espírito” exerce-se muito sob forma de aproveitamento, apropriação e anexação, através de mecanismos e estratégias de imitação, desterritorialização ou

deslocamento e deformação sistemática dos conteúdos dos textos (LEMAIRE, 2011, p. 53).

No percurso da concretização da escrita, a mulher perde a sua autonomia. Essa mudança de registro foi um forte instrumento de certa distorção das emoções femininas. A mulher perde o seu espaço lírico, não apenas na supressão da sua voz, mas também porque o eu lírico original mudou de lugar, tornando-a assujeitada a ótica masculina. Dessa forma, os registros das canções passaram a ser feitos pelos homens, por vezes, religiosos movidos pelo espírito cristão, que as transcreviam da forma que julgavam mais adequada.

Os estudos elaborados por Ria Lemaire, nos anos 80, sobre as cantigas de amigo medievais e sua autoria foram de grande importância para uma possível revisão na historiografia da literatura portuguesa, pois, até então, essas cantigas eram “cantigas de amigo paralelísticas, escritas por trovadores nobres que as puseram na boca das meninas do meio rural para elas cantarem! ”. (LEMAIRE, 2011, p. 52), colocando ainda a figura feminina como um sujeito vitimizado, assujeitada aos amores fugazes do homem, essencialmente passivas e infelizes: “E conta que são cantigas de mulher, cantigas tristes em que as mulheres cantas a sua dor, infelicidade e sofrimento causados pela ausência do amante que as abandonou. ” (IDEM, p.52). pode-se perceber esses aspectos dispostos da apropriação masculina dessa tradição oral feminina na cantiga abaixo, da modalidade pastorela:

Oi' oj'eu ãa pastor cantar,
du cavalgava per ãa ribeira,
e a pastor estava [i] senlheira,
e ascondi-me pola ascuitar
e dizia mui bem este cantar:
“So lo ramo verde frolido
votas fazen a meu amigo
e choran olhos d'amor.”

E a pastor parecia mui bem
e chorava e estava cantando
e eu mui passo fui-mi achegando
pola oi'r e sol non falei rem,
e dizia este cantar mui bem:
“Ai estorninho do avelanedo
cantades vós e moir[o] eu e pen[o]:
e d'amores ei mal”

E eu oi'-a sospirar enton,
e queixava-s'estando con amores
e fazi' [ũ]a guirlanda de flores,
des i chora va mui de coracon
e dizia este cantar enton:
"Que coita ei tan grande de sofrer:
amar amigu'e non 'ousar veer!
e pousarei so l'avelanal."

Pois que a guirlanda fez a pastor,
foi-se cantand', indo-s'em manselinho,
e tornei-m'eu logo a meu caminho,
ca de a nojar non ouve sabor,
e dizia este cantar ben a pastor:
"Pela ribeira do rio cantando
ia la virgo d'amor: quen amores
á como dormirá, ai bel frol!"
(BUENO, 1968, p. 138).

Nesta cantiga de Autoria de Airas Nunes²⁴, podemos observar uma jovem que lamenta por seu sofrimento, revelando o motivo de sua dor - "*Sol o ramo verde florido/ vodas fazem a meu amigo/ e choran olhos d'amor*" [sob o ramo verde florido/ bodas²⁵ fazem ao meu amigo/ e os olhos choram de amor]. A jovem afirma que debaixo dos ramos (referente aos ornamentos utilizados, até hoje, para enfeitar o local por onde passam os noivos) celebram o casamento do seu amigo. Não conseguindo esconder a sua dor, esta chora por saber que outra está ocupando o lugar desejado por ela, ao lado do seu amado. O amor exposto nessa cantiga mostra um dualismo entre o desejar e o sofrer, pois a mulher se queixa da ausência de alguém que ela deseja consigo.

Na segunda estrofe, o cantar melancólico da bela jovem atrai a atenção do cavaleiro que se dispõe, cuidadosamente, a se aproximar, procurando manter-se apenas como um observador. A jovem, por sua vez, prossegue o seu canto - "*Ai estorninho do avelanedo/ cantades vós e moir[o] eu e pen[o]:/e d'amores ei mal*" [Ai, pequeno pássaro da aveleira/ cantais vós e morro eu e peno:/ e tenho mal de amores], pedindo ao pássaro que está na aveleira que continue a cantar o seu penar enquanto ela morre por possuir o mal dos amores: o sofrer.

²⁴ trovador do século XIII, provavelmente galego, foi um dos poetas da corte de Sancho IV de Castela (1284 – 1289). Trovador clérigo e culto, "trovador compostelano, da época afonsiva, foi dos mais notáveis de seu tempo", afirma Spina (1971, p.32).

²⁵ Celebração ou festa com quem se celebra o casamento. Núpcias.

Finalizando a cantiga, na quarta e última estrofe, fecha-se o enquadramento narrado pelo cavaleiro no momento em que a pastora termina de construir a guirlanda de flores. Ela permanece a entoar sua cantiga e segue às margens do rio - “*Pela ribeira do rio cantando/ ia la virgo d’amor: quen amores/ á como dormirá, ai bel frol!*” [Pela margem do rio cantando/ ia a virgem de amor: como dormirá/ quem amores tem, ai bela flor!]. O fluxo contínuo do rio pode remeter à *coita*²⁶ campesina da jovem, pois, ao casar-se com outra, seu amado partiu para não mais voltar, mantendo-a à margem do seu sentimento, com sua dor, e por não possuir o amado.

Para Lemaire (2015, p. 09), essa atribuição das cantigas de amigo a autoria masculina permitiu aos escritores construir e disseminar uma tradição de “mulheres choronas, triste vítimas passivas de homens infiéis”, quando, na realidade, o verdadeiro conteúdo das cantigas de mulher é de “mulheres jovens – as amigas – sexualmente ativas que cantavam e improvisavam essas canções que dizem e repetem tanto aberta quanto metaforicamente o desejo libidinoso e o prazer da sua satisfação” (IDEM, p 09). Ao seu ver o discurso dessas cantigas é “à voix féminine”, relacionando à tradição lírica amorosa exercida por mulheres. Por se tratarem de contexto essencialmente feminino, essas cantigas trazem grandes aspectos da sensualidade presente no universo da mulher, chocando-se com as noções de pecado e de culpa trazidos pela Igreja Cristã e condenado nos documentos eclesiásticos por serem considerados uma agressão ao pudor.

O problema da desautorização da voz feminina faz parte do processo de seleção e de exclusão, como fator que opera na canonização dos escritores e obras. Historicamente assentado por valores ligados ao patriarcalismo, à moral cristã, à elite dominante, entre outros, o processo de canonização reproduz necessariamente as relações de poder e interesses de classes e de gênero constituintes de um determinado período histórico (DEPLAGNE, 2014, p. 295).

Através desse estudo, a pesquisadora comprova que antes de existir esse gênero poético, já existia, de fato, uma cultura coletiva e autônoma de origem feminina, mas que foi usurpada por autores que apenas transcreviam ou parafraseavam de maneira conveniente, assinavam seus nomes e assumiam total autoria. Apesar de não existir claramente esse conceito de autoria na perspectiva da Idade Média²⁷, essa dissociação da escrita masculina e autoria feminina é extremamente relevante, não simplesmente pela

²⁶ O drama passionai; o seu tormento amoroso em tua a sua complexidade (SPINA, 1956, p. 386).

²⁷ Segundo Zilberman (2002, p. 27), “esse conceito não se aplica, sendo ele produto da modernidade, posterior à implantação e difusão da imprensa”.

questão da autoria, mas sim reconhecer o papel fundamental exercido pela mulher história e creditar a ela o berço de todo o lirismo construído na literatura portuguesa.

Essa busca pela presença da mulher na história e literatura medieval vem se tornando ainda mais assídua ao longo do tempo. A poetisa Natália Correia é uma das escritoras que põe em evidência a literatura originada pelas mulheres medievais. Em muitas de suas obras é possível observar a valorização da mulher como discurso de liberdade e da sexualidade feminina e o resgate das raízes culturais portuguesas. Esses escritos de tons trovadorescos de Natália Correia representa não apenas ao resgate da voz feminina e da escrita das cantigas de amigo, mas também a (re)apropriação legitimada desse lugar de fala da autoria feminina que foi, por muito tempo, atribuído a escrita masculina.

2.3. Neotrovadorismo: As aproximações de Natália com o contexto Medieval

Durante séculos a lírica galego-portuguesa foi ocultada e envolta ao estigma de “Idade das Trevas”. Período no qual a Galiza foi silenciada após a unificação e centralização do poder na Espanha pelos Reis Católicos no século XV. Foi, a partir, do século XIX, através dos ideais estéticos do Romantismo que o trovadorismo medieval galaico-português começou a ser disseminado. O interesse pela filosofia e estética dos testemunhos líricos medievais trouxeram à tona, também a publicação dos Cancioneiros: “O da Vaticana em edição paleográfica de Monaci (1875), o de Colocci-Brancuti em edição paleográfica de Molteni (1880) e crítica de Braga (1878), e o da Ajuda em edição crítica de Coralina Michaëlis de Vasconcelos (1904)”. (MALEVAL, 2002, p. 23). Mas foi com no século XX que a cultura galega passa a ser vista como expressão da identidade nacional nos poemas, músicas, nas diversas manifestações artísticas, originalizando o que ficou conhecido como *Neotrovadorismo*.

Um movimento vanguardista acontecido entre tantos outros movimentos de Vanguarda, no Pré-Guerra Civil Espanhola do século XX, período no qual a Galiza luta por sua autonomia, no qual surgiram autores(as) galegos(as) trazendo e pondo em evidência os cantares originais dos tempos de glória da hegemonia cultural galega, alindo o a tradição e a inovação, antigo e o novo. Tendo o passado como fonte inspiração criativa para uma (re)criação literária.

Nos estúdios de literatura galega denomínase neotrobadorismo um

movimento poético que, iniciado nos anos vinte, a raíz da redescuberta poética dos cancioneros medievais galego-portugueses, recrea as cantigas medievais (de amigo, principalmente) nun xeito novo de cantigas. Contémplase así como unha das grandes liñas de renovación da poesía galega no panorama poético do primeiro tercio deste século. Mais a poesía de inspiración medieval tivo unha longa fortuna na literatura galega, prolongándose durante a posguerra e mesmo, sob diferentes formas, nos nossos dias”. (López, 1997, p.11)

Esse movimento é responsável por um “resgate” literário, no qual seus autores não se limitam apenas a reproduzir os traços trovadorescos, mas recriam, dão uma nova roupagem a elementos da lírica medieval. Para López (1997), o *Neotrovadorismo* é tido como uma atualização, no plano da criação literária, da lírica trovadoresca galego-portuguesa, portanto, situa-se como uma referência literária para outras propostas de renovação poética no contexto da redescoberta da lírica medieval do galego-português, pois, é, de certa maneira, um movimento que pressupõe a recuperação do passado poético medieval.

Os poetas envolvidos ao movimento do neotrovadorismo buscavam retratar em seus textos um universo literário que, por muito tempo, foi “excluído” dentro de sua própria cultura. Trazendo as origens da literatura galega para a superfície do presente, não apenas como uma manifestação saudosista de um outro tempo, mas como combustível de retomada cultural. Elementos como a saudade e o lirismo, temas muito representativos e recorrentes na poesia galaica, são ferramentas de recuperação de uma identidade nacional há muito suprimida. “Nele se uniram as audácias metafóricas da poesia moderna com as velhas formas de expressão lírica, tornando-o um fenômeno também original, além de autóctone, extremamente propício ao sentimento de nacionalidade”. (MALEVAL, 2002, 23). Ou seja, o objetivo desses autores era revalidar aspectos que foram “ignorados” no passado, contextualizado nas perspectivas de suas épocas, envolto a um sentimento de pátria unanime no contexto cultural, social e político da virada dos séculos.

Tal movimento neotrovadoresco – se é assim que podemos caracterizá-lo, uma vez que sem manifestos ou outro tipo de doutrinamento – não fora meramente saudosista do esplendor passado. Embora heterogêneo, pode ser definido como, na síntese de Xojé Manuel Enriquez, uma “recriación do universo poético medieval (ambiente e recursos formais: paralelismo, refrán, leixa-pren...) co espírito do século XX” (BOUZA BREY, 1992, p.30)

(Maleval , 2002, p. 23)

Nos estudos da literatura galega é um movimento poético que teve início nos anos XX, considerado a raiz da redescoberta poética dos 50 cancioneros medievais que buscou recriar principalmente as cantigas de amigo. É um movimento estimado como sendo uma das grandes linhas de renovação da poesia galega no panorama poético. Segundo Maleval (2002), Manuel Rodrigues Lapa, em 1933, em uma carta destinada a Fermín Bouza Brey, saudando-o por utilizar com maestria “o ritmo das velhas e lindas cantigas de amigo”. (*apud* López ,1997, p. 12). Ele utilizou tal nomenclatura para denominar esse resgate à literatura trovadoresca. Desde então, este vem sendo utilizado nos estudos referentes às ressonâncias trovadorescas. Voltando a ser utilizado, também por Lapa, em uma antologia organizada por Xosé Maria Alvarez Blásques. Desde então vem sendo utilizado nos estudos referentes às ressonâncias trovadorescas.

Tempos após o surgimento desse movimento, foi surgindo um interesse e recepção positiva pela temática nas academias, através de produções de doutoramento e mestrado, estudos e edições nesta área de conhecimento. A Teórica Teresa López foi uma das pesquisadoras a se aprofundar no âmbito neotrovadoresco, com sua tese intitulada “*O neotrobadorismo. Xénese e manifestacións*”. Estudo acadêmico que serviu como estopim para a produção da obra *O Neotrobadorismo* (1997), trazendo a origem e o percurso traçado pelo neotrobadorismo galego, suas definições e tipologias, bem como as relações de reafirmações literárias do pré-guerra e também a discussão literária medieval literária no campo nacional.

De acordo com López, a diversidade neotrovadoresca pode ser entendida em três momentos possíveis. A primeira desenvolveria-se antes de 1936; a segunda, o período da pós-guerra, partindo de um novo conceito da poesia medieval, trazendo o neotrobadorismo como uma fórmula poética que seria escrita por diversos autores; a terceira, se encontraria no período mais próximo do atual e caracterizaria pelo fato dos escritores utilizarem a lírica medieval para reescrevê-la, desde uma leitura individual, um gênero ou cantiga, até a presença do tradicional nos contextos literários. Com esse entendimento, Teresa López traçou três tipos de neotrobadorismo:

- Aquel que reproduz mimeticamente os modelos da poesia medieval;
- Aquel que recria a atmosfera, ambiente, símbolos, estrutura e procedimentos de tipo paralelístico, que obrigam a ler estes textos em confronto com a lírica medieval;
- Aquel que utiliza fórmulas e estilemas medievais, bem como seu carácter falsamente popular e/ou exótico para construir imagens vanguardistas

(simbolistas, criacionistas e mesmo surrealistas) bem pelo seu carácter lúdico dentro das correntes neo-popularistas de vanguarda.

(López, 1997, p. 30-31).

Essas são as tipologias mais frequentes nas produções neotrovadorescas. Porém, para Cunha (2008), é um pouco problemático separar as duas últimas modalidades, pois estas podem se fazer presentes numa mesma composição. Também parece-lhe faltar um outro tipo de recurso à lírica do cancionero ligada as várias composições na qual a métrica e a musicalidade nos remetem aos artifícios utilizados pelos trovadores medievais, sem haver qualquer aproximação temática. A partir disso, Cunha sugeriu uma revisão das tipologias de Teresa López, agregando outras especificações:

- 1) composições que evidenciam uma reprodução mimética, onde, aliando os temas à forma, encontramos uma reprodução quase perfeita das cantigas trovadorescas;
- 2) composições onde se evidencia a referência ao universo trovadoresco, através do reavivamento dos seus símbolos e personagens, versos ou expressões, que podem variar entre uma ou mais referências (incidindo a sua manifestação no plano temático ou vocabular);
- 3) composições que manifestam (sic) uma aproximação formal muito evidente, evocando, de imediato, no leitor a sonoridade da lírica medieval, estatuinto, porém, um efeito de estranhamento anacrônico, uma vez que, ao nível temático, se distanciam das referidas cantigas.

(CUNHA, 2008, p. 10-11).

A importância dessa revisão feita por Cunha (2008) pode ser percebida a partir do século XX, nos estudos das criações poéticas dos neotrovadores dessa época. Apesar disso, a terminologia *Neotrovadorismo* foi se reduzindo, segundo Lopés, a um termo generalizado, fazendo necessário a necessidade de esclarecimentos terminológicos derivados da implantação no ensino da Literatura Galega. (LOPÉZ, 1997, p.12). Com o passar do tempo, também surgiram outras formulações que serviram para estabelecer e concretizar essa nova criação literária. O movimento neotrovador está, indiscutivelmente, entrelaçado às origens do século XX, com a sua disseminação através da revista *Nós*, com o foco principal na divulgação do neotrovadorismo galego.

Na relação de autores ligados ao neotrovadorismo aparecem como referências indiscutíveis: Fermín Bouza Brey e Álvaro Cunqueiro, vistos como indicadores do movimento e, em termos qualitativos, como autores das obras mais importantes.

Acrescentam-se também Ánxel Sevillano e Xosé Díaz Jácome (Varela Jácome 1951), Xosé Maria Álvarez Blásquez e Xosé Filgueira Valverde (González Garcés 1974), Aquilino Iglesia Alvariño (Hernández 1974). (LOPÉZ, 1997, p. 24). Existem ainda outros autores considerados importantes que foram revelados pela crítica literária ao longo do tempo. Dentre os autores citados, Fermín Bouza Brey é considerado pela crítica o precursor do movimento neotrovador e foi quem “consagrou el retorno, em 1926, com las *Lelías ao teu ouvido* y la sutil *Tenzón co malvis amigo*” (FILGUEIRA, 1959 apud LOPÉZ, 1997, p. 17). O primeiro poema ficou conhecido como a verdadeira influência na poesia posterior. Bouza Brey é considerado o autor que desencadeou a criação de poemas de imitação trovadoresca posteriormente e quem elaborou, de fato, o modelo poético neotrovadoresco. Seu fazer poético se apresenta como uma recuperação literária, em específico, das cantigas de amigo dos cancioneros medievais.

O neotrovadorismo foi disseminado também por suportes impressos como, por exemplo, as revistas, *Nós*, *Rosel*, *Pepel de Color*. Esta primeira publicou os poemas inaugurais de Fermín Bouza Brey a partir de 1926, posteriormente noticiados na obra *Não Senlleira*, de 1933. Ainda puxa a edição do livro *Cantiga Nova*, conhecido como *riveira*, do autor Álvaro Cunqueiro, tornando-se duas das mais importantes obras desse movimento. Autores como Cunqueiro e Bouza Brey fizeram parte de que ficou denominado *Geração de 25*, formado por autores que buscaram, por meio de suas poesias, recriar as temáticas e especificidades da lírica medieval e mesclar com elementos de outras criações literárias. Outro fator importante para a visibilidade do neotrovadorismo foi a criação do Seminário de Estudos Galegos, por estudantes universitários, dentre eles o já citado Fermín Bouza Brey e Xosé Filgueira Valverde. O seu principal objetivo era possibilitar reflexões interdisciplinares e científicas da cultura artística e literária galega.

Na Galiza, atualmente, muitos são os autores que vem exercitando e promovendo a recriação do cantar trovadoresco. Como incentivo para a continuidade do cultivo dessa poesia medieval, o governo Galego, promove concurso literários como, por exemplo, “I Certame de Poesia” (1993), vendo os seus competidores como poetas do alto nível de qualidade da descendência neotrovadoresca.

- Natália e a relação medieval

A ligação de Natália Correia com a poética galego-portuguesa é percebida em muitas de suas obras, tomando afinidade de escrita pelos cantares trovadorescos, explorando os efeitos imagéticos e expressivos da poesia popular galega, semelhantes com os dos cancioneiros medievais. Essas cantigas resultam em um jogo poético engenhoso entre passado e presente. Segundo, Eliot (1989, p.41) “O fundamental consiste em insistir que o poeta deva desenvolver ou buscar a consciência do passado e que possa continuar a desenvolvê-la ao longo de toda a sua carreira”. E assim ela o faz, trazendo sempre o imaginário medieval para dentro dos seus projetos literários.

Nessas obras, que vão desde compilações antologias até criações próprias das cantigas medievais, podemos observar o interesse de Natália pela herança trovadoresca do povo português. Obras como a já citada neste estudo, *Antologia de Poesia Erótica e Satírica: dos cancioneiros medievais à atualidade* (1965), uma outra antologia intitulada, *Cantares dos Trovadores Galego-Portugueses* (1970), na qual a escritora faz e traz na sua introdução todo um mapeamento da história da literatura trovadoresca medieval, desde as influências estrangeiras existentes na ideia do amor cortês provençal até a lírica galego-portuguesa, trazendo como reforço teórico para explicar essas origens líricas, escritos do medievalista Rodrigues Lapa. Nesta introdução, Natália se debruça sobre os ideais entorno da *fin'amors*. Além desta apresentação histórica da literatura medieval, ela faz uma compilação dos principais trovadores dos cancioneiros galego-portugueses, uma breve biografia e suas principais cantigas (d'amor de Refran, de meestria, d'escarnio e mal dizer, d'amigo). Nomes como Johan Airas de Santiago, D. Dinis, Martin Codax, Airas Nunes podem ser encontrados nessa obra.

O gosto da matriz medieval não é, em Natália Correia, um despertar recente. À semelhança de outros poetas do século XX (...), o ritmo da cantiga de amigo e a obsidante e irremediável sugestão de ausência que ela detém mantiveram-se em latente espera na sua fala poética, como uma sombra e como um desejo, como sinal de uma relação poética subjacente – uma espécie de fio hereditário, genealógico, a prendê-la a “Denís Rey” (D. Dinis). (SEQUEIRA, 2003, p. 45).

Essa ligação “hereditária” com o rei D.Dinis se dá de maneira muito intensa para Natália. Dentre suas obras, a escritora dedicou-se a um processo de revisão, reescrita e tradução das inúmeras cantigas deste trovador. *Trovas de D. Dinis* (1970), foi mais do

que uma atualização da obra trovadoresca, mas também uma forma de demonstrar seu carinho e respeito por toda uma tradição literária. Segundo Sequeira (2003, p. 47) para Natália, D.Dinis foi o melhor escritor da poética medieval portuguesa e ela assume o papel da sua profeta de forma pura, tendo-o como sua origem e fonte de inspiração. Como fica claro em um dos seus poemas:

Sou filha de marinheiros
pelo mar que também quis.
Pela linha da poesia
sou neta de D. Dinis.
Aquilo que nunca fiz
é a minha bastardia.
(CORREIA, 1999, p. 61)²⁸

Em sua poética, a escritora procura sempre manter claro o fato de que nenhum discurso é totalmente novo, pois ele é, constantemente, perpassado por outras vozes, contextos e épocas. Segundo ELIOT (1989, p. 39) “Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a relação de sua relação com os poetas e os artistas mortos”. Natália Correia, quando traz em seus escritos o universo da lírica trovadoresca galego-portuguesa, está assumindo estruturas, lugares, significados entre outros elementos oriundos da Galiza na Idade Média e ressignificando-os ao contexto da sua época, uma Portugal da década de 70. Desta forma, a poetisa traz toda uma cultura trovadoresca galego-portuguesa para os seus poemas, mas buscando manter sua essência medieval e criando harmonia entre o antigo e o novo.

Nesse movimento de “resgate” literário, seus autores não se limitam a, simplesmente, reproduzir os traços trovadorescos, mas sim, recriar todo um imaginário, através de nuances, elementos, influências da lírica medieval. Como uma atualização no plano da criação literária da lírica trovadoresca galego-portuguesa, portanto, situa-se como uma referência literária para outras propostas de renovação poética, pois, de certo modo, é um movimento que pressupõe a recuperação do passado poético medieval. Eliot (1989), vai discorrer sobre essa “recriação” do universo poético na ideia de que o poeta envolve o

²⁸ Esse poema é originalmente publicado na Obra *Poemas* (1955).

tradicional (passado), como por exemplo as cantigas de amigo, em um “sentido histórico”:

O sentido histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença; o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. (ELIOT, 1989, p. 39)

A obra *Poesia Completa: O Sol nas noites e o Luar nos dias* (1999) pode ser tida como uma coletânea reunindo cronologicamente os livros de poesia já publicados pela autora. Seu fechamento, *Cantigas de Amigo*, se dá com a junção de textos inéditos posteriores a 1990, que apesar de ainda terem sido preparados pela escritora, só foram publicados após a sua morte, com revisão do seu marido e amigo Dório Guimarães. Nestes inéditos são encontrados cantigas de amigo de autoria da própria Natália Correia, divididas entre dois momentos: “Queixam-se as novas amigas em velhos cantares de amigo” e “Alegram-se as velhas amigas em novos cantares de amigo”, fazendo um jogo antitético do novo – velho, queixas – alegrias, passado – futuro, mas sem se desvencilhar das especificidades tradicionais dos cantares de amigo medievais. Essa obra apesar de enraizado nas origens, ironicamente está situado como limite final da obra.

Fazendo um paralelo entre as cantigas de amigo e as cantigas de amigo de Natália Correia, é perceptível que o saudosismo à poesia trovadoresca não se mostra latente apenas nos temas, cenários, personagens, simbologias e elementos do imaginário medieval, mas também, em sua estrutura. O enquadramento, os artifícios métricos e rítmicos das cantigas de amigo galego-portuguesas também são resgates na poesia da escritora, como uma espécie de reafirmação das identidades regionais do passado. As cantigas de amigo de Natália Correia trazem essa herança literária hereditária não apenas como um resgate à poética medieval no sentido de imitá-la, repeti-la, copiá-la, mas também, uma forma de recriação, uma repaginação ou até mesmo transfiguração das particularidades medievais, mesclando temas metafóricos da poesia atual com as formas, estruturas e expressões da lírica trovadoresca galego-portuguesa, transformando-a em uma criação também original, mas sem deixar de lado toda a influência trazida do passado medieval português.

IV

Nesta fresca serra, estranhas à guerra
Que irados fizeram os nossos amigos
Nossos cantares velhos que os ódios desterram
Façamos de novo p'ra esconjurar perigos.

Estranhas ao mundo que os nossos amados
Fizeram com indústrias linhos lavrando bordados
Nestes frescos linhos lavrando bordados
Esconjuremos pestes com cantares antigos.
Estranhas às cidades que os nossos traidores
Ergueram com cólera, ganância e outros vícios,
Com velhos cantares fiéis a estas flores
Expulsemos, amigas, esses malefícios.
(CORREIA, 1999, p.405)

Na cantiga acima nos deparamos com uma voz feminina que incita as amigas a cantarem em proteção aos seus amigos (amados). Esse canto funciona como um ritual de purificação, um tipo de feitiço contra os malefícios que corrompem o mundo. As amigas se encontram em um ambiente campestre, podendo ser visto como “puro” (“fresta serra”), no qual as infelicidades decorrentes da guerra, capitalismo (ódio, cólera, ganancia e outros vícios) industrialização não são bem quistos.

A maneira como Natália Correia redireciona os cenários primaveris e campestres, típicos das cantigas de amigos medievais, para o cenário da civilização contemporânea no período da guerra é feito de forma muito pertinente, podendo ser visto como uma crítica conflituosa à sociedade de sua época. É nesse atravessamento do sujeito lírico que a escritora vai criar um conflito entre a essência primaveril da poesia e o universo degradante que assola a humanidade. As amigas tentam “purificar” esses ambientes através de suas crenças ritualísticas: “Com velhos cantares fiéis a estas flores / Expulsemos, amigas, esses malefícios”. Poesia como um elemento místico da sabedoria feminina, dentro de marcas e contextos pagãos, típicos das cantigas de amigo galego-portuguesas.

Assim como as mulheres medievais, Natália Correia deixa de lado a ideia de um sujeito lírico enquanto personalidade, sua individualidade e assume o caráter do sujeito que coletiviza o eu lírico, mas direcionando essa coletivização para um outro ideal. Enquanto as mulheres medievais se manifestavam de forma coletiva para falar da sua coita²⁹ amorosa, como uma forma de socializar seus cantares, enquanto se encarregavam de suas tarefas (pastoreio dos campos e bichos, produções de tear, colheita). Um mecanismo de democratização da poesia não apenas no espaço social, mas também, no espaço lírico cultural, pois essas cantigas de trabalho eram muito comuns nas terras galegas da época.

É saindo de si que Natália Correia usa essa coletivização do eu lírico para falar de forma crítica e irônica sobre os problemas enfrentados pelos portugueses no período do governo ditatorial de Salazar e Revolução dos Cravos. Fazendo um contraponto entre os dois contextos, a guerra pode ser vista como atemporal, pois independente do período, as causas, efeitos e consequências, de modo geral, são as mesmas. Pensando por este viés, torna-se relevante/pertinente o uso de artifícios líricos medievais dos seus ancestrais para (re)atualizá-los em seu contexto atual.

²⁹ O drama passionai; o seu tormento amoroso em tua a sua complexidade (SPINA, 1956, p. 386).

CAPITULO III: O ATRAVESSAMENTO SÓCIO-POLÍTICO NAS CANTIGAS DE BAILIA NEOTROVADORESCA DE NATÁLIA CORREIA

A escritora Natália Correia, apesar das múltiplas facetas, sempre deixou clara a ligação dos seus escritos com a tradição cultural do lirismo galego-português, auto intitulado-se (como visto no capítulo anterior) neta do trovador D. Dinis. Ativista pelas causas femininas, Correia busca, através da escrita de resistência, o espaço de autoria feminina que foi negado às mulheres ou, simplesmente, apagado ao longo da história. É através dessas duas estradas que a escritora construiu um novo caminho de recriações trovadorescas das cantigas de amigo, no qual o eu-lírico feminino é (re)apropriado pela voz realmente pertencente às mulheres portuguesas. Vozes essas que foram apagadas pelo advento da escrita, mas resgatadas e empoderadas pelas mulheres escritoras dos séculos posteriores. Dentre elas a própria Natália Correia.

Correia foi umas das escritoras do século XX que se dedicou com afinco às temáticas e gêneros relacionados ao trovadorismo galego-português. Além de suas antologias, traduções e compilações, buscou unir, de maneira engenhosa, dois princípios muito valorizados por ela, enquanto amante da nação portuguesa. Se por um lado sentia a necessidade de valorizar a originalidade e a raiz da cultura de Portugal, por outro lado também tendia a um processo de renovação do próprio tempo histórico, trazendo a riqueza de toda uma cultura para o universo dos seus escritos. Ou seja, a escritora desconstrói cenários cristalizados pelo tempo e os reconstrói através de sua realidade. Sem esquecer também da legitimidade da voz feminina que é trazida no seu cantar de amigo, pois, segundo Flores (2017, p.186), “assume um eu lírico que coincide com a identidade autoral”, criando um diálogo intertextual que “assume, ao nosso ver, uma proposta de visibilidade das vozes femininas de outrora, apagadas pelo sistema patriarcal vigente” (FLORES, 2017, p.186).

É tomando por base a produção neotrovadoresca dos cantares de Natália Correia que buscou-se encontrar não uma reescrita, mas sim a utilização de uma linguagem trovadoresca em uma dimensão presente, criando um outro universo de significados na literatura do século XX. Renovação poética esta, que poderá ser observada nas cantigas de amigo trazidas ao final da obra *O Sol nas Noites e o Luar nos dias*.

Um dos seus últimos projetos foi reunir, pouco antes de morrer, todas as suas obras de poesia e também os inéditos produzidos no passar dos anos em um só livro intitulado *O Sol na Noite e o Luar nos Dias* (2 volumes; Lisboa, Círculo de Leitores 1993). Obras como *Rio de Nuvens* (1947), *Poemas* (1955), *Dimensão Encontrada* (1957), *O vinho e a Lira* (1961), *O dilúvio e a Pomba* (1979) e *Sonetos Românticos* (1990), entre tantas outras, podem ser encontradas nesse compilado. A introdução que abre esse projeto, de teor auto reflexivo, é datada em 28 de outubro de 1992 e a publicação da obra foi lançada poucos meses depois, no mês da morte da escritora, em março de 1993.

O primeiro volume traz 8 obras, iniciando com *Rio de Nuvens* (1947) e fechando com a obra *A Mosca Iluminada* (1972), apresenta também cerca de 9 inéditos que vão de 1941/47 a 1968/72. O segundo volume traz como continuação 3 poemas inéditos produzidos entre 1972/73, que já se seguem para a obra *O Anjo do Ocidente à Entrada de Ferro* (1973). Desse segundo livro é composto de 5 das diversas obras produzidas pela escritora entre 1973 a 1990 com a sua mais renomada e premiada obra poética *Sonetos Românticos*. Os inéditos apresentados nesse segundo volume se dão em torno de 6, que vão do ano de 1973 até datas posteriores a 1990 (esse último inédito não possui anos específicos). É interessante observar que essas obras são intercaladas por diversos poemas variados, escritos em épocas próximas dessas cinco obras, mas que, por algum motivo, não foram publicados até então.

Os poemas inéditos posteriores a 1990, destinados às Cantigas de Amigo, fecham a obra e surgem, exatamente, após os *Sonetos Românticos*. Essa disposição das obras não foi feita de maneira aleatória, pois, antes de adentrar às cantigas, a poetisa faz uma breve contextualização explicando quais eram as suas intenções iniciais para esses cantares:

Foi meu propósito anterior à publicação do *Sonetos Românticos* juntar num mesmo volume dividido em duas áreas complementares sonetos e <cantigas de amigo>. A que vinha esse acasalamento em *que se move a razón d'elas com o soneto*, estreme desenvolvido da mística amorosa dos Trovadores que na voz do homem falava nas <cantigas de amor>? (CORREIA, 1999, p. 397)

No entanto, Natália explica que essa incorporação não ocorreu, pois percebeu que nos *Sonetos* possuía “a incorporação do fêmeo no macho e do macho no fêmeo” (CORREIA, 1999, p. 397), ou seja, o entrelaçamento de uma marca feminina (típica das cantigas de amigo) com o lirismo amoroso dos sonetos (similares ao princípio masculino

dos trovadores nas cantigas d'amor). Desta forma, as *Cantigas de amigo* assumiram o papel de uma outra obra, também autônoma, que vem com a responsabilidade de fechar o ciclo poético construído por Natália não apenas neste grande projeto, mas também, durante sua vida, ou seja, assumem um papel importante na sua lírica.

Nessas cantigas inéditas posteriores a 1990 é notório o entrelaçamento do passado e do presente, criando um outro cenário que faz “reflorir a sagrada matriz do nosso lirismo” (CORREIA, 199, p. 397). As cantigas são divididas em dois momentos distintos intitulados: *Queixam-se as novas amigas em velhos cantares de amigo*, contendo as cantigas: *I Nesta praia, amigas, de onde p'ras cruzadas; II É Maio amigo, deixa a batalha e vem; III Já luzem as galas; IV Nesta fresca serra, estranhas à guerra; V Fragrantes brisas que correis no vento; VI Nossos amigos que foram descontentes; VII Porque pareceram as graças; VIII No alto do mundo, nós as montanhas; IX Aromas e cores dos prados; X Pastorela*. O segundo momento recebe o título de: *Alegram-se as velhas amigas em novos cantares de amigo*, contendo as cantigas: *I Pelos campos primaverais; II Sob a milgranada, amigas, bailemos; III Que novas me trazeis gentis calhandras; IV Irmãs aos ternos retiros; V Ledo o meu amigo foi caçar no monte; VI Nas roseas ondas quando o amanhecer; VII Antes que acabem as festas; VIII Alba*.

Pode-se observar que existe um número considerável de cantigas, algumas até bem extensas. Muitas dessas cantigas se categorizam nos diversos subgêneros d'amigo (alba, barcarola, pastorela, romaria...), no entanto, existem várias que não se enquadram em nenhuma dessas modalidades, o que era algo bastante comum no período medieval. Um dos pontos mais relevantes do contexto desses cantares se dá pelo fato deles trazerem especificidades diversas do cenário medieval somadas a temáticas que se relacionam com a realidade vivida por Natália no século XX, principalmente, sobre o contexto sócio-político da época.

Um ponto interessante a se observar é sobre a divisão estabelecida por Natália dessas cantigas. É quase impossível desassociar suas vivências das suas diversas escritas, não seria diferente com suas cantigas. Como já exposto anteriormente, seus posicionamentos políticos, sociais, culturais e literários sempre foram muito presentes em seus textos, principalmente, sua postura de resistência e insubordinação à ditadura estabelecida pelo Estado Novo. Dito isso, torna-se mais evidente sua intenção em tais títulos. Pelo contexto trazido pelas cantigas apresentadas no primeiro momento, *Queixam-se as novas amigas em velhos cantares de amigo*, pode-se inferir que está

relacionado ao período da repressão ditatorial, das guerras coloniais e disputas de poder. Nas quais as jovens lamentam e choram suas dores, como pode-se observar em trechos da cantiga de abertura:

Discorrem as idades. Não mudam as dores.
[...]
Mudaram o mundo. Não mudam as dores.
[...]
São outras as guerras. Não mudam as dores.
[...]
Mudam as cidades. Não mudam as dores.
(CORREIA, 1999, p. 401)

As novas amigas portuguesas do século XX ainda choram pelos mesmos motivos desde de o princípio dos tempos. Mesmo que mude o contexto, a guerra sempre trará ausência, perda e sofrimento, seja os amados, os amigos, os pais, os filhos... eles sempre partem. Já no segundo momento intitulado, *Alegram-se as velhas amigas em novos cantares de amigo*, o cenário muda de figura. Pode-se inferir que essas alegrias sejam decorrentes do fim do regime ditatorial, a sensação de liberdade e ao retorno de seus amados para casa. Como pode-se ver no refrão da primeira cantiga deste segundo momento:

Trazem flores em vez de balas
Para libertar as belas.
(CORREIA, 1999, p. 415)

As velhas amigas (envolvendo todas as mulheres que durante o tempo choraram a ausência de seus amigos) alegram-se com a esperança e nova fase vivida pelo povo português devido a Revolução dos Cravos, temática desses novos cantares de amigo. Se observarmos as cantigas de um panorama mais amplo, apesar de serem independentes, é possível perceber que existe certa ordem cronológica com relação às suas temáticas e contextos.

Das diversas cantigas trazidas por Natália Correia, esta pesquisa se restringiu a delimitar a análise a um grupo específico de cantigas relacionadas ao universo das cantigas de *bailia*. Buscou-se concentrar em aspectos considerados relevantes sobre as características das bailadas medievais, o contexto da essência e poder feminino, e as

relações existentes à ditadura salazarista e à Revolução. Ou seja, esta pesquisa tem por objetivo observar a relação existente entre o Trovadorismo medieval galego-português com o Neotrovadorismo lusitano, focando nas recriações do subgênero *Bailia ou Bailada*, das cantigas de amigo e fazendo uma releitura do universo trovadoresco na produção contemporânea de Natália Correia.

3.1. As Bailias Galego-portuguesas

A musicalidade e a dança fazem parte do contexto literário galego-português desde antes da influência provençal em terras ibéricas, pois estavam interligadas aos cultos e às festividades populares. Em parte da Península Ibérica já existia uma poesia de inspiração folclórica vinculada à terra e ao contado do cotidiano campesino. Tais “rituais” orais eram vivenciados em lugares públicos, principalmente, na época da primavera pelas mulheres, geralmente, jovens solteiras, que dançavam e cantavam. Esses elementos denunciam a influência da expressão oral que se dava nos bailes de roda, no qual as donzelas entoavam, em coro, seus cantares amorosos. O que posteriormente passou-se a ser chamado de “cantigas de amigo” e que eram percebidas através do paralelismo ou do refrão. Por serem destinadas ao canto e à dança, essas cantigas tinham que se adequar ao ritmo das músicas, dando como consequência a contagem das sílabas. Na lírica trovadoresca, segundo Bueno (1968, p. 3), a melodia era o elemento principal, também chamado de “som” e a letra tinha que se encaixar ao ritmo determinado.

As *Bailias ou Bailadas* (um dos subgêneros das cantigas de amigo), dentro do contexto sócio histórico cultural, é a que mais se aproxima das características dos cantares primeiros de mulher galego-portuguesas. Tem sua origem no meio rural, inspirada nos costumes populares dos agricultores. Lapa discorre que:

Essa população tem o prazer do canto e da dança, como inda hoje em todo o Minho; e essa corte e o venerando santuário vão ser os meios onde as cantigas de amigo e as bailias vão transformar-se artisticamente nas canções e serventes da corte e nas sequencias das festas eclesiásticas. (LAPA, 1970, p. 105).

Nessas cantigas de bailia a dança é tida como um mecanismo de desabafo, uma espécie de válvula de escape para as queixas sentimentais da donzela, mas também, há

algumas cantigas, podem ser entendidas como um meio de conseguir matrimônio, transformando a bailada em uma espécie de ritual no qual, de acordo com Bueno (1968, p. 8), “As *bailias* ou danças em que a fremosas se apresentavam com pouca roupa a fim de que os amigos pudessem ajuizar da sua elegância de talhe, de como são “bem talhadas”, isto é, bem feitas de corpo”. Esses rituais primaveris traziam vestígios das festas pagãs de Maio e “as maias não eram mais do que a projecção medieval dum culto antiquíssimo de Vênus” (LAPA, 1970, p. 55). A Igreja Cristã tentou terminar com essas festas profanas, mas como não obteve total sucesso, acabou por incorporar as manifestações de música e dança em seus cultos como uma forma de intervir e desconstruir a influência pagã na cultura existente.

Spina (1971, p. 14), quando fala do aperfeiçoamento da primitiva criação poética representada pelas cantigas de amigo, afirma que: “cujo tipo rudimentar, folclórico, é de estrutura coral, com versos parelhados na forma e no conteúdo, seguidos de refrão. Essa poesia, aliada à dança, e cujo o temático é representado pelas próprias circunstâncias da natureza, denomina-se *paralelística*”. A dança era uma das paixões das terras galegas, as mulheres retratadas nessas cantigas eram jovens do campo, que possuíam certa liberdade, que vão às fontes e aos campos sozinhas e vivem em contato com a natureza, “dançavam, geralmente, ao ar livre, à sombra de árvores floridas” (BUENO, 1968, p. 08).

A donzela transita por espaços típicos do seu cotidiano, que são percebidos de forma muito significativa através dos elementos alegóricos como as flores, árvores, pássaros, entre outros. É muito recorrente nesse tipo de cantiga, a voz da mulher chamando as amigas ou irmãs, às vezes, ou não, consentidas pelas madres, para dançar na intenção de enamorar ou lamuriar o amigo. Ela canta e as amigas respondem em voz uníssona, envoltas de elementos coreográficos e musicais, que se apresentam de tal forma, podendo chegar à ultrapassar os elementos poéticos. Ou seja, pode-se inferir que haviam grupos de moças que ocupavam diferentes funções nas quais uma delas era a cantadeira, que cantava as principais coblas e as outras eram as que entoavam o refrão em forma de coro. Era função das mulheres, cantar e dançar nas festas profanas ou religiosas.

Um exemplo das peculiaridades das cantigas de *bailia* trovadoresca é uma das composições de Martim Codax transcrita a seguir:

Eno sagrado, em Vigo,
bailava corpo velido:

amor ei!

Em Vigo, (e)no sagrado,
bailava corpo delgado:
amor ei!

Bailava corpo velido,
que nunca ouver' amigo:
amor ei!

Bailava corpo delgado,
que nunca ouver' amado:
amor ei!

Que nunca ouver' amigo,
ergas no sagrad', em Vigo:
amor ei!

Que nunca ouver' amado,
ergu' em Vigo, no sagrado:
amor ei!

(C.V. 889/ C.B.N. 1283 apud CORREIA, 1978, p. 75)

Martim Codax³⁰, assim como a maior parte dos trovadores galego-portugueses, tem no Brasil pouquíssimas informações bibliográficas. Acredita-se que ele tenha sido um segrel ou jogral de origem galega devido as suas diversas cantigas que fazem referências a cidade do sul da Galiza, Vigo. Correia (1978) o considera uma das vozes mais puras do lirismo medieval. Um detalhe interessante sobre suas cantigas está no fato de serem as únicas da lírica trovadoresca a possuir o acompanhamento de notação musical.

³⁰ Jogral galego. Baseando-se numa das suas cantigas, José Joaquin Nunes (Cantigas d'Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses, II, págs. 200-201) supõe-o privado de Fernando III de Castela, admitindo que teria acompanhado o rei nas suas expedições guerreiras. (CORREIA, 1978, p. 71).

Pode-se perceber que a cantiga transcrita acima é uma cantiga de amigo paralelística que utiliza a estrutura rítmica de refrão. Com *coblas*(estrofes). alternadas, ou seja, os três primeiros versos vão se repetindo no decorrer nas outras coblas Também é possível observar que o segundo verso da primeira cōbla é o segundo verso da terceira , esse processo (típico da poesia trovadoresca) se segue por toda a cantiga, conhecido como *Leixa-pren* (deixa e toma), no qual um verso é indicado com a retomada do outro verso. Outro recurso utilizado é o da *atafinda* (até o fim) que consiste no encadeamento de um verso para o outro sem prejudicar o sentido ou o ritmo da cantiga “Eno sagrado, em Vigo/ bailava corpo velido”, “Em Vigo, (e)no sagrado/ bailava corpo delgado”.

Nesta cantiga é possível perceber o elemento da dança, característica principal das cantigas de bailia. No adro da igreja de Vigo bailava uma moça que nunca havia tido um namorado, mas que, a partir desde momento da bailada, passou a ter e está enamorada. Aparentemente, a voz feminina só se ouve no refrão, no entanto, também pode-se inferir que as estrofes ainda são ditas pela jovem, que se recorda deste momento do baile.

Toda a contextualização feita até aqui servirá para que as cantigas de Natália possam ser entendidas com mais clareza e entendimento. As relações primaveris imagéticas e sentimentais, a construção medieval das personagens, juntamente, com os conceitos, vivências ditatoriais e a consciência política da escritora poderão ser observadas nas análises a seguir.

3.2. Entre o passado e o presente: A solidão da jovem amiga diante a ausência do amigo.

A primeira cantiga de *bailia/bailada* a ser analisada está inserida do primeiro momento dos inéditos posteriores a 1990, *Queixam-se as novas amigas em velhos cantares de amigo*. A cantiga, com o eu-lírico feminino, trata da personagem feminina que deseja muito ir às festividades dos bailes, mas não tem um amigo para ou por quem ir. E as suas lamurias se dão devido a essa ausência.

Do Maio florido.
Iria à bailada
Mas não tenho amigo.
Vêm as andorinhas
No tempo da flor.
Bailam as meninas.
E eu sem amor...

Por galas luzidas
Do florido Maio,
Louçã bailarina
Mas não tenho amado.
Voam as andorinhas
À volta da flor.
Folgam as meninas.
E eu sem amor...

Já murcham as galas
Do Maio florido.
Perdi a bailada
Por não ter amigo.
Vão-se as andorinhas,
Cai do tempo a flor.
Guardam-na as meninas.
E eu sem amor...

Galas já sumidas
Do florido Maio
Porque das bailias
Se negais amado?
Fogem as andorinhas
Do tempo sem flor.
Sonham as meninas.
E eu sem amor...

(CORREIA, 1999, p. 403;404)

O primeiro ponto a se observar é o de que esta é a única cantiga de bailia inserida nesta primeira parte. Talvez isso se dê pelo fato de que as bailias, em sua essência, são cantigas que se apresentam em momentos de festividade dos grandes bailes de roda, nos adros das igrejas ou em lugares públicos, com músicas e coreografias, que aconteciam, normalmente, nas festas da primavera, nas quais as jovens dançavam para impressionar os amigos e conseguir matrimônio. Mas, no caso desta cantiga, o cenário primaveril não supre a infelicidade da donzela.

A princípio, pode-se perceber uma jovem solitária cantando, aparentemente, para si a ausência de um amigo, diferindo das confissões habituais das cantigas de amigo, nas quais, geralmente, a confidência amorosa é compartilhada com a irmã, amigas, mãe ou os diversos elementos da natureza (árvores, aves, rios, flores...). Esse sentimento de solidão e melancolia se mostra de maneira tão presente que é como se a jovem observasse o contexto decorrente do início da primavera e as alegrias trazidas por ela, de um panorama distante, como se não fizesse parte daquele cenário, ou seja, como uma personagem que está fora. Alguém que “participa” mais como um observador do que, propriamente, alguém que interagem dentro do cenário.

Na primeira estrofe, “Já luzem as galas/do Maio florido”, a amiga descreve os primeiros indícios das festividades que ocorriam no desabrochar da primavera. Esses eventos eram comuns nessa época do ano e representavam toda a formosura e feminilidade das donzelas, por isso, o mês de “Maio” é apresentado em toda a cantiga em maiúsculo, como uma forma de afirmar a grandiosidade e fecundidade desse mês de beleza e princípio de fartura. Outra explicação, dada também sobre as festas de Maio, é trazida por Lapa (1970), no qual ele afirma que toda o lirismo trovadoresco se resumia, mesmo que inconscientemente, aos termos populares e princípios trazidos pelos antigos costumes das maias, que nada mais era do que a projeção medieval do culto a deusa Vênus. Ele ainda discorre que “no primeiro dia de Maio, bandos de moços e moças iam à floresta buscar flores e ramos, e cantavam e bailavam em roda, celebrando o amor e a primavera. (LAPA, p. 55). É esta afirmação que traz sentido ao trecho seguinte, “Iria a bailada/Mas não tenho amigo”. A ausência do amigo, significa para ela o único impedimento de sua ida à bailada.

A segunda e terceira estrofes ocorrem basicamente o mesmo lamento dos versos iniciais, no entanto, é percebida uma mudança temporal em cada estrofe. Se na primeira há o início do período primaveril, no qual a jovem “Iria a bailada”. Na segunda, “Por galas luzidas/ Do florido Maio”, já leva a cantiga para o momento do ápice das festas esplendorosas e também da estação. E, na terceira, “Já murcham as galas/ Do Maio florido/ Perdi a bailada/ Por não ter amigo”, é notório o encerramento/murchar da temporada e festividades e seu lamento por ter perdido estes eventos. Um detalhe muito interessante a ser abordado é a presença do termo “louçã”, pois esta palavra era muito utilizada nas cantigas de amigo medievais. O termo que era empregado para falar sobre a beleza e formosura da jovem donzela, nessa estrofe é usado para adjetivar a bailaria (“Louçã bailaria”).

Na quarta e última estrofe, aparece a primeira interação do eu-lírico com outrem dada pelo sinal de interrogação, “Porque dais bailias/Se negais amado?”, que reflete nessa solidão e melancolia sobre o fato da jovem não possuir um amado. Aparentemente, este questionamento é direcionado à própria primavera, pois é em sua época que tais festividades acontecem. É nesta época que as jovens vão aos bailes, danças e mostram seus gracejos para conseguir pretendentes, mas, segundo a jovem, de que adianta tais rituais se não há o amado?

Um aspecto importante a se observar sobre a escrita neotrovaresca de Natália Correia é a de que, apesar de não trazer de maneira explícita (como em outras cantigas) o todo o contexto político vivido em sua época, ele se faz presente. Se analisarmos em um panorama geral da divisão feita pela escritora, neste primeiro momento “Queixam-se as novas amigas”, as jovens apresentadas nas cantigas sofrem com a ausência dos seus amigos, entretanto, como dito anteriormente, só há uma bailia presente nessa primeira fase. Suas lamúrias são feitas “em velhos cantares de amigo”, ou seja, entende-se que Natália buscou, nesta cantiga, manter o mesmo cenário das cantigas de amigo medievais.

Tanto no período medieval, como em sua época, a falta do amigo se dá pelos mesmos motivos. Assim como na época trovaresca, na qual, durante os séculos XI e XIII, soldados portugueses foram enviados para lutar contra os mouros que durante muito tempo dominaram a Península Ibérica e reconquistar as terras que já haviam sido perdidas. Segundo Spina (1971, p. 15), “Na Galiza e em Portugal a mulher aparece representada principalmente pelas meninas casadoura, que nestas composições vibram de saudade pelo namorado que foi para as trincheiras (fossado ou feridos) combater o mouro

invasor”. No período ditatorial vivido em Portugal, na época do salazarismo, militares eram enviados para longe de suas famílias para travar batalhas, expedições, entre outras tarefas, como, por exemplo, as guerras coloniais em África (1961 a 1974) que perduraram até o fim na ditadura marcelista. De acordo com Flores (2017, p.190), “Em fevereiro de 1961, em Angola, começou a guerra colonial e, logo em seguida, iniciou-se o envio das tropas portuguesas para lutar em Angola, Moçambique e na Guiné contra os movimentos de libertação dessas colônias”. Tanto o lirismo galego-português quanto o lirismo contemporâneo de Natália trazem em sua poesia a realidade social de suas épocas.

No refrão desta quarta estrofe ainda se pode perceber o anseio devido à ausência e espera desse amigo, pois apesar das amigas serem outras, os cantares ainda são os mesmos. Homens são enviados para a guerra, munidos de armas, muitos vão, mas poucos conseguem regressar. Mesmo assim “sonham as meninas” e o eu-lírico permanece sem amor. O sinal de reticências (...) pode ser entendido como essas incertezas infundas sentidas pelas jovens amigas.

Voltando para o contexto primaveril, no refrão, existente em cada estrofe, há a presença de elementos típicos das cantigas medievais como o exemplo das andorinhas e da flor. As andorinhas³¹ são animais que anunciam a primavera e como a primavera é uma época que representa a beleza e fertilidade, a flor³² pode ser comparada com a própria mulher e essas andorinhas representam essa vivacidade primaveril em torno da figura feminina. Pode-se perceber todo o processo da estação e de vida da flor ligado às vontades das amigas (relação muito comum vivida nas cantigas de amigo galego-portuguesas). O processo se dá da seguinte maneira: 1. O início da primavera (“No tempo da flor”): o desabrochar da flor ligado à vontade das jovens viverem a primavera, “vêm as andorinhas”. Nesse período as pétalas se abrem como uma dança “Bailam as meninas”; 2. O ápice da primavera (“À volta da flor”): A abertura total da flor que acontece no meio da primavera, ligado a vivência jovial das meninas “Voam as andorinhas”, “Folgam as meninas”; 3. O fim da primavera (“Cai do tempo a flor”): a flor começa a murchar, se fechar, ligado ao momento de reclusão das jovens “vão-se as andorinhas/ guardam-na as meninas”. 4. Mudança da estação (“Do tempo sem flor”): a morte da flor, ligada ao “adormecer” das jovens “fogem as andorinhas”, “Sonham as meninas”. É nesse último

³¹ “Por ser ave migradora que volta regularmente, era muitas vezes símbolo da primavera e, desse modo, também da luz e da fecundidade (LEXIKON, 1990, p.19).

³² “Símbolo sobretudo da beleza feminina”. Idem. 98.

momento que o eu-lírico sai da posição de observador e se tornar parte do cenário, no entanto, como o seu sentimento é de tristeza, essa relação sentimental representa a estação posterior à primavera, na qual não há a cores, ou aves, flores, alegria e festividade primaveril, existe apenas a solidão monocromática.

Com relação à forma, percebe-se que esta cantiga segue alguns dos moldes estruturais dos cantares de amigo medievais galego-portugueses por ser uma cantiga paralelística, que utiliza a estrutura rítmica do refrão. Ela é composta de 4 coblas (estrofes), de 4 versos (fora o refrão que também contém 4 versos), com rimas intercaladas em (ABAB), que se seguem também no refrão. Outros recursos medievais utilizados nesta cantiga foram o *dobre* que consiste na repetição de um vocábulo ou forma derivada ao longo das estrofes, por exemplo: “Amigo” para “amado”. E o *mordobre* que consiste na repetição do verbo em tempo diferente, por exemplo: “vem” e “vão”. Essa mudança de um termo para o outro não modifica o sentido geral da cantiga.

3.3. Bailias de Abril: Alegram-se as amigas com a Revolução dos Cravos

A segunda análise será feita pela primeira cantiga de *bailia/bailada* que está inserida no segundo momento dos inéditos posteriores a 1990, *Alegram-se as velhas amigas om novos cantares de amigo*. A cantiga, com eu-lírico feminino, se trata uma jovem que chama as demais para formarem o cenário ritualístico e dançarem à espera dos soldados de Abril que atravessam os campos para encontra-las.

Esta bailia é a cantiga de abertura do segundo momento dos inéditos. Essa escolha não foi feita de forma aleatória, pois trata-se do fim de um tempo sombrio para a chegada de uma nova fase de comemoração e renovação. As queixas agora dão lugar às alegrias como poderá ser observado a seguir:

I
Pelos campos primaveris
Radiosos de aveses e ervas
Os soldadinhos gentis
Por quem acendemos velas

Trazem flores em vez de balas
Para libertar as belas.

Ferocidade ou fuzil.
Não nos farão mais querelas
Que os soldadinhos de Abril
Com cravos domando feras
Trazem flores em vez de balas
Para libertar as belas.

Amigas, com estes junquilhos
Façamos frescas capelas.
É Abril. E os soldadinhos
Tomando o viço das relvas
Trazem flores em vez de balas
Para libertar as donzelas.

Por estes campos floridos
Sob os ramos das camélias
Bailemos para os soldadinhos
Que no mês das pastorelas
Trazem flores em vez de balas
Para libertar as belas.

(CORREIA, 1999, p. 415)

Assim como as típicas cantigas de amigo, esta bailia já se inicia apresentando o cenário campestre e primaveril que é uma das principais características dos cantares galego-portugueses devido à aproximação da população com a vida rural. Na primeira estrofe, “Pelos campos primaveris/ Radiosos de aves e ervas”, o eu-lírico, descreve um cenário cheio de vida e beleza. Cenário este que será o pano de fundo de toda a cantiga. Essa atmosfera harmoniosa trazida pela primavera também “interfere” na posição

assumida pelos amigos que deixam de ser os “soldados” citados na primeira divisão geral das cantigas e que assumem o lugar de “Os soldadinhos gentis”, mostrando-os de uma maneira mais afetuosa e não violenta. Essa mudança de nomenclatura também está diretamente ligada a intervenção pacífica ocorrida na Revolução dos Cravos. O verso seguinte, “Por quem acendemos velas”, pode ser entendido como uma forma de guarda/orientação. A luz que guia e ilumina o caminho dos soldados de volta para suas casas no fim das batalhas ou até mesmo como parte do cenário ritualístico das bailadas.

A segunda estrofe se inicia da seguinte forma: “Ferocidade ou fuzil./ Não nos farão mais querelas”. É interessante observar que há uma quebra entre os versos dada pelo uso proposital do ponto. O que indica o fim dos conflitos, o cessar das querelas. Neste caso, relacionando às guerras coloniais que, de acordo com Racs (2011, p. 212) foram um dos grandes motivos pelos quais um grupo de jovens oficiais democratas e antifascistas iniciaram a ideia do golpe militar contra o governo de Marcelo Caetano (governante que assumiu o lugar de Antônio Salazar). Esse golpe recebeu a participação entusiasmada das massas convertendo-o em revolução. Foi na madrugada do dia 25 de abril de 1974, “Que os soldadinhos de Abril/ Com cravos domando feras” ocuparam, junto aos tanques das Forças Armadas, o Terraço do Paço. Enquanto isso, colunas militares marcharam sobre Lisboa e tropas foram enviadas a vários pontos de Portugal. Cravos foram distribuídos aos soldados e estes os colocaram na saída das balas de seus fuzis, a população que se uniu aos soldados também carregavam os cravos, tornando a flor o símbolo da Revolução.

É a partir da terceira estrofe que aparecem as personagens com quem o eu-lírico estava dialogando: “As amigas”, que são figuras recorrentes nos cantares de amigos em geral. Como dito anteriormente, ela faz parte de um grupo para quem a jovem donzela confessa seus mais íntimos desejos e sentimentos. “ Amigas, com estes junquinhos/ Façamos frescas capelas. ”. O eu-lírico pede que as amigas se juntem a ela para construir coroa de flores (também chamadas de guirlandas) para enfeitar suas cabeças, compondo a imagem geral do cenário no qual acontecerá a bailaria e que são chamadas de frescas, pois são enfeitadas com junquinhos que são flores relacionadas aos narcisos, que possuem aroma fresco e agradável e são bem constantes nas festas primaveris por serem umas das primeiras flores a desabrocharem na primavera. Esse ritual de construção do cenário primaveril que existe entre as donzelas e as coroas de flores que

enfeitam seus cabelos podem ser observadas na ilumina do século XIV: *primavera*, *Taccuino Sanitatis*, da Biblioteca Casanatense, nº 4182.



No verso seguinte, o trecho “É Abril. ” É isolado pelo sinal de pontuação, como se o eu-lírico tentasse enfatizar o mês em questão. Como já dito anteriormente, abril foi o mês no qual aconteceu a revolução. Toda a produção do cenário ritualístico gira em torno da chegada dos soldadinhos e estes vem “Tomando o viço das relvas”. Esse verso, assim como a mudança de nomenclatura do soldado, traz uma nova perspectiva para os amigos que estão indo ao encontro das amigas. Como personagens monocromáticos e acinzentados das guerras trazidas pela ditadura que, quando adentram o cenário primaveril das cantigas de amigos medievais, vão ganhando o vigor da estação, deixando o cenário hostil vivido na época ditatorial e incorporando a vivacidade das folhagens campestres.

A quarta e última estrofe retoma o cenário geral apresentado no início da cantiga, “Por estes campos floridos”, mudando apenas o vocábulo de “Primaveris” para “floridos. E será nesta ambientação que “Sob os ramos das camélias/ Bailemos para os

soldadinhos”. As Camélias são também conhecidas como a flor da felicidade e fazem parte dos tipos de plantas ornamentais que compõem o ritual radioso da bailaria. Uma das principais características das cantigas de bailia medievais é o convite/pedido das amigas ou mães para que as jovens dançam das festividades. No período trovadoresco, as meninas dançavam nas festas de romaria ou em rituais pagãos como uma forma de mostrar sua formosura afim de aproveitarem os momentos de liberdade corporal e performático e também, atrair os olhares dos amigos. Neste caso, a festividade na qual elas dançam para os soldadinhos se dá pelas comemorações da Revolução dos Cravos, “no mês das pastorelas”. O mês de abril também é considerado o mês das pastorelas, pois é um dos meses que compõe a estação da Primavera. Essa relação feita com as pastorelas não foi feita de maneira aleatória, pois esse outro subgênero traz de maneira muito viva a presença e relação sentimental da jovem com a natureza. Como pode ser percebido na segunda estrofe da pastorela de Johan Ayra de Santiago, *Pelo Souto de Crexente*:

E as aves que voavam,
quando saía l'alvor,
todas d'amores cantavam
pelos ramos d'arredor;
mais nom sei tal qu'i 'stevesse,
que em al cuidar podesse
senom todo em amor.
(BUENO, 1968, p. 140).

Diferente da cantiga anterior, no segundo momento da divisão das cantigas feitas por Natália Correia, a melancolia dá lugar à alegria festiva das bailias e presente nas comemorações pelo fim da ditadura. “Alegram-se as velhas amigas”, pois o período ditatorial em Portugal durou quase 50 anos. “em novos cantares de amigo”, porque se antes as amigas choravam pela ausência do amado, agora elas felicitam-se pelo seu regresso. Amigos estes que como se repete no refrão, “Trazem flores em vez de balas”. As flores podem ser vista como o símbolo amoroso dos amantes, mas também como os cravos colocados nos canos dos fuzis dos soldados, que no lugar do conflito, trazem paz “Para libertar as belas”. Liberta-las tanto da solidão, quanto do período ditatorial vivido pela nação portuguesa.

Portugal já estava tão entranhado nas raízes do governo ditatorial que a notícia da revolução chegou quase como inacreditável. No seu diário Natália comenta sobre o seu ceticismo diante da notícia: “Que Forças Armadas são estas que, numa voz de abalo, rasgam o solo de uma longa espera desesperada e muda? ” (CORREIA, 2003b, p. 15). Para ela é difícil acreditar no fim de uma ditadura de quase meio século. Acreditar que assim como Antônio Salazar, Marcelo Caetano também caíra de seu trono. Só quando ligou o rádio e ouviu a narração dos acontecimentos é que a escritora, que passou sua vida lutando contra as garras castradoras da ditadura, se encheu de felicidade e emoção descrito em seu diário como, “A iminência de ver florir para fora a Primavera que sempre trouxe dentro do meu amor à liberdade morde-me o coração como uma alegria insuportável. ” (CORREIA, 2003, p. 15). Foi aí que Natália se permitiu vivenciar a comemoração entoando hinos e poemas censurados, com seus amigos intelectuais no bar, o Botequim.

Com relação à forma, assim como na cantiga anterior, percebe-se que esta também segue alguns dos moldes estruturais dos cantares de amigo medievais galego-portugueses por ser uma bailia paralelística, que utiliza a estrutura rítmica do refrão. Ela é composta de 4 coblas (estrofes), com rimas intercaladas em (ABAB), e um refrão que se repete em todas as estrofes, com rima em versos dístico (DD).

3.4. Uma ligação matrística: A sensualidade da amiga e a força da Deusa Mãe

Dentre os contextos sócio-políticos defendidos por Natália Correia, o lugar ocupado pela mulher na sociedade portuguesa era um dos seus temas mais enfáticos, em uma época na qual a mulher foi silenciada pelo período ditatorial. Para ela, a mulher possuía um papel fundamental na construção histórica não apenas da sociedade, mas também das raízes de toda a cultura na qual Portugal se fez rica e fértil.

Sua luta pelas causas da mulher a tornou uma referência de força feminina durante o século XX e seus embates são reverenciados até os dias atuais. O matrismo foi um dos seus mais fortes argumentos, pois valorizava a importância das mulheres nas sociedades primitivas e deu sustento para o termo Mátria, desenvolvido pela própria escritora. De acordo com Natália, o poder da mulher está na sua essência feminina. Isso explica a sua

afinidade pelas cantigas de amigo medievais. Como será observado na segunda bailia do “Alegram-se as velhas amigas em novos cantares de amigo” transcrita a seguir :

II

Sol a milgranada, amigas, bailemos
As três danças concêntricas do Amor,
Na árvore a Deusa seus floridos ramos
Estende-nos no auge do seu esplendor.

Entre corças e flores que divindades
São nos campos verdes da Radiosa,
Colhamos a rosa que une os namorados
E a formosura torna mais formosa.

Das flores abram-se os cálices, bailemos!
Sagrada é a dança sob o verdor dos ramos,
E do Amor a maga conjuremos
Nos divinos mistérios que dançamos.

Das concêntricas voltas da bailada
Aureolada dos cantares antigos
Rompe a Radiosa na dança das amadas
Abrasando o olhar dos seus amigos.

Como à roda do sol a terra gira,
Amiga, bailemos a dança radiante
Que na raiz da milgranada excita
O amor da Mãe dos Frutos: a Abundante.

Entre as nuvens douradas pulcra e santa,
Inebriando de amor os nossos amigos,
Surja a Divina que no ardor da dança
Acende as chamas que queimam os vestidos.

(CORREIA, 1999, p. 416)

Como bem se sabe as cantigas de amigo trovadorescas retratam a figura da mulher rural que vive pelos campos e bosques que, entre seus afazeres, cantam e dançam suas vontades e sentimentos. O fato de ser um cantar derivado de um lirismo autóctone já existente nas galegas, de autoria feminina, no qual o eu-lírico também é feminino, estreita ainda mais o interesse da poetisa por essas manifestações artísticas, devido à importância matriarcal defendida por ela.

Ao analisar os primeiros versos desta cantiga: se faz necessário uma observação. Como alguém que se considera de uma geração perdida e neta dos trovadores, Natália bebe da fonte trovadoresca em seus escritos. Nesta cantiga, especificamente, além da influência das bailais medievais, a escritora também busca inspiração no trovador Airas Nunes. De acordo com Picosque:

Os versos do poema “Sob as milgranadas, amigas bailemos/ As três danças concêntricas do Amor” estabelecem uma evidente relação intertextual com a cantiga de amigo (bailada) *Bailemos nós já todas três, aí amigas*³³, do clérigo Airas Nunes. Nesta cantiga galego-portuguesa, a dança se efetiva sob as avelaneiras. (PICOSQUE, 2014, p. 191)

Na cantiga de Airas Nunes, o eu-lírico chama as amigas para dançarem debaixo das avelneiras floridas. As amigas dessa cantiga são as mais belas e formosas, que dançam para agradar o amigo. Assim como as avelneiras, as milgranadas (árvores de romãzeira) também possuem o mesmo significado simbólico, seu fruto está ligado às paixões e à fertilidade. O eu-lírico chama as amigas para dançarem “As três danças concêntricas do Amor”. O amor aqui é colocado em letra maiúscula como uma forma de sentimento superior. “Na árvore a Deusa seus floridos ramos/ Estende-nos no auge do seu esplendor”. A Deusa esplendorosa retratada nesses versos está diretamente ligada a figura feminina, pois para Natália a sociedade portuguesa estava enraizada na ideologia matrística, por isso, a figura da Grande Deusa mãe representava a força cultural do país. A Deusa com seus ramos floridos está ligada, obviamente, à mãe Natureza enquanto divindade criadora. A

³³ Esta é a “bailia das avelaneiras”, uma das mais célebres cantigas de amigo que os Cancioneiros nos transmitiram. Neste breve comentário chamamos a atenção para o facto de as avelaneiras serem árvores associadas, em muitas culturas antigas, a ritos nupciais (ou seja, com um valor simbólico semelhante ao das flores de laranjeira atuais). Chamamos igualmente a atenção do leitor para a (maliciosa) expressão *mentr’al nom fazemos* (v. 13). (Nota geral encontrada na plataforma LITTERA)

escritora ainda busca esclarecer, de acordo com FURLAN (2017, p. 3), que matéria implica uma ligação sentimental à terra, uma ligação afetiva com a natureza do próprio homem e a fonte matriarcal da humanidade.

Na segunda estrofe, “Entre corças e flores que divindades/ São nos campos verdes da Radiosa”. Os cervos e as flores são elementos comuns nos cenários trovadorescos galego-portugueses e eles complementam o cenário das divindades. É possível observar que o termo “divindades” está no plural, ou seja, não se encaixa nos padrões monoteístas difundidos pela Igreja Cristã. A relação pagã, ligada ao erotismo existente nesses cantares, foi motivo de censura eclesiástica, como pode afirmar Maleval (2002, p.16,17): “Esses antigos cantos de mulheres foram, de resto, condenados pela Igreja em Vários documentos eclesiásticos, já que considerados de caráter licencioso”. Nos versos seguintes: “Colhamos a rosa que une os namorados/ e a formosura torna mais formosa”. A rosa é um dos maiores símbolos do amor e sedução entre os amantes, mas também pode ser entendida como o um apelo sexual, o erotismo comumente existente nesses cantares trovadorescos, pois a rosa (de cor vermelha) que une os namorados pode apontar para a própria virgindade da donzela, tornando-a ainda mais atraente.

Esse apelo sexual se segue na estrofe seguinte na qual o eu-lírico feminino pede que “Das flores abram-se os cálices, bailemos! / Sagrada é a dança sob o verdor dos ramos, ”. A flor pode ser retratada não apenas como o ápice da primavera, o desabrochar das flores em formato de cálice, mas também pode remeter ao florescimento sexual da mulher com a chegada da primavera que dançam nas típicas festas de maio, conhecido também como o mês das noivas. Um fator primordial existente nessas cantigas é a presença de um certo erotismo, no qual as mulheres deixam de ser divinizadas (como nas cantigas de amor) e tornam-se mulheres mais reais, camponesas simples que se enfeitavam para dançar e cantar nas festividades religiosas e profanas e, também, chamar atenção dos amigos nas bailadas. Como uma escritora enraizada na cultura portuguesa, Natália coloca a dança no âmbito do sagrado, pois esta era um dos rituais mais tradicionais no período medieval. De acordo com Bueno (1968, p. 8), “A dança era uma das paixões da Galiza e dançavam, geralmente, ao ar livre, à sombra das árvores floridas...”. Foi através dessas manifestações folclóricas rudimentares, envolta da música e da coreografia que surgiu a poesia que veio a tornar-se as cantigas de amigo.

Foram nesses rituais antigos que nasceram as bailadas remetidas nos versos da quarta estrofe “Das concêntricas voltas da bailada/ Aureolada de cantares antigos”.

Rituais que, afirma Natália (1878, p. 42), legitimam o extrato matriarcal dos velhos ritos ligados à coreografia das maias, que celebravam a fecundidade e os mistérios femininos. Criando o cenário perfeito para a atmosfera de sedução que envolvia os momentos das bailarias, “Abrasando o olhar dos seus amigos”. As festividades primaveris ocorridas durante o mês de maio, assim como as romarias, eram o cenário perfeito para encontrar o amigo. As jovens dançavam mostrando algumas partes de seus corpos com toda a sua formosura e fertilidade, pois sabiam que seus atributos físicos chamavam a atenção dos amados. Elas “dirigiam-se às fontes e ermidas, onde, nos seus adros, ou *sob as aveleiras floridas*, bailavam para atrair os jovens com sua beleza e desenvoltura” (MALEVAL, 2002, p. 15), por isso, o contexto primaveril era ideal para a experiência erótico-amorosa que começava com a dança das amigas para seduzir e encher de amor seus amigos.

O ritual da dança se segue na estrofe seguinte: “Como à roda do sol a terra gira,/ Amiga, bailemos a dança radiante”, referindo-se as danças de roda que as jovens camponesas participavam. “Que na raiz da milgranada excita/ o amor da Mãe dos Frutos: a Abundante”. A natureza é, mais uma vez, colocada em um âmbito superior, a Mãe dos Frutos, a Abundante, com toda a sua maternal fertilidade, e relacionada a nomenclatura matrística por se basear na natureza como Grande-Mãe, a qual todos os seres pertencem de maneira igualitária” (FURLAN, 2017, p. 3). Natália ainda reitera que:

É também a perspectiva de uma origem ritual, relacionada com o culto afrodisíaco da Deusa Mãe que integra a sociedade matriarcal que nos oferece uma pista para compreendermos a atmosfera do amor físico, que na cantiga de amigo mais uma vez nos é sugerido através do eufemismo ou do propósito de a namorada satisfazer os desejos do amigo. (CORREIA, 1978, p. 44)

Essa atmosfera mais íntima e erótica é percebida com mais clareza na sexta e última estrofe que traz a cantiga para uma atmosfera mais sexualizada, levando o ritual da bailia ao seu ápice. “Entre as nuvens douradas pulcra e santa, / Inebriando de amor nossos amigos”. A sedução somada ao desejo corpóreo era uma das tentações que levava os amigos a caírem nos encantos das danças femininas. “Surja a Divina que no ardor da dança/ Acende as chamas que queimam os vestidos”. O dualismo de significados também era algo comum nesses cantares medievais. Aqui as jovens dançam para seduzir e conquistar seus pretendentes, pedindo a Divina, a divindade fecunda da natureza que guie os desejos mais íntimos das moças. Essa atmosfera ritualística é de uma sensualidade

despida de pecado ou culpa, pois estas noções só vieram após a interferência do cristianismo.

Um detalhe muito pertinente nesta bailia é o de que todas as figuras que estão no campo mais ativo da cantiga são representações femininas (o amigo não se encaixa nesse contexto, pois aparece como sujeito passivo as ações das amigas), que estão intimamente ligadas ao culto a Grande Mãe: a “*Deusa*” com seus ramos floridos, a “*Radiosa*” adjetivando os campos verdes pertencentes a essa deusa, a “*Mãe dos Frutos*” que é a “*Abundante*” e a “*Divina*”. Todas elas estão ligadas ao que Natália vem chamar de eterna reserva da Natureza, que, segundo a poetisa, é a força motriz da essência feminina, pois assim como a natureza, a mulher é o único ser que dá vida. Na obra, *Cantares dos trovadores galego-portugueses*, são as raízes matristas que dão o sustento as cantigas de amigo, afirmando a premissa de que a mulher é a maior fonte da criação lírica portuguesa, escamoteando a figura masculina das posições ativas referentes aos personagens nas bailias.

Para não irmos mais longe, limitar-nos-emos a destacar a moldura rigorosamente matrista dentro da qual se desenvolve a poesia de iniciativa feminina. É um mundo que desconhece a autoridade paterna. Num uma só vez a sombra do pai vem perturbar este universo estritamente feminino apenas se excita com as proibições e concessões da mãe, único juiz das acções da filha enamorada (CORREIA, 1978, p. 44)

Natália Correia buscava desconstruir os padrões de poder ligados ao homem enquanto figura onipotente e viril, trazendo um outro aspecto relacionado à força maternal ligada à Natureza, justamente pelo seu poder de criação. Talvez, por esse motivo, dentre todo o lirismo medieval galego-português ela tenha a predileção afetiva pelas cantigas de amigo.

Uma das batalhas sociais e políticas enfrentadas por Natália Correia está ligada à liberdade sexual e do corpo feminino. Seja na literatura (no qual teve várias obras censuradas pela ditadura), como também no cenário político (com a temática do aborto). Ela defendia que a mulher é portadora de sua própria sensualidade, recusando os preceitos patriarcais e expondo a afirmação de sua sexualidade. Estas causas a aproximou do universo feminino das cantigas de amigo medievais, pois sua matriz foram os cantares antigos. É nessa fonte que ela vai retomar o lugar de voz dessas mulheres medievais transformando no verdadeiro eu-lírico de autoria feminina.

“A convicção de que existia uma <<escrita feminina>> que esteve na base desta iniciativa, mas a certeza de que a escrita de autoria feminina, a voz feminina ainda é ouvida como voz segunda, como dialecto, e que precisa portanto de criar espaços e momentos para ser ouvida, mais ouvida” (LIMA apud FURLAN, 2017, p. 6)

Ao se (re)apropriar da voz feminina que, com o advento da escrita, passou a ser propriedade da autoria masculina. Natália legitima a totalidade feminina das cantigas de amigo, pois a figura masculina deixa de participar desse processo, no qual a voz é feminina, o eu-lírico é feminino e a escrita passa a ser também feminina.³⁴ Dessa maneira, abrem-se esses novos espaços, fazendo com que as vozes femininas das mulheres galego-portuguesas sejam ouvidas novamente em sua verdadeira essência. FURLAN (2017, p. 6) ainda reforça que “a defesa de uma linguagem de mulheres é, portanto, um gesto político que cantem carrega uma força emocional enorme”. Foi como escritora, política e, principalmente, mulher que Natália defendeu o espaço pertencente por direito às mulheres na sociedade portuguesa, em uma época na qual o regime patriarcal e ditatorial castrava e silenciava as suas vozes.

3.5. Os anseios da Amiga e as Incertezas da Pós-Revolução

Como explicado anteriormente, as cantigas de bailia representam rituais de dança comuns nos períodos da Primavera, nas quais as jovens amigas bailavam e cantavam em cerimônias religiosas e festividades pagãs. O cenário típico dessas cantigas são os campos floridos e galas radiosas, cenário habitual dos povos galegos e portugueses no período da Idade Média.

A cantiga de número VII de “Alegram-se as queixas em velhos cantares de amigos” é a penúltima cantiga *dos Inéditos posteriores a 1990* e a última cantiga de bailia apresentada por Natália Correia. E apesar desse segundo momento ser destinado às alegrias e euforia trazidos pelo sentimento nacional de libertação da pós-Revolução,

³⁴ Aludimos aqui ao conceito de Hélène Cixous, "écriture femme", desenvolvido no ensaio "O riso da medusa", traduzido para o português em 2017. (BRANDÃO, I, CAVALCANTI, I, ... (ORG). O Riso da Medusa. Trad. Luciana Deplagne. In: Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010). Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017.

alguns intelectuais, incluindo a própria Natália, começam a perceber que poderia haver outra intenção nessa “Revolução das flores”, e essa descrença fica clara não só na escrita do seu diário, como também pode ser percebida na cantiga a seguir:

VII

Antes que acabem as festas
Que metem em brio o amor,
Bailemos lindas e lestras
Sob a avelreira em flor,

Antes que o inverno estes campos
Cubra com crepes funéreos,
Folguemos irmãs bailando
Da Flora os santos mistérios.
(CORREIA, 1999, p. 422).

As desconfianças de Natália Correia com relação aos reais interesses por trás da revolução surgem com menos de um ano do processo de redemocratização vivido por Portugal. Na verdade, precisou menos de dez dias para a escritora repensar a Revolução. Por este motivo que ela inicia a cantiga com o verso “Antes que acabem as festas”. No dia 10 de maio de 1974, Natália desabafa em seu diário: “Parece ser de fato a ruptura e não o reformismo que se inscreve no horizonte próximo das acções desencadeadas pelo desbravamento revolucionário”. (CORREIA, 2003b, p. 41). A fase de comemoração e euforia vivida pelos portugueses foi se transformando em constantes questionamentos e manifestações populares de insatisfação com a postura assumida pelo governo do general Spínola.

Quando a escritora escreve, “Que metem em brio o amor”, refere-se ao amor pelo seu país, as suas lutas e conquistas, pois foi o inconformismo e desejo de liberdade que encheu os corações dos portugueses de honradez e vigor para irem as ruas juntarem-se aos soldados. Desta forma, o eu-lírico pede que “Bailemos lindas e lestras/ Sob a avelreira em flor”, pois os primeiros dias após o 25 de abril foram tempos de comemorações. Nos primeiros dias da escrita do seu diário, Natália demonstrava vivenciar a Revolução de

maneira intensa, ativa e verdadeira, com diárias comemorações e recitais dos poemas censurados, no bar o Botequim, na companhia de diversos amigos e companheiros de luta. As avelheiras em flor, representam não apenas a primavera de abril, mas também é um dos elementos mais presentes nos cenários das cantigas de amigo galego-portuguesas, representando a força e fertilidade e vestindo o contexto da pós-ditadura com o pano de fundo do lirismo medieval.

A segunda e última estrofe reforçam todas as dúvidas colocadas de maneira implícita na estrofe anterior e que foram a ideia central desta cantiga de bailia. As inquietações de Natália são reafirmadas nos versos seguintes: “Antes que o inverso estes campos”. Se seguirmos o ciclo das estações, a fase posterior a primavera é o verão, época mais calorosa do ano, no entanto, o eu-lírico fala de inverno, a estação mais fria do ano. O eu-lírico teme que a frigidez engessada dessa estação encubra toda a cor e vida dos campos primaveris, assim como Natália teme que esse outro governo se transforme em uma nova ditadura e destrua a luta, o brio e liberdade sentidos pelos portugueses devido a Revolução. Pois, de acordo com Racs (2011, p. 212) “Spínola representa sobre tudo os interesses do capital monopolista que esperava da revolução apenas a liberdade política”, buscando apenas uma brecha para efetivar o golpe militar contra o governo de Marcelo Caetano. Racs ainda complementa que:

O general Spínola tem ideias muito próprias sobre a descolonização. As pessoas que reclamam o federalismo, pelo menos, sentem-se com casa vez maior força. Têm ao seu lado as forças mais conservadoras. Obrigado a reconhecer independências que não queria e pactuar acções que repudiava discursos nos quartéis e apela à maioria silenciosa dos portugueses. (RACS, p. 2011, p. 212)

A desconfiança de Natália diante de uma revolução que emanava perfume em vez de sangue se torna cada vez mais forte. Para ela, havia algo por trás dessa revolução inesperada, na qual as armas foram cravos. O seu temor de que se “Cubra com crepes funéreos” os campos de uma nova fase se explica pelo fato de que haviam rumores que o Partido comunista Português (PCP) do qual Natalia já militara, havia se dividido e estaria agindo “em vários e poderosos campos” (CORREIA, 2003b, p. 62) e estes campos poderiam estar ligados ao socialismo soviético e aos MFA no qual, segundo Natália (2003b, 62), “os militares que canalizam a sua influência são os mais activistas e intelectualizados”. Os crepes funéreos descritos pelo eu-lírico da bailia, pode estar

relacionado, exatamente, pela morte de um sentimento de democratização e liberdade para a nação portuguesa, pois os “crepes” também são entendidos como fitas que simbolizam o luto e, para a escritora, o medo de um novo regime ditador. “O perigo de uma nova ditadura, neste caso da esquerda” (RACS, 2011, p. 225). O funeral de um novo tempo. Afinal, para Natália (2003b, p. 62) a Revolução nada mais seria do que “a farsa de se engolir uma revolução que fechou os olhos a um totalitarismo moribundo para engordar outro”.

Entretanto, mesmo com as desconfianças sobre o suceder da revolução e as instituições partidárias, Natália pede, através do eu-lírico, que “Folguemos irmãs bailando”, utilizando o universo das bailias para pedir que a população portuguesa não desista, que não feche os olhos para um presente repleto de contradições, e continue “dançando” e cantando a liberdade aos passos da verdadeira revolução. Essa dança revolucionária foi ganhando corpo e os olhos se abrindo, tanto que, segundo a própria Natália, em setembro “começou por ser um mal-estar. Uma lenta acumulação de repugnâncias. O que era opaco [...] tornava-se transparente [...]. O fórceps de um golpe militar e nasce um aborto. ” (CORREIA, 2003b, p. 77). Um governo aparentemente revolucionário que se aproveita de feridas históricas para se promover.

É a partir dessas contradições ideológicas e da insatisfação que o povo vai, mais uma vez, para as ruas em manifestação. Na madrugada do dia 27 para 28 de setembro de 1974 a população de Lisboa e arredores criaram barreiras nos locais de acesso da cidade. “A situação inverte-se, a manifestação aborta-se, Spínola demite-se de Presidente da República” (RACS, 2011, p. 213). O general Spínola é substituído por Costa Gomes. Desta data e diante volta a florescer o sentimento revolucionário de toda uma nação. E este momento é referenciado no verso que finaliza a última bailia da Obra *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias*, “De Flora os santos mistérios”. Pois, a queda/saída de Spínola retoma a vitória a favor da descolonização e de uma verdadeira redemocratização. Esses “santos” acontecimentos são misteriosos, pois ainda se mantem as incertezas sócio econômicas de Portugal.

Um dos aspectos mais importantes do lirismo popular galego-português é atribuído à figura da mulher, pois as cantigas de amigo nasceram sobre a base de uma tradição de poesia oral feminina, que expunham seus sentimentos e perspectiva de forma anônima. Nessas cantigas de mulher as “jovens amigas” tinham sua sexualidade florescida e cantavam de maneira explícita ou metafórica os desejos e prazeres de sua

satisfação. São esses aspectos de certa liberdade expressiva que fizeram Natália se empoderar desse lugar de fala para abordar não apenas temas relacionados a esfera feminina, mas também, a outras questões como a ditadura e a inconsistência política vivida por Portugal durante o século XX.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas diversas áreas nas quais Natália Correia atuou podemos perceber a voz de militância, luta e resistência, seja contra a censura, seja na preservação cultural de seu país ou ainda a espaço pela autoria feminina, que ela trazia no peito e em suas obras. Dentre os inúmeros gêneros literários pelos quais passou a sua escrita, é nítida a sua íntima relação com a literatura medieval galego-portuguesa. Entretanto, vamos destacar, dentre as obras que estão sob a perspectiva dos estudos medievais, os *Inéditos Posteriores a 1990*, inseridos ao final da obra *O Sol nas Noite e o Luar nos Dias*.

Estes inéditos estão exclusivamente dedicados às Cantigas de Amigo de sua autoria e estão divididos em dois momentos, “Queixam-se as novas amigas em velhos cantares de amigo” e “alegram-se as velhas amigas em novos cantares de amigo”. Apesar de ambos tratarem das cantigas galego-portuguesas, cada divisão tem o seu momento distinto, posto que, no primeiro, podemos observar que o conteúdo das cantigas está relacionado às dores da ausência do amigo causada seja, porque precisou partir para lutar contra os mouros invasores ou a partida devido ao período ditatorial das guerras coloniais e disputas de poder. Já no segundo momento, há uma mudança nos sentimentos da jovem amiga, as jovens se alegram seja pela presença de seus amados ou pelo fim do regime ditatorial e a sensação de liberdade. A partir dessas observações, podemos perceber que Natália Correia cria uma espécie de fazer poético que traz um atravessamento de cenários e contextos históricos, no qual os discursos se entrelaçam criando uma nova produção literária.

Essas são as especificidades que buscamos observar em nossa pesquisa: o processo criativo para unir dois universos em uma só poesia. Para isso, selecionamos como corpus da análise as cantigas *III já luzem as galas; I Pelos campos primaverais; II Sob a milgranada, amigas, bailemos e VII Antes que acabem as festas*, no qual, cada um com uma abordagem distinta, trazem elementos característicos das cantigas de bailia, como as menções às festas primaverais, o cenário campesino, a dança das jovens amigas, juntamente com o contexto da realidade vivida por Natália, com as dores causadas pela ditadura salazarista, o conceito de Mátria, as alegrias trazidas pela Revolução dos Cravos e as incertezas da pós-revolução. Ou seja, nas análises pudemos perceber que existem duas dimensões temporais (passado e presente).

Um dos pontos mais interessantes que percebemos na análise das cantigas de bailia de Correia é o fato de que cada cantiga nos direciona para dois níveis de experiência autoral, pois de um lado existe a afinidade com o universo das cantigas de amigo medievais, com o vocabulário e os mecanismos de criação literária e, do outro, existe a vivência pessoal, a contextualização histórica e ideológica do século XX. A atmosfera poética de Correia conserva os elementos característicos desde o cenário às personagens, criando, desta forma, uma lírica contemporânea com os moldes da poesia medieval.

Esta pesquisa procurou apresentar o quão intensa e diversificada foi a vida da escritora Natália Correia que, independente do espaço ocupado, das represálias, das discussões, buscou exercer o seu papel de mulher e indivíduo social e literário diante da repressão do Estado Novo. Buscou mostrar, também, como o conceito de Mãria e o culto à Grande Mãe influenciaram para uma nova visão sobre a autoafirmação, (re)apropriação do espaço feminino e das particularidades das mulheres. E, principalmente, como sua produção literária e suas vivências sócio-políticas atravessaram uma cultura vinda das raízes do lirismo medieval de seu povo, formando discursos que são entrelaçados um pelo outro o tempo inteiro e criando uma literatura muito própria da açoriana Natalia Correia, na qual a valorização dessa cultura galego-portuguesa era fundamental.

A motivação desta pesquisa surgiu, exatamente, devido a essa procura em valorizar a tradição medieval que a escritora carregava consigo. Essa valorização e os estudos relacionados a esse tema ainda são poucos no universo acadêmico, apesar de existirem muitas obras que podem ser consideradas neotrovadorescas. Além do discurso inovador de recriação do lirismo medieval, ficou claro que a escritora buscava enfatizar cantares de uma tradição antiga das cantigas de mulher, que se tornaram as cantigas de amigo galego-portuguesa. Desta maneira, Natália retoma o lugar de fala e a autenticidade do eu-lírico feminino dessas cantigas, evidenciando o espaço da autoria feminina e a participação ativa das mulheres desde o período medieval até os dias atuais.

Sabemos também das limitações desta pesquisa, pois cada obra literária leva consigo uma infinidade de discussões e análises. E os diferentes olhares e enfrentamentos teóricos podem trazer interpretações diversas, sem que uma precise anular a outra. Afirmamos que esta pesquisa não encerra as análises que abordam os aspectos do *neotrovadorismo* dentro deste mesmo inédito posterior a 1990. Entretanto, não conseguimos encontrar nenhuma tese ou dissertação em língua portuguesa que se propusesse a abordar as cantigas de *bailia* de Natália Correia pelo viés neotrovadoresco.

Dito isto, não se tem por interesse tornar esta pesquisa o único caminho possível de interpretação, muito pelo contrário, intentamos que uma das possibilidades de olhar e perceber a obra de Natália Correia é lendo-a como uma neotrovadora.

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO:

BUENO, Francisco da Silveira. **Antologia Arcaica**. São Paulo: Editora Saraiva, 1968.

CORREIA, Natália. **Descobri que Era Europeia: Impressões duma Viagem à América**. Portugal: Editorial Notícias. 2002.

CORREIA, Natália. **Breve história da mulher e outros escritos**. Edição de Zetho Cunha Gonçalves. Lisboa: A. M. Pereira Livraria, 2003a.

CORREIA, Natália. **Não percas a rosa: diário e algo mais (25 de abril de 1974 – 20 de dezembro de 1975)**. 2. Ed. Lisboa: Notícias editorial, 2003b.

CORREIA, Natália. **Poesia completa: O sol nas Noites e o Luar nos Dias**. Portugal: Projornal, 1999.

CUNHA, S. M. S. A. Dissertação intitulada —**Un Chant Novel: A inspiração (neo)trovadoresca na poética de Jorge de Senal**, apresentada à Universidade de Aveiro, por Sílvia Marisa dos Santos Almeida Cunha, em 2008. Disponível em: <http://ria.ua.pt/bitstream/10773/2781/1/2008001878.pdf>

DACOSTA, Fernanda. “A natalidade de Natália Correia”. In: **NATÁLIA CORREIA 10 anos depois...** Secção Francesa de D.E.EE.R. Faculdade de Letras da Universidade do Porto(Org.): Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003. p. 9-18.

DEPLAGNE, Luciana. Palavras em Ato: A Literatura de autoria feminina na Idade Média. **17º Encontro Nacional da Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisa sobre a Mulher e Relações de Gênero – Redor**. UFPB – CE, Nov. 2012, p. 287 – 298. Disponível em: <http://www.ufpb.br/evento/lti/ocs/index.php/17redor/17redor/paper/view/405>

ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: **Ensaio. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira**. São Paulo: Art, 1989. p. 37-48.

FLORES, Conceição. “Netas de D. Dinis”: Flamas Hasse Pais, Maria Teresa Horta, Miryriam Coeli e Natália Correia. In: **Revista Graphos**, UFPB/PPGL. vol. 19, nº3. 2017, p. 185 – 197.

FURLAN, Vivian Leme. A expressão da liberdade do corpo feminino na escrita de Natália Correia. In: **Seminário Internacional Fazendo Gênero 11&13thwomen’s congress**. Florianópolis, 2017. Disponível em: http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1497295921_ARQUIVO_ComunicacaoCongressoFazendoGengero2.pdf

HORTA, Maria Teresa. “Natália Correia”. In: **NATÁLIA CORREIA 10 anos depois...** Secção Francesa de D.E.EE.R. Faculdade de Letras da Universidade do Porto(Org.): Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003. p. 19-21.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**. (3ª reimpressão). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

LAPA, M. Rodrigues: **Lições de Literatura Portuguesa: Época Medieval**. Coimbra, 1970.

LEMAIRE, Ria. “Repensar um Percurso na Ocasão de um Aniversário...” In: **Revista Cerrados**. UnB, Vol.1. nº31 ,2011, p. 47-62.

LEMAIRE, Ria. Reler a Idade Média – Repensar os Estudos Medievais. In: **Revista Graphos**. UFPB/PPGL, Vol.17. nº2, 2015, p. 5 – 15.

LEXIKON, Herder. **Dicionário de Símbolos**. Editora Cultrix. São Paulo, 1990.

LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro et al. (2011-), Cantigas Medievais Galego Portuguesas – **PROJETO LITTERA** [base de dados online]. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt>>.

LÓPEZ, Teresa. **O neotrobadorismo**. Edicions A Nossa Terra. 1997

- MACEDO, José Riviari. **A Mulher na Idade Média**. São Paulo: Contexto, 1992.
- MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. **Poesia medieval no Brasil**. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2002.
- MOISÉS, Massaud. **A Literatura Portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- PAZ, Octávio. **A dupla chama**. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PERNOUD, Régine. **Luz Sobre a Idade Média**. Portugal: Publicações Europa – América PT. 1997.
- PICOSQUE, Tatiana Aparecida. Os cantares de amigo de Natália Correia: das queixas contra o Estado Novo ao êxtase do encontro com a Revolução dos Cravos. In: **RCL/Convergência Lusíada**, UERJ, n. 31, Rio de Janeiro, 2004, 177-195
- RACS. Marianna Katalin Racs. “Natália Correia: Literatura e política. A ideia de revolução e a figura da “mulher de Liberdade””. In: **ÖT KONTINENS, az Új- és Jelenkori Egyetemes Történeti Tanszék tudományos közleményei**, Nº 2011/1. ELTE: BUDAPEST, 2012, p. 209-232
- RODRIGUES, Urbano Tavares. “Breve perfil de Natália Correia em sua obra”. In: **NATÁLIA CORREIA 10 anos depois...** Secção Francesa de D.E.EE.R. Faculdade de Letras da Universidade do Porto(Org.): Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003.
- SANT’ANNA, Mônica. Maria Lamas, Natália Correia & Maria Teresa Horta: Escritoras, Jornalistas e ... Feministas. In. **Interdisciplinar: Revista de Estudos de Língua e Literatura**. Ano X, v. 23. UFS/Sergipe. 2015, p. 119 – 134. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/4082/3375>
- SARAIVA, Antônio José; LOPES, Oscar. **História da literatura portuguesa**. Porto: Porto Editora, 1966.

SEQUEIRA, Maria do Carmo Castelo Branco de. “Lugares da Poesia em Natália Correia”. In: **NATÁLIA CORREIA 10 anos depois...** Secção Francesa de D.E.EE.R. Faculdade de Letras da Universidade do Porto(Org.). Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003, p.43-51.

SPINA, Segismundo. **Apresentação da Lírica Trovadoresca**. Rio de Janeiro: Livraria acadêmica, 1956.

_____. **Era Medieval – Presença da Literatura Portuguesa**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1971.

TOPA, Francisco. A sádica nostalgia das fogueiras do santo ofício: o processo judicial contra a Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica. In: **Historiae**, v. 6. Rio Grande/RS. 2015, p. 122-141. Disponível em: <
<https://periodicos.furg.br/hist/article/view/5410>>

ZILBERMAN, Regina. As mulheres, no começo da história. In: **Gênero e Representação nas Literaturas de Portugal e África**. DUARTE, C. L.;SCARPELLI, M. F. (Orgs.). Minas Gerais: Editora UFMG, 2002.