

Os cantares de amigo de Natália Correia: das queixas contra o Estado Novo ao êxtase do encontro com a Revolução dos Cravos

Tatiana Aparecida Picosque

USP

Resumo

O artigo aborda *Cantigas de amigo*, obra poética de Natália Correia publicada na categoria de inéditos dos anos noventas. A autora mescla o gênero cultivado nos primórdios da poesia portuguesa – no caso, as cantigas de amigo – com os acontecimentos políticos um tanto recentes em Portugal: o regime opressivo de Salazar e, particularmente, a liberdade conquistada com a Revolução dos Cravos. Nestas cantigas, duelam a guerra e o amor, sendo que o último leva vantagem momentânea ao final.

Palavras-chaves: poesia portuguesa contemporânea; Natália Correia; *Cantigas de amigo*; amor; Revolução dos Cravos.

Abstract

The paper approaches *Cantigas de amigo*, Natália Correia's poetical work published in the category of unpublished of the nineties. The author matches the genre cultivated at early times of Portuguese poetry – in this case, the songs of friend – with recent political events in Portugal, namely: Salazar's oppressive regime and particularly the freedom gained with the Carnation Revolution. In these poems, war and love fight, but love takes momentary advantage at the end.

Keywords: contemporary Portuguese poetry; Natália Correia; *Cantigas de amigo*; love; Carnation Revolution.

Natália Correia (1923-1993) nasce na ilha de São Miguel, no arquipélago dos Açores, mas parte aos 11 anos com a mãe e a irmã para Lisboa. Fixa-se então na capital e gradualmente urde sua obra singular e multifacetada, legando-nos livros de poesia, romances, ensaios, antologias poéticas e peças de teatro. Ademais, a autora atua de maneira decisiva no contexto da cultura portuguesa da segunda metade do século XX, sempre se opondo ao regime opressor de António de Oliveira Salazar (1889-1970). Pouco antes da Revolução dos Cravos de 1974, Natália Correia chancela, como diretora literária da Estúdios Cor, a publicação das *Novas Cartas Portuguesas* (1972), obra coletiva escrita por Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, tendo sido o livro censurado, recolhido e todas as envolvidas processadas. Com as manifestações contrárias e o advento da Revolução dos Cravos, a responsabilização judicial perdeu o sentido.

Em 1990, Natália publica *Sonetos românticos*, obra poética agraciada no ano subsequente com o Grande Prêmio de Poesia da Associação Portuguesa de Escritores

(APE). O *corpus* que propomos para o nosso comentário analítico, as *Cantigas de amigo*, fecha a obra *Poesia completa: o sol nas noites e o luar nos dias* (1999) da autora e surge justamente após os *Sonetos românticos*, também coligidos. Saiba-se que a obra póstuma *Poesia completa* reúne cronologicamente os livros de poesia já publicados por Natália Correia, acrescentada destas cantigas inéditas que tornam ainda mais instigante o seu trabalho poético. Ainda não encontramos estudos minuciosos a respeito destas cantigas com as quais a autora pretendeu fazer “reflorir a sagrada matriz de nosso lirismo” (CORREIA, 1999, p. 619), a saber: as cantigas galego-portuguesas, mais especificamente os “cantares de amigo” (CORREIA, 1999, p. 620).

Antes da apresentação das suas *Cantigas de amigo*, Natália Correia contextualiza-as, revela ao leitor o projeto poético que tinha para tais cantares: “Foi meu propósito anterior à publicação de *Sonetos românticos* juntar num mesmo volume dividido em duas áreas complementares sonetos e ‘cantigas de amigo’” (CORREIA, 1999, p. 619). Deste modo, as *Cantigas de amigo* originalmente integrariam de modo complementar um volume com os sonetos mencionados, o que não ocorreu. Mais adiante, Natália relata-nos que nos *Sonetos* já havia se consumado “a incorporação do fêmeo no macho e do macho no fêmeo” (CORREIA, 1999, p. 619) – a união do princípio feminino ao princípio masculino e vice-versa –, sendo assim as *Cantigas de amigo* acabaram se destinando a uma obra à parte, na categoria de inéditos posteriores a 1990. Ou seja, em um primeiro momento, os sonetos e as cantigas se complementariam, mas Natália verificou que estas extrapolariam aquele desígnio poético do qual os sonetos isoladamente tinham dado conta. De qualquer modo, notemos que as *Cantigas de amigo* foram dispostas como obra autônoma no intuito de constituir o remate de *Poesia completa*, portanto cumprem um papel relevante.

O interesse de Natália Correia pela lírica profana galego-portuguesa é anterior a suas *Cantigas de amigo*, sendo esta revisitação aos cancioneros medievais um gesto encontrado em diversos poetas portugueses do século XX, tais como Herberto Helder¹ (1930-), contemporâneo a Natália e que em seu livro *A faca não corta o fogo* (2009) retoma uma cantiga de D. Dinis e também as de poetas provençais. No que tange à nossa autora, mencionemos outras três de suas publicações que envolvem as cantigas galego-portuguesas: *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica: dos cancioneros*

¹ Diga-se de passagem que Herberto Helder colige diversos textos de Natália Correia em seu livro chamado *Edoi Lelia Doura: antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa* (1985).

medievais à atualidade (1965), *Trovas de D. Dinis* (1970) e *Cantares dos trovadores galego-portugueses* (1970).

No caso das *Cantigas de amigo*, entrevemos que passado e presente se apresentam sobrepostos nestes “cantares de amigo”, resultando em um jogo poético interessante. Estruturalmente, encontramos os poemas divididos em duas grandes partes: 1) *Queixam-se as novas amigas em velhos cantares de amigo*, título da primeira parte formada pelos textos poéticos “I Nesta praia, amigas, de onde p’rás 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” e, por fim, “X Pastorela”; 2) *Alegram-se as velhas amigas em novos cantares de amigo*, título da segunda parte composta dos poemas “I Pelos campos primaveris”; “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 róseas ondas quando o amanhecer”; “VII Antes que acabem as festas” e, finalmente, uma espécie de *fecho de ouro* – empregando uma terminologia recorrente ao soneto – destes cantares de amigo com o poema “VIII Alba”.

Como podemos constatar, os poemas são inúmeros e detêm ainda uma extensão considerável, por isso nos restringiremos a compor um quadro panorâmico destas cantigas, concentrando-nos em aspectos que julgarmos mais relevantes. Mesmo porque, ao percorrermos os textos poéticos em questão, vislumbramos a presença de um fio narrativo que os entrelaça, tornando-os interdependentes: em resumo, uma *macrocantiga*.

Vejamos então os poemas. Com relação a “Nesta praia, amigas, de onde p’rás cruzadas”, justamente o primeiro da série das *Cantigas de amigo*, convém que o analisemos minuciosamente, dado que exerce uma função equiparada ao do prelúdio musical:

I

Nesta praia, amigas, de onde p’rás cruzadas
Foram matar mouros nossos lidadores
Com cantares de amigo chamemos as barcas

Que à lide levaram os nossos amores.
Vão e vêm as ondas. Pelas mesmas águas
Discorrem idades. Não mudam as dores.

Com velhos cantares que por estas matas
Fizemos quando eles inda eram pastores,
Chamemos as naus, pois que ora são nautas
Que à Índia levaram os nossos amores.
Mudadas em naus as lenhas das matas
Mudaram o mundo. Não mudam as dores.

Neste cais de prantos de onde eles em armas
Foram matar pretos pelos seus senhores
Com cantares chamemos as frotas iradas
Que à guerra levaram os nossos amores.
Vêm os soldados e foram-se as Áfricas,
São outras as guerras. Não mudam as dores.

Com cantares que cheguem às nuvens mais altas
De onde lançam bombas os aviadores
Chamemos as barcas que ganhando asas
Prò inferno levam os nossos amores.
Mudaram-se as armas que em ímpias fornalhas
Mudam as cidades. Não mudam as dores.

(CORREIA, 1999, p. 620)

O poema acima nos apresenta o gênero longínquo recriado: a cantiga de amigo. Na primeira estrofe, encontramos uma voz poética feminina que se dirige às “amigas”, solidárias na idêntica situação aflitiva: a ausência “dos lidadores”, dos seus “amores” que partiram da “praia” lusitana rumo à “lide” contra os “mouros” por conta das “cruzadas” – ocorridas entre os séculos XI e XIII. Este dado nos remete aos primórdios da história do reino de Portugal, lembrando-nos das investidas militares portuguesas – sublinhemos, com o auxílio dos cruzados que se dirigiam à Terra Santa – contra os mouros que dominavam a Península Ibérica havia séculos, contribuindo assim para a retomada gradativa dos territórios perdidos – eis aqui o movimento ibérico cristão de expulsão dos mulçumanos conhecido como Reconquista. Como percebemos, a estrofe inicial do poema evoca o imaginário das cruzadas a fim de conectá-lo aos acontecimentos históricos concernentes ao surgimento de Portugal. Note-se também que a guerra se encontra presente.

Não só a guerra, mas o cenário marítimo se manifesta nas três das quatro estrofes da cantiga, remetendo-nos às *barcarolas* ou *marinhas*. Averiguemos algumas de suas características:

[...] são cantigas de criação nacional, sem correspondentes nas outras literaturas. O galego e o português, criados à beira-mar, não admira que os atrativos da vida marítima participassem do seu temário poético; daí o encanto com que muitas vezes as sugestões do mar invadem os estados de alma da donzela saudosa, que vai admirar o movimento calmo das ondas, conversar com elas, pedir-lhes notícias do amado, ou ainda esperar por elas as barcas em que partiu o amigo em alguma expedição guerreira [...] a partida do amigo nem sempre era por via terrestre. (SPINA, 1972, p. 386-387)

Encontramos justamente uma voz feminina que incita as amigas a chamarem as “barcas” que levaram os seus respectivos amores para a guerra contra os mouros, para um contexto demarcado pela violência. Reparemos na presença de estruturas reiteradas ao longo do poema de Natália Correia, o que remonta ao paralelismo recorrente nas cantigas de amigo dos cancioneiros. Destaquemos o refrão “Não mudam as dores”, estrutura que encerra as quatro estrofes do poema, ecoando na forma de sentença o ceticismo da voz feminina quanto aos caminhos adotados pela humanidade, já que “Discorrem idades./ Não mudam as dores”.

Na estrofe seguinte, insiste-se nos cantares de amigo. Com eles, os amores ausentes são chamados de volta, e agora não são mais as barcas, mas as “naus” que os levaram ao mar. Deste modo, salta-se do contexto histórico das cruzadas para o das grandes navegações em direção às Índias, transita-se aproximadamente do século XII ou XIII para o final do XV. Há uma justaposição temporal promovida no dístico “Mudaram em naus as lenhas das matas/ Mudaram o mundo. Não mudam as dores” que, por seu turno, remata esta segunda estrofe, já que as “lenhas das matas” que serviram à construção das “naus” que conduziram os portugueses às Índias foram supostamente cultivadas durante o reinado de D. Dinis (1261-1325), o rei trovador-lavrador. Com isso, o tempo histórico em que floresceram as cantigas medievais fornece a matéria-prima para a fabricação das embarcações que “mudaram o mundo”. Frise-se, no entanto, que “não mudam as dores”.

Quando lemos a terceira estrofe, encontramos mais um grande salto temporal: das grandes navegações às guerras coloniais (1961-1974) na África. Na ocasião em que era governado pelo ditador Salazar, Portugal mantinha Angola, Moçambique e Guiné-

Bissau como colônias ultramarinas, explorando-as. Para que estas regiões africanas alcançassem sua independência política foi necessário o uso da luta armada contra os portugueses. Em decorrência disso, surgem os versos “Neste cais de prantos de onde eles em armas/ Foram matar pretos pelos seus senhores/ Com cantares chamemos as frotas iradas/ Que à guerra levaram os nossos amores”. A estrofe menciona termos como “armas”, “matar pretos”, “frotas iradas”, “guerra”, “soldados” e “Áfricas” para que a referência a estas guerras coloniais travadas entre portugueses e africanos fique mais do que explicitada. Mas se, por um lado, “são outras as guerras”, por outro, “não mudam as dores”, ou seja, o sofrimento humano permanece o mesmo quando comparado ao de séculos anteriores.

Na quarta e última estrofe, deparamo-nos novamente com a esperança de que os “cantares” tragam de volta os amores ausentes. Mas o canto dirigido ao mar desloca-se agora em direção às “nuvens mais altas”, local onde se encontram “as barcas que ganhando asas/ prò inferno levam” os amores. Do mar para o ar, visto que as barcas, naus e frotas foram substituídas pelos aviões. Estes lançam “bombas” sobre a terra que “em ímpias fornalhas/ mudam as cidades”. Incineram-nas com explosivos de última geração, destroem-nas.

Esta última estrofe lembra-nos do ataque aéreo sofrido pela cidade basca de Guernica em abril de 1937, durante a Guerra Civil Espanhola. Horror retratado e imortalizado na tela de Pablo Picasso. Além de Guernica, estendamos a imagem dos aviões que bombardeiam cidades para o cenário das duas grandes guerras. Nestas, bombas de aviões arruinaram cidades, culminando no abominável uso de bombas atômicas contra as cidades de Hiroshima e Nagasaki. Levando-se em conta este terrível panorama da história da humanidade, a cantiga de Natália Correia, ao menos esta, conclui que “não mudam as dores”.

Na cantiga como um todo, existe um movimento gradativo de tensão demarcado pelo léxico das embarcações: primeiro, temos as barcas, depois as naus, mais adiante as frotas iradas e, por fim, as barcas que ganharam asas (os aviões). Com variados matizes, a guerra se presentifica em cada uma das estrofes, dado que o filme que se projeta na tela é sempre o mesmo: o da história da subjugação de homens, de culturas. Critica-se a tecnologia a serviço da violência, da guerra entre os homens. De acordo com o poema, a evolução tecnológica potencializou a barbárie que existe entre

os povos desde o período de florescimento das cantigas galego-portuguesas: tempos em que os portugueses já saíam para matar mouros.

E podemos nos indagar: se as guerras são constantemente recriadas e nunca são consideradas anacrônicas, por que as cantigas de amigo não poderiam ser também reinventadas no contexto do século XX? Sendo assim, justifica-se o título da primeira parte referente às cantigas de Natália: *Queixam-se as novas amigas em velhos cantares de amigo*. Ou seja, um gênero antigo – os “velhos cantares” de amigo –, agora reatualizado no intuito de comportar as “queixas” das “novas amigas” que vivenciam impasses históricos contemporâneos.

É visível nesta cantiga de abertura mais do que uma mera queixa, mas a constatação de uma denúncia contra a história da dominação de um homem por outrem. Quando os “amores” destas “amigas” se encontram ausentes, eles comungam com a opressão, com a supressão da alteridade e, de resto, acabam ironicamente vitimados e, por isso, os versos da cantiga conclamam: “chamemos as barcas que ganhando asas/ prò inferno levam nossos amores”. São as barcas aladas pró-inferno que afastam os amores de suas respectivas amigas, mas estas possuem a esperança persistente de que o canto possa reverter esta situação: a guerra cinde, dolorosamente, e o canto – como veremos, alegremente – convida ao encontro amoroso.

Na segunda cantiga de amigo, deparamo-nos com a tentativa de sedução das amigas. Elas agora agem, incentivam seus amores a deixarem os campos de batalha em troca dos deleites da união amorosa. Leiamos o poema:

II

É Maio, amigo, deixa a batalha e vem
 Meu olhar triste encher de alegres flores.
 Fremente o eco do teu sangue tem
 Seu fim feliz no céu de ébrios amores.
 P'ras os campos de caveiras vão os amigos
 E as ninfas choram na matriz dos rios.

Já as maias, amigo, douram os campos,
 Deixa a ira das guerras dolorosas
 E vem viçoso entre os verdes ramos
 Em meu seio beber sumo de rosas.
 Para as praças de pranto vão os amados
 E as ninfas choram nos floridos prados.

Já o ouro no campo espalha as maias,

Deixa o combate, fonte dos meus suspiros
E vem amigo, vem esquecer as armas
No inocente verdor destes retiros.
Para plainos de ataúdes vão os mancebos
E as ninfas choram na alma dos rochedos.

(CORREIA, 1999, p. 621)

Neste poema, não se tem ainda o desejado encontro amoroso, pois o “amigo” permanece ausente em decorrência das batalhas. Observemos que a voz poética feminina presente nesta cantiga deixa de se endereçar ao grupo de mulheres – as amigas com as quais intencionava compor um coro –, concentrando-se, pois, na figura de seu amado: “É Maio, amigo, deixa a batalha e vem/ Meu olhar triste encher de alegres flores”. Oferta-se ao amado o inebriamento, o entusiasmo, a felicidade: “Fremente o eco do teu sangue tem/ Seu fim feliz no céu de ébrios amores”. Por seu turno, note-se que os dois versos finais de todas as estrofes se contrapõem aos dizeres dos quatro primeiros, traçando o confronto entre a hipótese extasiante – desejo de amor, de beleza, de leveza – e a realidade crua – da guerra, da violência, da morte: “P’ra os campos de caveiras vão os amigos/ E as ninfas choram na matriz dos rios”.

Neste cantar de amigo, imiscuem-se elementos pagãos, tais como os apontados pelos termos “maias”² e “ninfas”. Além de o mês de maio corresponder ao período da primavera e, com isso, podermos logo sublinhar a sugestiva conexão entre flores e poemas, tem-se ainda a alusão à festa pagã das maias, celebrada em certas regiões portuguesas no dia primeiro de maio: “Já as maias, amigo, douram os campos,/ Deixa a ira das guerras dolorosas”; “Já o ouro no campo espalha as maias,/ Deixa o combate, fonte dos meus suspiros”. Para a comemoração das maias, os habitantes enfeitam portas, janelas e outros locais com giestas (flores amarelas), justificando assim o uso na cantiga das expressões “douram os campos” e “ouro no campo”. Ou seja, as maias, com as suas flores amarelas, espalham nos campos o amarelo-ouro. Registre-se que as maias foram ao longo do tempo censuradas pelos poderes políticos, dado o seu resquício pagão – o de celebrar ritualisticamente a natureza – afrontar a religião cristã.

Enfim, o convite erótico-amoroso da amiga – expresso em versos como “E vem viçoso entre os verdes ramos/ Em meu seio beber sumo de rosas”; “E vem amigo, vem esquecer as armas/ No inocente verdor destes retiros” – não passa infelizmente da

² M. Rodrigues Lapa (1977) tem vários de seus ensinamentos perfilhados por Natália Correia. Ele chega a comentar a respeito das teses de Gaston Paris sobre os vestígios das maias na poesia trovadoresca.

esfera do desejo feminino, visto que na realidade os amigos estão sendo mortos nas guerras: “Para plainos de ataúdes vão os mancebos/ E as ninfas choram na alma dos rochedos”. A dor ainda triunfa, pois os amigos vão para os ataúdes (caixões), para a morte. As ninfas choram sublimemente solitárias.

E a mencionada solidão persiste na cantiga seguinte:

III

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

(CORREIA, 1999, p. 621)

O amado acha-se ausente e a amiga lamenta-se. Na próxima cantiga, ela novamente incita as amigas a cantarem, sendo os amigos “traidores”,³ pois escolhem a guerra e, por consequência, o desamor:

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 e infames ofícios,
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

³ A suposta “traição” dos amigos que parecem preferir as armas ao amor das mulheres fica mais clara nos versos de outros poemas da primeira parte. Percorrendo-os, constatamos que os amados juraram não compactuarem com a violência: “Namorados que foram inocentes/ Por patrões de holocaustos batalhar./ Juraram no altar dos nossos ventres/ Carnificinas não vão lhes devotar./ Se o fizerem não mais suas sementes/ Em nossos ventres hão-de frutificar”. (CORREIA, 1999, p. 625); “Porque pareceram as graças/ Que a um traidor dei, as mais lindas,/ P’ra pintar minhas desgraças/ Em pranto lhe dou as tintas:/ Mal haja graça que é dada/ Para ser mal empregada!” (CORREIA, 1999, p. 625)

Expulsemos, amigas, esses malefícios.

(CORREIA, 1999, p. 622-623)

O canto das mulheres torna-se um canto de expurgo, de purificação. Funciona como um canto ritualístico, como uma espécie de feitiço contra os males que assolam a humanidade. As amigas situam-se num espaço imaculado ou que se pretende ainda imaculado: a “fresca serra”. Nesta, não há lugar para guerras e “ódios”, para o capitalismo degradante – “indústrias e infames ofícios” – e para as cidades erguidas com “cólera, ganância e outros vícios”. Na realidade, a cantiga que vimos analisando ressalta os interesses utilitaristas da sociedade contemporânea contra os interesses comumente mais nobres da poesia, reforçando que esta almeja com o canto esconjurar os perigos e as pestes que atormentam o mundo.

Na “fresca serra” da poesia destacada pelo texto, busca-se a unidade entre as coisas e não a cisão. Trata-se da crença no canto poético, na palavra ritualística: “Com velhos cantares fiéis a estas flores/ Expulsemos, amigas, esses malefícios”. Poesia como magia, associada a uma sabedoria feminina – ou maternal. Nesta linha de raciocínio, argumenta a autora em uma entrevista:

Cabe [à mulher] ultrapassar esse aspecto [maternidade compreendida em um sentido estritamente fisiológico] na medida em que pode conquistar uma sabedoria de tipo maternal para intervir no mundo, e orientá-lo. Um mundo onde só o homem tem a palavra, palavra essa que é origem de tantos desmandos, guerras, conflitos e soluções precárias de carácter económico e social. [...] Estruturalmente, a mulher é avessa, alérgica à ideia de guerra e de conflito. A sua própria experiência maternal a predispõe contra a guerra. Dá vida mas não gosta de contribuir para a sua destruição. É por uma actuação pacífica. (CORREIA, 2004, p. 45)

É notório o fato de que as *Cantigas de amigo* privilegiam a mundividência feminina, reputada pacífica, contra o poder da violência advindo de uma racionalidade obtusa e vinculada a um mundo de estrutura evidentemente patriarcal. São justamente as vozes femininas que suplicam pelo fim das batalhas e são os “amigos” que escolhem as guerras e outras atrocidades:

VIII

No alto do mundo, nós as montanhasas
Chorando os amigos que estas penhas bravas

Deixam por indústrias de loucas empresas,
Os velhos alqueires regamos com lágrimas.
 Aos mais altos ermos acolhem-se as aves
 Do mal que os amigos fazem nas cidades.

O linho tecendo, não dando pelas horas
Que os mancebos movem a andanças incautas,
Choramos por eles que estas velhas hortas
Deixam por indústrias que empestam as águas.
 Aos mais altos ermos acolhem-se as aves
 Do mal que os amigos fazem nas cidades.

Do alto do mundo, perguntando ao vento
Aonde os levaram malignas viagens,
Com pranto regamos a terra; e o vento
Responde fazendo gemer as ramagens.
 Aos mais altos ermos acolhem-se as aves
 Do mal que os amigos fazem nas cidades.

(CORREIA, 1999, p. 626)

Esta oitava cantiga da série deixa transparecer elementos típicos das cantigas de amigo tradicionais, porque nela encontramos o refrão “Aos mais altos ermos acolhem-se as aves/ Do mal que os amigos fazem nas cidades”,⁴ a repetição quase coincidente de certos sintagmas e a interpelação de elementos naturais para que estes lhe respondam sobre o paradeiro do amigo: “Do alto do mundo, perguntando ao vento/ Aonde os levaram malignas viagens,/ Com pranto regamos a terra; e o vento/ Responde fazendo gemer as ramagens”. Desta forma, tem-se o vento replicando morbidamente, já que as ramagens *gemem* (de dor) como as amigas. Sendo assim, a natureza só corrobora o sentimento doloroso destas Penélopes que tecem linhos, aguardando o retorno de seus parceiros Odisseus.

As “aves” do refrão da cantiga voam para as regiões mais longínquas em razão do mal causado pelos amigos no chão das cidades. Conclui-se disso que a opressão afugenta a liberdade e esta se refugia onde pode: o refrão da cantiga tem certamente como alvo o regime de exceção de Salazar e congêneres. Em “Pastorela”, poema que fecha a primeira parte da série de cantigas, o cerco de soldados furibundos a uma bela pastora arremata o panorama funesto e tão indesejado pelas amigas:

⁴ Américo A. Lindeza Diogo (1998) ressalta que as cantigas de amigo comumente se estruturam em torno de estrofes de dois, três e quatro versos com refrão. É o caso das cantigas de amigo compostas por Natália Correia, demonstrando que o trabalho de recriação da autora abrange os aspectos formais das cantigas galego-portuguesas, entre outros.

X
PASTORELA

Ao raiar da manhã estava a bela
Guardando seus mansos cordeiros
Quando nesses ares livres da serra
A cercaram medonhos guerreiros.
E ouvindo os estrondos da guerra,
Disse a pastorinha aos guerreiros
Que queriam dar cabo de tudo:
Deixai-me em paz nesta serra
Guardar estes brandos cordeiros
Que tiram as maldades do mundo.

[...]

Ao romper da alva no monte,
Estando a formosinha entre fragas
Por onde corria uma fonte,
A cercaram homens com armas
E ouvindo ao longe as batalhas,
Disse a pastorinha aos guerreiros
Que tinham um ar iracundo:
Deixai-me guardar estas águas
Onde bebem as bondosas ervas
Que dão de comer aos cordeiros
Que tiram as maldades do mundo.

(CORREIA, 1999, p. 627-628)

Procedendo à leitura da segunda parte das *Cantigas de amigo*, vislumbramos que os soldados atendem ao pedido das amigas e, por extensão, ao da pastora (poeta) então encurralada. Cedem aos encantos do encontro, do deleite amoroso, e, por isso, o subtítulo *Alegram-se as velhas amigas em novos cantares de amigo*. A alegria ocupa agora o lugar da queixa. Sendo assim, acompanhemos este movimento do êxito do amor perante a guerra, tecendo-lhe os devidos comentários:

I

Pelos campos primaveris
Radiosos de aves 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 junquinhos
Façamos frescas capelas.
É Abril. E os soldadinhos
Tomando o viço das relvas
 Trazem flores em vez de balas
 Para libertar as belas.

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. 629)

É primavera. Tempo das flores, do triunfo ao menos momentâneo da cosmovisão poética. Tempo de liberdade, destacada no movimento de retorno das aves. Não são mais os “soldados”, são os “soldadinhos gentis”, mais afetuosos e aparentemente inofensivos. Por eles, as amigas tinham acendido “velas”, tentando iluminá-los espiritualmente, convertê-los ao bom caminho: o da união amorosa. O rito feminino demonstra sua eficácia, pois os soldados agora “trazem flores em vez de balas”, vindo libertar as suas amigas da saudade, aflição e decepção amorosas. Há um verso em que o uso proposital do ponto final merece ser salientado, já que indica o cessar dos conflitos: “Ferocidade ou fuzil.” Não há, portanto, mais espaço para a ira, para as armas, dado que estas servem à guerra e não ao amor.

Estes “soldadinhos de Abril” trazem a beleza das flores em suas mãos. Domam o sentimento da ira (“feras”) com o sentimento do belo (“cravos”). Obviamente que o poema se refere a um evento de suma importância na trajetória histórica de Portugal: a Revolução dos Cravos. Em abril de 1974, cai o regime de exceção que patrocinou a censura e as guerras coloniais. É a vitória da liberdade acompanhada do êxtase proporcionado pelo encontro pacífico entre os cidadãos depois de exaurido o Estado Novo.

As amigas montam um cenário bucólico, pois desejam comemorar a acertada escolha de seus amores: “Amigas, com estes junquinhos/ Façamos frescas capelas”; “Sob os ramos das camélias/ Bailemos para os soldadinhos”. As “capelas” sugerem a sacralização do corpo, do desejo, porque os locais que abrigarão os corpos dos amantes são equiparados a um recinto sagrado. O desejo de encontro entre os amantes nas cantigas tem por vezes como ingrediente erótico a dança feita sob as árvores, tais como as avelaneiras, as milgranadas⁵ (romãzeiras) e outras:

II

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

(CORREIA, 1999, p. 630)

Notemos que o “Amor” grafado com maiúscula dignifica o amor vivido no plano da imanência, do terreno. Lembremo-nos de que os “soldadinhos” da cantiga anterior estavam “tomando o viço das relvas”, revelando, portanto, uma experiência de comunhão com a natureza. É o homem reintegrando-se ao mundo, partilhando do “viço”, do vigor da vegetação. Por isso, a experiência erótico-amorosa desponta justamente em um cenário natural: tem-se início com a dança das amigas o processo de êxtase dos sentidos com a unidade (dos corpos) que, metalinguisticamente, pode ser estendida ao do poeta com o exercício de sua arte poética.

Intenta-se com a dança ritualística inebriar os amigos de amor, seduzi-los, erotizá-los. Ademais, evoca-se a divindade (a “Divina”) para que ela acenda as chamas que queimem as vestimentas das amigas, desnudando-as aos amigos e,

⁵ Os versos do poema “Sob a milgranada, amigas, bailemos/ As três danças concêntricas do Amor” estabelecem uma evidente relação intertextual com a cantiga de amigo (bailada) *Bailemos nós já todas tres, ai amigas*, do clérigo Airas Nunes. Nesta cantiga galego-portuguesa, a dança se efetiva sob as avelaneiras. Não por acaso, encontra-se coligida no livro *Cantares dos trovadores galego-portugueses*. Tem-se a milgranada como símbolo de fertilidade.

consequentemente, convidando-os ao gozo do ato sexual. Na cantiga seguinte, a voz feminina se dirige metonimicamente à natureza, por meio das aves europeias “calhandras”:

III

Que novas me trazeis gentis calhandras
Que a deleitosos ramos regressais?
De amores idos cantais ledas lembranças
Ou vindouros prazeres anúnciais?

[...]

(CORREIA, 1999, p. 631)

Certamente as calhandras anunciam os “prazeres” corporais. Até porque são aves de voo rasteiro, sugerindo o telúrico. Metaforiza, portanto, o plano terreno, mundano. Natália Correia chega a tecer reflexões sobre o comportamento da temática do amor nas cantigas de amigo galego-portuguesas, ponderando que estas se coadunam com a dimensão mais sensorial (física) do sentimento amoroso:

Ao contrário da cantiga de amor, que se nutre da sublimidade de um sentimento que transcende a carne, a cantiga paralelística oferece uma tópica que repõe o amor na sua dimensão humana, patrocinado pela natureza que tudo consente. Eis porque o tema da natureza e a situação amorosa se entrelaçam nesse enclave bucólico do Trovadorismo. Mesmo nas cambiantes invadidas pelo amor cortês, comparecem as alusões às solicitações sexuais do amigo [...] (CORREIA, 1978, p. 45)

Nos três poemas subsequentes, o anúncio das calhandras regressadas inclina-se mesmo para o dos “vindouros prazeres” – o dito amor na sua dimensão humana:

IV

Irmãs aos ternos retiros
Destas montanhosas selvas
Regressam nossos amigos.
Tempo é de seguir as cervas.

[...]

Onde pararem as cervas
Nestas selvas montanhosas,
Nossos amores de entre as ervas
Hão-de sair como as rosas.

E como em boa harmonia,
Estão amores e frescas relvas,
Tomadas dessa alegria,
Perderemos as fivelas.

[...]

E como em elevo estão
Amores e prados floridos
Quer essa boa união
Que percamos os vestidos.

(CORREIA, 1999, p. 631-632)

V

Ledo o meu amigo foi caçar no monte,
Disseram-me as aves que o esperasse na fonte.
 Jovial o vento levou-me o vestido,
 Soltou-me o cabelo. E o resto não digo...

[...]

(CORREIA, 1999, p. 632)

VI

[...]

Na vaga que de brilho a areia asperge
Entre altas rochas, quando a manhã desponta
Banham-se as belas. Vem amigo ver
Meu seio flutuar à flor da onda.
 Ó vem, sedento! Amigo, vem beber
 A água que do seio me escorrer.

(CORREIA, 1999, p.633)

Os amigos regressam e a presença das “cervas” indica o jogo erótico-sexual entre os amantes, pois “tempo é de seguir as cervas”. Aliás, há toda uma simbologia nada inocente por detrás de palavras como “selvas”, “cervas” – lembram, por sinal, os “cervos” bíblicos do *Cântico dos cânticos* –, “relvas”, “rosas”, “caçar”, “cabelo”, “fonte”, entre outras. Tudo se encontra em harmonia, propício para que as amigas percam as suas “fivelas”, os seus “vestidos”. Este jogo torna-se mais explícito,

chegando, finalmente, ao convite provocativo da amiga ao encontro sexual: “Vem amigo ver/ Meu seio flutuar à flor da onda./ Ó vem, sedento! Amigo, vem beber/ A água que do seio me escorrer”.

O último poema da série se intitula “Alba”. Houve o tão esperado encontro dos corpos dos amantes e agora o guerreiro repousa nos braços da amiga:

VIII

ALBA

No laranjal laranjado
A lua florida estava.
Sonhando estava o guerreiro
Que em meus braços repousava.
Comigo sonha o guerreiro,
Não venha acordá-lo a alva.

Em meus braços o guerreiro
Com maravilhas sonhava.
Veio o fruto, ao laranjado.
Florido o tempo passava.
Com granada e tiroteio
Não venha acordá-lo a alva.

No laranjal o guerreiro
Em meus braços acordava.
Mas a metralha e o morteiro
Por maravilhas trocava.
Estão os homens em sossego.
Já pode romper a alva.

(CORREIA, 1999, p. 634)

A *alba* consiste em um texto poético do gênero lírico de origem provençal. Nela, os amantes que lograram o encontro noturno de seus corpos queixam-se agora da alvorada, do romper da manhã. Nesta *alba* de Natália Correia, encontramos a amiga que não deseja o despertar do “guerreiro” motivado por “granada e tiroteio”. Que ele então repouse ou sonhe em seus braços, que continue dormindo tranquilamente. Na *alba* tradicional, inclusive, são as aves que comumente anunciam o amanhecer e, portanto, não os estrondos causados por armamentos de guerra.

No final da composição, tem-se o despertar do guerreiro no succulento “laranjal” em vez dos estéreis campos de batalha. Dormiu e despertou comungado com

o amor, com a fertilidade da natureza. Enfim, ele trocou “a metralha e o morteiro por maravilhas”, sendo assim a voz poética feminina não impede mais o romper da alva: o guerreiro trocou as guerras coloniais e outras atrocidades pelo júbilo da união amorosa, pelo movimento pacífico da Revolução dos Cravos.

Sublinhemos ainda a construção de uma voz poética feminina despida de quaisquer ingenuidades ou ilusões nas *Cantigas de amigo*, já que sabedora da transitoriedade deste êxtase erótico-amoroso, de que o ciclo da natureza é inexorável – as festas que celebram a primavera acabam e o inverno retorna –, dado que *eros* e *thánatos* se impõem na história dos homens:

VII

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

Antes que o inverno estes campos
Cubra com crepes funéreos,

[...]

(CORREIA, 1999, p. 633)

Mas há agora sossego, paz, e a alva pode dispensar o céu noturno. O amor vence momentaneamente a guerra e a separação dos amantes, instala-se uma sensação de plenitude entre os seres. Nas *Cantigas de amigo*, temos o momento em que poesia e história se dão as mãos para escrever as queixas contra o regime salazarista e o êxtase singular proporcionado pelo advento da Revolução dos Cravos, pela revolução da primavera em abril...

Referências

- CORREIA, Natália. *Cantares dos trovadores galego-portugueses*. Seleção, introdução, notas e adaptação de Natália Correia. 2. ed. Lisboa: Estampa, 1978.
- _____. Inéditos (posteriores a 1990): cantigas de amigo. In: _____. *Poesia completa: o sol nas noites e o luar nos dias*. Lisboa: Dom Quixote, 1999. p. 619-634.
- _____. *A estrela de cada um*. Edição de Zetho Cunha Gonçalves. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2004.
- DIOGO, Américo António Lindeza. *Lírica galego-portuguesa: antologia*. Braga-Coimbra: Angelus Novus, 1998.

LAPA, Manuel Rodrigues. *Lições de literatura portuguesa: época medieval*. 9. ed. Coimbra: Coimbra, 1977.

SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. 2. ed. Rio de Janeiro: Grifo, 1972.

Minicurrículo

Tatiana Aparecida Picosque é doutora em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo, tendo defendido sua tese sobre a poesia de Herberto Helder. Graduou-se em Letras (USP), Filosofia (USP) e Direito (Universidade Presbiteriana Mackenzie). Dedicou-se ao estudo da poesia e prosa portuguesas contemporâneas, principalmente aos textos de Natália Correia. Atualmente, integra o Grupo de Estudos de Literatura Portuguesa de Autoria Feminina da Universidade de São Paulo.