



Universidade de Brasília

Departamento de Linguística, Português e Línguas Clássicas - LIP/IL
Letras - Língua Portuguesa e Respectiva Literatura Licenciatura Noturno

Jade Luísa Martins Barbalho

Poéticas do mar, cantares ibéricos e autoria feminina:
sobre o mar em cantigas medievais e na poesia Sophia de Mello Breyner Andresen

Brasília

2024

Jade Luísa Martins Barbalho

Poéticas do mar, cantares ibéricos e autoria feminina:

sobre o mar em cantigas medievais e na poesia Sophia de Mello Breyner Andresen

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Linguística, Português e Línguas Clássicas - LIP/IL da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Língua Portuguesa e respectiva literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Clara Magalhães de Medeiros

Brasília

2024

*Dedico este trabalho ao meu avô, companheiro
Lincoln Chinchila Martins.*

AGRADECIMENTOS

Ao meu avô, companheiro Lincoln Chinchila Martins, por me ensinar a ser sujeito no mundo.

À família, pela presença perene.

Aos mestres tão pujantes em minha formação e visíveis em cada uma das palavras que escrevo:

Ao mestre Cláudio Daniel, por me apresentar Coral e outros poemas, de Sophia de Mello Breyner Andresen, cujo timbre ainda busco na minha poesia.

À mestra Luciana Barreto, pela amizade exuberante, pelos conselhos gentis e pelo vislumbre frente ao inaudito [canto das sereias].

Ao querido José Couto, por acreditar tanto na minha dicção poética.

À Ana Clara de Medeiros, pela orientação alegre e contente, como guardadora de rebanhos.

Ao Gabriel Pinezi, pelas respostas às angústias do mundo.

À Cíntia Schwantes, *in memoriam*, pela orientação pródiga que permanece impressa nas minhas palavras.

Aos tantos outros mestres e mestras que permearam minha formação, de literatura, de poesia e de sujeito.

Às amigas, pela escuta, pela leitura, pelo amparo, pela celebração: Tarsila, Victória, Pedro, Ana Clara, Júlia, Marília, Lara, Nicole, Camila, Érika, Mariana, Giovana, Alex.

Ao grupo que tanto me acolheu: Kingsley, Gisele, Luna, Daiane, Karol, Ana Luíza e Alice.

À Izabel, pelo carinho inenarrável que sua amizade assenta sobre mim, pelo companheirismo de vestibular, de IC e de monografia. Permaneço no aguardo de mais capítulos do nosso percurso.

Ao Pedro, pelo amor, pelas leituras, pela companhia, pelo presente maravilhoso que se tornou paixão e pesquisa. Todas as palavras de amor são para ti.

“E sobre a areia sobre a cal e sobre a pedra escrevo:
nesta manhã eu recomeço o mundo”
(Sophia de Mello Breyner Andresen, 2018, p. 501)

RESUMO

A coincidência polissêmica do *mar* enquanto elemento poético chama atenção quanto à sua persistência na tradição poética ibérica, sobretudo no que diz respeito à poesia feminina portuguesa. Contudo, a tradição acadêmica ocidental minguou sistematicamente a voz poética feminina durante o período medieval, o que resultou no apagamento da autoria feminina das cantigas galego-portuguesas (Lemaire, 2014), que amplamente se pautavam numa relação de intimidade plurissignificada com o mar. Nesse lume, o presente trabalho tenciona discorrer sobre a autoria feminina das cantigas de amigo galego-portuguesas a partir da perspectiva da medievalista feminista Ria Lemaire (2014), apoiando-se no mar como fio condutor de uma análise comparativa com poemas selecionados da poeta portuguesa contemporânea Sophia de Mello Breyner Andresen (1919 - 2004). Assim, justifica-se o presente trabalho pela necessidade de se discutir a voz feminina presente numa poética oceânica que persiste através de séculos, comprovada na persistência de pontos comuns entre a poesia andreseniana e as cantigas galego-portuguesas. Esta Monografia aciona, portanto, as teses de Lemaire (2014) e Oliveira (2015) para discutir o papel da mulher no Medievo e a autoria feminina das cantigas; Agamben (2012) e Paz (1994) sobre teoria da poesia; além da crítica especializada em Andresen, no Brasil e em Portugal. Enfim, a partir da análise do mar presente nesse *corpus* poético, composto por poemas de Andresen e cantigas de amigo galego-portuguesas, revela-se algo em comum que persiste nos timbres femininos através dos séculos.

Palavras-chave: Poesia portuguesa. Cantigas galego-portuguesas. Autoria feminina. Poesia medieval. Literatura Portuguesa Contemporânea.

ABSTRACT

The polysemic coincidence of the sea as a poetic element draws attention to its persistence in the Iberian poetic tradition, especially regarding Portuguese women's poetry. However, the Western academic tradition has systematically diminished the female poetic voice during the medieval period, resulting in the erasure of female authorship in the Galician-Portuguese cantigas (Lemaire, 2014), which were largely based on a plurivocal relationship with the sea. The present work intends to discuss the female authorship of the Galician-Portuguese cantigas de amigo from the perspective of feminist medievalist Ria Lemaire (2014), using the sea as a guiding thread for a comparative analysis with selected poems by contemporary Portuguese poet Sophia de Mello Breyner Andresen (1919 - 2004). Thus, this work is justified by the need to discuss the female voice present in an oceanic poetics that persists through the centuries, evidenced by the common points between Andresen's poetry and the Galician-Portuguese cantigas. Therefore, this monograph engages with the theses of Lemaire (2014) and Oliveira (2015) to discuss the role of women in the medieval period and the authorship of the cantigas; Agamben (2012) and Paz (1994) on poetry theory; as well as the specialized criticism about Andresen in Brazil and Portugal. Finally, through the analysis of the sea present in this poetic corpus, composed of poems by Andresen and Galician-Portuguese cantigas de amigo, something in common is revealed that persists in feminine tones across the centuries.

Keywords: Portuguese poetry. Galician-Portuguese cantigas. Female authorship. Medieval poetry. Contemporary Portuguese literature.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 Do medievo: vozes atlânticas femininas	13
2.1 da mulher na Idade Média: trabalho, cultura e celebração	13
2.2 dos trovadores: a visão de “autoria” que por muito tempo se difundiu	16
3 Da poesia: entre séculos, ondas e mulheres	22
3.1 de Sophia: algumas vozes da crítica literária e da teoria de poesia	22
3.2 do Mar que cantava só para mim: análise comparada dos poemas de Sophia e das cantigas galego-portuguesas	25
4 CONCLUSÃO	40
5 REFERÊNCIAS	41

1 INTRODUÇÃO

A tradição medieval galego-portuguesa revela um gênero específico, o das cantigas de amigo, cuja temática versa sobre subjetividade e desejo femininos, vinculados a imagens e metáforas inscritas na natureza (Lemaire, 2014). A partir disso, o presente trabalho tenciona físgar essa natureza metaforizada, especialmente na imagética da água, para, sobretudo, ampliar e reverberar a discussão de autoria feminina das cantigas de amigo galego-portuguesas, proposta por Lemaire (2014), na poesia contemporânea de Sophia de Mello Breyner Andresen (1919 - 2004).

Esta Monografia recorre centralmente ao pensamento da medievalista e feminista Ria Lemaire, sobretudo no livro *Cores do Atlântico - Cantigas de amigo galego-portuguesas* (2014) e no artigo “Do Cancioneiro das Donas às Cantigas D’amigo dos Trovadores Galego-Portugueses” (2017), definitivos divisores de águas em virtude da contribuição basilar para a investigação acerca da autoria das cantigas medievais ibéricas. Compreende-se que a defesa da autoria feminina das cantigas é, pois, demasiado recente e verticalmente transgressora, o que torna tal proposição ainda pouco difundida. Posto isso, dentre os objetivos centrais deste trabalho está, inegavelmente, a irradiação da tese de Lemaire.

Alicerçada em Lemaire (2017) e Oliveira (2015), esta com o livro *O dia-a-dia em Portugal na Idade Média*, tal discussão teórica que se integra à análise do corpus será encontrada com maior profundidade no Capítulo 1. Embora esteja dilatada no primeiro capítulo, a discussão indiscriminadamente reverbera em toda esta monografia, de modo a evidenciar o caráter essencialmente feminino das poéticas analisadas.

As tessituras naturais, sobretudo de um temário relacionado ao mar, das cantigas constituem uma poética que insiste na literatura, em especial na poesia portuguesa. Identifica-se, pois, uma poética do mar, uma vibração perene das imagens marítimas e aquáticas – que se enraíza nesta monografia com a poesia contemporânea de Sophia de Mello Breyner Andresen, na qual o oceano é eixo fundante. Em grande medida, há algo comum que sobrevive nos timbres femininos através do tempo.

Assim, esta Monografia pauta-se no estudo comparado do corpus entre o medieval, que abrange cantigas de amigo ibéricas, e o contemporâneo, contemplado pela poética pródiga de Sophia de Mello Breyner Andresen, especificamente poemas de seus primeiros sete livros (vide Capítulo 2 Seção 1). Ao todo, três cantigas de amigo e quatro poemas de Andresen compõem o objeto de estudo deste trabalho, que focaliza a semântica do mar, ou seja, o fio de comparação, aqui, é o oceano enquanto elemento natural polissêmico particular e coincidentemente conjugado em ambas as poéticas – do medievo ao contemporâneo.

Para a análise da poesia em si, recorre-se à teoria poética de Giorgio Agamben (2012) e Octavio Paz (1994), respectivamente com os livros *Estâncias* (2012) e *A Dupla Chama* (1994), a considerar o recorte advindo da necessidade de se restringir o aparato teórico, cuja incumbência é a de contemplar o fôlego curto de uma monografia. Da fortuna crítica sobre Andresen, aciono Eduardo Prado Coelho (1980), Sofia de Sousa Silva (2007), Eucanaã Ferraz (2015) e Margarida Vale de Gato (2023), bem como demais pesquisadoras e pesquisadores que integram a sua ampla fortuna crítica, no Brasil e em Portugal.

2 DO MEDIEVO: VOZES ATLÂNTICAS FEMININAS

2.1 da mulher na Idade Média: trabalho, cultura e celebração

Durante a Idade Média, período que compreende os séculos V e XV da História ocidental, pulularam na península Ibérica manifestações de cunho artístico popular, que compreendem esferas musicais, literárias, pictóricas e arquitetônicas. Neste trabalho, interessam-nos as cantigas de amigo galego-portuguesas, artes de cunho literário musical desenvolvidas no seio popular do Medievo peninsular. Para compreendê-las, discutiremos brevemente sobre a organização social da época.

A sociedade medieval contava com papéis de gênero específicos: aos homens, cabiam proteção e segurança das comunidades contra possíveis invasores, assim como o fornecimento de “bens excepcionais, tanto espólios das guerras e dos fossados (...) quanto presas da caça e da pesca” (Lemaire, 2014, p.17). Quanto às mulheres, cabiam os trabalhos cotidianos de subsistência, colheita de frutas, agricultura e horticultura, costura, panificação, além de atividades de cunho religioso e cultural, como ritos religiosos, ritos de cura, educação e sacerdócio (Lemaire, 2014).

Às mulheres, havia também a incumbência de garantir a fertilidade do seu casamento, a procriação. Segundo Oliveira (2015):

Na realidade, e de uma forma geral, o Cristianismo exaltava a gravidez. Uma família fértil era considerada uma família cristã que seguia os preceitos evangélicos. A esterilidade, pelo contrário, surgia como marca da vergonha, do pecado e da inutilidade. A procriação tendia a funcionar enquanto elemento aferidor da dignidade e da estabilidade do vínculo conjugal. Casamento e fecundidade surgiam, nesse sentido, como obrigações morais dos cônjuges, sobretudo da mulher, já que gerar filhos representava a possibilidade de ser resgatada do pecado de Eva e ver aberta a porta da salvação da sua alma. (Oliveira, 2015, p. 15)

Por esse motivo, muitos eram os saberes populares compartilhados entre mulheres para gerar e manter a gravidez – entre eles “pós, alimentos, unguentos e regimes dietéticos” (Oliveira, 2015, p. 15).

No que concerne à família, era feminina também a responsabilidade de educar os filhos, sobretudo na primeira infância. Entre os fidalgos, a educação dos infantes era responsabilidade da mãe, ou seja, sua sociabilidade se dava predominantemente no ambiente da vida privada, essencialmente feminino (Oliveira, 2015). Apenas mais tarde essa educação passava à tutela masculina, quando a criança já atingia idade suficiente para manejar armas e receber um ensino direcionado ao preparo físico e militar. Entre as famílias camponesas, a educação das crianças se dava junto ao seu ingresso nos trabalhos domésticos ou agrários, sendo assim, a tutoria se dava oralmente, concomitante às atividades de trabalho (Oliveira, 2015).

De volta às atividades laborais femininas, aquelas atividades cotidianas de plantio e colheita, feitura de pães, lavagem de roupas, Lemaire (2014) explica:

Para acompanhar os seus trabalhos, muitos deles longos e monótonos, as mulheres cantavam, sem parar. O ritmo da canção imitava o ritmo do trabalho, transformava o que era tarefa pesada em fonte de prazer, de alegria, de criação poética, de coesão social. (Lemaire, 2014, p.17)

É dessa manifestação cultural que nascem as cantigas laborais, cujo ritmo Lemaire (2014) argumenta que está vinculado ao movimento mecânico do corpo na execução dos trabalhos, a ação de subir e descer os braços no ato de pilar o trigo, por exemplo: “Adaptados ao rito do trabalho, num processo contínuo de memorização e improvisação poética, os versos jorravam fluíam, espalhavam-se no tempo e no espaço da vida das mulheres” (Lemaire, 2014, p. 18).

Durante a brincadeira da improvisação poética, surge uma estrutura de menção interessante a este trabalho, que retornará também na Seção 2 do Capítulo 2, o *leixa-prem*. O esquema do *leixa-prem* consiste na repetição paralelística dos versos em estrofes diferentes, com marcada variação de rimas, como na seguinte cantiga, atribuída a Martim Codax¹:

Mia irmana fremosa, treides comigo
a la igreja de Vigo u é o mar salido

¹ Disponível em :<https://cantigas.fcsh.unl.pt/listacantigas.asp>. Acesso em setembro de 2024.

e miraremos las ondas.

Mia irmana fremosa, treides de grado
a la igreja de Vigo u é o mar levado
e miraremos las ondas.

A la igreja de Vigo u é o mar levado
e verrá i, mia madre, o meu amado
e miraremos las ondas.

A la igreja de Vigo u é o mar salido
e verrá i, mia madre, o meu amigo
e miraremos las ondas.

(Martim Codax, século XIII)

O verso inicial se repete também na segunda estrofe, com a variação rímica de *comigo* para *de grado*, ou seja, a rima que antes era constituída pelas vogais “i” e “o” passa a ser constituída pelas vogais “a” e “o”. Do mesmo modo, o segundo verso se repete como primeiro verso da terceira estrofe, assim: *a la igreja de Vigo u é o mar salido / levado*. A estrutura da repetição se mantém constante, o que constrói um poema no molde *aa-B cc-B*, sendo B o refrão repetido ao findar de cada dístico paralelístico, no caso *e miraremos las ondas*.

Sobre o leixa-prem, em acordo com Lemaire (2014):

A canção era ao mesmo tempo trabalho, divertimento, exercício mental e poético. Era um jogo lúdico, um duelo verbal – sob forma de canções dialogadas improvisadas. Uma delas chama-se ‘desafio’, (...) ‘puxa o verso’(...). outra mulher respondia de improviso e com versos que repetiam com ligeiras variantes os da desafiadora só que, obrigatoriamente, com rima diferente. A rima em -i- da primeira cantadora chama tradicionalmente e de preferência uma rima em -a-. (Lemaire, 2014, p. 22)

Assim, os trabalhos de cozer, lavar, colher, curar, fazer cerâmicas ou pilar grãos eram acompanhados da musicalidade construída coletivamente, pelo jogo do leixa-prem. “Após cada estrofe, o grupo todo das mulheres trabalhadoras ou dançarinas cantava o refrão tradicional da melodia escolhida pela primeira mulher desafiadora” (Lemaire, 2014, p. 23), no

caso da cantiga que tomamos como exemplo, o refrão conjunto é representado pelo verso B, e *miraremos las ondas*.

As cantigas dialogadas eram, pois, resultado da improvisação coletiva, fruto de regras pré-determinadas e seguidas pelas mulheres trabalhadoras que entravam na brincadeira. Desse modo, é possível que as cantigas possuam certa recursividade, já que assumem a criação de outras novas estrofes com base no modelo do leixa-prem. Tendo isso em vista, Lemaire (2017) afirma que “essas cantigas de amigo, presentes nos cancioneiros medievais, são originalmente cantigas de uma tradição oral de “autoria” feminina, no sentido em que elas foram versadas e musicadas pelas próprias mulheres do mundo rural como cantigas de dança ou de trabalho” (Lemaire, 2017, p. 216).

Contudo, como Lemaire argumenta, a autoria feminina das cantigas de amigo galego-portuguesas foi questionada durante séculos, e ainda não se encontra plenamente consolidada no campo dos estudos literários, já que, para suprir a lacuna deixada pelo apagamento da autoria das mulheres do medievo, foi necessário compreender outro sujeito responsável pela composição das cantigas: os trovadores. Acerca da hegemonia dessa outra tese consolidada, de que as cantigas de amigo seriam escritas por homens com sensibilidade aguçada para a psique feminina (Lemaire, 2017), discorreremos na seção 2 deste mesmo capítulo.

2.2 dos trovadores: a visão de “autoria” que por muito tempo se difundiu

A figura do trovador nasce na França, mais especificamente em Provença (Moisés, 2007), durante a Idade Média, quando a lírica pujante dessa região se expande para demais sítios da Europa, incluindo a península Ibérica. Segundo Moisés (2007):

Na Provença, o poeta era chamado de troubadour, cuja forma correspondente em Português é trovador, da qual deriva trovadorismo (que serve de rótulo geral dessa primeira época medieval), trovadoresco, trovadorescamente. No norte da França, o poeta recebia o apelativo trouvère, cujo radical é igual ao anterior: trouver (-achar); significava que os poetas deviam ser capazes de compor, achar sua canção, cantiga ou cantar. Por que o nome de canção,

cantiga ou cantar ao poema? Porque era cantado com acompanhamento musical. (Moisés, 2007, p. 23)

Sobre o movimento Trovadorismo, vale ressaltar que sua poética tinha como característica a *busca*, cuja intenção era “achar a canção” (Moisés, 2007, p.23). Os trovadores permaneciam em estado de busca, principalmente pelo amor de uma dama – ou da dama por um “amigo”. Acerca disso, Agamben (2012) discorre que “a descoberta medieval do amor, sobre o qual, e nem sempre de forma devida, tanto se discutiu, é a descoberta da irrealidade do amor, ou seja, do seu caráter fantasmático” (Agamben, 2012, p. 145-146). Ou seja, se a busca pressupõe a *irrealidade do amor*, também pressupõe a sua *inalcançabilidade*, como estaria admitido nas cantigas galego-portuguesas.

Das cantigas provençais, Agamben (2018) situa:

Se, com efeito, algo caracteriza de forma exemplar o fenômeno occitânico, é justamente que Eros e poesia nele estão conjugados de modo indissolúvel; e isso não por que a poesia trovadora seja expressão de certo comportamento social cujo desconhecimento faz com que ela permaneça ininteligível, mas porque Eros e poesia aí estão entrelaçados e envolvidos (entrebescat, para usar um termo trovador) em um círculo no interior do qual tanto o texto poético aparece como o único lugar oferecido à realização do desejo erótico quanto a experiência erótica como o fundamento e o sentido da poesia. (Agamben, 2018, p. 2)

Existe, pois, uma relação íntima da produção lírica medieval com as operações do erótico, que Agamben (2018) aponta como entrelaçamento indissolúvel. É precisamente essa indissolubilidade entre lirismo e erotismo que iremos averiguar mais tarde (vide Capítulo 2 Seção 2), com atenção redobrada à questão da autoria das cantigas dos diferentes gêneros e com o devido direcionamento pela semântica marítima.

Tendo isso em vista, é interessante pontuar ainda como se dá a operação do amor erótico, estudada por Agamben (2012) na terceira parte do livro *Estâncias*. O autor acentua o caráter fantasmático do amor, pois “Só na cultura medieval é que o fantasma emerge ao primeiro plano como origem e objeto de amor, e o lugar próprio de Eros se desloca da visão para a fantasia” (Agamben, 2012, p. 146). Esse fantasma – ausência materializada – encontra

o elemento água como condutor do sentimento amoroso, já que constitui um *espelho*, um reflexo do sujeito poético em que se consubstancializa o objeto do amor enquanto *fantasma*. O humor aquoso que umidifica os olhos humanos seria o espelho primevo por meio do qual o amante vislumbra seu próprio reflexo nos olhos de quem é amado, numa movimentação de certa forma narcísica. Nesse sentido, segundo Agamben (2012):

O olho aparece aqui como espelho no qual se refletem os fantasmas, “enquanto neste instrumento predomina a água, que é tersa e diáfana, de tal forma que nela se inscrevem as formas dos objetos sensíveis, como em um espelho”. E assim como um espelho, para refletir as imagens, necessita ser iluminado, também o olho não verá se a sua água (ou seja, os humores contidos na complexa articulação de “túnicas” que o compõem, segundo a anatomia medieval) não estiver iluminada através do ar. (Agamben, 2012, p. 143)

Tal acepção nos é interessante pois conceitua o papel da água na erótica medieval. Nesse lume, sendo o mar o próprio elemento água em suas dimensões amplificadas, ainda mais vasta seria sua propriedade reflexiva das operações erótico-amorosas. Como ainda veremos na Seção 2 do Capítulo 2, o mar também é espelho das emoções e dos amores das mulheres medievais, não apenas daqueles trovadores em perene estado de busca.

Enfim, a produção das cantigas trovadorescas chega à região onde hoje é Portugal e encontra o fértil terreno galego-português, onde já brotavam as cantigas de cunho popular, como as cantigas de amigo e as cantigas laborais que integraram a apresentação da seção anterior. Nesse sentido, Lemaire (2017) argumenta que os trovadores ibéricos eram, na verdade, sistematizadores de um vasto repertório de cantigas de amigo que já integravam o imaginário, a memória e os saberes populares. Conforme Lemaire (2017, p. 216), “Transcritas nos cancioneros medievais da nobreza e corte, elas foram atribuídas aos trovadores da época. Essas atribuições tardias foram utilizadas, pelos literatos dos séculos XIX e XX, como provas de autoria individual e masculina, no sentido moderno da palavra”.

Ao se tratar do gênero das cantigas de amigo, isso significa que os trovadores, consagrados por tamanha engenhosidade de desvendar os mistérios íntimos das vozes femininas, apenas transcreveram as versões que lhes chegavam aos ouvidos a partir da voz do povo – mais especificamente das vozes das mulheres plebeias. Lemaire (2017) desenvolve

que houve, essencialmente entre os séculos XIX e XX, um apagamento epistêmico em razão do *scriptocentrismo* (Lemaire, 2017, p. 216) – a centralidade do texto escrito – a partir de disputas ideológicas no campo das Letras e das Literaturas, cujo principal alvo foi a tradição oral dos povos europeus – tradição essa em que se inserem as cantigas das mulheres ibéricas. Assim:

O século XX foi o século do positivismo, do formalismo, do estruturalismo, de scripto-, andro- e eurocentrismos, fundados e legitimados pelo pressuposto da superioridade e universalidade da ciência e da civilização burguesas. O seu elitismo e intolerância exacerbados caracterizaram-se também pelo desprezo às tradições orais e populares e aos seus estudiosos, os folcloristas. Tão glorificadas no século XIX como puras, simples, autênticas, no novo discurso as tradições orais serão declaradas superstições grosseiras, incultas, crédulas, atrasadas e indignas de serem estudadas na academia. (Lemaire, 2017, p. 222)

Como consequência desse apagamento das epistemologias que não se pautavam no texto escrito, o que ficou foram os registros trovadorescos escritos das cantigas populares, assinadas com os nomes dos homens que os tinham registrado: “Tratar-se-iam de poesias escritas pelos trovadores, poetas masculinos nobres, que, com uma sensibilidade e intuição geniais da alma feminina rural, as teriam posto na boca das mulheres” (Lemaire, 2017, p. 222).

O resultado disso é que a tese da autoria *masculina* das cantigas de eu lírico *feminino* permaneceu e se consagrou, o que culminou em vastos estudos sobre a poética dos trovadores a partir do eu lírico feminino – os quais deveriam se limitar às cantigas que possuem, de fato, um eu lírico masculino e monológico. Isso significa que a autoria das cantigas deixa de ser coletiva, dialogada, fruto do jogo de improviso do leixa-prem, e passa a ser monológica, mérito de um único homem detentor dessa genialidade intuitiva de desvendar a subjetividade feminina.

Está posto, a partir disso, um problema da crítica de poesia, o imbróglio de como se dariam análise e interpretação de cantigas dialogadas sob uma perspectiva monológica. A título de exemplificação dos contornos que a crítica adotou para sanar essa questão, tem-se o

estudo de Cunha (1956) sobre as cantigas do Pergaminho de Vindel, atribuídas a Martim Codax, que constrói a seguinte análise:

Martim Codax, muito poético, mas pouco correto, se afasta das regras consagradas em mais de um ponto. Teria notado que, p. ex., quanto ao cenário, substituiu, conforme já deixei dito, como confidentes naturais das **namoradinhas**, as flôres e as árvores floridas (pinheiro, aveleira e milgranada) pelas ondas do mar e pela linda ria de Vigo. (Cunha, 1956, p. 43)

Tal análise diminui morfologicamente a figura da mulher, no sufixo -inhas, em *namoradinhas*, o que demonstra evidente subalternização da cantiga feminina ante as lentes da crítica. Do mesmo modo, os elementos naturais justapostos ao diminutivo estigmatizante tampouco refletem a minguada da valoração estética das cantigas de amigo. Nesse caso, a cantiga referida é *Ondas do mar de Vigo*, que também integra o corpus de análise desta Monografia.

A partir disso, tem-se a concepção da voz feminina pelo olhar dos homens, principalmente daqueles que constroem a fortuna crítica a respeito das cantigas de amigo. Segundo Lemaire (2017):

A graça e o encanto, que tanto admirava Dona Carolina nas vozes das mulheres cantadoras, transformaram-se, no papel da historiografia acadêmica do século XX, em tristeza e infelicidade de mulheres tristes, choronas, sempre à espera, passivamente, de namorados ausentes. Difícil imaginar tese mais ridícula, mas a triste verdade é que, não só na época de Dona Carolina, mas também hoje em dia, o ensino nas faculdades de Letras e, por conseguinte, nas escolas secundárias, divulga esse preconceito cegamente positivista, scripto e androcêntrico. (Lemaire, 2017, p. 216)

O desejo feminino apequena-se ante a crítica masculina, os olhos dos homens diminuem a altivez da busca ativa das mulheres pelo sexo, pela procriação que tanto era celebrada, herança de uma tradição pré-cristã que se reafirma pela coerção da fertilidade e da natalidade no casamento católico (Oliveira, 2015). Não há passividade no esperar feminino, nem negação ou diminuição do desejo das mulheres, pelo contrário, conforme assinala Lemaire (2014):

Nas comunidades tradicionais, a sexualidade era considerada uma experiência positiva, sagrada; a ser estimulada e praticada “religiosamente”, e com muita liberdade pelos jovens. A procriação era tão importante para a sobrevivência das comunidades rurais que ela era acompanhada de ritos seculares que as mulheres ensinavam às jovens ao cantar as canções erótico-mágicas das quais as cantigas paralelísticas conservam as reminiscências. Vários desses ritos de fertilidade, ensinados pelas cantigas paralelísticas, mantêm-se, até hoje, nas comunidades galegas e do Norte de Portugal.

É importante, ao ler as cantigas, dar-se conta do fato de que a Igreja Católica, apesar de já estar bem presente na sociedade medieval, sobretudo nos centros urbanos como Santiago de Compostela, não conseguiu impor em todas as camadas da sociedade a sua concepção negativa da sexualidade como pecado e a da mulher como suspeita e perigosa. Os ritos pré-cristãos em que as mulheres desempenhavam um papel de relevo, apesar de séculos e séculos de perseguições pela Igreja oficial, acusados de paganismo, de obscenidade e de superstição, mantiveram-se fortes e firmes na Galiza e no Norte de Portugal, vários deles até hoje. (Lemaire, 2014, p. 44)

As cantigas de amigo galego-portuguesas, portanto, são o retrato vivo cantado de uma tradição de celebração da sexualidade feminina, manifestação da cultura oral que sobreviveu à influência católica no Medievo e à historiografia positivista scriptocêntrica dos séculos XIX (final) e XX. Atribuir aos trovadores a lírica dialogada das cantigas de amigo é eliminar toda uma tradição oral consolidada, que carrega em si as histórias, os costumes e a memória de um povo. Sobretudo, excluir a autoria feminina comunitária das cantigas de amigo galego-portuguesas é, por fim, silenciar categoricamente a produção poética, literária, estética e musical de múltiplas mulheres que construíram coletivamente a herança histórica, social e cultural da poesia ibérica.

3 DA POESIA: ENTRE SÉCULOS, ONDAS E MULHERES

3.1 de Sophia: algumas vozes da crítica literária e da teoria de poesia

Sophia de Mello Breyner Andresen (1919 - 2004), poeta portuguesa, foi a primeira mulher a receber o prestigiado prêmio Camões, em 1999. Militante ativa contra o salazarismo, foi figura política atuante antes e depois da Revolução dos Cravos (ocorrida em abril de 1974), assim, parte da sua obra literária não deixa de ser intimamente vinculada às questões sociais, culturais e políticas que inundam seu tempo (Aragão, 2017).

Na literatura, Andresen estreia com o livro *Poesia*, publicado em 1944, depois *Dia do mar* (1947), *Coral* (1950), *No tempo dividido* (1954), *Mar novo* (1958), *Cristo cigano* (1961), até o *Livro Sexto* (1962), que recebeu o Prêmio de Poesia da Sociedade Portuguesa de Escritores no ano de 1964. Aqui, interessam apenas os três primeiros, visto que pertencem a eles os seis poemas selecionados para a seção de análise poética de nosso estudo monográfico. Além desses livros, a poeta publicou diversas obras entre poemas, ensaios, contos infantis e dramaturgias até os anos 2000 – destacando-se a obra para crianças *A Menina do Mar* (1958), e o ensaio *O Nu na Antiguidade Clássica* (1975).

Embora a Literatura Portuguesa, em geral, não seja um campo atualmente estudado em larga escala no Brasil, a poesia de Andresen caminha no sentido oposto: apenas a pesquisa pelo nome “Sophia Andresen” no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes já resulta em 71 trabalhos, entre teses e dissertações. As datas variam de 1993 a 2024, nas áreas de Letras, Literaturas Vernáculas, História, Literatura Brasileira e Teologia. Tendo isso em vista, pode-se inferir que existe uma crescente no que diz respeito ao entusiasmo da pesquisa brasileira em relação à poética andreseniana.

Por certo, a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen causa, em grande medida, espanto – ou paralisa a crítica, nas palavras de Coelho (1980). Sua dicção, muitas vezes, acontece por articular um *espaço litoral*, ou seja, “aberto para a relação com o mar – lugar privilegiado para a poesia de Sophia” (Coelho, 1980, p.20). É sobretudo nesse lugar privilegiado da poesia que se inscreve a presente análise, visto que tencionamos investigar o

que há no timbre andreseniano que coincide com as cantigas medievais ambientadas ou amalgamadas ao mar.

É a voz do mar que ecoa, numa dicção enxuta e imagética, que resgata essencialmente uma poesia anterior à romântica, de modo que se comunica com uma certa poética medieval fincada no cotidiano, no imaginário popular, no ritmo da memória, do conhecimento, da tradição comum (Backes, 2008), sobretudo manifestada nas cantigas de amigo, nas cantigas primaveris ou laborais. Ou seja, ainda segundo Backes (2008), “É dessa poesia [pré-romântica] que Sophia trata, o poema *necessário*, não o diáfano, mas o que se forma nos interstícios da vida”. Por isso também se identificam em Andresen os ecos das cantigas galego-portuguesas, não apenas pela temática marinha, oceânica, mas também por se tratar de versos calcados no dia a dia, na realidade das coisas, na paisagem visível.

Na ocasião da entrega do prêmio da Sociedade Portuguesa de Escritores, Andresen proferiu um discurso que eventualmente seria a sua *Arte poética III*, que se inicia:

A coisa mais antiga de que me lembro é dum quarto em frente do mar dentro do qual estava, poisada em cima duma mesa, uma maçã enorme e vermelha. Do brilho do mar e do vermelho da maçã erguia-se uma felicidade irrecusável, nua e inteira. Não era nada de fantástico, não era nada de imaginário: era a própria presença do real que eu descobria (Andresen, 2018, p. 897)

A poeta situa o deslumbre frente ao real, posiciona-se terminantemente cravada nas coisas que existem, nega o fantástico e o imaginário e declara que sua poesia, desde as memórias mais longínquas, persegue a fascinação do mundo tangível. Ainda no início do discurso, define: “A obra de arte faz parte do real e é destino, realização, salvação e vida” (Andresen, 2018). Prado Coelho (1980) acentua a nitidez das posições indicadas no trecho, numa espécie de composição poética que define coordenadas para cada objeto – o quarto, o mar, a mesa, a maçã. Evoca-se a improbabilidade quase óbvia da maçã vermelha por sobre o mar; é nesta improbabilidade óbvia que se pode encapsular a estética andreseniana, conforme

Coelho (1980), trata-se de uma “exaltação afirmativa do real”. Como Ferraz (2015, p. 19) pontua é “como se, vagarosamente, a voz tocasse as coisas do mundo”.

Por outro lado, a tese de Sofia de Sousa Silva (2007), ao acentuar a assinatura moderna da poesia andreseniana, declara:

Esse projeto de coincidência total entre o mundo e a linguagem é decerto um projeto impossível e, caso se realizasse, condenaria a poesia ao silêncio. A poesia será busca da unidade, perseguição do real, ou, como se diz ainda em “Poesia e realidade”, será movida pelo desejo de fusão com todas as coisas. Se a unidade é encontrada, se a fusão ocorre, cessa o poema (Silva, 2007, p. 20).

Existe, pois, uma fricção na intenção de representação do real, como observa Coelho (1980) na *exaltação afirmativa do real*, e um sulco impermeável no projeto de “coincidência total entre o mundo e a linguagem”. Aqui, o poema, para existir, precisa indiscriminadamente da perseguição infinda, da brecha perene entre a linguagem e seu objetivo – o mundo. Há a busca pelo mundo tangível – o perene estado de *busca* que guiava a erótica do medievo, como falamos no Capítulo 1 –, mas também há a ciência de que a busca deve, em nome do fazer poético, permanecer em estado de busca, conservar o limiar de fricção entre linguagem e comunicação.

Esse estado de busca perene está em acordo com o pensamento de Octavio Paz (1994), já que, para o teórico, a poesia se desvia da linguagem, pois não intenta comunicação, ou seja, a essência da poesia é por si só a não intenção comunicativa: “há sempre uma rachadura entre o dizer social e o poético: a poesia é a outra voz” (Paz, 1994, p. 14). Compreendemos, então, que a poética andreseniana persegue precisamente essa outra voz através do mundo palpável – interessa-lhe o inteligível, o deslindável, a “adjetivação que não adorna, mas informa” (Coelho, 1980, p. 21), a transfiguração da experiência visual de se ver as coisas exatamente como elas são.

3. 2 do Mar que cantava só para mim: análise comparada dos poemas de Sophia e das cantigas galego-portuguesas

Comecemos, agora, nossa análise de alguns poemas andresenianos, buscando evidenciar elementos que nos levem às vozes atlânticas das cantigas de amigo medievais. O poema *Paisagem*, de Sophia de Mello Breyner Andresen (1919 - 2004), publicado originalmente no livro *Poesia* (1944), inscreve-se na tradição poética ibérica intimamente ligada ao mar, cujas reverberações inundam poemas e cantigas desde o Medievo até os dias atuais. A partir disso, investigamos como se condensa aqui essa poética oceânica:

Paisagem

Passavam pelo ar aves repentinas,
O cheiro da terra era fundo e amargo,
E ao longe as cavalgadas do mar largo
Sacudiam na areia as suas crinas.

Era o céu azul, o campo verde, a terra escura,
Era a carne das árvores elástica e dura,
Eram as gotas de sangue da resina
E as folhas em que a luz se descombina.

Eram os caminhos num ir lento,
Eram as mãos profundas do vento
Era o livre e luminoso chamamento
Da asa dos espaços fugitiva.

Eram os pinheirais onde o céu poisa,
Era o peso e era a cor de cada coisa,
A sua quietude, secretamente viva,
E a sua exalação afirmativa.

Era a verdade e a força do mar largo,
Cuja voz, quando se quebra, sobe,
Era o regresso sem fim e a claridade
Das praias onde a direito o vento corre.
(Andresen, 2018, p.94)

Uma primeira leitura do poema revela de imediato uma sonoridade proeminente, não por acaso, predominam os versos decassílabos, com brevíssimos desvios ao eneassílabo e ao dodecassílabo, este último aqui desembaraçado: no verso *Era o livre e luminoso chamamento*, tem-se uma dialefa em *Era o*, adaptação da poeta para esticar o verso, de modo a transformar o *chamamento* que nele incide em um alexandrino. Adaptações semelhantes acontecem antes

em *Era a carne das árvores elástica e dura*, e depois em *A sua quietude secretamente viva e Era o regresso sem fim e a claridade*. Guardemos os versos alexandrinos por ora, eles retornarão à análise em breve.

A opção métrica da poeta, em primeira análise, pode reverberar no poema um diálogo com a tradição clássica peninsular, visto que remete à poesia à maneira de Camões (consideremos aqui a vasta produção lírica camoniana em decassílabos). Contudo, tal associação não necessariamente distancia o poema da tradição medieval, tendo em vista que a cantiga *Mia irmana fremeosa treides comigo* (vide Capítulo 1 Seção 1), é também composta predominantemente em decassílabos, sendo apenas os refrões compostos em redondilha maior, ou seja, os tercetos são organizados em 10-10-7 sílabas poéticas. Desse modo, esta análise compreende a presença do decassílabo no medievo, posto que, tradicionalmente, tal métrica remete à poesia Renascentista e, no universo português, à lírica camoniana.

De volta ao poema, segundo Cortez e Rodrigues (2009), “o apuro rítmico intencionalmente buscado se torna mais evidente em versos situados num contexto de regularidade métrica. Ou seja, versos da mesma medida supõem maior efeito rítmico, tanto mais expressivo quando rimante” (p. 64). Assim, a primeira camada de sonoridade que se manifesta no poema “Paisagem” está posta em virtude de sua métrica regular, bem como do esquema rítmico predominantemente emparelhado – com algumas rimas externas interpoladas ou intercaladas.

Ao dilatarmos o olhar em direção à semântica das palavras, o que se sublinha é a construção imagética de uma paisagem, como o próprio título demonstra, a se iniciar pelo plano aéreo: *passavam pelo ar aves repentinas*. A aliteração em *p* (e a outra sonoridade oclusiva em *t*) denuncia logo no primeiro verso que existe algo também ocluso no poema, algo capaz de interromper – ou irromper – a paisagem e as aves no ar. Esse algo ocluso não se revela de imediato, mas se constrói na medida em que o poema avança, por meio do paralelismo das anáforas das construções predicativas (era o, era a, eram as...)

As imagens seguem no tempo pretérito imperfeito, um passado inacabado, que se suspende e se alonga para que a paisagem, de grande amplitude, caiba dentro dele. A princípio, as adjetivações parecem adornos prescindíveis, mar *largo*, céu *azul*, campo *verde*,

terra *escura*, mas se revelam imperiosos, visto que atestam um posicionamento poético filosófico da poeta, que assume cada coisa como ela realmente é.

O dizer de *Paisagem* é, nesse sentido, a poesia inscrita no ambiente à beira mar, através das imagens que se justapõem para compor uma paisagem pictórica, musical – pois ritmada em versos e rimas – e sinestésica, pois assimila cheiros (*o cheiro da terra era fundo e amargo*), texturas (a carne elástica das árvores, o sangue, a resina), peso e cor (de cada coisa). Toda essa sensibilidade poética culmina, ainda, num apelo sensorial ímpar à construção de uma paisagem meramente passiva, o que nos induz a testar outras possibilidades para esta *exaltação do real* (Coelho, 1980, p. 21).

Nesse esteio, existe uma sensualidade oclusa na imagética do poema, que se inicia pelo indício fonético do terceiro verso: *e ao longe as cavalgadas do mar largo* – a aliteração em *l* que remete ao erótico, ao ato sexual:

Nas cantigas de mulher do mundo inteiro, os refrãos que acompanham as canções eróticas das mulheres constroem-se pela repetição da consoante *l*. Essa *l* tem uma carga erótica, sensual tão forte e “natural” que até em línguas que não possuem a consoante *l* no seu alfabeto, ela ocorre, mesmo assim, nos refrãos das canções das mulheres. Assim as grandes festas primaveris da fertilidade, lideradas pelas mulheres, com seus bailes e danças eróticas, chamavam-se na Europa também festas de aleluia, bem antes de este refrão ser transformado em cântico religioso e se transformar num gênero da poesia religiosa da Igreja oficial. (Lemaire, 2014, p.67)

Paralelamente, a própria ação de cavalgadas do mar aciona certo erotismo animalesco, vinculado ao instinto primevo e à natureza não humana, que se comprova no primeiro verso alexandrino do poema, *Era a carne das árvores elástica e dura*. Aqui, as árvores podem ser consideradas símbolos fâlicos, e a adjetivação *elástica* e *dura* adiciona mais uma camada sensorial ao trecho, vinculada à maciez ou rigidez, as quais se alternam ou coexistem no ato sexual. Pela análise fonética dos pés desse verso, tem-se / - / - - / - - - / - - / -, ou seja, o alargamento é evidente também pela sonoridade, ou atonicidade, das sílabas que coincidem exatamente na palavra *elástica*.

Dos símbolos fálicos, têm-se ainda *os pinheirais onde o céu poisa*, a *asa dos espaços fugitiva*, ambas imagens que apelam ao erotismo para construir a paisagem em camadas de significação. O pássaro – e a asa, por metonímia – segundo Lemaire (2014), evidencia mais um revestimento erótico no poema:

Outro animal-símbolo do amor é a ave. A sua associação com a sexualidade é antiquíssima e omnipresente nas literaturas medievais europeias e na iconografia medieval; o bico da ave simboliza o encontro do órgão sexual masculino com o feminino, como se vê nas insígnias que vestiam os romeiros medievais. (Lemaire, 2014, p. 53)

Os dois primeiros versos do terceiro quarteto demonstram mais uma movimentação rumo à descoberta da sexualidade feminina: *Eram os caminhos num ir lento* e *Eram as mãos profundas do vento*. A escolha lexical por *caminhos* remete à noção de canal, também associada a buraco ou cavidade, algo que sinaliza uma metáfora ao órgão genital feminino, e o *ir lento* pode demonstrar o ritmo do coito. Em seguida, a tensão se aprofunda n'*as mãos profundas do vento*, já que se adiciona mais uma camada tátil à construção do ato erótico: as mãos. A profundidade do vento assimila sensações aparentemente desunidas, mas que se combinam na transfiguração imagética do poema.

Resgatemos, agora, os demais versos alexandrinos que guardamos anteriormente: se ainda há algo a ser revelado no poema, a busca naquilo que contrasta se faz interessante. Em *Era o livre e luminoso chamamento*, existe novamente a repetição do fonema *l*, dessa vez vinculada ao movimento de *chamar*, talvez convite, talvez vocalização do ato sexual – a qual, inclusive, contrasta com *A sua quietude secretamente viva* (outro alexandrino), já que emparelha a dualidade chamamento – quietude.

Ambos os versos se comunicam estrutural e semanticamente, há o paralelismo da métrica, mas também há o contraste de sua significação, se em um há chamamento, convite, luz e liberdade, no outro há quietude, silêncio e segredo (posto que vívido). Compreendemos, assim, que tal chamamento advém, porventura, da própria paisagem natural, o ambiente

marítimo favorável ao sexo, que convida a persona poética a corporificar a natureza, transfigurá-la em desejo.

No último quarteto, a poeta constrói o único verso branco do poema – o último alexandrino – *Era o regresso sem fim e a claridade* acentua a palavra **regresso**, também comum na poesia portuguesa quando se trata do retorno da pessoa amada que partiu em alguma navegação. O regresso assume a ausência, a saudade, a espera, e se eterniza na semântica das praias, cujas ondas vão e vêm eternamente – *onde a direito o vento corre*.

A poética de *Paisagem* está, enfim, na fricção da busca que não tenciona o encontro, na sonoridade pictórica da composição de imagens e na escolha interessante dos versos dodecassílabos. Está, sobretudo, na escolha do verso branco, o verso órfão, no qual saudade e ausência se imprimem não apenas pela palavra *regresso*, como também pela solidão imposta a ele pelo esquema rímico do poema. No último verso estão a eternidade das marés e a amplidão do vento que corre, já que a espera pelo regresso não é o fim, mas sim a expectativa pelo eterno. Tudo isso corrobora a ideia de que o mar é o ambiente por meio do qual, de forma ativa, se constrói o convite ao erótico. É precisamente essa ideia que físgamos para conduzir a análise à cantiga que se segue.

A cantiga *Quantas sabedes amar amigo*, atribuída a Martim Codax (século XIII), também compreende o convite junto ao mar, segue:

Quantas sabedes amar amigo
Treydes comig' a lo mar de Vigo:
E banhar-nos-emos nas ondas!

Quantas sabedes amar amado
treydes comig' a lo mar levado:
E banhar-nos-emos nas ondas!

Treydes comig' a lo mar de Vigo
e veeremo' lo meu amigo:
E banhar-nos-emos nas ondas!

Treydes comig' a lo mar levado
e veeremo' lo meu amado:
E banhar-nos-emos nas ondas!

(Martim Codax, século XIII)²

A cantiga é composta por quatro estrofes, cada uma com os versos em dísticos paralelísticos somados ao refrão, os quais seguem o esquema *aa-B cc-B*, estrutura a qual compõe um terceto. Da métrica, os dísticos são eneassílabos e o refrão é um octassílabo, todas as rimas são graves e o refrão não se vincula a nenhuma das rimas externas dos demais versos, acionando uma camada interessante à sonoridade da cantiga. Compreende-se que o refrão *E banhar-nos-emos nas ondas!*, por estar isolado dos demais versos quanto à rima externa, possui uma significação independente, que é também capaz de variar conforme a cantiga avança.

O convite está posto no verso *Treydes comig' a lo mar de Vigo* (treides comigo – vinde comigo), que se repete em todos os tercetos em razão da composição paralelística da cantiga. Segundo Alves (2017):

A cantiga apresenta o convite do eu lírico dirigido àquelas que já sabem amar (Quantas sabedes amar amigo / Vós que sabais amar amigo), a irem com ela ao Mar de Vigo para que se banhem nas ondas. Lá elas poderão se encontrar com os amigos e, na companhia deles, banharem-se nas ondas. (Alves, 2017, p.46)

Assim, a jovem convida demais mulheres para se banharem nas ondas do mar de Vigo, sendo o banho um ato por si só erótico, vinculado à nudez, ao movimento de limpeza do corpo, ao toque. Existe, pois, um certo tom de companheirismo inscrito no convite, a possibilidade de uma intimidade compartilhada, quiçá o compartilhamento também de saberes do corpo, das especificidades do corpo feminino ou das nuances da sua sexualidade. A pontuação de exclamação presente no refrão *E banhar-nos-emos nas ondas!* indica festividade, gozo, alegria, ou seja, existe uma euforia que advém do momento de intimidade compartilhada entre mulheres.

No terceiro terceto nos é revelado que o mar de Vigo é o lugar onde também estará o amado da jovem que canta: *e veeremo' lo meu amigo*. A partir disso existe uma alteração

² Disponível em : <https://cantigas.fcsh.unl.pt/listacantigas.asp>. Acesso em setembro de 2024.

semântica nos versos, agora a jovem canta de modo a convidar o próprio amado (amigo e amado são sinônimos nas cantigas medievais) a se juntar ao ritual do banho no mar. Assim, o verso *Treydes comig' a lo mar de Vigo* constitui um convite direcionado ao amado para juntos se banharem no mar de Vigo. Existe, pois, uma ambientação marítima favorável ao banho e, consequentemente, ao ato sexual: são as ondas que permitem e induzem a nudez, o toque, o gozo.

O mar é caracterizado pelo adjetivo *levado*, o que indica uma certa agitação das ondas, movimentos rápidos em que se imprime a força das marés. Do mesmo modo, a rima do adjetivo *levado* com a palavra *amado*, por associação de sentido, nos leva a compreender que também ao amado atribui-se a característica de *levado*, ou seja, o sentido do adjetivo deixa de ser apenas a agitação das ondas e passa a caracterizar a malícia do amado, sua intenção [nem tão] oclusa. Isso configura outro indício de que as ondas não são apenas um ambiente propício ao sexo, mas sim a própria ondulação do erótico que estimula os amantes, numa perspectiva física – dado o movimento de ir e vir das marés – e fantasiosa – já que indica uma excitação pela expectativa do sexo.

Movimento semelhante de companheirismo e euforia entre mulheres acontece no poema “Mulheres à beira mar”, de Sophia Andresen (originalmente publicado em 1950, no livro *Coral*, daqui retirado de sua *Poesia completa*, 2018), a seguir:

Mulheres à beira-mar

Confundindo os seus cabelos com os cabelos do vento, têm
o corpo feliz de ser tão seu e tão denso em plena liberdade.

Lançam os braços pela praia fora e a brancura dos seus
pulsos penetra nas espumas.

Passam aves de asas agudas e a curva dos seus olhos
prolonga o interminável rastro no céu branco.

Com a boca colada ao horizonte aspiram longamente a
virgindade de um mundo que nasceu.

O extremo dos seus dedos toca o cimo de delícia e vertigem
onde o ar acaba e começa.

E aos seus ombros cola-se uma alga, feliz de ser tão verde.
(Andresen, 2018, p. 233)

Assumindo uma análise um pouco mais enxuta, é possível identificar a alegria do estar entre mulheres à beira-mar. Conforme Feitosa (2012), há uma “fusão do ser com o espaço e o tempo e, mais ainda, com a natureza que passa a ter conotação humana” (Feitosa, 2012, p. 196). Em grande medida, os elementos da praia se confundem com os corpos das mulheres, da mesma maneira que a praia também se transfigura em corpo-mulher, os cabelos *do vento* confundem-se com os cabelos das moças, o pulso das mulheres coincide com a brancura das espumas. A coincidência delineada no limite de onde finda o braço e onde começa a espuma da praia traz à lume uma imagem sublime, que condensa mulher e praia numa coisa só: *Lançam os braços pela praia fora e a brancura dos seus / pulsos penetra nas espumas* (Andresen, 2018, p. 233).

No emparelhar desse poema ao *Quantas sabedes amar amigo*, adiciona-se mais uma camada de significação àquele refrão – *E banhar-nos-emos nas ondas!* – tal como se o banho fosse também ação conjugada de coincidência do corpo feminino com o balanço do mar, com a natureza das ondas. A coincidência se reafirma pela exclamação, a euforia latente da cantiga está presente também no poema de Andresen, não pela pontuação exclamativa, mas pelo léxico alegre e pela imagética radiante: *o corpo feliz de ser tão seu; aspiram longamente a virgindade de um mundo que nasceu; e uma alga, feliz de ser tão verde.*

Resgatemos agora o **regresso** explícito no penúltimo verso do poema “Paisagem”. Há, oclusa na palavra regresso, uma semântica indicativa de espera – se existe algo que irá regressar, existe também algo que espera – ou seja, entendemos que o regresso assume, indiscriminadamente, a espera, a ausência, a expectativa do retorno. Acerca dessa espera pelo retorno, vamos à cantiga *Sedia-m'eu na ermida de Sam Simion*, atribuída a Mendinho:

Sedia-m'eu na ermida de Sam Simion
e cercarom-mi as ondas, que grandes som!
Eu atendendo meu amig', eu a[tendendo].

Estando na ermida ant'o altar
e cercarom-mi as ondas grandes do mar.
Eu atendendo meu amig', eu a[tendendo].

E cercarom-mi as ondas, que grandes som!
Nom hei [eu i] barqueiro nem remador.

Eu atendendo meu amig', eu a[tendendo].

E cercarom-mi [as] ondas do alto mar;
nom hei [eu i] barqueiro nem sei remar.
Eu atendendo meu amig', eu a[tendendo].

Nom hei [eu] i barqueiro nem remador
e morrerei fremosa no mar maior.
Eu atendendo meu amig', eu a[tendendo].

Nom hei [eu i] barqueiro nem sei remar
e morrerei fremosa no alto mar.
Eu atendendo meu amig', eu a[tendendo].
(Meendinho, século XIII)³

A cantiga também é composta em tercetos formados por dísticos paralelísticos e o refrão, seguindo a estrutura do leixa-prem. O refrão indica a espera (*atendendo* – esperando), isto é, a jovem aguarda o retorno do amado na ermida de Sam Simion, entretanto, o amado demora a chegar e a jovem vê a maré subindo cada vez mais: *e cercarom-mi as ondas, que grandes som!*. Sobre a cantiga, Silva (2007) escreve:

A cantiga de Meendinho dá voz a uma personagem feminina que espera pelo amado numa igreja de Vigo, situada num pedaço de terra a que só se tem acesso na maré baixa. O alongamento da espera poderia fazer com que a moça ficasse ilhada no mar, mas também em seu sentimento. A demora da chegada e a morte iminente da apaixonada são reforçadas pelo refrão obsessivo “eu atendend’o meu amigo! / eu atendend’o meu amigo!” (Silva, 2007, p. 111)

O mar, aqui, é testemunha da espera e do medo que a jovem sente por não saber remar, existe um certo receio, uma angústia definida não apenas pela longa espera, mas também pela crescente das marés, que colocam em risco a vida da jovem.

Lemaire (2014) assume a espera como manifestação ativa do desejo, visto que as jovens medievais buscavam ativamente o encontro com o amado. Nesse sentido, a jovem dessa cantiga traduz seu ímpeto amoroso-sexual pela ida ao lugar do encontro, a ermida de Sam Simion, ao passo que a agitação das ondas pode, ainda, conceber o estado de espírito da

³ Disponível em : <https://cantigas.fcsh.unl.pt/listacantigas.asp>. Acesso em setembro de 2024.

moça, de desejo, paixão, anseio ou frustração vigorosa pela demora do amado. A partir disso, entende-se o mar como reflexo subjetivo da voz feminina, sujeito-espelho de sentimentos múltiplos e possível caminho em que podem desaguar as angústias, como um catalisador de uma subjetividade em desalinho: *e morrerei fremeosa no mar maior / e morrerei fremeosa no alto mar*.

A poética contemporânea de Andresen revela a permanência da espera feminina testemunhada pelo mar, como se percebe no poema “Espera”, do livro *Dia do mar* (publicado pela primeira vez no ano de 1947):

Espera

Dei-te a solidão do dia inteiro.
Na praia deserta, brincando com a areia,
No silêncio que apenas quebrava a maré cheia
A gritar o seu eterno insulto,
Longamente esperei que o teu vulto
Rompesse o nevoeiro.
(Andresen, 2018, p.134)

Como o título denuncia, o poema trata da espera, estruturando-se em uma estrofe única, formada por seis versos de métrica irregular, com esquema rímico em ABBCCA, sendo B e C emparelhadas e A interpolada. Nos versos, a persona poética dialoga com uma segunda pessoa, o que se evidencia pelo pronome oblíquo em *dei-te*. O pronome indicativo de segunda pessoa aparece novamente no possessivo *teu vulto*, o que assume a segunda pessoa como aquela que o eu lírico espera, ou seja, o amado ausente. Existe a solidão da espera, marcada pelo substantivo explícito logo no primeiro verso, assim como na adjetivação da praia *deserta*.

Assumimos, aqui, que a voz desse poema atesta a perenidade da espera feminina através dos séculos. Espera essa que mais uma vez se constrói de forma ativa, a mulher se isola propositadamente durante o dia em que está marcado o regresso, tendo o mar como testemunha. Dessa vez, a interação da persona poética com o ambiente se dá numa esfera um tanto quanto lúdica, como se vê em *brincando com a areia*, já no segundo verso do poema. A ação de brincar com a areia pode, também, sublinhar a solidão do eu poético, já que não

existem outros seres que interajam com ele, a não ser pela hiperonímia da praia – mar, areia, maré.

Do silêncio da espera irrompe o grito das marés, como aparece em *No silêncio que apenas quebrava a maré cheia / A gritar o seu eterno insulto*. A noção de infinitude que reside no ir e vir das marés se manifesta no adjetivo *eterno*, e uma conotação agonizante resulta da combinação entre os termos *gritar* e *insulto*. Tal agonia mais uma vez é fundada no reflexo entre mar e mulher: há uma persona poética que agoniza pela ausência de alguém, pela demora do retorno, assim como as ondas do mar parecem sentir emoções semelhantes, a maré cheia, o grito do eterno insulto.

Lembremos, aqui, que a maré cheia do poema se assemelha à da cantiga *Sedia-m'eu na ermida de Sam Simion*, já que o mar é visto como um reflexo pessoal da voz feminina, um possível canal por meio do qual as angústias podem se manifestar. Tanto no poema quanto na cantiga, a sensação de espera se dilata, dilatando-se também a melancolia da pessoa que aguarda o regresso. O adjetivo *longamente* denuncia a dilatação dessa espera, que é manifestada lexicalmente apenas nesse penúltimo verso, com a forma verbal *esperei*.

A forma concisa do poema de Andresen eclipsa a amplitude e a complexidade dos sentimentos esparsos condensados no ato de esperar. As palavras *vulto* e *nevoeiro* apontam algo de misterioso, cujas pistas podem ser encontradas nos pares rítmicos dos dois termos: sendo 1. *insulto-vulto*; e 2. *inteiro-nevoeiro*. Em 1, entende-se que o insulto das marés está de fato direcionado ao vulto – a imagem que em que se substancializa a ausência (o fantasma). Já em 2, incide a significação da durabilidade do nevoeiro – o dia *inteiro*. Este reitera a dilatação da espera e, conseqüentemente, dos sentimentos negativos que a permeiam. Aquele corrobora a consolidação do mar como agente reativo às sensações da persona poética.

Ao relacionarmos os dois termos, *vulto* e *nevoeiro* traduzem uma espécie de suspense, consubstanciam a escrita da indefinição. O vulto substancializa aquele que está ausente, não por uma definição, mas pelo oposto, uma matéria indeslindável, que não se vê e não se é possível corporificar. Por outro lado, o nevoeiro que cobriu todo o demorado dia da espera é passível de ser rompido pelo vulto, ou seja, existe algo suficientemente táctil ou concreto no vulto, capaz de romper o nevoeiro.

Enfim, o poema recria a noção oceânica de reverberação da voz feminina, como se as marés também reagissem às emoções complexificadas, o que cria uma experiência poética de indiferenciação entre mulher e mar. Segundo Marques e de Gato (2023),

This type of communicative attention to aquatic others is a form of posthumanist stance, vitalist, embodied and embedded, that in Sophia's work opens up to other manifestations of matter. In her poems, as argued by Patrícia Vieira, performance of matter warrants a continuity "stretching from non-humans to humans, and even from non-living to living beings." Although we find that Sophia's poetry remains anchored on the hermeneutic centrality of human language, we agree with Vieia in that it generates new epistemologies from the inquiry of aquatic others and the "oceanic feeling that permeates the longing to be everything".⁴ (Marques; de Gato, 2023, p. 171)

Isso significa que o mar, assim como demais seres aquáticos, ocupa um espaço fundante na poética de Andresen, sendo a voz que também grita um insulto, a emoção que ressoa, o ser que se insurge ao testemunhar o lamento e a angústia da mulher. Ferraz (2015) assume que essa dicção invoca "a quebra da hierarquia entre o humano e o natural, e com isso a busca por uma indiferenciação entre natureza e palavra" (Ferraz, 2015, p. 21). Tudo isso tonifica a manifestação ativa do oceano na poética andreseniana, ou seja, há espaço para outros seres, há versos que ecoam a voz do mar.

O mar reverbera oscilações subjetivas, ao passo que também atua como interlocutor da voz feminina, como se observa na cantiga *Ondas do mar de Vigo*, também atribuída a Martim Codax:

Ondas do mar de Vigo
se vistes meu amigo?
e ay Deus, se verrá cedo!

⁴ Esse tipo de atenção comunicativa a outros seres aquáticos é uma forma de postura pós-humanista, vitalista, incorporada e imersa, que, na obra de Sophia, se abre para outras manifestações da matéria. Em seus poemas, como argumenta Patrícia Vieira, a performance da matéria garante uma continuidade "que se estende dos não-humanos aos humanos, e até mesmo dos seres não-vivos aos seres vivos". Embora percebamos que a poesia de Sophia permaneça ancorada na centralidade hermenêutica da linguagem humana, concordamos com Vieira que essa poesia gera novas epistemologias a partir da investigação dos outros seres aquáticos e do "sentimento oceânico que permeia o anseio de ser tudo" (Marques; de Gato, 2023, p. 171)

Ondas do mar levado,
se vistes meu amado?
e ay Deus, se verrá cedo!

Se vistes meu amigo,
o por que eu sospiro?
e ay Deus, se verrá cedo!

Se vistes meu amado,
o por que hei gram coydado?
e ay Deus, se verrá cedo!
(Martim Codax, século XIII)⁵

O primeiro verso, *Ondas do mar de Vigo*, estabelece um mote para toda a cantiga, trata-se, portanto, do diálogo de uma donzela com o mar, e o tema da tratativa é precisamente a ausência do amado – mais uma vez a espera revelada pela ausência. Estruturada pelo princípio do leixa-prem, no esquema *aa-B – cc-B*, a cantiga toda se pauta na dúvida sobre o retorno, a jovem pergunta às ondas *se vistes meu amigo?*, e se o amigo virá em breve.

A partir desse questionamento, desenrola-se o diálogo da jovem com as ondas, nos versos *se vistes meu amado?*; *o por que eu sospiro?*; e *o por que hei gram coydado?*. As perguntas direcionam-se ao mar de Vigo, cujas respostas inserem-se na própria sonoridade da cantiga, visto que as aliterações em “v” simulam o barulho que as ondas emitem quando se quebram junto aos rochedos – *Vigo, vistes, verrá, levado*. As respostas do mar não acalantam a jovem, pelo contrário, a persona poética segue indagando às ondas sobre o paradeiro do amado. As ondas são as interlocutoras da mulher, confidentes das angústias de uma moça que espera alguém, sentimento esse que se assinala pela repetição das perguntas e pela exclamativa (ou pergunta retórica) do refrão *e ay Deus, se verrá cedo!* – a moça expande o questionamento a Deus, num movimento que denuncia desconsolo e anseio.

Em acordo com Alves (2017):

A imagem do mar é bastante marcante na cantiga, já que as ondas do mar são interlocutoras do lamento da mulher. Elas parecem saber onde está o amado, porque talvez o tenham visto em algum lugar ou porque o levaram para longe da amiga. O eu lírico se dirige à Natureza, com a intenção de ser respondida, já que esta também possui uma voz. (Alves, 2017, p. 38)

⁵ Disponível em : <https://cantigas.fcsh.unl.pt/listacantigas.asp>. Acesso em setembro de 2024.

Esta análise está de acordo com tal acepção da autora, visto que o mar se prontifica a dialogar com a donzela não apenas pela aliteração em “v”, como também a partir das modulações rítmicas da cantiga. Acentuemos as tônicas da primeira estrofe: **Ondas do mar de Vigo / se vistes meu amigo? / e ay Deus, se verrá cedo?**. Podemos identificar que as sílabas tônicas tendem a se intercalar com as átonas, como o movimento das ondas se desenha para cima e para baixo. Além disso, se acentuarmos apenas as vogais, teremos: **Ondas do mar de Vigo / se vistes meu amigo? / e ay Deus, se verrá cedo?**; assim: O-a-o-A-e-I / e-I-e-e-u-a-I-o / e-a-i-E-u-e-e-A-E-o (sendo as maiúsculas tônicas e as minúsculas átonas). A partir desse esquema, entende-se que as vogais também se alternam entre altas e baixas, fenômeno fonético que conduz a articulação da boca para cima e para baixo – mais uma vez a simular a movimentação das ondas (imagem-mote central da cantiga).

Nossa análise fonética e rítmica atesta a reverberação estrutural do mar na cantiga “Ondas do mar de Vigo”. Isso elucida a possibilidade de o mar ser confidente responsivo, agente causador da distância que separa os amantes, vínculo onisciente da jovem com o mundo – numa espécie de oráculo – ou mesmo espelho das emoções tempestuosas da moça, o que o coloca num lugar de polissemia privilegiada nas vozes poéticas femininas.

Voltemos ao tempo presente, tencionando o mergulho nesse mar-interlocutor de uma persona poética introspectiva, reflexiva. Para isso, vamos ao poema “As ondas quebravam uma a uma”, originalmente publicado no livro *Dia do mar* (1947):

As ondas quebravam uma a uma
Eu estava só com a areia e com a espuma
Do mar que cantava só para mim. (Andresen, 2018, p. 129)

Uma intimidade inscreve-se na imagem do mar, o movimento do quebrar das ondas indica repetição e infinitude, a areia e a espuma atuam como evidências poéticas que escoram os versos na ambientação litorânea, especialmente com o recorte da visão voltada pra baixo: não se descreve o horizonte, o oceano imenso, mas sim o detalhe da espuma que se forma depois de quebradas as ondas na areia da praia. A predominância dos fonemas nasais (**ondas quebravam uma a uma, espuma, mim**) indica uma certa subjetividade, uma melancolia

incidente, uma dose de introspecção que se confirmam no último verso, com a imagem do mar *que cantava só para mim*.

Com a imagem focalizada da areia da praia, porventura um plano detalhe, é possível perceber a sutileza do olhar voltado para baixo, da subjetivação de uma persona poética que ouve o canto do mar *só* para ela. A centralidade do poema está, pois, na precisão da localização de seus elementos – as ondas, a areia, a espuma –, de modo que só é possível compreender a cena de reflexão por meio dos objetos dispostos aqui e ali.

Assim como na cantiga “Ondas do mar de Vigo”, aqui existe uma interlocução explícita entre a persona poética e o mar, sendo este possuidor de uma voz que *canta*, mas seu canto é direcionado especial e exclusivamente à mulher que se situa na areia da praia. Isso posto, nesse momento emissor e destinatário se transfiguram: até então as mulheres confienciavam lamentos e angústias ao mar; agora, nesse poema conciso, o mar é quem confia algo à figura da mulher. Está estabelecida, assim, uma relação de horizontalidade entre a voz feminina e a voz do oceano, desenhada a partir do percurso de toda esta análise.

A poesia feminina gesta, portanto, uma espécie de confidencialidade mútua com o oceano, na qual as partes são ao mesmo tempo espelho e reflexo, confessor e confidente, objeto e desejo, dúvida e oráculo. Corporificação do eterno, contraste entre silêncio e som, movimentação perene, tudo isso traduz a semântica do mar na poesia feminina, tanto nas cantigas galego-portuguesas quanto nos poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen. As plurissignificações oceânicas atravessam, pois, as ondas do tempo, e permanecem perenes, como o próprio ir e vir das marés – infindo, profundo, oracular.

4 CONCLUSÃO

A presente Monografia discutiu a questão da autoria feminina das cantigas de amigo galego-portuguesas, cujos pilares críticos fundantes são as obras de Lemaire (2014) e Oliveira (2015), duas pesquisadoras medievalistas feministas que trabalham com o lugar ocupado pela mulher no Medievo Ibérico. A partir disso, fundamentou-se que houve um apagamento epistêmico das tradições orais ibéricas, o que incluía as cantigas aqui estudadas. Desse modo, a tradição que sobreviveu ao silenciamento categórico scriptocêntrico dos séculos XIX e XX foi justamente aquela escrita, ou seja, a sistematização escrita das cantigas populares, cuja assinatura era masculina, mais especificamente dos trovadores ibéricos.

O trovadorismo que se consolidou nos estudos acadêmicos tradicionais não é necessariamente o responsável pelas cantigas de amigo peninsulares, aquelas de eu lírico feminino, visto que esse gênero de cantigas se constrói a partir de uma estrutura padronizada de um jogo coletivo entre mulheres, o leixa-prem. Tais cantigas foram retiradas das bocas das mulheres e continuamente repetidas como se fruto do movimento trovadoresco masculino de origem provençal.

Com o intuito de insistir na tese de Lemaire (2017), acerca da autoria feminina das cantigas de amigo galego-portuguesas, esta Monografia desenhou uma análise comparativa das cantigas com poemas selecionados de Sophia de Mello Breyner Andresen, poeta portuguesa contemporânea (século XX), tendo a semântica do mar como fio condutor de tal comparação. Evidenciou-se que existem características comuns entre as vozes femininas do Medievo e da contemporaneidade, as quais corroboram a teoria da autoria feminina coletiva das referidas cantigas.

O mar atua num lugar de horizontalidade com a figura da mulher, sendo interlocutor, confidente reativo, reflexo intersubjetivo e acolhedor de angústias e desejos. Ademais, existe uma simbiose erótica entre mar e mulher, que testa o limiar entre a profundidade do desejo feminino e a intensidade do movimento oceânico. Assim, constrói-se uma polissemia marítima, capaz de atravessar séculos e abalar estruturas epistemicidas historicizantes, para que a voz feminina permaneça indo e vindo, no infindo movimento das ondas.

5 REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias, a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. 1ª reimp. Belo Horizonte: editora UFMG, 2012.
- ALVES, Cinthia Esteves Cardoso. **Mar, amor, saudade: relações poéticas entre o espetáculo Sem mim do Grupo Corpo e as cantigas de amigo de Martin Codax**. Dissertação (Mestrado) - Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2017.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Obra poética**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Tinta da China Brasil, 2018.
- BACKES, Karin Lilian Hagemann. **Mar de poeta : a metáfora do oceano nas líricas de Cecília Meireles e Sophia Andresen**. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.
- COELHO, Eduardo Prado. **Sophia: a lírica e a lógica**. Eduardo Prado Coelho. In: Revista Colóquio/Letras. Ensaio, n.º 57, Set. 1980, p. 20-35.
- CUNHA, Celso Ferreira da. **O Cancioneiro de Martin Codax**. Departamento de Imprensa Oficial/DF. Rio de Janeiro, 1956. Disponível em: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/o-cancioneiro-de-martin-codax--0/html/ffd43f04-82b1-11df-acc7-002185ce6064_7.html#I_0. Acesso em: 16 setembro. 2024.
- FEITOSA, M. M. M. **Literatura e Paisagem em diálogo**. Organização de Carmem Negreiros; Masé Lemos; Ida Alves. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012.
- FERRAZ, Eucanaã. **Breve percurso rente ao mar**. In.: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Coral e outros poemas. Org. Eucanaã Ferraz. Companhia das Letras, p. 17-42. 1ª edição, 2018.
- LAKS, Daniel M.; CURI, Carolina Vieira Filippini. **A episteme feminina na poesia portuguesa do século XX: Sophia de Mello Breyner Andresen, Maria Teresa Horta e Ana Luísa Amaral**. Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, n. 30, p. 130-146-130-146, 2018.
- LEMAIRE, Ria; LIRA, Socorro. **Cores do Atlântico. Cantigas de amigo galego-portuguesas**. Editora Latus, Campina Grande - PB, 2014.
- LEMAIRE, Ria. **Do Cancioneiro das Donas às Cantigas D'amigo dos Trovadores Galego-Portugueses**. Fragmentum, n. 49, p. 213-227, 2017.
- MARQUES, Nuno; DE GATO, Margarida Vale. **Women Poets Breaking the Waves of the Portuguese Sea**. In: The Routledge Companion to Ecopoetics. Routledge, 2023. p. 166-175.
- MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 13 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2007.
- SILVA, Sofia Maria de Sousa. **Reparar brechas: a relação entre as artes poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Adília Lopes e a tradição moderna**. Orientadora:

Professora Doutora Cleonice Berardinelli. Tese de Doutorado. Dissertação de Doutorado em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

OLIVEIRA, Ana Rodrigues. **O dia a dia em Portugal na Idade Média**. 1 ed. Lisboa: A esfera dos livros, 2015.

PAZ, Octavio. **A dupla chama amor e erotismo**. 4 ed. São Paulo: Siciliano, 1994.