

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



**Má(tria): Mulher e monstruosidade na ficção em
prosa de Natália Correia**

ROBIN DRIVER

Tese orientada pela Prof.^a Doutora Paula Morão, especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em ESTUDOS COMPARATISTAS

2017

Agradecimentos

Agradeço à minha orientadora, Professora Doutora Paula Morão, cuja paciência e conselho inestimável permitiram a este trabalho de crescer e dar frutos.

A todos os demais membros do corpo docente da FLUL que tive o prazer de conhecer e que me abriram os horizontes ao partilharem a sua paixão pelas suas áreas respectivas.

À minha família, pelo apoio contínuo.

E ao Saulo – o meu fio no labirinto.

Resumo

Ao focar em três obras em prosa de Natália Correia, o presente estudo propõe examinar as representações monstruosas da mulher nestes textos, a fim de matizar a nossa compreensão da atitude da autora face ao feminismo e à emancipação da mulher.

O ensaio começa por estabelecer um eixo teórico central, baseando-se em particular nos conceitos de abjeção e do monstruoso-feminino desenvolvidos por Julia Kristeva e Barbara Creed, respectivamente. *The Great Mother* de Erich Neumann é outra referência fundamental, fornecendo uma esquematização de diversas figuras mitológicas femininas.

A Madona (1968), romance que se desenrola sobre o pano de fundo da crise sócio-moral despertada pela bomba atômica, é estruturado pela narrativa arquetípica da viagem iniciática. A protagonista deve confrontar a sua própria monstruosidade e superá-la, antes de poder integrar uma união sexual e espiritual com o seu complemento masculino e reinstaurar a ordem cósmica.

Os três contos de *A Ilha de Circe* (1983) encenam uma série de conflitos intergeracionais que desestabilizam a narrativa salvífica apresentada em *A Madona*, recorrendo à simbologia da bruxa e, mais especialmente, à figura ambígua da feiticeira Circe.

Em *As Núpcias* (1992), último romance de Natália Correia, um casal de irmãos incestuosos reinterpreta o mito de Ísis e Osíris, e tenta alcançar um novo plano espiritual e transcendente. Todavia, ao articular vários níveis narrativos e simbólicos, o texto desacredita subtilmente a sua busca.

Deste modo, torna-se claro que, de acordo com a visão essencialista da autora relativamente à diferença sexual, estes textos ficcionais implicam que as mulheres só poderão deixar de ser vistas como monstruosas numa sociedade espiritualmente equilibrada em que as qualidades particulares da mulher sejam tão valorizadas como as do homem. No entanto, ao seguir a cronologia destas obras, parece que a possibilidade de atingir esta nova era é colocada cada vez mais em causa.

Palavras-chave:

Natália Correia, Monstruosidade, Monstruoso-Feminino, Grande Mãe, Feminismo.

Summary

Focusing on three prose works by Natália Correia, this study proposes to examine monstrous representations of women, with an aim to nuance our understanding of the author's attitude towards feminism and women's emancipation.

The essay begins by establishing a central theoretical axis, with particular attention given to the concepts of abjection and the monstrous-feminine developed by Julia Kristeva and Barbara Creed respectively. Erich Neumann's *The Great Mother* is another key reference, as it provides a schematisation of several female mythological figures.

A Madona (1968), a novel which takes place against the backdrop of the socio-moral crisis triggered by the atomic bomb, is structured by the archetypal narrative of the initiatic journey. The protagonist must confront and overcome her own monstrosity, before she can become part of a sexual and spiritual union with her masculine counterpart, and reinstate the cosmic order.

The three short stories in *A Ilha de Circe* (1983) stage a series of intergenerational conflicts which destabilize the redemptive narrative presented by *A Madona*, invoking the symbolism of the witch and, more especially, the ambiguous figure of Circe, the sorceress.

In *As Núpcias* (1992), Natália Correia's last novel, a couple of incestuous siblings reenact the myth of Isis and Osiris, and attempt to reach a new plane of spiritual transcendence. However, this search is undermined subtly by the text which operates on various narrative and symbolic levels.

It therefore becomes clear that, in accordance with the author's essentialist vision of sexual difference, these fictional texts imply that women will only be able to stop being seen as monstrous in a spiritually balanced society in which the particular qualities of women could be valued equally with men's. Yet, if one follows the chronology of these works, the possibility of reaching this new era seems to be increasingly put into question.

Keywords:

Natália Correia, Monstrosity, Monstrous-Feminine, Great Mother, Feminism.

Índice

| | |
|--|----|
| Lista de abreviaturas | 2 |
| Introdução | 3 |
| Natália entre as feministas | 4 |
| Definindo a monstruosidade feminina | 9 |
| I. <i>A Madona: A bela e/ou o monstro</i> | 14 |
| Na sombra de Hiroxima, o <i>strip-tease</i> de Medusa | 14 |
| Psique sai das trevas | 21 |
| A Virgem Caçadora | 26 |
| II. <i>A Ilha de Circe: A caça às bruxas</i> | 33 |
| Mãe Ilha, Ilha Mãe: entre <i>Tellus Mater</i> e <i>Talassa</i> | 33 |
| Anciãs inquietantes | 39 |
| As duas faces da feiticeira | 45 |
| III. <i>As Núpcias: A sedução da Noiva-Irmã</i> | 53 |
| O segredo da mulher barbada | 53 |
| A luz no abismo | 59 |
| Uma narrativa sedutora (entre outras) | 64 |
| IV. <i>Considerações finais</i> | 72 |
| Bibliografia | 76 |
| Anexo: Figuras | 83 |

Lista de abreviaturas

Neste estudo foram abreviados os títulos das seguintes obras de Natália Correia:

- APB** (org.), *Antologia da Poesia do Período Barroco*, com introdução de Natália Correia, Lisboa: Moraes Editores, 1982.
- BR** “Bissexualidade e Ruptura Romântica na Poesia Portuguesa” in Albuquerque, Afonso de, et al., *Sexologia em Portugal II*, Lisboa: Texto Editora, 1987, pp. 41-46.
- DEE** *Descobri Que Era Europeia: impressões duma viagem à América*, 2ª edição, Lisboa: Editorial Notícias, 2002.
- DUA** “Introdução” in Espanca, Florbela, *Diário do último ano: seguido de um poema sem título*, Amadora: Livraria Bertrand, 1981, pp. 7-30.
- E** *O Encoberto*, 1ª edição, Lisboa: Galeria Panorama, 1969.
- IC** *A Ilha de Circe*, 1ª edição, 2ª edição, Lisboa: Editorial Notícias, 2000.
- M** *A Madona*, 5ª edição, Lisboa: Editorial Notícias, 2000.
- MAP** (org.), *A Mulher: Antologia Poética*, 2ª edição, Lisboa: Artemágica, 2005.
- N** *As Núpcias*, 1ª edição, Lisboa: Edições “O Jornal”, 1992.
- NPR** *Não Percas a Rosa – Diário e algo mais (25 de Abril de 1974 – 20 de Dezembro de 1975); Ó Liberdade, Brancura do Relâmpago – Crónicas (15 de Julho de 1974 – 22 de Março de 1976)*, 1ª edição, com introdução de Ângela Almeida e notas de Vladimiro Nunes, Lisboa: Ponto de Fuga, 2015.
- OMJ** *Onde Está o Menino Jesus?*, Lisboa: Edições Rolim, 1987.
- PC** *Poesia Completa: O Sol nas Noites e o Luar nos Dias*, 2ª edição, Lisboa: Publicações D. Quixote, 1999.
- PES** (org.), *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica (dos cancioneiros medievais à actualidade)*, 3ª edição, Lisboa: Antígona/Frenesi, 1999.
- STC** *Sucubina ou a Teoria do Chapéu*, em colaboração com Manuel de Lima, 1ª edição de Ângela Almeida et al., Porto: Casa dos Açores do Norte, 2013.)

Também foram abreviados os títulos das seguintes colecções organizadas por Zetho Cunha Gonçalves:

- BHM** (org.), *Breve História da Mulher e Outros Escritos*, 2ª edição, com prefácio de Maria Teresa Horta, Lisboa: Parreira A.M. Pereira, 2003.
- ECU** (org.), *A Estrela de Cada Um*, com introdução de Zetho Cunha Gonçalves, Lisboa: Parreira A.M. Pereira, 2004.
- ENC** (org.), *Entrevistas a Natália Correia*, Lisboa: Parreira A.M. Pereira, 2004.

Introdução

O Céu ou o Inferno: radiosa estrela matutina ou deslumbrante instrumento da ira de Zeus; virgem celestial calcando aos pés o dragão ou cúmplice sensual das manhas da serpente; Ariadne dando ao herói o fio que lhe permite sair do labirinto ou fantasma devorador das almas túbias que não decifram o meandro; rainha do lugar luminoso onde nasce o Sol ou guardiã do lugar tenebroso de onde saem as sombras; Inana, a pura, ou Ereshkigal, a lívida, que nos fixa com olhos de morte; Onfala castradora, efeminado Hércules, ou a dama que enobrece os que servem com gentil coração; Circe ou Penélope... eis o eterno feminino, luz e treva geminadas no ser bicéfalo em que o mito entifica a Mulher. (*MAP*, 11).

No seu prefácio para *A Mulher: Antologia Poética* (1973), Natália Correia reflecte sobre as diferentes faces apresentadas pelo “eterno feminino” na poesia, realçando a antinomia aparente da sua representação dupla, antinomia também evidente na sua própria obra. Se muita atenção crítica tem sido dirigida à análise de figuras representativas dos aspectos positivos da feminilidade universal nos textos de Natália – a gnose sofiana, a Mãe Ilha, a Grande Deusa –, poucos são os estudos que focam particularmente as representações negativas da mulher na sua obra. Todavia, figuras femininas marcadamente negativas, ameaçadoras e até monstruosas, também ocupam uma posição importante e reveladora no universo literário da autora açoriana. Com efeito, o estudo destas figuras na sua obra – Medusa, a bruxa, a súcubo, a Má Mãe, entre outras – revela-se singularmente pertinente para a compreensão da perspectiva nataliana relativa à mulher numa época em que as fronteiras de sexo e de género foram radicalmente renegociadas no mundo e em Portugal, com particular importância nos anos a seguir ao 25 de Abril de 1974.

Se não como mulher na política e figura pública controversa, Natália Correia é lembrada principalmente hoje como poetisa. Nos últimos anos, a sua obra dramática, tendo aproveitado da atenção particular de Armando Nascimento Rosa, também tem sido bastante valorizada, e, com a reedição de *Não Percas a Rosa – Diário e algo mais* por Ponto de Fuga em 2015, nova ênfase foi concedida à obra ensaística da autora e à sua intervenção política. Neste sentido, ao focar-se nos textos ficcionais em prosa da autora, este estudo também constitui uma tentativa, embora pequena, de conceder uma atenção crítica mais específica a um elemento comparativamente negligenciado da obra de Natália Correia. Dentro desta lógica, os três textos principais em que o presente trabalho incide; o romance *A Madona* (1968), a colectânea de contos *A Ilha de Circe* (1983), e o último romance da autora *As Núpcias* (1992), foram seleccionados por apresentarem personagens e situações singularmente reveladoras para um estudo da monstruosidade feminina, mas também porque representam três épocas diversas da carreira da autora, permitindo uma visão mais compreensiva da sua obra e de possíveis linhas da sua evolução.

Assim, ao examinar as representações da monstruosidade feminina na obra ficcional da autora, este estudo propõe matizar o nosso entendimento da posição ocupada por Natália Correia entre as diversas correntes feministas da segunda metade do século XX. Esta introdução almeja cumprir um objectivo duplo, visando delinear, em termos gerais, o posicionamento da autora no seu contexto filosófico e sócio-histórico, e estabelecer o eixo central que orientará a abordagem crítica adoptada ao longo deste estudo.

Natália entre as feministas

Embora nunca se reivindicasse “feminista”, Natália Correia mostrava-se singularmente interessada por questões relativas ao papel da mulher na sociedade e à sua emancipação, através de uma grande variedade de actividades políticas e culturais ao longo da sua carreira. *Novas Cartas Portuguesas* passou pela editora Estúdios Cor em 1972 enquanto Natália aí exercia o cargo de directora literária¹, e o seu programa de televisão *Mátria*, difundido em 1986, perfilhou uma série de notáveis mulheres históricas portuguesas². Relativamente à sua produção escrita, já em 1947, redigira uma série de artigos para o jornal *Sol* sob o título de “Breve História da Mulher”³, continuando a escrever sobre o assunto em textos jornalísticos, ensaísticos e poéticos até a sua morte em 1993.

Para começar a entender as ideias de Natália sobre a posição da mulher na sociedade, um breve exame desta série de artigos no *Sol*, parece ser um ponto de partida lógico. Numa das suas primeiras contribuições, “Nas sombras da Pré-história” (*BHM*, 29-34), a autora expõe teorias antropológicas sobre a origem da cultura humana em sociedades matriarcais, citando o trabalho de Lewis Morgan “que foi quem primeiro marcou a sucessão da sociedade humana.” (*BHM*, 31). Parece que também veio a possuir uma certa familiaridade com o trabalho de Robert Briffault, antropólogo que tinha desenvolvido e popularizado teorias sobre a origem matriarcal da sociedade com *The Mothers* (1930) no início do século XX, visto que na sua *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica* (1965) Natália também cita este autor (*PES*, 11). Ao explicar a importância concedida à mulher nas sociedades chamadas primitivas pela impossibilidade, nestes contextos sociais, de determinar de modo fiável a paternidade de um filho, ainda explicita que “O *matriarcado* não foi

¹ 1ª edição: Barreno, Maria Isabel, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa, *Novas Cartas Portuguesas*, Lisboa: Estúdios Cor, 1972. Um breve resumo do envolvimento de Natália na publicação desta obra pode ser encontrado em Costa 2005, 138-139.

² Para mais informação sobre este programa, ver “Orfeu, Circe e ecrã” de Paulo Filipe Monteiro (Abreu, 105-124).

³ Subsequentemente coligidos por Zetho Cunha Goncalves em 2003, num volume do mesmo título, junto com outras intervenções da autora sobre a questão da mulher. (Ver *BHM*).

pois, como certas feministas proclamam, uma conquista da supremacia feminina, mas antes a necessidade de entroncar a família numa linha de legitimidade.” (BHM, 32). Para Natália, a estrutura social matriarcal não é a hierarquia patriarcal invertida, em que a mulher ocupa a posição de autoridade atribuída ao homem pelo patriarcado, mas um sistema distinto em que a mulher desempenha um papel essencial graças às particularidades biológicas do seu sexo. Deste modo, o patriarcado não constitui a usurpação do valor particular da mulher, mas a extinção do mesmo com a imposição de um sistema que se estrutura em volta do engrandecimento de características biológicas e psicológicas masculinas. De modo semelhante, o conceito de *mátria* desenvolvido pela autora, e utilizado como título de um dos seus volumes de poesia (publicado em 1968) e do programa de televisão acima mencionado, implica uma relação com a terra natal radicalmente diferente daquela invocada pelo termo, pátria:

Que *mátria* implica “uma ligação sentimental à terra”, de acordo. Mas não só isso. Representa, em sentido mais lato, um elo afectivo com a *natureza* do homem. Uma relação estabelecida pelo afecto e não pela *persona* social, vinculada ao princípio patrista e pátrio. Não vejo, portanto, razão para que *mátria* pressuponha a tendência provincial para um tradicionalismo não evolutivo e desconfiado perante outros países. (ECU, 107)⁴.

Tal como o matriarcado e o patriarcado, a *mátria* constrói-se segundo uma lógica distinta da da pátria. Mais especificamente, *mátria* parece implicar uma relação afectiva, enquanto pátria enfatiza o constructo social de uma única identidade nacional, à exclusão de qualquer outra. Estas duas lógicas diferentes – uma por via materna e a outra paterna – são exploradas de forma mais pormenorizada em “Bissexualidade e Ruptura Romântica na Poesia Portuguesa”, a contribuição de Natália para a série *Sexologia em Portugal*:

É nesta perspectiva que Rattray Taylor no seu livro *O Sexo na História* estabelece dois sistemas de comportamentos bem distintos: o matrismo, que apresenta as seguintes características: religião da mãe, liberdade em questões sexuais, democracia, posição privilegiada da mulher que goza de liberdade, progressismo, pouca diferença entre os dois sexos, etc... e o patrismo, marcado pela intolerância em matéria de sexualidade, pelo autoritarismo político, pelo conservadorismo, pela inferioridade da mulher considerada fonte de pecado pelo ascetismo, pelo horror do prazer por toda uma gama de intolerâncias que se manifestam na religião do pai. (BR, 41-42).

Segundo esta teoria, o matrismo caracteriza-se pela liberdade e a abertura, o patrismo pelo autoritarismo e a intolerância. Neste sentido, é mais fácil perceber por que, em “Breve História da Mulher”, Natália afirma que “Monogamia feminina, sociedade privada e escravatura são sinónimos que correspondem ao advento do patriarcado.” (BHM, 33). À luz destas opiniões, torna-se claro

⁴ “Pátria ou Mátria?” – primeira publicação na revista *Notícia*, Luanda, Angola, 23 de Março de 1970. Reproduzido em ECU, 107-108.

que, com efeito, Natália lamentava a posição concedida à mulher pelo patriarcado, visto que a lógica desta estrutura reduz, ou até nega, o seu valor social.

Outra perspectiva reveladora sobre a posição da autora acerca do matriarcado é o interesse que revela no culto da Grande Mãe, figura arquetípica junguiana explorada pela obra de Erich Neumann, *The Great Mother: An Analysis of the Archetype* (1955). Essa figura continuou a inspirar novas teorias psicanalíticas e antropológicas ao longo da segunda metade do século XX, incluindo as desenvolvidas por Pierre Solié em *La Femme essentielle : Mythanalyse de la Grande-Mère et des ses Fils-Amants* (1980), e por Marija Gimbutas em *The Language of the Goddess* (1989) e *The Civilization of the Goddess* (1991). Tal foi a presença da Grande Mãe na produção cultural nessa época que, em 1989, Elinor W. Gadon publicou um estudo sobre a ressurgência na arte e na cultura desta figura e o seu simbolismo em *The Once and Future Goddess: A Symbol for our time*. Em Portugal, forjou-se a ideia de que as raízes da sociedade portuguesa eram particularmente *matristas*, e que, portanto, a figura da Grande Deusa Mãe representava uma importância singular no nexo cultural português. Em 1984, Moisés Espírito Santo publica *A Religião Popular Portuguesa*, uma obra que, segundo Natália, prova a existência de “um manancial matrlista no fundo cultural da nossa sociedade” (BR, 42); e em *Da Serpente à Imaculada* (1984) Dalila Pereira da Costa afirma que “Tudo levará a crer que Portugal, através de seus tempos, e no contexto do mundo ocidental, foi uma terra de Mistérios, iniciação, votada ao culto arcaico da Grande-Deusa.” (Costa 1984, 18). Para a nossa autora também, a figura da Grande Mãe e o seu culto vieram a representar uma importância particular na sua visão do desenvolvimento das culturas portuguesa e universal.

Se Natália Correia se mostrava interessada na ideia de uma sociedade arcaica matriarcal, as suas opiniões sobre as mulheres que lutavam por uma posição melhor na sociedade patriarcal contemporânea eram mais complicadas. Efectivamente, o feminismo em si, ou pelo menos a visão que Natália desenvolveu do movimento (que já na sua infância se revelava plural) ao assistir a certas acções da sua vertente americana, parece ter sido uma fonte de inquietação para a autora. O seu artigo para o jornal *A Capital*⁵ sobre o *SCUM Manifesto* de Valerie Solanas descreve este texto como “uma centena de páginas que se perderiam no remoinho de um ódio antimachista, se o seu conteúdo não transbordasse para a vida na exemplificação assassina que a autora faz do seu radicalismo, atentando contra a vida do *pop-artist* Andy Warhol.” (BHM, 160), acusando a sua autora de um “racismo feminista que apenas substitui o radicalismo machista” (BHM, 162). Visivelmente, a violência intolerante do feminismo radical aparentemente proposto por Solanas no seu manifesto (e realizado no seu ataque a Andy Warhol) repugnava a Natália, que tratara do mesmo assunto em dois outros artigos, “Vêm aí as Amazonas” e “Cultura Feminina”, escritos para

⁵ Suplemento *Literatura & Arte*, Lisboa, 15 de Abril de 1970. Reproduzido em BHM, 157-163.

a revista *Notícia* em 1969⁶ e o suplemento *Literatura & Arte* do *Diário das Notícias* em 1970⁷ respectivamente. Mas não foram apenas as “fúrias amazónicas que declaram guerra ao macho” (*BHM*, 139) desta corrente radicalmente violenta que suscitaram uma avaliação negativa da autora. Na sua opinião, ao tentar conseguir a emancipação da mulher pela conquista da autoridade masculina, a lógica que informava os vários movimentos feministas era fundamentalmente errónea. Em “Cultura Feminina”, Natália articulou a sua consternação nos seguintes termos:

É certo que o feminismo, concebido como caricatura dos privilégios viris, foi uma traição feita à mulher. Traição porventura involuntariamente cometida pelos campeões do feminismo, que doutrinariamente ou legalmente lhe deram acesso a uma cultura vinculadamente masculina, na qual a produção feminina resultaria sempre inferior. (*BHM*, 146).

Segundo a autora, sendo as competências femininas e masculinas essencialmente diferentes, a feminista condena-se e às suas camaradas ao fracasso, ao concorrer com o homem num jogo cujas regras permitem apenas o uso de capacidades masculinas.

Natália fornece algumas provas anedóticas desta teoria no relato da sua viagem para os Estados Unidos em *Descobri Que Era Europeia* (1951). A descoberta identitária indicada pelo título desta obra opera-se maioritariamente por um processo de exclusão: a autora descobre ser europeia porque não é, por certo, americana. Mais interessante ainda para o presente estudo é o facto de que, em certos momentos, a viagem da autora parece ser uma exploração tanto de género como de nacionalidade, sendo as americanas um alvo particular das suas críticas. Durante uma visita a um restaurante chinês, por exemplo, a autora relata como a clientela encena “um verdadeiro concurso de mau gosto e fealdade” (*DEE*, 136), detalhando as contravenções de vestuário cometidas pelas mulheres ali presentes (“cúmulos de mau gosto, vestidos errados, chapéus que não estavam certos, sapatos destoantes”), antes de concluir: “Tentavam desesperadamente ser bem. Mas eram desajeitadas e desgraciosas, como mulheres que não aprenderam a ser mulheres.” (*ibid.*). Com o foco na roupa das clientes e a sugestão de que as mulheres *aprendem* a ser mulheres – eco da celebre formulação de *Le deuxième sexe* (1949): “On ne naît pas femme: on le devient.” (Beauvoir, 13) – esta passagem parece quase implicar um cruzamento com as teorias de Simone de Beauvoir, ou até com um conceito de género performativo butleriano, mas a insinuação de que esta aprendizagem é necessária deixa claro que a concepção de género nataliana é muito mais essencialista. Mais tarde no texto, a autora arrisca um diagnóstico da situação infeliz da mulher americana:

A americana impõe a sua personalidade a golpes de atitude viris. Em vez de a situar num clima diferente da órbita masculina, procura usurpar os sucessos do

⁶ Luanda, Angola, 13 de Dezembro de 1969. Reproduzido em *BHM*, 137-140.

⁷ N.º 780, Lisboa, 22 de Janeiro de 1970. Reproduzido em *BHM*, 141-148.

homem. Os seus esforços não são dirigidos no sentido de se realizar como mulher. [...] E como nem sequer usam a argúcia das suas armas femininas, como só as satisfaz a legitimidade dos processos masculinos, têm a lógica enfadonha das pulgas amestradas. (DEE, 179).

Mais uma vez, a autora expõe um essencialismo sexual rigoroso que critica mulheres que tentam assumir características ou papéis considerados como masculinos. As mulheres condenadas pela autora nestes textos, fálicas por tentarem usurpar um poder fálico, representam um espectro que inclui a feminista radical, potencialmente violenta e perigosa, e as mulheres tragicamente cómicas que trocaram as armas da sua feminilidade essencial por armas masculinas que manejam imperfeitamente. Neste sentido, pareceria que Natália achava sim que as mulheres precisavam de se emancipar, mas através da realização de uma força feminina particular e latente, e não ao tentarem apoderar-se de uma autoridade masculina que lhes era estranha.

Mas de que modos se constitui essa força latente da mulher segundo a autora? Natália deixa um indício em “Cultura Feminina”:

Só uma cultura na qual a ideia não tenha uma vida própria e independente da existência, poderá dar vivacidade às energias latentes da peculiaridade feminina. Só neste novo sistema de valores poderá expandir-se o génio feminino, criando modalidades culturais que imprimam um novo rumo ao progresso. (BHM, 148).

Efectivamente, o génio feminino, aqui diferenciado do masculino pela sua ligação com a corrente da existência e não com abstrações lógicas, é um conceito importante para compreender a particularidade da mulher na visão da autora. Segundo Natália, este génio feminino também seria favorecido por certas formas artísticas. Na introdução da sua *Antologia da Poesia do Período Barroco*, cita os nomes das sorores Violante do Céu, Maria do Céu e Madalena da Glória, e afirma: “Três nomes femininos vieram a lume numa apreciação selectiva da escola seiscentista. Será por mero acaso que no seio da poesia barroca se forma uma poderosa constelação feminina ausente noutras coordenadas da nossa poesia?” (APB, 30). Daí chega à seguinte conclusão:

Enquanto o espírito renascentista marca o cume da tradição apolínea greco-latina, apropriada ao exercício do génio lógico masculino, o Barroco liberta as forças do irracional, do nocturno, do mágico e do fantasmal, a fim de surpreender uma cosmicidade que a direcção racionalista não atinge. É esta a porta por onde o génio feminino penetra no Barroco, nele encontrando o material idóneo à sua sensibilidade. (ibid.).

O génio feminino seria, então, irracional, nocturno e, se não dionisiaco, pelo menos antitético ao génio apolíneo e lógico do homem. De muitas formas, esta conceptualização do génio feminino pode ser vista como uma reapropriação de epítetos historicamente articulados por discursos misóginos como calúnias à mulher, execrando a sua falta de raciocínio e lógica, e acusando-a de convivência com forças antinaturais e sombrias. Com esta escolha, a nossa autora seria, sem dúvida, alvo de críticas por certas escolas feministas pós-butlerianas, já que aceita, aparentemente

sem questionar, esses discursos machistas como base da sua teoria do génio feminino, ainda que esta seja uma revalorização positiva.

Neste sentido, é interessante reparar que as mulheres criticadas pela autora, feministas e outras, são principalmente oriundas de culturas ditas anglo-saxónicas: americanas, sim, mas também feministas inglesas, que segundo um artigo de Dezembro de 1970 “sempre foram assexuadas”⁸. Na verdade, muitas das ideias patentes no sentimento “antifeminista” expresso por Natália reflectem conceitos que viriam a ser articulados pelo feminismo francês nos anos 70, por Luce Irigaray e Julia Kristeva entre outras. Por exemplo, a ideia de que as particularidades da experiência feminina devem ser expressas de uma forma distinta da que exprime a experiência masculina possui paralelos com o conceito de *écriture féminine* estabelecido por Hélène Cixous em *Le Rire de la Méduse* (1975) e desenvolvido por Irigaray em *Ce sexe qui n'en est pas un* (1977). Por esta razão, o feminismo francês pós-estruturalista constitui um ponto de comparação elucidativo neste estudo, como um conjunto de teorias distintas das de Natália, mas que parecem partilhar de certas das suas preocupações.

Definindo a monstruosidade feminina

Se, para Natália, a verdadeira natureza da mulher se restringe a uma esfera particular, é também porque a autora subscreve teorias junguianas relativas ao equilíbrio necessário entre os sexos, combinando essas teorias com lendas e crenças populares de Portugal e, mais especificamente, dos seus Açores nativos para desenvolver uma filosofia espiritual, messiânica e cósmica. Neste quadro, ao examinar a poesia da autora, António Manuel de Andrade Moniz tira a seguinte conclusão:

Em vez da exaltação da cruz, como expressão do mistério pascal de Cristo e espelho de uma dimensão essencial da condição humana, a adversidade, a dor e a luta, surge a mística pentecostal, pneumática, ou do Espírito Santo, conjugada com o politeísmo pagão. Deste modo, propõe-se arquétipo da conciliação universal e da espiritualização como expressão máxima da felicidade. (Abreu, 101).

Este pensamento revela uma complexidade que não poderá ser satisfatoriamente tratada pelo presente estudo⁹, mas é importante reconhecer que dentro desta filosofia que prevê a reconstituição de um ser bissexuado original, homem e mulher têm papéis específicos a desempenhar.

⁸ “As Feministas Inglesas que sempre foram assexuadas”, publicada pela primeira vez na revista *Notícia*, Luanda, Angola, 12 de Dezembro de 1970. Reproduzido em *BHM*, 177-180.

⁹ Para um estudo aprofundado desta filosofia, recomenda-se a leitura de Franco (ver bibliografia).

Sendo discípulo da teoria junguiana, Erich Neumann partilha desta concepção de um equilíbrio necessário entre o masculino e o feminino, oferecendo esta versão psicológica em forma de advertência para a cultura ocidental:

Western mankind must arrive at a synthesis that includes the feminine world – which is also one-sided in its isolation. Only then will the individual human being be able to develop the psychic wholeness that is urgently needed if Western man is to face the dangers that threaten his experience from within and without. (Neumann, xlii).

Por esta razão e por ter esquematizado e teorizado de modo pormenorizado o arquétipo da Grande Mãe que subjaz a muitas das representações da mulher nas obras de Natália Correia, Neumann constitui uma baliza essencial para este estudo. O ensaísta identifica três representações fundamentais do feminino arquetípico: A Má Mãe, a Mãe Boa, e a Grande Mãe, que incorpora os aspectos positivos e negativos destas duas outras. É precisamente na sua representação dupla que reside a especificidade da Grande Mãe em relação com as suas irmãs arquetípicas, e por isso, para melhor entender o uso que Natália faz desta figura, atenção deve também ser prestada à sua face sombria, assim como aos momentos em que a sua imagem se confunde com a da Má Mãe.

Na sua obra, Neumann apresenta vários esquemas, mas o esquema III (fig. 1) é particularmente útil para os estudos da monstruosidade feminina, mapeando processos e figuras associados com as diferentes faces do feminino arquetípico numa série de círculos concêntricos que correspondem às suas características fundamental, transformativa e espiritualmente transformativa. Estas esferas são cruzadas pelos eixos M (Maternal – representativo do carácter fundamental) e A (Anímico – representativo do carácter transformativo) que passam do positivo ao negativo, orientados pelo eixo central F. Deste modo, o esquema pode também ser dividido em dois hemisférios: positivo em cima e negativo em baixo. São justamente os processos e figuras que povoam o hemisfério negativo do esquema, associados aos pólos A- (o pólo do carácter transformativo negativo) e M- (pólo da Má Mãe ou da Mãe Terrível), que podem ajudar a orientar o presente estudo. Do lado do pólo A-, as figuras de Lilith, Circe e Astarte congregam-se junto à figura geral da “bruxa jovem”, associadas aos processos de êxtase, loucura e dissolução entre outros. Associadas ao pólo M-, encontram-se as figuras de Kali, Hécate e a Górgona com a figura geral da “bruxa velha”, e os processos de morte, desmembramento, deglutição etc. As ameaças distintas representadas por estes dois pólos negativos podem, portanto, ser resumidos deste modo:

In other words, the development of negative Axis M leads from diminution and devouring to *extinction and death*, which is precisely physical death, while the negative continuation along Axis A from transformation-dissolution leads to *madness* as a psychic-spiritual death and a psychic-spiritual extinction. (Neumann, 69).

Assim, ao descrever os processos do pólo A-, Neumann conclui que “everything that leads to stupor, enchantment, helplessness, and dissolution, belong[s] to this sphere of seduction by the

‘young witch.’” (Neumann, 74). Do outro lado, as figuras do pólo M- são descritas da forma seguinte:

[...] terrible figures that manifest the black, abysmal side of life and the human psyche. Just as world, life, nature, and soul have been experienced as generative and nourishing, protecting and warming Femininity, so their opposites are also perceived in the image of the Feminine; death and destruction, danger and distress, hunger and nakedness, appear as helplessness in the presence of the Dark and Terrible Mother. (Neumann, 149).

Estas imagens da Mãe abismal, associadas à figura da Mãe Arcaica, são também centrais às teorias de Barbara Creed sobre o monstruoso-feminino (*monstrous-feminine*). No seu estudo deste conceito em filmes de terror, *The Monstrous-Feminine: Film, feminism, psycho-analysis*, Creed propõe uma releitura de representações monstruosas da mulher, argumentando que estas últimas, sendo construídas com uma linguagem simbólica distinta da que subjaz às imagens de monstros masculinos, inspiram terror graças a atributos femininos particulares: “As with all other stereotypes of the feminine, from virgin to whore, she is defined in terms of her sexuality. The phrase ‘monstrous-feminine’ emphasizes the importance of gender in the construction of her monstrosity.” (Creed, 3). A autora reinterpreta e desafia teorias freudianas relativas à diferença sexual e à angústia associada à mesma, sustentando que o sexo da mulher provoca inquietação na consciência masculina, não porque parece ser castrada, mas porque parece castradora:

The belief that woman terrifies because her genitals appear castrated is crucial to the Freudian theory of the castration complex. The argument that woman’s genitals terrify because they might castrate challenges the Freudian and Lacanian view and its association of the symbolic order with the masculine. (Creed, 110).

Assim, em vez da mulher fálica freudiana, que tenta compensar a sua castração aparente ao assumir atributos ou comportamentos masculinos, ameaçando o sujeito masculino de castração com o seu falo emprestado transformado num objecto de violência, Creed privilegia a exploração de imagens que brotam do terror da “archaic mother in her all-devouring cannibalistic aspect,” (Creed, 22-23). À luz destas considerações, Creed chega à seguinte conclusão:

In representations of the penis as an instrument of violence, it doesn’t threaten to castrate but rather to penetrate and split open, explode, tear apart. It is the mythical *vagina dentata* which threatens to devour, to castrate via incorporation. Critical neglect of the monstrous feminine in her role as castrator has led to a serious misunderstanding of the nature of the monstrous woman [...]. The archetypes of the phallic and castrating woman are quite different [...]. (Creed, 157).

Nesta perspectiva, o símbolo da *vagina dentata* constitui uma referência importante dentro desta teoria da *femme castratrice*, representando um órgão que ameaça simultaneamente seduzir, castrar e incorporar.

Ao elaborar o seu conceito do monstruoso-feminino, Creed serve-se da teoria de abjecção estabelecida por Julia Kristeva em *Pouvoirs de l’horreur: Essai sur l’abjection* (1980). Resume a sua

interpretação desta obra assim: “In general terms, Kristeva is attempting to explore the different ways in which abjection works within human societies, as a means of separating out the human from the non-human and the fully constituted subject from the partially formed subject.” (Creed, 8). Segundo Kristeva, o abjecto é o que o sujeito expulsa de si para afirmar-se como tal, impondo uma fronteira estrita entre sujeito e objecto, dentro e fora: excremento, sangue e vômito são todas substâncias que podem ser consideradas como abjectas. A abjecção ocorre quando esta fronteira é esbatida, ameaçando a integralidade do sujeito. Creed delinea a sua interpretação da teoria da forma seguinte: “The subject, constructed in/through language, through a desire for meaning, is also spoken by the abject, the place of meaninglessness – thus, the subject is constantly beset by abjection which fascinates desire but which must be repelled for fear of self-annihilation. A crucial point is that abjection is always ambiguous.” (Creed, 10).

Com efeito, Kristeva expõe a abjecção como ambiguidade quando afirma: “Frontière sans doute, l’abjection est surtout ambiguë. Parce que, tout en démarquant, elle ne détache pas radicalement le sujet de ce qui le menace – au contraire, elle l’avoue en perpétuel danger.” (Kristeva 1980, 17). Por essa razão, Kristeva afirma que o corpo feminino é considerado particularmente abjecto, por causa das funções sexuais e maternais que o ligam com substâncias abjectas, e que esbatem os limites entre dentro e fora, e entre sujeitos – mãe e criança. Refere-se a “l’abomination que suscite le corps féminin fécondable ou fertile (les menstrues, l’enfantement).” (Kristeva 1980, 119), e ao escrever sobre a abjecção alimentar, afirma “l’alimentaire, quand il déroge à la conformité exigible par la logique des séparations, se confond avec le maternel comme lieu impropre de la fusion, comme puissance indifférenciée et menace, souillure à retrancher.” (Kristeva 1980, 124), identificando o maternal como o lugar de uma ameaça de fusão e impureza.

Estruturado por este enquadramento teórico, o estudo da monstrosidade feminina nas obras de Natália Correia empreendido neste trabalho orientar-se-á pela exploração de entidades ou símbolos que apresentam características femininas, e que ameaçam o sujeito com extinção física ou psíquica, seja pela violência directa ou pelos processos de engano, sedução ou armadilhagem. Atenção especial será concedida a figuras que ameaçam a integridade do sujeito pela sua ambiguidade, a sua transgressão de fronteiras estabelecidas – fronteiras entre masculino e feminino, com certeza, mas também entre humano e animal, orgânico e inorgânico, relações familiares e amorosas. Esforços também serão articulados para diferenciar entre figuras sugestivas da mulher fálica freudiana – monstrosas na sua masculinidade – e as que reflectem o monstruoso-feminino de Creed – monstrosas por causa da sua apresentação de elementos identificados como essencialmente femininos.

Assim, espera-se dilucidar duas questões nucleares no *corpus* selecionado dentro da obra de Natália Correia: por um lado, localizar o seu entendimento dos limites da feminilidade; por outro, estabelecer de que modos o transgredir desses limites provoca apenas a condenação da autora, ou se, além disso, se constituem os fundamentos de uma nova força do feminino.

I. *A Madona: A bela e/ou o monstro*

Às vezes acho-me bela. Outras vezes, feia. E exploro cada uma destas facetas até ao limite. Penteio o cabelo de forma a realçar o meu perfil etrusco. Alongo os olhos com o *eye-liner*. Contemplo-me. Amo-me. Entrego-me a uma paixão sáfica pela ninfa que flutua nas águas do espelho. Depois desgrenho-me, franzo o rosto até parecer uma harpia. Torço os beijos numa careta de gárgula e sinto a tentação de ir para a rua exibir a plenitude desta horripilante fealdade que sou capaz de extrair de mim como um verme de um fruto. (*M*, 132).

Este jogo de máscaras protagonizado diante do espelho por Branca, figura feminina central de *A Madona*, pode ser visto, na sua oscilação entre os pólos de beleza e fealdade, sedução e monstruosidade, a reflectir em miniatura o mesmo movimento balançaante que estrutura a trama do romance. Descrita como uma “história de iniciação no feminino” (Louro, 152) por Regina Louro, esta narrativa segue a protagonista nas suas navegações pela Europa e nas suas tentativas de compreender o seu papel de mulher numa sociedade pós-atômica apresentada como intelectualmente castrada e moralmente comprometida.

No decorrer da sua peregrinação iniciática, Branca encontra várias manifestações de feminilidade, ora belas, ora monstruosas, e deve, por fim, encarar e vencer a sua própria monstruosidade para ganhar acesso aos mistérios da Grande Mãe e integrar uma união sexual plena. Assim, sob o signo de figuras mitológicas femininas, tais como Inana, Perséfone e Psique, o périplo da heroína transforma-se numa descida aos Infernos, donde só sairá pela mão do amante. Esta iniciação implica uma viagem até às profundezas do eu e, nas trevas inquietantes que assombram o caminho, também se pode vislumbrar os vultos de Medusa e Artemis, representantes respectivas da alteridade e da sua eventual (re)integração na ordem cósmica e social.

Na sombra de Hiroxima, o *strip-tease* de Medusa

A Europa pela qual Branca vagueia pode parecer longe das tragédias nucleares que puseram fim à Segunda Guerra Mundial no Japão, mas os medos e as dúvidas morais que eclodiram com a primeira nuvem radioactiva no dia 6 de Agosto de 1945 são evidentes logo nas primeiras páginas de *A Madona* e continuam a subjazer às preocupações filosóficas que motivam as atitudes das personagens ao longo do romance.

A primeira referência directa a Hiroxima apresenta-se no contexto da apresentação das personagens de Yoriko, sobrevivente japonesa do desastre, e o seu amigo americano, Teddy. Se o par de antigos inimigos poderia lembrar o casal franco-japonês unido por Marguerite Duras em

*Hiroshima mon amour*¹⁰, a abordagem de Natália face à catástrofe difere da adoptada pela romancista e argumentista francesa de várias outras formas. Ao falar do seu texto numa entrevista, Duras comentou: “j’ai livré le premier texte qui témoigne d’une impossibilité d’écrire sur Hiroshima” (Duras, 26); e efectivamente, embora o argumento pareça começar pela descrição desta catástrofe, em termos práticos essas primeiras páginas constituem um relato do desfile de imagens sobrepostas com as quais o filme começa. Natália não parece partilhar da mesma reticência descritiva e, no primeiro capítulo de *A Madona*, confronta o seu leitor com a visão aterradora de um inferno feito pelo homem. No início deste testemunho da destruição sem precedente causada pela bomba atómica em Hiroxima, prevalece um idioma de Revelação que transpõe os acontecimentos profetizados no livro do Apocalipse para a catástrofe nuclear de 1945: “Estava aberto o sexto selo. Yoriko olhou e eis que foi feito um grande tremor de terra e o sol se tornou preto como um saco de cilício e a lua se tornou como sangue” (*M*, 10), “Estava aberto o sétimo selo e o Anjo tomou o incensário e o encheu do fogo do altar e o lançou sobre a terra e se fizeram vozes e trovões e relâmpagos e terremotos. Yoriko olhou.” (ibid.). Embora o registo seja radicalmente diferente, esta descrição mantém a ênfase colocada na importância do olhar pelo texto (e a forma) da obra de Duras, empregando um estilo repetitivo e hipnotizante que nega a possibilidade de um desviar dos olhos.

Segue-se então uma torrente de exclamações e perguntas, pontuada por um “Estranho!” atordoado e repetido. Aqui, sobressai a novidade inquietante das aparições que povoam a paisagem pós-apocalíptica. Ao contemplar as outras vítimas de Hiroxima, Yoriko observa que “No rosto dos mortos e nos seus membros imobilizados no último arranco da agonia havia uma plástica comum e fantástica como não é hábito ver-se nos corpos que perecem nas catástrofes” (*M*, 11), sugerindo os efeitos de uma petrificação mortífera, detalhe inquietante que provoca as perguntas: “Que nova morte? Que nova violência arrepiava os cabelos do mundo?” (ibid.). Ao debruçarmos sobre esta descrição da catástrofe atómica e dos seus escombros, começa a revelar-se uma figura estranhamente familiar. A importância primária do olhar, a morte súbita, as vítimas petrificadas, o clarão inquietante que transforma o conhecido no irreconhecível – tudo aponta para o rosto horripilante de Medusa, manifestação antiga dos pavores arcaicos do homem, como escreve Jean Clair: “Elle est tout entière liée à la fonction de l’œil, au regard. Elle fascine, elle attire, elle terrifie, elle tue.” (Clair, 11). Os efeitos desta mortal troca de olhares são sugeridos quando Yoriko percebe que “dos seus olhos corria sangue.” (*M*, 10), mas com a repetição insistente de “Yoriko olhou” e o uso de discurso indirecto livre ao longo desta passagem, a autora também

¹⁰ Estreia do filme realizado por Alain Resnais: 1959; publicação do argumento escrito por Duras: 1960.

dirige o olhar do leitor para essa visão irresistível que conduz à loucura e à morte. O leitor não tem outra escolha senão olhar com a personagem, e ficar petrificado com ela.

Mas o olhar petrificante desta Medusa atômica possui um alcance geográfico e temporal que se estende muito além das suas vítimas imediatas. A sua acção também se adivinha na angústia moral espelhada pelas detonações nucleares de Hiroxima e Nagasaki, transtorno filosófico e social do qual a Medusa é igualmente símbolo, como sublinhado por Clair: “dans les moments de trouble, d’inquiétude, de désarroi [...] réapparaît, ressuscité d’entre les morts, le visage ancien et effrayant de la Gorgonne archaïque.” (Clair, 32). Duas das personagens masculinas principais de *A Madona*, entre as quais Branca oscila, Miguel e Lars Nielsen (chamado o Anjo), nomeadas respectivamente “o castrado intelectual” e “o castrado físico” por António Quadros (Quadros, 176), desenvolvem estratégias opostas para enfrentar as sombras lançadas pela bomba atômica. Miguel desenvolve uma posição filosófica baseada numa “náusea que passava então por existencialismo” (M, 9), transformando-se numa “imagem do intelectual do Ocidente, cuja obra-prima é a invenção da bomba atômica, cuja espiritualidade é literata, árida, enciclopédica e auto-suficiente” (Quadros, 176). O facto de que a castração intelectual do meio em que Miguel se movimenta tem a sua origem na bomba atômica é aparentemente confirmada por um dos “grafitos gravados na retrete e na cabine telefónica do *Bar Vert*”: “Dia e noite eu sonho com os animais de Bikini” (M, 9). No caso de Miguel, esta castração exprime-se na incapacidade do jovem autor português de escrever (M, 52), e na sua resultante raiva frustrada e alcoólica que canaliza inutilmente para Branca, finalmente voltando a prostrar-se aos seus pés, gemendo “Não me abandones... não me abandones...” (M, 53) como uma criança apavorada.

A oposição completa de Miguel ao Anjo traduz-se já no contraste quase alegórico dos seus físicos: de Miguel, Branca nota que “Os seus cabelos de um negro cetinoso, caídos sobre as orelhas, realçam a palidez do seu rosto, aquela cor macerada pelas sombras que têm todos os filhos da noite.”¹¹ (M, 16), enquanto o Anjo possui uma “coroa de encaracolados cabelos onde brilhava o ouro solar que rompe o couro cabeludo dos nórdicos como um insofrimento de sol por entre a bruma.” (M, 58). Se Miguel parece nocturno e lunar, o Anjo é uma projecção solar de Apolo. Parece apropriado então que prefira as formas apolíneas, vendo no “informalismo” e na “arte gestual desintegracionista” “uma nociva convocação das cargas primitivas que de forma alguma ajudam o homem a integrar-se social e cosmicamente” (M,113). Para o Anjo, é pela via de uma arte formal, social e espiritualmente engajada que o homem conseguirá erguer-se do seu estado decaído, e por isso, como observado por Quadros, Branca pensa ter encontrado nele “o arquétipo do homem-espírito [...] capaz de assumir, no seu ser, o Ser, o Absoluto, a transcensão da pequenez

¹¹ Aqui corrige-se a ortografia de “cetinoso”, escrito “setinoso” na edição utilizada.

terrestre” (Quadros, 177). No entanto, quando Branca vê a arte do jovem nórdico, é constrangida a descrever o seu estilo como uma “pintura aparentemente tão privada de beleza e de imaginação” (M, 114). O existencialismo castrado de Miguel impede-o de criar, mas os empreendimentos artísticos do Anjo também são desprovidos de vitalidade e criatividade. Neste sentido, é sugestivo o facto de que a passagem que conta o primeiro encontro de Branca com o Anjo, numa manifestação antiatômica em Londres, também contém a única referência explícita a Medusa no romance. Durante a dispersão do protesto pela polícia, a narradora vira as costas a uma co-manifestante molhada pela chuva, descrevendo o movimento do seguinte modo: “afastei os olhos daquela medusa cujas serpentes capilares pingavam sobre o rosto em madeixas encharcadas” (M, 61). Neste olhar afastado, pode-se subentender que os métodos propostos pelo Anjo para combater a angústia existencial (a arte formal, os protestos) são distrações: uma tentativa de fugir e não de vencer o olhar castrador de Medusa, tentativa de evadir um encontro inevitável, também expressa na sua homossexualidade reprimida, e igualmente destinada ao fracasso.

Nos curtos trechos do romance em que Teddy desempenha um papel central, também se torna evidente que o americano está a tentar desesperadamente afastar o olhar enlouquecedor de Medusa e expiar os pecados de “uma sociedade de super-homens que se julgam dignos de abrir o livro e desliar seus selos” (M, 11). A sua náusea de pertencer a essa sociedade e a sua convicção de que é responsável pelas atrocidades de Hiroxima (“foi o filho da puta do meu pai que inventou a guerra”; M, 60) provocam-lhe uma sensação de culpa “que Teddy resgatou sofregamente, desastradamente, americanamente, depondo uma grinalda de jóias no ventre tumular da sua amiga Yoriko com quem diziam nem sequer se deitava.” (ibid.). É evidente que não pode haver questão de um relacionamento sexual entre os dois, já que, nesta vítima de Hiroxima, Teddy encontra a imagem da sua própria castração, e os sentimentos que alberga por Yoriko são descritos assim: “se apaixonara por ela, ou melhor por um remorso que trazia dentro de si não sabia de quê” (M, 60). Este remorso inominável é, sem dúvida, provocado em parte pelo sofrimento continuado da sua amiga, mas é também o resultado de uma perda psicológica e filosófica maior: a do falo hubrístico do optimismo americano incinerado nos fogos de Hiroxima, efígie que reflecte ironicamente a esterilidade literal transmitida aos sobreviventes da bomba atómica.

Uma das consequências destas castrações colectivas, afrontas à ordem cósmica que assinalam o começo da decadência, é a necessidade de novas formas de gerar e, na ausência de força viril, a energia cancerígena nuclear toma conta do assunto, criando monstros e mutantes, tanto físicos quanto psicológicos. O discurso proferido por Lord Bailey durante o protesto antiatômico refere-se a este facto: “Os *fall out* espalham em todo o mundo veneno que não só causam a leucemia e o cancro como afectam os órgãos genitais [...] preparemo-nos então para ver

nascer uma geração de tarados e monstros.” (ibid.). Também no regresso narrativo a Hiroxima que segue na mesma página, o leitor testemunha com Yoriko o poder de geração temível da bomba atômica: “algo transformou os humanos em mostrengos esculpidos em negros grãos, um fornecedor medonhamente invisível ejaculou em seu ventre um sémen de lava” (ibid.). Embora a segunda parte desta descrição sugira uma presença masculina, a invisibilidade do fornecedor indica mais especificamente a interferência de uma divindade, aqui não celestial como na mitologia cristã, mas ctônica, visto que fecunda por meio de “um sémen de lava”, potência destrutiva da terra. Assim, esta fecundação violenta pode ser vista a conter referências aos ritos dos antigos cultos telúricos ginocráticos, e talvez até à crença primitiva que a mulher concebia sem o envolvimento do macho humano, gerando de si mesma ou pela intervenção de forças sobrenaturais com as quais mantinha uma correspondência misteriosa¹². Deste modo, o estupro nuclear sofrido por Yoriko, simulacro profano desses antigos mistérios sagrados ganho pelo húbris científico, transforma-se numa Conceição (I)maculada que acaba por dar à luz “uma enorme ferida” que “ficou cheia de pus” (M, 11).

A fecundidade monstruosa da bomba atômica é outro caminho que termina num encontro com a figura de Medusa, de quem Clair constata que “Sa fécondité est grande : elle n’en finit pas d’engendrer les formes du chaos.” (Clair, 68), enumerando os membros da sua linhagem em que se pode contar “nombre de créatures qui évoquent plus les puissances obscures de la terre et les effrois des formes primitives de la vie que l’éclat du soleil et la splendeur des créatures supérieurement organisées” (ibid.). Esta fecundidade prodigiosa da Medusa atômica parece aproximá-la da vertente de abjeção kristeviana representada pela figura da Mãe Arcaica, cuja principal ameaça é descrita por Kristeva assim: “La peur de la mère archaïque s’avère essentiellement être une peur de son pouvoir procréateur.” (Kristeva 1980, 92), temor reverencial que se traduz também nos mistérios primitivos da autofecundação feminina acima mencionadas. Contudo, a força criativa libertada em Hiroxima é ainda mais abjecta porque os monstros produzidos transgridem as fronteiras erigidas como barragens contra o caos. Esta confusão de barreiras é identificada como um elemento essencial do abjecto por Kristeva, que afirma que “Ce n’est donc pas l’absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L’entre-deux, l’ambigu, le mixte.” (Kristeva 1980, 12). Assim, numa descrição que esbate as fronteiras entre masculino e feminino, humano e botânico, orgânico e mineral, os sobreviventes da bomba atômica são “esculpidos em negros grãos” (M, 60) e ao

¹² Ver Solié, 14-15 para os comentários de Joelle de Gravelaine sobre a tardia “découverte par l’homme de son pouvoir fécondant”.

contemplá-los, Yoriko pergunta-se “Quem eram os homens? Quem eram as mulheres?” (M, 10), o seu próprio ventre tornando-se depois “um esgar de tecidos arrepanhados” (M, 11).

A ideia de abjecção é referida explicitamente noutra passagem esclarecedora do romance em que Miguel compara a vida da transsexual Joséphine com a morte do Cristo: “O outro morreu para demonstrar as extremas possibilidades do sublime. Este vive para expiar a abjecção de todos nós [...] Ele esgota as forças de abjecção e isso liberta-nos.” (M, 85). É verdade que a descrição de Joséphine no capítulo quatro se centra nos artifícios que emprega para apresentar uma figura feminina ao mundo: a “sua casca de esvoaçante *chiffon*” (ibid.), “as asas vermelhas de um falso rubi” (M, 86) que usa na mão e “as suas pestanas postiças” (ibid.). No entanto, a narradora também nota que “era inevitável a cómica opção do pronome feminino” (M, 83) para designá-la, já que “quintessenciava uma feminilidade que nenhuma mulher seria capaz de assumir sob pena de se converter numa anacrónica *puppet* do cinema expressionista dos anos 20” (ibid.). Nesta confusão entre o artificial e o real, Joséphine produz uma máscara mais feminina do que a própria mulher, artifício superlativo que a transforma numa “boneca articulada” (ibid.) evocativa das descritas por Freud no seu ensaio sobre o *unheimliche*¹³. Contudo, o retrato inquietante de Joséphine pintado pela narradora torna-se mais claramente abjecto, e até monstruoso, quando o seu sujeito sobe no estrado para interpretar o seu número:

Cada tonalidade do leque luminoso nimbava de uma cor especial os transes gelatinosos do *strip-tease* no qual Joséphine punha a masoquista volúpia de uma exótica ave que se desplumava com o bico. Mas o que o sol amarelado da apoteose iluminava era uma confrangedora carne de galinha depenada com dois minúsculos seios hormonalmente conquistados à técnica laboratorial de fazer monstros, em que um triângulo de *lamé* prateado sob o qual se envergonhava a anomalia testicular de Joséphine, simulava um púbis pintado a purpurina. (M, 84).

Despido dos seus artifícios exteriores, o corpo transsexual de Joséphine revela a verdadeira dimensão da força abjecta que a faz balançar entre os pólos masculino e feminino, sedução e repulsa. Com efeito, ao referir-se a Joséphine como um “tão típico espécime do terceiro sexo” (M, 83) – talvez uma alusão ao título da obra *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir – o texto assinala que o que está em causa transgride e desestabiliza a tradicional dicotomia dos sexos.

Este desnudar produz um efeito particularmente violento no Anjo: conclui que “É um ser repugnante” (M, 84). Seria fácil atribuir esta rejeição completa à homossexualidade escondida do jovem dinamarquês, como uma expressão da sua recusa de se identificar com uma comunidade que parece desprezar; mas, assim sendo, o extremo incómodo do Anjo também reflecte o seu encontro com uma figura abjecta que perturba profundamente a sua visão ordenada do mundo.

¹³ No seu ensaio sobre o *unheimliche* (que se poderia traduzir como “o inquietante” em português), Freud discute notavelmente as características perturbadoras de “wax-work figures, artificial dolls and automats.” (Freud, 5).

Durante o *show* de Joséphine, o Anjo demonstrava uma expressão em que “se vislumbrava o horror de alguém que assistisse algemado a um filme que o agonizava” (ibid.), olhar a contragosto mas inevitável em que se pode ler mais uma vez a evidência da petrificação medusada. O regresso da figura de Medusa nesta altura do romance é revelador, do mesmo modo que o facto de que, a seguir aos comentários de Miguel que descrevem Joséphine como um Messias objecto, o Anjo responde “Não quero ser perdoado. Não permito que me roubem a minha dose de responsabilidade” (M, 85), entregando novamente a conversa às questões de responsabilidade moral que indicam os efeitos dos *fall out* filosóficos de Hiroxima. Do ponto de vista da filosofia optimista subscrita pelo Anjo que tem a “missão de dignificar o homem” (ibid.), visando a sua ascensão espiritual por uma via apolínea e ordenada, a revolução sexual, de que Joséphine é um mártir tragicómico, é percebida como decadência.

Num artigo publicado no mesmo ano que *A Madona*, Natália qualifica como “a tríada incandescente das três bombas, sinais de trânsito para um futuro que surge no horizonte do homem como um aflitivo ponto de interrogação: a bomba atómica, a bomba da explosão demográfica e a bomba da emancipação feminina.” (BHM, 135)¹⁴. Além disso, noutro artigo de 1969, a autora descreve os “olhos magnéticos de medusa” de Valerie Solanos que congeminam “os detalhes do apocalipse masculino” (BHM, 139)¹⁵ na capa do “SCUM manifesto”, invocação directa da figura representativa do efeito culturalmente petrificador que a escritora receava como resultado de certas vertentes feministas. Neste sentido, na opinião de Natália, a revolução sexual, de que a emancipação feminina é parte integrante, pode ter provocado na sociedade ocidental um arrepio comparável ao tremor filosófico propagado pela bomba atómica. Como se discutiu na introdução deste ensaio, a própria autora não era totalmente imune a tal tremor quando se tratava de abandonar certas posições que via como essenciais.

Os criadores do biquíni, fato de banho icónico da revolução sexual, tiveram razão em o atribuir o nome do atol pacífico onde os testes nucleares se realizaram, e, ao chamar à “cave da moda” (M,10) onde Yoriko realiza o seu próprio *strip-tease*, o “*Bikini*”, a autora refere-se simultaneamente a esses dois acontecimentos dos meados do século XX, e traça uma ligação entre a sexualidade e a morte. No corpo de Yoriko, em que se lê o trauma físico de Hiroxima, a abjecção é patente, mas Teddy, ao tentar redimir-se pelo crime do seu pai com o dinheiro deste, só consegue agravar a situação. Graças à generosidade motivada pela culpa de Teddy, o *strip-tease* do *Bikini* revela “uma boca arreganhada no ventre de Yoriko Hiroxima 6 de Agosto com uma dentadura americana

¹⁴ “A emancipação feminina ou o triunfo da beleza”, publicado pela primeira vez na revista *Notícia*, Luanda, Angola, no dia 19 de Julho de 1969. Reproduzido em BHM, 133-136.

¹⁵ “Vêm aí as amazonas”, publicado pela primeira vez na revista *Notícia* (ver acima) no dia 13 de Dezembro de 1969. Reproduzido em BHM, 137-140.

de pedras preciosas à mostra, sobretudo rubis que têm a cor erótica do sangue, uma gargalhada que é uma hemoptise de rubis.” (M, 60). Ao mandar “engastar uma flor de pedras preciosas” (M, 11) na ferida de Yoriko, Teddy transformou-a numa *vagina dentata* que provoca “lágrimas ou vômitos ou frémitos” (M, 11), encarnação monstruosamente bela do poder castrador da bomba atômica. Assim, a narradora descreve o *strip-tease* do *Bikini* como “o único *strip-tease* autêntico do mundo”, acrescentando que “os outros despem ainda velhas estátuas gregas” (M, 60), artefactos de uma ideologia estética que a autora descreve na introdução da sua *Antologia da Poesia do Período Barroco* como uma “tradição apolínea greco-latina, apropriada ao exercício do gênio lógico masculino” (APB, 30). Outros *strip-teases* devolvem ao espectador o reflexo do seu próprio olhar voyeurístico condicionado por códigos estéticos estagnados: embora dispam, não revelam nada. Por outro lado, o de Yoriko, “desnudar chegado” (M, 11) que reflecte o *strip-tease* apocalíptico da bomba atômica que arrancou as ilusões humanitárias e optimistas da sociedade ocidental em Hiroxima, revela o que o homem tem de mais temível em si e petrifica-o, roubando-lhe a sua força vital.

Deste modo, o *strip-tease* da Medusa atômica, terrivelmente sedutor, termina com a consciencialização castradora e petrificante de que quando o homem dividiu o átomo, ponto culminante do progresso científico, também abriu a porta ao caos original, iniciando mais uma revolução de um ciclo cósmico que mergulha periodicamente o mundo nas trevas primordiais. Neste sentido, é também a encenação lasciva do *strip-tease* exigido da deusa suméria, Inana, na sua descida pelas sete portas do Inferno. Este despir mitológico, por sua vez, é apenas uma manifestação de uma matriz mais vasta de narrativas iniciáticas tratando da Grande Mãe que marcam o ritmo da vida, da morte e do renascimento, e cuja influência é patente na estrutura e na simbologia de *A Madona*.

Psique sai das trevas

Nas últimas páginas do romance, surge uma série de referências explícitas a esta tradição mítica da Grande Mãe e o seu Filho-Amante. A narradora invoca, efectivamente, a descida de Inana (ou Istar, na versão babilónica) para os Infernos: “Em cada porta deixei parte dos meus vestidos e ao chegar ao templo de Ereshkigal estava inteiramente nua, transformada num cadáver, rodeada de demónios, sombras e harpias que eram a loucura provocada pelo pavor da minha imortalidade.” (M, 180); do mesmo modo, lê-se a referência à viagem de Ísis para encontrar as partes de Osíris e ressuscitá-lo: “E essa é a razão por que eu vou procurar os pedaços do meu filho e amante espalhados por toda a face da Terra.” (M, 181). De facto, essa tradição de viagens

iniciáticas em que cabe também o mito de Deméter e Coré/Perséfone, parece um padrão apropriado para este romance que conta a transição da protagonista de um estado infantil e dependente a uma independência sexual, adulta e assumida. Em sintonia, em termos psicanalíticos, Pierre Solié caracteriza este mito arquetípico como uma narrativa em que o sujeito deve afastar-se de “La mère imaginaire et imaginale, archétypique, instinctuelle, pulsionnelle, *innée* (O); évoluant de la fusion morcelée à l’unité différenciée; de l’*ubris* dévorante (Tiamat) à l’*amour* le plus spiritualisé (Sophia) en passant par l’*éros* mixte sensori-spirituel (Aphrodite, Isis).” (Solié, 73).

Com efeito, mitos cíclicos e proto-messiânicos que ritmavam o calendário dos povos antigos¹⁶ e que prometem a renascença pelo ressurgimento do herói do reino dos mortos, as narrativas que tratam da Grande Mãe e do Filho-Amante também exprimem a evolução psíquica da criança até um estado psicológico diferenciado e unitário. É elucidativo que, para assim fazer, o herói deve enfrentar “the Terrible Devouring Mother, whose psychic attraction is so great because of its energetic charge that the charge of the ego complex, unable to withstand it, ‘sinks’ and is “swallowed up.”” (Neumann, 27). Este processo iniciático visa separar o iniciado das forças pulsionais representadas pela Mãe Arcaica, mas também conclui com a hierogamia entre Grande Deusa Mãe e Filho-Amante, união sexual que promete renascimento e nova vida. Empregando os conceitos junguianos do *animus* e da *anima*, que define assim: a *anima* como a “féminité potentielle (ou plus ou moins actuelle) du père et de l’homme (mâle) (complémentaire)” e o *animus* como a “masculinité potentielle (ou plus ou moins actuelle) de la mère et de la femme (complémentaire)” (Solié, 85), Solié traça, mais uma vez, uma ligação entre esta hierogamia mitológica e a psicanálise. A resolução destas narrativas é, portanto, baseada numa complementaridade sexual que implica o reconhecimento e a aceitação do outro sexo. Se para os heróis lunares masculinos isso implica a recuperação da sua feminilidade interior por uma figura feminina diferenciada, representativa da *anima*, e um distanciamento simultâneo do caos subconsciente indiferenciado representada pela Mãe Arcaica Terrível, para as heroínas que empreendem a mesma viagem é pelo *animus* masculino que será conseguida a sua realização como um ser psicológico plenamente diferenciado.

Talvez um dos mitos mais estudados no contexto desta tradição seja o de Ísis e Osíris, e alguns críticos já se debruçaram sobre a influência desta narrativa mítica no romance de Natália.¹⁷ De facto, a presença da mãe universal egípcia faz-se sentir de vários modos no seu texto. Quadros, por exemplo, lembra-nos que, já no seu título, o romance faz referência a esta figura (“Entre as

¹⁶ Facto também referido por Branca quando se dirige a Manuel assim: “És o trigo ceifado. O filho das águas que descem à terra. Morres ciclicamente na rotação do calor e do frio, do verde e dos frutos apodrecidos pela geada.” (M, 179).

¹⁷ Ver, a título de exemplo, os ensaios de António Quadros e Regina Louro que destacam a importância da figura de Ísis no romance. (Bibliografia: Quadros, Louro).

denominações sacrais de Isis figurava a de *Mater Domina*, que se transformou em *Madona*”), notando que “Branca é também outro nome de Isis, é o nome cifrado da oculta e misteriosa Isis de Gisors, o castelo dos Templários.” (Quadros, 178). Além disso, a decisão de organizar o romance em sete capítulos é significativa: Neumann constata que “Wherever the number seven plays a dominant role in the journey to the underworld, it relates to the moon hero [...] The seven dwellings of the underworld are seven aspects of the Feminine, to whose sphere belongs Osiris, the moon, as lord, son, and fecundator of the goddess.” (Neumann, 160). Sete, número lunar por excelência, tem uma importância particular para Osíris, herói lunar divino, mas é difícil citar um tropo desta tradição sem evocar vários dos seus mitos. Deste modo, os sete capítulos são também as sete portas atravessadas por Inana ou Istar na sua descida ao reino sombrio de Ereshkigal, e num sentido mais vasto, as sete estações da lua no seu ciclo de morte e renascimento que espelha (e inspira) estes mitos.

Efectivamente, ao descrever o romance como “A jovem desorientada transforma-se numa mulher firme e numa mãe cósmica, à semelhança de Perséfone e de Osíris, os dois grandes mitos femininos que enformam o romance!” (Louro, 152), Regina Louro parece limitar a sua leitura. Não que os mitos de Perséfone e Ísis não sejam referências importantes em *A Madona*, mas é difícil não reconhecer também no intertexto da narrativa um mito que inspirou tantos contos de madrastas malvadas e irmãs feias presentes na tradição ocidental, matizando a nossa compreensão do uso desta estrutura mitológica no romance de Natália. Psique, como (futura) deusa que desceu aos Infernos no rasto de Inana e Perséfone, é uma referência particularmente interessante neste romance de “iniciação no feminino”, facto que se torna mais evidente ao ler a análise do seu mito feito por Solié:

Psyché de son côté devra se différencier de la même mère Vénus et être ressuscitée des Enfers par Eros, son Animus (comme Orphée tenta en vain de le faire avec Eurydice) ; à l'inverse des mythes habituels des Fils-Amants qui intéressent plus particulièrement la naissance de l'Anima chez les garçons. (Solié, 325).

Efectivamente, embora Neumann afirme que nestas narrativas, “consciousness is identified with the figure of the male hero, while the devouring unconscious is identified with the figure of the female monster.” (Neumann, 28), no mito de Psique é uma figura feminina que precisa diferenciar-se do caos subconsciente. Em termos da sua resolução, as duas narrativas também se assemelham: do mesmo modo que é Eros que resgata Psique das trevas, a chegada de Miguel a Briandos assinala a ascensão de Branca a partir do ponto mais tenebroso da sua descida. Isso porque Psique e Branca devem rejeitar a ameaça de indiferenciação representada pela Mãe Terrível para poderem recuperar o seu *animus* representado, respectivamente, por Eros e Miguel. Solié sublinha que no decorrer desta iniciação, Psique “dut apprendre l'existence de la Femelle et du Mal, à travers Vénus-

Aphrodite, Grande-Mère d'Eros" (Solié, 345), mas esta aprendizagem também se efectua pela sua descida até aos "atros átrios de Prosérpina" (Apuleio, 143), abismo primordial transformado em útero de segunda nascença. Tal como Psique deve sofrer as provas de Vénus e Prosérpina, manifestações diferentes de uma feminilidade imponente e arcaica, Branca terá que enfrentar várias personagens que representam faces distintas dessa mesma força primeva.

Uma das primeiras indicações de uma feminilidade ameaçadora no romance está patente nas circunstâncias da morte do pai de Branca. As criadas afirmam que "foi a malvada da Carriça que o matou" (*M*, 27), de acordo com o seu perfil de "uma desavergonhada que vivia de receber homens e lhes dava volta à cabeça porque fazia coisas que as mulheres honestas coravam só de pensar" (*ibid.*), e com o facto de que foi nos seus braços que o pai da protagonista sofreu o acesso que deu cabo da sua vida. Descrita como "um demónio de saias" (*M*, 31) e "feiticeira" (*M*, 103), a reputação da Carriça apresenta-a como uma figura vampírica, ou um súcubo, que seduz os homens com consequências potencialmente mortíferas. No entanto, no único momento em que aparece diante da protagonista, revolvendo-se no chão sob os golpes de um grupo de criadas, a sua camisa rasgada deixa à vista "um seio espapaçado sobre o ventre e as regueifas de um pedaço de nádega semeada de grãos de celulite" (*M*, 30). Longe do demónio sedutor sugerido pelos boatos das mulheres da aldeia, é mais provável que esta descrição da Carriça suscite sentimentos de pena, sobretudo quando tenta desculpar-se da morte do pai de Branca, jurando ingenuamente que "sempre lhe dissera que essas coisas não se devem fazer depois de comer" (*ibid.*). Tendo isso em conta, neste episódio são as mulheres que a atacam que parecem mais monstruosas; aliás a narradora nota que não é a primeira vez que a Carriça é alvo de uma violência colectiva orquestrada por mulheres, citando outro momento em que "uma mulher a quem ela roubara o marido foi com as outras apedrejar-lhe as janelas e gritaram que a iam arrastar pelos cabelos para fora da povoação" (*M*, 27).

Na obra de Natália já antes ocorrera esta representação da mulher predisposta a actos colectivos de violência; em 1947, num artigo que se debruça sobre o papel de "A mulher na revolução francesa", a autora escrevera a seguinte análise:

Eram as mais cruéis, dizia-se. Agiam como possessos, espalhando aqui e além as transfigurações grotescas do seu ódio. Mas era o ódio, o recalamento de revoltas multisseculares mais sentido na mulher do que no homem, por condições de vida, que animava esses verdugos desvairados dos seus verdugos vencidos. (*BHM*, 96-97)¹⁸.

¹⁸ Publicado no n.º 133 do jornal *So!* no dia 20 de Setembro de 1947, como parte da série de crónicas "Breve História da Mulher". Reproduzido em *BHM*, 93-100.

Através da referência às “condições de vida” das mulheres, Natália sugere uma atitude prudentemente empática para com estas mulheres históricas e, do mesmo modo, os acessos de violência feminina em *A Madona* podem ser vistos a nascer de ressentimentos sociais bem compreensíveis. Isso, contudo, não significa que a autora aceita a expressão violenta deste ódio: num artigo publicado no mesmo ano que o romance nota com tom preocupado que “Realmente o feminismo irrompe na América com o acento sinistro de fúrias amazónicas que declaram guerra ao macho” (*BHM*, 139)¹⁹. Assim, quando Branca encontra as mulheres que atacam a Carriça, descreve-as como um “grupo vociferante onde mulheres assanhadas como fúrias se encarniçavam sobre uma coisa que se revolvía na terra lançando uivos de besta lanceada.” (*M*, 29), usando a mesma imagem de “fúrias” que no seu artigo sobre o feminismo americano. Se a desumanização da Carriça deixa incerto que o seu sofrimento deva despertar a simpatia do leitor, é certo que não deveria simpatizar com as acções das outras mulheres: trata-se da raiva ancestral contra o patriarcado, mal orientada e desencadeada sobre uma figura que parece representar a hipocrisia do mesmo – uma das “levianas” (*M*, 32) referidas pela mãe de Branca.

Assinale-se que a mãe da protagonista, disfarçada de bacante, é imaginada como a instigadora desta raiva nas primeiras páginas do romance. Branca imagina-a a clamar:

Chegou a hora! Vai unir-te às humilhadas filhas da noite, tuas irmãs! Ao som dos tambores do sangue ide acordar a Grande Mãe! Quebrai o vidro tumular em que o tirano coroadado de louro aprisionou a sua augusta ira! Chegou a hora! Libertai a fúria exilada do seu sono milenário! Chegou a hora! Com o tírso do ódio excitai as matilhas do instinto! Lançai as ágeis cadelas de Lyssa aos calcanhares do déspota solar! Que o seu poder decline e o cadáver seja de novo oferecido à vingativa rapina das bacantes! (*M*, 14).

O cariz feminino e arcaico desta raiva é evidente na substituição da figura de Baco ou Dionísio como deus portador do tírso, pela da “Grande Mãe”, e na evocação de *Lyssa*, mania às vezes interpretada como uma divindade feminina. O estranho é que, inicialmente, face ao comportamento socialmente inaceitável da sua mãe depois da morte do pai – a sua frieza, o seu desejo de usar um vestido vermelho no enterro – Branca rejeita a asserção repetida do tio de que “Está louca” (*ibid.*), afirmando: “não suportava que essa ilusão me obrigasse a desautorizar com a irresponsabilidade da insânia aquilo que era o grande momento de lucidez da minha mãe.” (*M*, 33). No entanto, esta lucidez extrema relativa à injustiça do patriarcado que leva a mãe a declamar este género de comentário: “Sabes, minha filha? São uns porcos. Essa história das mulheres honestas foram eles que a inventaram porque é cómodo ter em casa uma mulher de quem não se gosta. De quem eles gostam é das outras, das levianas” (*M*, 32), ganha rapidamente um aspecto perturbador

¹⁹ “Vêm aí as amazonas” (ver acima).

e violento. Quando, mais tarde, Françoise proclama “Tu vais cometer um crime.”, intervenção em que Branca reconhece “uma palavra de oráculo” (*M*, 142), a sua reacção é a seguinte:

Via a minha mãe beijar na boca a Carriça, sensualmente agradecida por ela ter morto o meu pai, apunhalando-o pelas costas da sua acautelada devassidão. Via-a com o seu vestido vermelho que era uma vontade de sangue, celebrando a missa das ménades, introduzindo-lhes na boca como hóstias, pedaços do cadáver do meu pai. (ibid.).

Como discutido acima, a visão da mãe de Branca a participar nos ritos das bacantes repete-se em vários momentos do romance, sempre como uma invocação a depor a primazia do macho na ordem social androcêntrica – mas aqui, pela primeira vez, salienta-se o canibalismo destes rituais.

Este tema do canibalismo ressurge no episódio contado por Miguel da sua estadia com Madame Morin e as suas filhas, Monique e Cécile (*M*, 165-170), que acaba com as belas pernas de Monique servidas em *gigot* pela sua irmã feia e mentalmente deficiente, motivada por uma raiva ciumenta e canibal. Sem dúvida, o físico de Cécile é monstruoso, facto atestado por Miguel quando, hesitando antes de copular com ela, nota “uma onda de repugnância que me arrebatava para o objecto da minha repulsa cuja monstruosidade me oferecia a volúpia de uma degradação que me inebriava.” (*M*, 167). Mas Cécile é também uma manifestação da monstruosidade feminina porque, com as suas acções, parece incorporar todos os aspectos descritos por Solié quando descreve “la mère imaginaire dans ses variétés archaïques morcelantes, dévorantes, persécutrices, sadiques, castratrice” (Solié, 92). Até a proximidade das descrições de um som libertado pela sua boca e do seu sexo – “Casquinou uma gargalhada infantil e, levantando as saias, exibiu o sexo que acariciou com uma mão adestrada nas práticas dos seus delírios solitários.” (*M*, 166-167) – parece sugerir a presença da *vagina dentata* abismal desta força primordial no cenário de pesadelo descrito por Miguel. Privada de raciocínio, Cécile é o avatar horripilante da Mãe Terrível, e age de acordo com pulsões cruéis e arcaicas. Crucialmente, é ao ouvir Miguel contar esta história que Branca rejeita de uma vez por todas a violência sangrenta incitada pelo fantasma da sua mãe, e começa a sua ascensão das trevas.

A Virgem Caçadora

Numa versão francesa do conto de Psique, escrito por Jean de La Fontaine na segunda metade do século XVII, é interessante notar que, ao abrir a caixa que lhe foi dada por Prosérpina, em vez de mergulhar num sono pesado, a heroína se vê pintada de preto. Informada por uma torre falante de que a sua fisionomia está mudada, mas ainda ignorante do carácter da sua transformação, corre para uma ribeira e, debruçando-se sobre a superfície da água, não se reconhece: “Psyché estonnée tourna la teste pour voir si quelque Afriquaine ne se regardoit point derrière elle.” (La

Fontaine, 207-208). De novo, estamos perante os poderes inquietantes de Medusa que transforma subitamente o familiar no irreconhecível, mas a implicação desta mudança de cor no universo simbólico do conto seiscentista é maior ainda: preta com feições de branca, Psique é descrita como “monstre” (La Fontaine, 216). Ou seja, e deixando a implícita retórica colonialista evidentemente problemática para um leitor do século XXI sem comentário, antes do seu acolhimento no Olimpo, Psique deve transformar-se temporariamente num monstro. Branca também terá que passar por esta prova, nomeadamente durante a tortura que inflige a Manuel no sexto capítulo do romance.

Esta transformação em monstro está também baseada em matrizes clássicas e, nas várias passagens que a descrevem, parece ser instigada por diferentes deusas e personificações de raiva e loucura. As mulheres que assaltam a Carriça são descritas como “fúrias”, mas é só mais tarde no romance que o papel desempenhado por essas figuras da monstruosidade feminina na metamorfose de Branca se torna mais evidente. A narradora descreve como “Elas perseguem-me desde que meu pai morreu ignobilmente e o ódio da minha mãe concentrou como uma lente os raios mortíferos dessas fúrias” (M, 149), atribuindo o seu comportamento violento para com Manuel ao ódio que lhe inspiraram. Efectivamente, esta frase insere-se num trecho mais longo que recruta as fúrias para o bando de bacantes liderado pela mãe da protagonista e que, com as suas descrições de “orgias sangrentas” em que “Mulheres que numa agitação convulsiva, corriam pela floresta perseguindo a túnica esvoaçante da deusa,” (ibid.), relembra a evocação de *Lysa* na primeira aparição destas figuras no texto. Relativamente a este conceito, Solié esclarece que “Il s’agit notoirement de ce que, en Grèce, avec les Ménades de Dionysos notamment, l’on nomme une *mania* ou *Lysa*, avec *omophagie* et *sparagmos* ou *diasparagmos*.” (Solié, 296). Aliás, referindo-se à personagem de Agave, que “en prenant conscience de son abominable crime” (Solié, 297) de ter arrancado os membros do próprio filho em *As Bacantes* de Eurípides, foge para Ilíria, Solié destaca o facto de que, para os mortais, a ressaca depois da *Lysa* é sempre brutal. Assim, a consciencialização de Branca da verdadeira violência das suas acções, despertada pela chegada de Miguel em Briandos, é também acompanhada de uma náusea insuportável: “Bruscamente, a minha crueldade parecia-me um pesadelo.” (M, 173).

Deste modo, as bacantes representam uma face do tema mais vasto da possessão feminina expresso em várias passagens do texto. Miguel afirma que “As mulheres são possessas. São médiuns das forças irremediáveis que agregam e desagregam tudo quanto existe.” (M, 78), intervenção confirmada mais tarde como uma “medonha verdade” (M, 148) por Branca. Creed afirma que, muitas vezes, “Possession becomes the excuse for legitimizing a display of aberrant feminine behaviour which is depicted as depraved, monstrous, abject – and perversely appealing.” (Creed, 31). Ora as descrições da crueldade de Branca durante o auge da sua aparente possessão

podem ser vistas a ter algo de um exibicionismo perverso, efeito realçado pelo evidente gozo que a protagonista tira dos abusos que inflige a Manuel: refere-se, por exemplo, aos “sorrisos que eu trocava com uma visão interior que exultava com o espectáculo que a tua humilhação lhe oferecia.” (*M*, 158). Contudo, a importância temática da possessão em *A Madona* é muito maior e pode mesmo ser vista como mais uma ligação com a figura de Ísis. Solié sublinha que até a Grande Mãe é susceptível a este género de acesso de raiva violento, e indica o episódio “d’Isis sacrifiant les deux enfants du roi de Byblos lors de la découverte du coffre cercueil de d’Osiris” (Solié, 296) afirmando, deste modo, que os efeitos da *Lysa*, demonstram “les deux faces – de Vie et de Mort – de la Grande-Déesse-Mère et notamment, ici, les pulsions cannibalo-vampiriques – sadiques – en pleine action.” (ibid.). Paragem necessária na viagem da Grande Deusa Mãe, a *Lysa* revela o seu aspecto sombrio, tal como as acções de Branca sob a influência da sua possessão que mostram uma crueldade inesperada.

A possessão, força transformativa vinda do exterior – facto atestado por Miguel quando descreve as mulheres possesas como “médiuns”, meros instrumentos de poderes maiores – só explica uma parte do comportamento monstruoso da protagonista no sexto capítulo. Segundo Branca, esta violência sangrenta integra a sua “memória celular” (*M*, 149) e, noutro trecho muito antes de iniciar a tortura de Manuel, descreve como a sua atracção pelo Anjo foi motivada “pela inata necessidade feminina de subjugar o homem naquele fugaz instante em que o macho ilimitadamente se escraviza à cegueira de possuir a fêmea.” (*M*, 74). Ambos os comentários sugerem que as acções sádicas da heroína surgem de alguma fonte interior de monstruosidade que será comum a toda mulher, e não de uma influência exterior. Rejeitando a ideia de que as suas acções provêm de uma fonte que lhe é estranha, Branca até parece assustar-se com a sua própria capacidade inesperada de encontrar novos métodos para humilhar Manuel:

Cheguei a pensar que esse abrupto desejo de te sujeitar aos meus rigores era fruto de uma alienação momentânea que encontraria no meu temperamento um alicerce bem frágil para o suportar. Enganava-me. Os dias que se seguiram demonstraram-me que a minha natureza era um saco sem fundo cada vez que nela metia a mão para tirar um instrumento de tortura. (*M*, 160).

O uso da imagem da exploração de um “saco sem fundo” enfatiza a origem interior da barbaridade da protagonista, evocando simultaneamente o abismo característico da Mãe Arcaica. Sabedoria inata e instintiva, a hábil crueldade exercida por Branca parece ser a realização de uma monstruosidade interior e primordial, previamente desconhecida e despertada pela influência de uma força feminina ancestral, imaginada ora sob a forma de fúrias, ora de bacantes.

Mas quais são as raízes desta monstruosidade interior? Um exame do relato de Branca do seu ataque a Manuel é particularmente revelador neste sentido:

“Enquanto te dilacerava a cara, sentindo nas unhas a volúpia de te rasgar a carne, ou mordida as mãos com que defendias o rosto da arremetida das minhas garras, tinha a consciência de que uma beleza feroz se acendia nas minhas feições,” (*M*, 157-158).

Se a menção de “garras” parece sugerir um *sparagmos* bacanal, é interessante que, no seu prefácio ao *Diário do Último Ano* de Florbela Espanca, Natália também atribui esta arma bestial a outra figura da mitologia clássica: a “Virgem Caçadora”, aqui na sua figuração romana de Diana. Escreve: “Lanças. Garras. Instrumentos sanguinários do demónio diano que expõe a deusa nua no acto de banhar-se para seduzir Actéon.” (*DUA*, 16). Deste modo, a “beleza feroz” acima descrita é também significativa, visto que esta passagem do *Diário* mostra que Natália atribui à deusa caçadora não só uma força selvagem e violenta, mas também um poder de sedução impressionante, e que estes dois aspectos são complementares. Efectivamente, Neumann conta aspectos da Virgem Caçadora entre as “alluring and seductive figures of fatal enchantment” (Neumann, 80) da sua esquematização do feminino arquetípico, implicando que quem se deixa seduzir pela beleza perigosa da deusa corre o risco da morte.

A ligação entre Branca e Diana está expressa em vários momentos do romance com as referências ao carácter lunar da protagonista. Por exemplo, na noite das primeiras humilhações de Manuel às suas mãos, nota que o pátio está “banhado no ácido verde de um luar venenoso” (*M*, 157). Também, no dia dos seus anos, o Anjo oferece-lhe um mapa da lua, afirmando que é o seu retrato. É verdade que Branca agradece o Anjo com a desanimada resposta: “não reconheço nele os meus traços.” (*M*, 73), mas talvez esta tentativa de identificação falhada seja mais um resultado da insuficiência da forma do retrato, e não do seu sujeito. O carácter lunar de Branca nada tem em comum com a listagem dos acidentes geográficos que o Anjo obtém do mapa, por poéticos que sejam seus nomes: o seu aspecto lunar evoca a lua das “danças sagradas que os lusitanos executavam nas noites de plenilúnio.” (*M*, 99). É a lua “mãe de tudo o que existe” (Espírito-Santo 1990, 58) evocada por Moisés Espírito-Santo em *A Religião Popular Portuguesa*, lua que data de uma época anterior à chegada do olhar frio da ciência à sua superfície por meio de telescópios, e que, com a sua evolução cíclica, lembra que “todas as coisas nascem, morrem e se regeneram” (*ibid.*), mais um eco das narrativas circulares da Grande Mãe.

Além disso, na sua evocação de Diana no *Diário*, Natália cita talvez o melhor exemplo do aspecto perigosamente sedutor da deusa: o mito de Diana e Actéon. Esta narrativa constitui uma perspectiva reveladora para examinar o progresso de Branca e, mais particularmente, a sua relação com Manuel. Talvez o ponto de contacto mais evidente entre estes dois relacionamentos seja o tema da caça: tal como Actéon, Manuel é caçador, e várias passagens do romance contam as suas saídas, às vezes acompanhadas por Branca. Mas a morte de Actéon pelos seus próprios cães

enraivecidos (certos escritores dizem pela *Lyssa*, interpretação que Natália parece referir quando invoca “as ágeis cadelas de Lyssa” no trecho acima citado) é também prefigurada ao longo de *A Madona*, e finalmente reinterpretada com o suicídio de Manuel, usando a sua própria espingarda de caça, virando a arma contra o caçador. Ao contar a morte de Manuel, Branca acrescenta ainda um pormenor macabro que ouviu dos aldeões: “o teu cão abocanhava desesperadamente o teu cadáver e [...] depois se pusera a lambar os teus miolos espalhados, num estúpido desejo de os reunir.” (*M*, 178). Reinterpretação tristemente lúgubre do tropo do caçador caçado, a interferência *post mortem* do cão de Manuel concretiza os traços actéonicos da morte do seu dono.

No mito de Diana e Actéon, não seria difícil ver nas bocas famintas dos cães um simbolismo vagino-oral evocando a *vagina dentata*, tal como as leituras da fisionomia de Cérberos que veem nas suas bocas abertas uma reincarnação do sexo medonhamente castrador de uma divindade ctónica arcaica, ou ainda como Cila, donzela cujas partes baixas são transformadas numa cintura de cabeças de cão (Ovídio, 340). No entanto, no prefácio ao *Diário*, Natália refuta este género de identificação directa e afirma:

Diana manipula a heresia para a castigar, instigando os cães do sacrílego voyeur a que devorem. Uma ferocidade feminina? Não. Os cães de Actéon simbolizam as forças da lascívia masculina devorantes do sujeito que recebe passivamente a acção da própria animalidade. Os cães da concupiscência actéonica são cúmplices das garras da caçadora [...] (*DUA*, 16-17).

Não parte integrante da virgem caçadora, mas cúmplices do seu sortilégio, para Natália, os cães representam a bestialização do olhar masculino que se assujeita a um desejo desmedido. É significativo, então, que as páginas que contam a tortura de Manuel por Branca também estejam semeadas com referências ao mesmo animal: quando a protagonista deixa Manuel entrar no solar de Briandos depois de um período de rejeição, segue-a “arfando como um cão perdido que encontrou o dono” (*M*, 157), e mais tarde, Branca mandá-lo-á “fazer de cão” (*M*, 160), ordem cumprida pelo camponês no instante. Manuel, classificado como o “homem primitivo”, já se encontra mais perto do estado animal e basta pouco para ele deslizar para este estatuto inferior. Assim, Branca acaba por poder justificar o sofrimento do caçador como algo natural e inevitável, ponderando: “Não serão as suas humilhações a própria degradação do homem primitivo?” (*M*, 173). Homem-fera indigno de amar o avatar da Deusa, Manuel deve ser castigado pelo seu húbris, destino prescrito pela autora no *Diário*: “A crueldade do virgo divino arma o braço da caçadora de desejos animais. Vara-os com as suas flechas. Priva-os do instrumento sacrílego da sua pretensão de quererem possuir uma deusa.” (*DUA*, 15).

A futilidade desta “pretensão” é periodicamente sublinhada durante a narrativa, e embora tecnicamente Branca perca a virgindade no seu primeiro encontro com Miguel, a sua insatisfação com essa e seguintes uniões físicas é evidente: com Miguel sente uma “tristeza que [a] separa do

corpo” (M, 19), passa a noite com o brasileiro “numa semiconsciência” (M, 77), e pensando em Manuel, afirma que “Depois, quando me possuíste no areal, foi um perseguir-me numa corrida frenética sem me poder alcançar.” (M,152). Até chega a perguntar-se se não teria sentido uma atracção pelo Anjo “por suspeitar que ele não era viril” (M, 149) e que, neste sentido, não ameaçava incomodá-la com as reclamações de uma sexualidade masculina que sempre lhe produziu efeitos decepcionantes. Branca só toma consciência da sua virgindade psíquica ou espiritual intacta ao voltar para Briandos (“O meu outro hímen, o verdadeiro caroço da minha sensualidade, permaneceu desesperadamente inviolado.”; M, 148), até implicando uma resistência activa do seu corpo face às manobras sexuais dos seus amantes: “A minha pele interna, o revestimento dessa taciturna castidade, arrepiava-se, repelindo o prazer que a minha superfície experimentava contrariada.” (M, 148-149). Assim, quando, no fim das suas viagens iniciáticas respectivas, Branca e Miguel se entregam à paixão, é com a “grave comoção dos amantes que pela primeira vez se abeiram da cama onde os seus corpos vão finalmente explorar o metal dos sentimentos na mina da sensualidade” (M, 172). Ao unir-se plenamente com Miguel neste trecho, Branca termina a sua tutela sob a deusa virgem, renunciando à sua castidade psicológica previamente inviolada para realizar uma união sexual que a reintegra na ordem social do patriarcado.

Deste modo, a figura da deusa caçadora também está presente no romance numa vertente helénica, no seu papel de Artemis “*Courotrophe*” (Vernant, 19), ou ama dos jovens. Vernant nota que “Depuis les marges où elle règne, Artémis, en prenant en main la formation des jeunes, assure ainsi leur intégration dans la communauté civique.” (Vernant, 18). Nesta perspectiva, o aspecto dianoico de Branca pode ser visto como mais uma manifestação do cariz iniciático do romance, salientando o objectivo de reintegrar o iniciado na sociedade. “Artémis n’est donc pas sauvagerie. Elle fait en sorte qu’entre le sauvage et le civilisé les frontières soient en quelque façon perméables [...] mais qu’elles restent en même temps parfaitement distinctes” (ibid.). Assim, embora Branca se empenhe em comportamentos que a fazem deslizar entre os estatutos de civilização e selvajaria, as suas acções nestes momentos são sempre assinaladas como transgressivas com o uso de adjectivos apropriadamente pudicos ou com uma referência a um processo de metamorfose que deixa clara a penetração de um mundo noutra. Esta narrativa em primeira pessoa moralmente distanciada permite a Branca e ao leitor tangenciar a transgressão sem serem plenamente implicados nela, visto que as fronteiras que ultrapassamos ao assinalá-lo nunca são verdadeiramente ultrapassadas, e a penetração temporária do elemento de um universo noutra apenas serve para sublinhar a existência de limites entre os dois. Deste modo, o romance desempenha uma função similar à de Artemis *Courotrophe*, a qual Vernant explica da forma seguinte:

[...] la *Courotrophe* agit de telle façon que s’établisse une délimitation exacte entre garçons et filles, entre jeunes et adultes, entre bêtes et hommes, et qu’ainsi puissent

correctement s'articuler la chasteté à laquelle est vouée la jeune fille et le mariage qui accomplit la femme en son état adulte, les pulsions de la sexualité et l'ordre social, la vie sauvage et la vie civilisée. (Vernant, 21-22).

Do mesmo modo, a monstrosidade feminina expressa no sexto capítulo de *A Madona* é uma transgressão de normas sociais que acaba por reforçar as barreiras que parece pretender demolir. Assim, no fim do romance, a união sexual de Miguel e Branca como homem e mulher iniciados e plenamente realizados, constrói defesas mais robustas contra o caos e a abjecção, e estabelece alicerces nos quais se pode erguer novamente o humano em toda sua potencialidade espiritual e cósmica.

Quando, na sua viagem pela Europa, Branca faz uma pausa para se contemplar no espelho, experimentando alternadamente aspectos belo e monstruoso, nota que “a minha feminilidade acabava sempre por vencer e procuro fazer-me bela, o mais apetitosa possível, embora saiba que isso atraía o enxame das peganhentas moscas que a minha alma vai enxotando pelas ruas” (*M*, 132). Narciso feminino, Branca esforça-se para tornar o seu reflexo mais belo, consentindo no perigo de abjecção trazido pela sujeira das moscas que as suas acções atraem. Do mesmo modo, o fim do romance parece sugerir que a feminilidade assumida por Branca rejeita a expressão da monstrosidade física, embora deixe suspeitar que as mulheres têm uma monstrosidade interior inegável e que esta está ligada estreitamente à própria beleza delas.

Ora a bela Psique a sofrer as provas de Vénus, ora a Diana selvagem a defender a sua castidade sacra com garras e dentes, Branca empreende uma viagem iniciática que implica comportamentos transgressivos e monstruosos, mas que termina inevitavelmente com a reintegração social e cósmica da iniciada. Se bem que o romance indique que a mulher possui uma monstrosidade inata, também insinua que esta deveria ser superada (ou deturpada) de um modo a permitir a união salvífica de homem e mulher que, reinstaurando a ordem cósmica, vencerá o poder castrador do caos filosófico libertado pela bomba atómica.

II. *A Ilha de Circe: A caça às bruxas*

Amigos, é Circe que nos hospeda nesta Pamir do vinhoso Oceano. Onde se encontram vales mais dignos dos paços de Circe? Porque é num vale de umbrosos mistérios que Homero situa o palácio da Maga. Onde as espessas florestas de que fala o poeta, se não desta ilha de *legnami* onde os descobridores portugueses não acharam um palmo de terra que não estivesse coberto de enormes árvores? [...] Mas se não fordes capazes de ver o dedo de Circe nesta paisagem enfeitiçante, é porque no vosso espírito não há rasgo que convide a Maga a transformar-vos em águias de gloriosas sensações. (*IC*, 59).

Esta descrição da Madeira proferida por Miss Hurst aos hóspedes do hotel, no terceiro e último conto epónimo da colectânea *A Ilha de Circe*, revela muitos dos temas centrais desta obra de 1983. A figura da feiticeira ou da bruxa, a paisagem natural e insular, a lógica extravagante e romântica com notável marca de ironia – todas são características recorrentes nesta série de narrativas tematicamente ligadas.

A metamorfose também se destaca como uma preocupação fulcral dos textos: seria magia, loucura, ou apenas as extravagâncias de espíritos inexperientes a despertarem, desorientados pela influência de uma ou outra velha histórica? A autora explora essas questões numa sequência de contos em que a angústia sexual e o conflito geracional se manifestam sob a forma de feiticeiras inebriantes e de bruxas repugnantes, movimentando-se entre paisagens vulcânicas que exibem os traços da Mãe Arcaica, e espaços mundanos desprovidos de romanticismo.

Mãe Ilha, Ilha Mãe: entre *Tellus Mater* e *Talassa*

Logo no primeiro conto, “Mãe, mãe, porque me abandonaste?”, a importância simbólica da paisagem vulcânico-insular, aqui representada por uma ilha açoriana não nomeada (sem dúvida a São Miguel natal da autora), é sublinhada, e a mesma imagem voltará a desempenhar um papel central no último conto, “A Ilha de Circe”, dessa vez sob a forma da Madeira. Na primeira narrativa, a ilha lembrada da infância da narradora apresenta-se como um refúgio paradisíaco cujas águas são povoadas de personagens míticas e deidades protectoras: “Minha mãe penteia-me os cabelos. Conta-me histórias dos tritões e nereidas que cercam a ilha. Cães e cadelas marinhas que ladram aos navios que vêm desassossegar os ilhéus.” (*IC*, 13). Aqui também se destaca a importância da mãe na construção deste sonho de um paraíso infantil, eco autobiográfico de Natália, que descreveu a sua infância assim: “Não havia Deus nessa altura. Havia deuses. Minha mãe lia-nos todos os dias. Dava-me a comer as coisas deste e do outro mundo em colheres de prata.” (*NPR*, 71). De facto, na simbologia nataliana, as imagens criadoras da mãe e da ilha natal

sobrepõem-se, como neste trecho do texto diarístico, *Não Percas a Rosa* (1978), que o autor se permite citar na sua totalidade:

Desangustia-me, Mãe, sacerdotisa das ondas que marulham no centro da minha vida. Que a tua mão de vapor me leve pelos caminhos destas belezas recônditas e abruptas de que és inesgotável guardiã mineral. Sigo-te. És a diáfana guia turística das peregrinações que mitigam minhas perenes saudades deste meu berço de largueza oceânica. Nos pastos divididos por novelões de hortênsias, os chocalhos das vacas tocam os sons que manam da fonte primordial. No fundo do abismo verde da cratera, quando Deus ordena aos seus nevoeiros que desvelem este prodígio do seu humor mais paradisíaco, um tremendo choque de iridescências azuis e esmeraldinas: a Lagoa do Fogo arranca-nos as entranhas. É como se nascêssemos para a verdadeira vida que nos foi dada e que vendámos com mãos de proletários do nosso próprio purgatório. (NPR, 274).

Nesta passagem, a nostalgia e as saudades entrecruzam-se com os temas de (re)nascimento e morte, geração e sublimação espiritual, tudo transmitido por uma sequência de imagens telúricas e aquáticas características da paisagem vulcânico-insular. Efectivamente, a Mãe Ilha e a Ilha Mãe são imagens recorrentes em toda a produção literária de Natália Correia, como se pode ver em alguns poemas: vejam-se “Mãe Ilha” nas colectâneas *A mosca iluminada* (1972) (PC, 315-318) e *Sonetos românticos* (1990) (PC, 578-581).

Ao introduzir o primeiro destes dois poemas, Natália invoca uma transformação da ilha em mãe num trecho que se demarca pela sua aparente negatividade: “Basta cerrar os olhos e fixá-los na constelação das turmalinas mais rápidas do sangue para saber que a ilha é a mãe que se fecha na sua insânia de morta a percorrer impudicamente as nossas artérias. Febre de morta a transformar-se em ilha.” (PC, 315). De facto, se a Ilha Mãe (e a Mãe Ilha – faces especulares do mesmo mito original que, pela magia metamorfoseante da metáfora, transforma mulher em ilha, ilha em mulher) de Natália se assemelha à *Tellus Mater* como terra geradora e berço protector, também assume o aspecto duplo dessa divindade materna telúrica, como sugerido pelo terceto final do soneto, “Mãe Ilha”, de 1990:

E se o mundo em ti principiava,
No teu mistério entre astros absortos,
Suavemente, ó mãe, tudo termina. (PC, 581)

Ponto de geração, o núcleo materno-insular é também o de extinção, alfa e ómega que expulsa e atrai a sua progenitura com a sua misteriosa gravidade. Catherine Kong-Dumas indica que esta mesma dualidade existe em *A Ilha de Circe* quando afirma que “A Ilha é um ponto de remate mas é também trampolim de partida para a aventura do sonho em vigília, do vivido transcendido, da rebusca de uma interioridade por sua vez isolada, protegida e agredida por um mar estrangeiro.” (Kong-Dumas, 85). Deste modo, no primeiro conto, os guardiões marinhos que a narradora imagina protegerem o paraíso insular da sua infância tornam-se subitamente guardas de prisão na

página seguinte: “Mas como era possível? Estávamos cercados de tritões e nereidas que não nos deixavam sair da ilha e só os maracujás podiam fazer-se ao mar?” (IC, 14). Assim, a ilha também parece um espaço enclausurado por forças que só permitem a passagem dos maracujás, tributo curioso que a mãe da criança paga ao misterioso Sr. Doutor que vive no continente.

Esta figura diabólica é igualmente importante para matizar a nossa compreensão da imagem da Ilha Mãe neste conto, e ao examinar a sua representação de mais perto, é possível detectar que o desassossego provocado pelo Sr. Doutor esconde uma ansiedade maior. De facto, a angústia que esta figura induz parece ser mais um produto da relação que mantém com a mãe da criança e das implicações que suscita para o corpo materno, do que o resultado de alguma ameaça contida pelo próprio Sr. Doutor. Esta lógica é claramente exposta pelo encadeamento dos pensamentos da narradora criança quando associa o Sr. Doutor às revelações chocantes sobre a reprodução humana expostas pela prima Ermelinda: “E pensar que este porco-sujo que se alimentava de maracujás trazia minha mãe fascinada como obediente serva do seu poder maléfico. Teria a Ermelinda razão quando me contara aquelas coisas indecentes que a minha mãe fizera para eu nascer?” (IC, 15). A protagonista passa de um ressentimento para com o Sr. Doutor a uma consideração da sexualidade vislumbrada através das palavras da prima, percebidas como uma calúnia contra a mãe. Efectivamente, a criança reage de modo violento à revelação dos factos da sexualidade, resolvendo: “eu havia de obrigar a porca da Ermelinda a engolir as indecências com que sujara a minha mãe, porque isso não eram coisas que se dissessem da Imaculada Conceição que era minha mãe retratada no esplendor da sua pureza.” (ibid.).

A identificação da mãe com a Virgem Santa é proposta pela avó quando proclama, refutando as palavras de Ermelinda: “Essa minhoca da sua prima atreve-se a caluniar a Virgem Maria?” (IC, 17), e embora a narradora afirme que o seu desgosto em relação ao Sr. Doutor seja o resultado de ciúmes infantis, do “fogo oculto da paixão que eu tinha pela minha mãe; tão absoluta que me atormentava a ideia de eu não a ter como parceira” (IC, 15), a sua origem pode também ser encontrada na mancha que constitui sobre a imaginada pureza absoluta da mãe. É verdade que a narradora insiste nos seus ciúmes, afirmando “Não era outra a minha acrimónia contra esse Sr. Doutor com quem ela jogava um jogo misterioso de maracujás. Mas daí até acreditar que minha mãe fora sócia de meu pai num jogo imundo que me engendrara a vida, ia um abismo.” (ibid.). No entanto, o pai e Sr. Doutor não são figuras estavelmente distintas e uma série de coincidências e ecos narrativos sugestivos brincam com a ideia de que são a mesma pessoa, ou seja, que o pai biológico da criança é de facto o Sr. Doutor. A sugestão pela avó de que, se a mãe da criança é a Virgem Maria, o seu pai deve ser S. José que “ficou furo de raiva quando viu que a sua casta mulher ia ter um filho que não podia ser dele.” (IC, 17), indica uma consciência de alguma infidelidade

materna que poderia ter produzido uma criança. Mais tarde na vida da protagonista, o sumo de maracujá que o professor lhe oferece liga-o com o Sr. Doutor temido da sua infância, sumo feito de maracujás que, afirma o professor, comeu pela primeira vez na ilha natal da narradora, acrescentando: “Que lindas mulheres! Uma delas ficou-me atravessada na memória. Ao tempo que isso foi! A menina ainda não era nascida...” (IC,20). Aqui, ecos simbólicos e textuais conjugam-se de modo insinuante para implicar simultaneamente que o professor é o Sr. Doutor e que também poderia ser o pai da protagonista. Deste modo, o abismo que a narradora posiciona entre o pai e o Sr. Doutor, pretendendo separá-los, revela-se como um símbolo sugestivo da lacuna de ignorância (voluntária?) em que se esconde o corpo sexuado da mãe, sexualidade que, ao ser desvelada, se arrisca a fundir estas duas identidades masculinas numa só.

Ao tentar desfazer este nó de sombras que religa a sua mãe ao Sr. Doutor e esclarecer a identidade deste seu patrono inquietante, a criança faz perguntas à velha criada, Maria da Estrela, e recebe a sua resposta numa série de desvios que, ao pretender acalmar a menina, só conseguem suscitar outras dúvidas com implicações inquietantes:

- Quem é o Sr. Doutor?
- Ora... ora. A menina ainda não era nascida.
- Mas o que é que havia quando eu não era nascida?
- O mesmo que há-de haver depois da sua morte.
- E para onde é que eu vou quando morrer?
- Já lhe disse, menina. Para o mesmo sítio de onde veio. (IC, 13-14).

Mais tarde, Maria da Estrela esclarecerá ainda que este sítio de origem é “O reino das almas para onde a menina há-de ir quando morrer.” (IC, 21). Se, graças às informações obtidas de Ermelinda, a narradora criança já suspeita da sua geração no corpo (difamado) da mãe, as respostas evasivas e misteriosas de Maria da Estrela acrescentam um aspecto ameaçador e infernal a esta terra de origem entrevista, aqui descrita como destino final aonde a menina terá que voltar na altura da morte. Neste sentido, a angústia provocada pela ideia do corpo sexuado da mãe começa a alinhar-se com a figura da Mãe Arcaica Terrível, descrita por Neumann assim: “this woman who generates life and all living things on earth is the same who takes them back into herself, who pursues her victims and captures them with snare and net.” (Neumann, 149); a protagonista criança parece ser sujeita a “the connection between the fertility of the womb, death, sexuality, and magic in the numinous image of the Terrible Mother.” (Neumann, 173).

Não é por acaso, então, que o clímax do confronto com a avó tem lugar nas Furnas. Esta paisagem, com as suas “bocarras abertas na terra que exalavam vapores fedorentos e pavorosos calores.” (IC, 24), sugere um cenário infernal – facto assinalado pela própria narradora quando afirma “Algo tinha de inferno aquele lugar que supurava enxofres” (IC, 23) – mas também o aspecto abismal e terrível da Mãe Arcaica. As tentativas da avó de impulsionar a sua neta “para as

profundezas daquele poço de rugidos e fervuras infernais” (IC, 24) (“o caldeirão do Inferno”) são uma realização dos pesadelos relativos ao regresso violento ao útero guloso da Mãe Terrível, reflectido nas funduras ctónicas da *Tellus Mater* cuja face negativa Neumann descreve assim: “beside the fecundated womb and the protecting cave of earth and mountain gapes the abyss of hell, the dark hole of the depths, the devouring womb of the grave and of death, of darkness without light, of nothingness.” (Neumann, 149). Na última narrativa da colectânea, “A Ilha de Circe”, o abismo materno escondido no centro da ilha reaparece durante a viagem para ver o Curral das Freiras, identificado por Miss Hurst como os “Paços de Circe”. A narradora descreve o “silêncio que enchia o abismo, apenas remotamente cortado por um rumor de água e um fremir de folhagem” (IC, 80) e, ao contemplar a vista, Adriano conclui que “Só um acto poderia exprimir a exaltação que lhe estourava na alma. Precipitar-se com a sua amada naquele abismo repleto do espírito de Circe, que em sua alcova lhes abriria um leito de núpcias eternas.” (ibid.). A paisagem descrita neste trecho está longe das imagens infernais conjuradas pelas Furnas do primeiro conto, mas o impulso de autoaniquilação no abismo experimentado por Adriano exprime o mesmo poder de atracção inevitável que arrasta a menina para a orla do fosso, só que desta vez o seu efeito no protagonista adolescente masculino é o de uma sedução.

O avatar da mulher ilha neste conto é Matilde, mãe sedutora de Ritinha, cuja sensualidade desperta e atormenta a paixão púbere de Adriano. Pelo fim da narrativa, os pensamentos do rapaz são descritos da forma seguinte: “Só de pensar na sua boca polpuda e húmida, nos seus seios duros, de imaginar a sucção do seu antro misterioso, o estômago torcia-se-lhe até ficar num nó que o deixava em suores frios.” (IC, 98). A descrição do sexo feminino como um “antro misterioso” revela um processo simétrico ao que vê a boca, os olhos, os seios e o sexo da mulher espelhados nos vales e montanhas da ilha florestada. Destes, são os olhos que aparecem com mais frequência nas descrições de Matilde: “Duas crateras amendoadas, em cuja profundidade fosforejava uma insofrida lava verde.” (IC, 49-50), espelhos encantadores da paisagem vulcânica da Madeira. Nos Paços de Circe, é a ilha que, mais uma vez, se transforma em mulher e reforça a complementaridade simbólica que une sedução e morte:

Nuvens algodoadas foram-se cingindo no vale até formarem uma massa num clarão verde e húmido em que todas as formas se sumiam. «Que milagre!», pensou Adriano. «Mas são os olhos verdes, molhados e devoradores de Matilde.» Miss Hurst jurava, contudo, que eram os pigmentos divinos das pupilas de Circe que se pulverizavam saudosos na imensa cratera onde, no leito da Maga, Ulisses fora encantado em dócil animal de amor. Esta versão de nenhum modo destoava da do aloucado jovem. Antes o convencia ainda mais de que Matilde era a sua Circe. (IC, 80-81).

Este olhar verde e hipnotizante da feiticeira ilha, Matilde-Circe-Madeira, vigia os acontecimentos do conto final, irrompendo ritmicamente na narrativa. Isto está ligado, em certos momentos, com

os efeitos petrificadores de Medusa, mas aparece quase sempre acompanhado de imagens que evocam profundezas ou o abismo: “os olhos, pedras de um feitiço verde que lhe paralisava o ego na vontade agridoce de se dissolver na imensidão do cosmos.” (IC, 64). É o abismo do sexo-boca da Mãe Terrível que seduz e engole os seus filhos, ameaça de reintegração no corpo materno e de desintegração no caos primordial.

Mas a paisagem insular é também definida pela sua relação particular com o mar que a cerca e, em “A Ilha de Circe”, o elemento marinho também se revela abismal. De facto, é no “abismo do mar” (IC, 106) que Ritinha se afunda depois de ter visto a mãe num enlace aparentemente amoroso com Adriano. O oceano também aparece na poesia de Natália sob um aspecto materno, apresentando amiúde uma imagem mais positiva. Em *Cântico do país emerso* (1961), por exemplo, a autora abre o oitavo poema com as palavras “Não sou daqui. Mamei em peitos oceânicos” (PC, 215), atribuindo um aspecto nutriente e terno ao oceano. No entanto, uma imagem semelhante é usada para descrever o encontro mortífero de Ritinha com o oceano em “A Ilha de Circe”: os clientes do hotel acorrem ao “rochedo de onde Ritinha se afundara no seio infinitamente materno do mar.” (IC, 107). De novo, o leitor está perante a dualidade da Grande Mãe, e, se os seres míticos que povoam o mar em “Mãe, mãe, porque me abandonaste?” são apresentados ora como protectores, ora como confinantes, o oceano em si é também descrito como simultaneamente nutriente e abismalmente destrutivo.

Matriz universal, esta representação dual surge com uma força particular nas crenças populares portuguesas, sobretudo de comunidades litorais, facto sublinhado por Espírito-Santo que identifica essa imagem dupla com *Talassa*, espírito primordial do mar, concluindo que “O oceano é pois uma má-mãe” (Espírito-Santo 1990, 78), “avaro de vidas humanas” (ibid.). Estas crenças, por sua vez, também são sintomáticas de uma realidade socioeconómica retratada de forma impressionante no início do século XX por Raul Brandão em *Os Pescadores* (1923) e ainda por Luísa Dacosta em 1980 com *A-Ver-O-Mar*, obras que descrevem comunidades em que o mar é fonte de vida, mas também ameaça de morte. Neste sentido, a imagem arquetípica universal também tem um sentido particular no contexto cultural português e, ao invocá-la, a autora insere-se numa tradição mítico-simbólica lusitana.

Parte integrante deste mesmo sistema simbólico é, segundo Dalila Pereira da Costa, a imagem do mar como elemento de iniciação. Referindo-se à expressão deste conceito n’*Os Lusíadas* descreve “o combate dum herói com um monstro das águas e das trevas primordiais: Marduk e Tiamat, Apolo e Píton, Perseu e Górgona, Hércules e Hidra, ou aqui, Vasco da Gama e o Mar Tenebroso.”, acrescentando “E a hierogamia realizada na Ilha dos Amores, será o prémio dessa vitória concedido pela deusa ao herói.” (Costa 1984, 89). União sexual divina, este prémio é

também o “da sabedoria suprema, como iniciação, ou atingimento já desde a vida terrena da imortalidade celeste.” (Costa 1984, 54), que transforma o abismo da Mãe Terrível no útero de um segundo nascimento transcendente. Com esta colectânea, a prosa de Natália parece afastar-se do idioma iniciático de *A Madona*; pode, no entanto, ver-se no encontro de Adriano e Matilde na Madeira, de acordo com a proposta de Dalila Pereira da Costa, uma reinterpretação lúdica do encontro de Vasco da Gama e Tétis na Ilha dos Amores. O certo é que o jovem parte da ilha transformado por uma nova consciência, mas seria difícil identificar o esgotamento do seu romantismo como o dom de uma sabedoria cósmica ou transcendente. E Ritinha? A sua morte abrupta debaixo das ondas é logo esquecida nas considerações comerciais de Mr. Garland, produtor de vinho da Madeira que prevê capitalizar a prova suposta da teoria de Miss Hurst num cartaz publicitário pelos seus vinhos (IC, 108).

Anciãs inquietantes

De facto, a única das personagens principais de “A Ilha de Circe” que pode ser vista a terminar o conto numa posição melhor do que aquela que se lê no início é Miss Hurst. Significativamente, um dos traços comuns mais notáveis dos três contos que constituem esta colectânea é a presença de uma velha que inspira diferentes níveis de inquietação, personagens que acabam com destinos marcadamente distintos. Em “Mãe, mãe, porque me abandonaste?” é a avó da protagonista, em “As Nações Unidas”, a solteirona inglesa Miss Temple, e em “A Ilha de Circe”, Miss Emmeline Hurst, estudiosa excêntrica, igualmente inglesa. Mas o que se esconde atrás destas anciãs inquietantes?

A avó louca do primeiro conto apresenta-se à mente da protagonista criança como detentora de sabedoria mística, abrindo caminho ao mundo dos espíritos: quando a narradora tenta informar-se sobre a identidade do Sr. Doutor, nota “Restava a avó, que falava com os mortos e devia saber se eu tinha que ir para junto deles para ver a face do meu inimigo.” (IC, 21). Além disso, observe-se o Sr. Doutor, imaginado aqui como habitante do Reino dos Mortos, e também descrito como um “bruxo” (IC, 15) que mantém a mãe da criança enfeitiçada; o seu carácter fundamentalmente diabólico confirma-se na imaginação da criança que lhe atribui “cornichos, pé de bode, cauda acabada em forquilha e tudo o mais que o horror das penas eternas nos pinta como atributos de Belzebu.” (ibid.). Neste sentido, ao dizer à criança que “Eu sei quem é o Sr. Doutor. Se a menina quer vir comigo, levo-a junto dele.” (IC, 21), a avó sugere à imaginação activa da sua neta, não só que fala com os mortos, mas também que convive com o diabo. As implicações das componentes deste imaginário são claras, como Paola Basso Menna Barreto Gomes Zordan nos

relembra: “Na lógica patriarcal, o poder da bruxa advinha de sua convivência com os demónios e do seu pacto com o diabo.” (Zordan, 333). Neste sentido, a avó começa a alinhar-se com representações da figura da bruxa velha e, quando, nas páginas finais do conto, tenta matar a neta num momento de “sanha homicida” (IC, 24), já não deveria surpreender o leitor que essa tentativa se manifesta no desejo de atirar a menina numa “poça” fervilhante que a própria avó identifica como “o caldeirão do inferno” (ibid.). O que mais poderia inquietar neste momento de concretização das suspeitas ameaçadoras que rodeavam a avó, é o ser ela própria quem concede à “poça” um nome que parece confirmar o seu estatuto como bruxa companheira de Satã, identificação que até esta altura poderia só ter existido na mente da criança.

É verdade que a conclusão deste episódio parece sugerir a derrota completa da avó:

A avó foi para o hospício, de onde só saiu numa manhã açoitada por uma chuva agreste. Carantonhas com que a natureza favoreceu a aceleração dos despachos fúnebres que arrumavam na terra dos mortos aquela senhora tão dementadamente incómoda à paz dos ajuizados viventes. (IC, 24).

Mas, se internada num hospício, as suas murmurações inquietantes deveriam revelar-se definitivamente como os desvarios de uma louca cuja morte acaba por constituir um alívio cómodo, a concordância infeliz das fantasias embruxadas da narradora e a autorrepresentação da velha não deixam esta derrota realizar-se plenamente. Mesmo que a narradora afirme, “As fantasmagorias congeminadas pelo meu ciúme, espantou-as o choque que me pusera à beira de uma febre cerebral.” (IC, 24), o encontro com o professor e o seu sumo de maracujá conduzem-na a reviver este traumatismo da sua infância, remexendo as fantasias que o alimentaram, comprovando a força contínua que estas últimas exercem sobre a protagonista. A vitória da avó pode então resumir-se no trauma psíquico da narradora que, ao ser despertado, a traz novamente à orla do abismo.

Na última narrativa, Miss Hurst cujo “sorriso de triunfo” (IC, 46) se afirma desde as primeiras páginas do conto, manipula Adriano com a identificação inebriante de Matilde com a feiticeira, Circe, e da Madeira com a sua ilha. Tal como a avó louca, esta anciã inglesa evidencia características da bruxa velha, já que o texto descreve as suas teorias como o resultado de “abracadabrantes pesquisas” (IC, 54), e nota como “as autoridades locais não tinham outro remédio senão seguirem como cachorrinhos as suas fantasias.” (IC, 54), símile que sugere que é a estudiosa e não Matilde quem possui o poder de Circe de transformar os homens em animais. A sua produção literária também significa que, ao olhar romântico da mãe de Adriano, até parece existir em um outro plano da realidade, “Porque para Benvinda todos os escritores eram Camilos, Eças e Camões, mesmo que escrevessem para porteiras. Não eram deste mundo. E a ideia de conhecer em carne e osso um morto glorioso era uma irreabilidade que a fascinava.” (IC, 53). Este

encadeamento lógico, obviamente distorcido, que termina ironicamente com a afirmação de Miss Hurst como um “morto glorioso”, acaba por associar a velha estudiosa mais com a morte do que com glória e fama literária. Isso porque as passagens que descrevem Miss Hurst como uma “múmia enfaixada em *lamé*” (IC, 102) ou “uma catatua empalhada” (IC, 51) com “garganta de avestruz mumificada” (IC, 54) já parecem identificá-la como uma morta inquietantemente reanimada, revelando uma simbologia comum em que se conjugam imagens mórbidas e aviárias²⁰.

Catherine Kong-Dumas também lhe atribui poderes divinatórios: “A velha senhora inglesa assume aqui o papel de sibila e anuncia o destino trágico de um herói cego.” (Kong-Dumas, 86). É efectivamente possível encontrar traços proféticos no “fantástico périplo de Miss Hurst” (IC, 55-63), particularmente no trecho que conta o episódio da ilha de Circe na viagem de Ulisses. E todavia, Miss Hurst também desempenha um papel decididamente activo nos processos que conduzem aos destinos trágico e tragicómico de Ritinha e Adriano respectivamente: orchestra minuciosamente a viagem para os “Paços de Circe” e encoraja Adriano a sabotar o Matos, reagindo ao caos que resulta com “cruel euforia” (IC, 95). A sua intervenção é mais perniciosamente directa e, neste sentido, aproxima-se mais da esfera da bruxa velha do que a do oráculo.

Dito isto, mesmo quando não ligadas directamente a atributos da bruxa, a velha e a solteirona, sozinhas ou em grupos, são presenças amiúde perturbadoras em toda a obra de Natália Correia. Em *A Madona*, cada capítulo começa com os prantos das carpideiras, mulheres ligadas por Zordan às manifestações da bruxa (Zordan, 331) e descritas por Branca como “funestas aves, enroscando na casa a serpente dos seus uivos devorantes” (M, 26). Essa imagem serve-se da mesma base de metáforas aviárias empregada para descrever Miss Hurst e reforça a ligação que estas mulheres mantêm com a morte pela sua carga tradicionalmente feminina. Semelhante agrupamento de figuras femininas inquietantes pode-se encontrar em *O Encoberto* (1969) com as três catadeiras de piolhos que, no seu “filosófico alheamento” (E, 38) proferem oráculos, tais como:

Enquanto formos escravos de Filipe,
Ovelhas seremos de D. Sebastião. (E, 123).

Esta indiferença face às revoluções da roda do destino, combinada com o facto de serem três, liga estas mulheres às Parcas, divindades que observavam e definiam o fado dos homens. O facto de que ambos os grupos de mulheres exercem cargos tradicionais, acrescenta-lhes uma sugestão de intemporalidade, e o seu distanciamento de preocupações quotidianas até implica que operem ou existam fora do tempo como manifestação da própria morte ou do destino.

²⁰ Neumann também identifica certas vertentes do simbolismo aviário como outra expressão da Mãe Terrível, as aves sendo associadas a “the rending attributes of the Archetypal Feminine” (Neumann, 145).

Quando aparecem sozinhas, como no caso das três idosas centrais de *A Ilha de Cirve*, estas representações da velhice feminina são igualmente perturbadoras, mas, pareceria, por razões diferentes. Um dos primeiros exemplos desta figura na obra nataliana seria a personagem de Deodata em *Sucubina ou a Teoria do Chapéu*, peça que Natália e Manuel de Lima escreveram em 1952, “uma mulher com o tipo acentuado de solteirona” (STC, 39). Ao tentar defender a virtude (pública e própria), esta intrometida apresenta um abaixo-assinado contra a sua vizinha do terceiro andar cujas actividades nocturnas acha imorais. No entanto, no momento da morte, em vez de receber a recompensa divina esperada pelas suas acções virtuosas em vida, acaba por cair no inferno depois de ouvir as palavras reprovadoras: “Não minha filha... a virtude não é o que tu julgas...” (STC, 58). Ao falar da figura da solteirona na obra de Virginia Woolf, Anne Juranville constata que “Comme le père, la vieille fille est statutairement définie par l’intelligence et par la culture, et comme le vieux garçon, par les épithètes de pauvreté et de laideur. Mais la rupture avec eux se marque par un renversement qui fait d’un manque une richesse [...]” (Juranville, 274). Seria difícil aplicar a mesma interpretação às solteironas natalianas, pois a falta aqui – de beleza, de amor, de juventude – só se revela rica em rancor e loucura que se exprime em acções perniciosas contra os jovens, ou mais particularmente, as jovens. Se as anciãs em grupo na obra de Natália parecem reflectir uma força atemporal e amoral que observa a alegria e o sofrimento dos homens com igual indiferença, as velhas sozinhas, traidoras do sexo, loucas ou ridículas, impõem a moral do Pai às suas sucessoras de modo implacável.

Interessante também é notar que o episódio das Furnas em *A Ilha de Cirve* é baseado em factos biográficos da autora, que escreve sobre a Caldeira de Pêro Botelho na Ilha de São Miguel em *Não Pervas a Rosa*: “Uma vez, minha irmã, numa birra de ciúmes (eu era o querubim recém-nascido que monopolizava os desvelos de nossa Mãe), quis empurrar-me para aquele abismo de fragores diabólicos.” (NPR, 275). Em “Mãe, mãe, porque me abandonaste?”, a substituição da agressora irmã pela avó – representativa de uma categoria de personagens que simboliza discordância geracional noutras obras da autora – é significativa numa narrativa que já no título declara o seu interesse nos aspectos negativos de relações intergeracionais femininas. A primeira vez que a avó ameaça a neta é com um punhal imaginário, arma fálica, com que pretende defender o traje cerimonial do avô carbonário, figura de autoridade masculina ausente a quem Maria atribui a responsabilidade por a avó ser “taralhoca” (IC, 16). Neste primeiro incidente, a avó poderia portanto parecer uma figura fálica que tenta preservar a ordem patriarcal representada pelo avô morto. Se vemos na paisagem das Furnas um reflexo aterrador do corpo materno, o aspecto fálico da avó manifesta-se nas suas tentativas de matar a neta ao confrontá-la com uma alucinação do seu destino biológico como mulher sob o patriarcado. Com efeito, finalmente, o abandono

referido no título do conto concretiza-se na sua conclusão, ao momento da perda da virgindade da narradora com o professor/Sr. Doutor:

Estou pronta, Sr. Doutor. Devidamente embruxada para abandonar à sua lança de fogo a flor trémula da minha virgindade.

Ele começa a desabotoar-me a blusa. Uma nuvem escura tapa a lua de leite.

Mãe, mãe, por que me abandonaste? (IC, 28).

À luz das sugestões sobre um possível vínculo paterno que ligue a narradora e o Sr. Doutor, este final levanta questões inquietantes de incesto, mas também implica a perpetuação de um ciclo em que a mulher continua a ser vitimizada. Tal como a mãe, a narradora poderia acabar presa aos poderes diabólicos desta figura paterna por excelência, fonte de lei que manipula a palavra como um falo dominador, sendo capaz de deixar uma rapariga “uterinamente ferida pela prepotência pécnica de tanto saber filológico,” (IC, 13).

Deste modo, o primeiro e o último conto de *A Ilha de Circe* podem ser vistos a encenar um ciclo de conflito geracional feminino. Em “Mãe, mãe, porque me abandonaste?”, este facto é realçado pela presença de um trio de mulheres de diferentes idades, narradora-mãe-avó, um eco da tríade hecateana de virgem-mãe-anciã que representa as três etapas da vida da mulher. A mesma estrutura tripla pode ser vista em “A Ilha de Circe”, espelhada no trio de personagens principais femininas: Ritinha-Matilde-Miss Hurst. Nos dois casos, a representante da anciã parece sair deste conflito vitoriosa, às custas da virgem. No romance *Emma* (1984) de Maria Teresa Horta, publicado um ano depois de *A Ilha de Circe*, uma estrutura tripla intergeracional aparece novamente, e mais uma vez as gerações mais velhas parecem insistir em impor sistemas patriarcais às mais jovens. Uma mãe diz à filha: “Menina em casa de seu pai, obedece. Como mulher deverá um dia obedecer em casa de seu marido!” (Horta, 42); outra responde às reclamações da filha relativas ao comportamento sexual do seu marido com um sorriso, dizendo: “Que mal tem? É homem.” (Horta, 46). No entanto, uma das três protagonistas epónimas afirma ouvir “A voz que as bruxas e as santas ouviam. As histéricas. As loucas.” (Horta, 117). Aqui, a figura da bruxa, como outros avatares de transgressão feminina, representa a herança de perseguição sofrida pelas mulheres sob o patriarcado ao longo dos séculos. Talvez a presença de uma voz desincorporada possa ser vista como um tanto perturbadora mas, apesar disso, a invocação de um sofrimento partilhado através do tempo consegue criar um sentimento, se não de cumplicidade, pelo menos de empatia. É, sem dúvida, a este género de representação que Justyna Sempruch se refere quando identifica a figura da bruxa, reapropriada por certos autores feministas, como “a radical feminist (political) figure representing the culturally subjugated and victimized woman” (Sempruch, 5). No entanto, em *A Ilha de Circe*, a representação da bruxa parece transmitir mais a ideia de “a problematic dialogical figure collapsing into the archaic forms of the presymbolic mother and the phallic monstrous

feminine” (ibid.), vertente que Sempruch liga, de modo revelador, com as escritas de Kristeva e de Creed.

Zordan identifica a bruxa ameaçadora como uma figura transgressiva que precisa ser neutralizada: “a bruxa é maléfica e corruptora, de modo que, tanto na realidade como na ficção, todas as histórias de bruxas terminam com o castigo por sua insubmissão: força, fogueira, solidão.” (Zordan, 333). No entanto, entre os três contos apresentados na colectânea de Natália, a anciã sofre uma derrota definitiva e convincente apenas em “As Nações Unidas”, e a idosa desta narrativa parece ser aquela que menos poderia ser considerada como uma força ameaçadora. É verdade que Miss Temple está “Tresnoitada por magiações que conjuravam uma actividade rendosa idónea às suas inclinações afectuosas” (IC, 33), num episódio em que se mesclam registos românticos e banais para aludir ironicamente a uma possível ligação da velha com forças sobrenaturais. Além disso, ao descrever “o bojo amarelado dos dentes” desta “idosa senhora desportivamente feia” (IC, 31), a narradora não deixa dúvida relativa ao físico de Miss Temple que a religa à fealdade habitual da bruxa velha. Quando os seus alunos começam a ficar fora do seu controlo, o texto até descreve este episódio com uma imagem que parece fazer referência ao poder de monstruosa geração exibido pela Mãe Arcaica: “Assistia, impotente, ao abortar do seu sistema de ensino como uma parturiente espavoridamente atónita que desse à luz uma hidra.” (IC, 36). Mas este parto horroroso apresenta-se como involuntário e, neste conto, Miss Temple é vítima e não autora de violência. Talvez seja por isso que a representação desta figura, ridicularizada sem dúvida, também se tinga de uma certa empatia, embora bem racionada.

Se o leitor aborda os três contos como um conjunto entreligado por uma narrativa comum e abrangente, seria possível argumentar que o estupro colectivo desta solteirona ridícula constitui uma tentativa de neutralizar a figura da velha ameaçadora só ambiguamente derrotada no primeiro conto e ressuscitada sob a forma de Miss Hurst no conto final, através de uma reacção excessiva que despoja a anciã dos seus poderes e a sujeita a uma humilhação sexual degradante. No entanto, seria igualmente possível identificar esta narrativa curta como um lembrete irónico. Dos três contos é o menos ambíguo na sua ironia, e o tom hiperbólico que descreve como “Em peitos humanos se ascenderam as chamas que, para glória das virgens septuagenárias, dela fizeram a mais desejada das mulheres.” (IC, 32), nomeando Miss Temple como uma “mártir” da “viripotência rácica” (IC, 40), deixa claro o nível de gravidade com que um leitor deveria abordar a voz narrativa deste texto. Nas páginas que precedem o martírio, aparece um trecho que conta como os alunos internacionais de Miss Temple “expuseram triunfalmente as insígnias da sua virilidade como se arvorassem os estandartes das respectivas nações.” (IC, 38). Estas palavras ecoam as do prólogo (“as nações içam as bandeiras para porem o falo a pino e masturbarem-se,”; IC, 7) enfatizando que

o estupro de Miss Hurst é o resultado de uma concorrência masculina e patriarcal, transformando-o numa crítica de patriotismo de cariz nacionalista. Ainda por cima, o texto insiste no carácter aleatório do destino de Miss Temple, único “objecto carnal” (IC, 39) disponível naquele momento, facto resumido pelo aluno francês quando afirma: “faute de mieux, on couche avec sa femme.” (IC, 40). Deste modo, como as bruxas ao longo da história, bodes expiatórios desafortunados por uma lista entontecedora de maus, o corpo de Miss Hurst torna-se o campo de batalha em que as inseguranças e preocupações masculinas se enfrentam violentamente; o seu destino ironizado parece colocar em questão até que ponto um leitor deveria investir nas aparentes ligações entre as velhas dos outros contos e a figura ameaçadora da bruxa velha.

As duas faces da feiticeira

Nos escritos que Natália produziu na sequência da revolução de 1974, a feiticeira, agora com os traços de Medeia, começa a surgir com notável frequência. O sétimo soneto do ciclo “O sacrifício” de *Epístola aos iamitas* (1976), por exemplo, começa “Medeia a Revolução fez outro aborto” (PC, 425). Acerca da resignação de António de Spínola, um acontecimento que identificou como o sinal de que “desabou o dique que continha o rugir revolucionário na surda aceitação das normas reformistas do Programa do MFA” (NPC, 120), a autora também escreveu que “O dramático general é o primeiro filho da revolução a ser devorado pela filifágica Medeia” (ibid.). Com a invocação do mito do filicídio de Medeia nestas duas citações, Natália exprime a sua discordância com o rumo seguido pela política do país no rescaldo do 25 de Abril. Levando em conta as preocupações de conflito geracional reveladas em *A Ilha de Circe*, a presença de Medeia, figura ligada noutros textos ao episódio do seu vingativo filicídio, pareceria lógica. No entanto, como sugerido pelo seu título, a feiticeira padroeira da colectânea de 1983 é Circe. Porquê essa transição?

A feiticeira “das belas tranças” desempenha um papel particularmente importante na última narrativa da colectânea: a estudiosa inglesa Miss Emmeline Hurst atribui a Circe, a maga homérica, o domínio da Madeira. Os efeitos da magia metamorfoseante de Circe são sugeridos ao longo do conto, particularmente por Miss Hurst que descreve a mudança no comportamento de Adriano como “licantropia” (IC, 75) e que, depois de um episódio em que o rapaz acaba por uivar à lua, encoraja os hóspedes do hotel a esperarem impacientemente por alguma nova manifestação do “lobo que Circe lhe metera na alma.” (IC, 87). A velha estudiosa é, contudo, uma presença interessada e, neste sentido, talvez não seja surpreendente que insista numa interpretação dos acontecimentos que sustenta as suas próprias teorias, mas a maioria das outras personagens

também se mostra disposta a entrar no seu jogo. Adriano é especialmente suscetível às suas sugestões e liberta o uivo acima mencionado depois das seguintes considerações: “Uma alegria insuportável mordeu o coração de Adriano como a querer arrancá-lo da sua raiz carnal. Porquê conter-se, se não era humano?” (IC, 81). Mesmo antes de assistir à exposição das teorias de Miss Hurst, no seu primeiro encontro com Matilde, Adriano achava que “Tinha na sua frente uma deusa” (IC, 49), e a narrativa nota que “Como *zombies*, os seus olhos seguiam os encantos da lindíssima criatura” (ibid.). Mesmo que a deusa particular ainda não seja precisada, Matilde está já ligada na mente do jovem a poderes sobrenaturais ou divinos.

No entanto, o efeito que Matilde provoca em Adriano poderia também ter uma explicação bem mais banal do que a magia. A predisposição sentimental do adolescente é enfatizada logo no início do conto, tanto por tentar exprimir a sua “emoção em versos que compunha às escondidas” (IC, 47), como pelo trecho que descreve como “Adriano era um adolescente perfeito. Era-o nessa aspiração ao sublime que, em ser frustrada no adolecer da vida, impele aos desatinos vingativos da subversão juvenil” (ibid.). Deste modo, a atribuição de poderes sobrenaturais a Matilde poderia ser vista apenas como o resultado do olhar masculino sentimental, associando-a com a figura particular de Circe pela força sugestiva dos meandros da lógica da pesquisadora. Esta conclusão parece ser sustentada pela ironia exibida na última parte do conto intitulada “DESCULPEMOS COM OS DEUSES” onde a narradora afirma: “Assim me desculpo de ter concedido aos extravios amorosos de um futuro professor de línguas românicas a temível influência dos malefícios da deusa de belas tranças” (IC, 109).

Deste modo, o uso de ironia poderia ser interpretado como uma crítica do olhar masculino que, projectando as suas próprias fantasias, impõe papéis romantizados, e até ridículos, às mulheres. Assim, seria uma extrapolação de teorias explicitadas por Luce Irigaray quando afirma “je ne me connais donc aucun « moi », ou alors la multitude des « moi » appropriés par eux [os homens], pour eux, en fonctions de leurs besoins, ou désirs” (Irigaray, 16). Não seria a primeira vez que Natália aborda o olhar masculino desta forma, visto que já contempla a autodeterminação identitária feminina na colectânea *O vinho e a lira* (1966), em “A rapariga do sweater vermelho”, poema que faz a listagem de diferentes metáforas que poderiam ser aplicadas à rapariga do título por vários espectadores, e que acaba com a pergunta:

É de ti mesma que estás arborizada e viva
ou serás como as rosas apenas para ver e cheirar? (PC, 251).

No entanto, em “A Ilha de Circe”, não é apenas o olhar masculino que se mostra suscetível aos poderes sugestivos de Miss Hurst, e na última página, a narradora pondera: “seduzida pelo fascinante périplo de Miss Emmeline Hurst, terei eu carregado a paixão de Adriano com influências

sobrenaturais quando nela apenas se desgarram as loucuras próprias do primeiro amor? Aceito.” (IC, 109). Neste sentido, a crítica poderia dirigir-se ao olhar romântico de modo mais abrangente.

Contudo, embora a identificação de Matilde como uma Circe reincarnada seja questionada, a sua conexão com esta figura de feminilidade perigosamente sedutora permanece ambiguamente presente ao longo do conto. No primeiro encontro entre Adriano e Matilde, o texto nota que “é nesta altura que o coração do jovem sofre a estocada que lhe abre o buraco por onde irá jorrar a droga de Circe.” (IC, 48), afirmação que sugere, logo nas primeiras páginas deste conto, o elo que liga a mãe de Ritinha à feiticeira. As intenções de Matilde, consciente da atracção que exerce sobre o jovem, são também claramente expostas: “Não tinha, de momento, outro alcance o subtil coquetismo de Matilde. Saber-se admirada por um adolescente, lisonjeava-lhe o orgulho. Não pretendia outra coisa senão estar à altura do encantamento que despertava.” (IC, 66). Assim, se pode perceber que, se Matilde é cúmplice no apaixonamento de Adriano, pelo menos esta sedução não tem por objectivo subjugá-lo; quando apercebe que a paixão do jovem possui um lado sombrio e que foi ele, ciumento, que orquestrou a queda do major Matos, chama-lhe “monstro” e grita-lhe: “Sou bastante adulta para ser senhora dos meus actos. Se me apetecer ter um amante, é comigo. Ouviu? Deixe-me de uma vez para sempre.” (IC, 97).

Esta reacção parece sugerir que Matilde não estava consciente da gravidade dos sentimentos que provocara em Adriano e que, se não é completamente livre de culpa pelas consequências desta paixão, pelo menos não pretendeu chegar tão longe. Sobretudo, tentou pôr fim à situação quando se tornou perigosa. No entanto, na mesma página, a voz narrativa interpreta as palavras de Matilde de um modo mais cínico, ao afirmar: “É uma forma perversa de os manterem ainda, por algum tempo, presos a elas pela obsessão de um ciúme que lhes acicata o desejo. Tal era a intenção da poderosa fêmea que reduzia a cinzas o lindo sonho de Adriano quando lhe disse que era bem capaz de ter um amante.” (ibid.). Aqui se reafirma o poder de atracção usado intencionalmente por Matilde (poder descrito como inerentemente feminino) e o seu pleno envolvimento no progresso da loucura de Adriano. A narradora até exprime uma certa simpatia para com o adolescente, descrevendo-o como a vítima inevitável do seu próprio romantismo e a sedução predadora de Matilde: “Pobre Adriano! Emprestando a Matilde a pureza que os corações jovens exigem dos seus ídolos, ignorava este ingrediente da sedução das balzaquianas: o seu grande atractivo deriva de não desdenharem o menor espelho da sua arte madura de seduzir, sobretudo os jovens” (IC, 64). Nesta perspectiva, não deveria surpreender-nos que numa entrevista concedida a Antónia de Sousa no ano da publicação de *A Ilha de Circe*, Natália tenha respondido ao comentário “A Natália é uma sedutora, ainda hoje exerce a sedução”, afirmando: “Acho que a

missão da mulher é assombrar, espantar. Se a mulher não espanta...” (ENC, 70)²¹, apontando para o acto de seduzir e encantar como a razão de ser da mulher. E, no entanto, a autora qualifica a sua asserção, acrescentando: “De resto, não é só a mulher, todos os seres humanos têm que deslumbrar os seus semelhantes para serem um acontecimento.” (ibid.). Assim, parece sugerir que essa “sedução” poderia e deveria ser levada a cabo tanto pelos homens quanto pelas mulheres, com o objectivo de ser “um acontecimento”.

De facto, ao debruçar-se sobre diferentes representações da figura de Circe, torna-se evidente que muitas vezes os seus poderes de sedução não se mostram integralmente negativos, e a metamorfose com que a maga ameaça as suas vítimas pode também ser vista de uma perspectiva construtiva. Este facto já está referido por Miss Hurst quando proclama:

Merecida metamorfose que Circe inflige aos marinheiros de Ulisses, já que eles comiam e bebiam como porcos. Quanto ao Odisseu, salva-o da ignóbil metamorfose a paixão que lhe inspira a feiticeira de formosas tranças. O amor eleva a alma. A do enamorado Ulisses socorre o herói que, sem grande quebra de dignidade física, ficou transformado num lírico cordeiro de amor. (IC, 59).

Aqui sugere-se que a transformação circeana não é necessariamente uma mudança física degradante, e pode, pelo contrário, manifestar-se por meio de uma elevação mental ou espiritual. Além do mais, segundo a estudiosa, este efeito positivo é particularmente evidente no herói (neste caso, Ulisses), figura que Natália identifica como um elemento chave na “novelística”, no seu prólogo à colectânea, “sendo o herói o indivíduo que encarna o que não acontece aos outros, esse extraordinário da vida” (IC, 8). Efectivamente, Neumann vê em Circe uma expressão do aspecto transformacional do feminino arquetípico, uma figura-*anima* cujas provas constituem uma etapa necessária no progresso do herói masculino e no desenvolvimento psicológico do ego:

Even when the anima is seemingly negative and “intends,” for example, to poison the male consciousness, to endanger it by intoxication, and so on – even then a positive reversal is possible, for the anima figure is always subject to defeat. When Circe, the enchantress who turns men into beasts, meets the superior figure of Odysseus, she does not kill herself like the Sphinx, whose riddle Oedipus has solved, but invites him to share her bed. (Neumann, 35).

Devidamente, o nome de Circe figura no hemisfério negativo do esquema de Neumann, alinhado ao eixo A, o eixo transformativo, e associada apropriadamente ao simbolismo da bruxa jovem e aos processos de êxtase, loucura, impotência e estupor, perdas de razão ou de consciência temporárias que, conduzindo a uma renascença, ecoam com o idioma iniciático de *A Madona*. Judith Yarnall também contende que Circe aparece num momento narrativo que constitui “a major

²¹ “A missão da mulher é assombrar”, entrevista publicada no suplemento *Domingo* do *Diário de Notícias* no dia 11 de Setembro de 1983. Reproduzida em ENC, 49-71.

(perhaps *the* major) hinge” da *Odisseia*, e que “Thoroughly lost before he finds Circe, Odysseus comes away from their encounter with a new sense of direction toward Ithaca.” (Yarnall, 127).

A Circe homérica pode então ser vista como uma figura positivamente transformadora no sentido em que fornece ao herói masculino provas pelas quais deve avançar para se afirmar e aceder a uma sabedoria superior. No entanto, a representação de Circe nas *Metamorfoses* de Ovídio, descrita por Yarnall como “spurned, revengeful Queen of Lust” (Yarnall, 91), é mais evidentemente nefasta, sobretudo nas suas interações com Cila e Glauco (Ovídio, 338-340), ou Pico e Canente (Ovídio, 347-351). A transformação operada pela feiticeira nestes dois casos é, conforme a leitura de Yarnall, um acto de vingança ciumenta a que as suas vítimas não podem esperar escapar. Se, ao seduzir, Circe é graciosa e acaba por abrir o caminho para o progresso do herói, ao vingar é impiedosa. Esta vertente assombrosa manifesta-se mais evidentemente nos efeitos da sua magia nas suas rivais amorosas, nomeadamente em transformações negativas ou até na dissolução identitária completa. Assim, a estadia de Ulisses na ilha de Circe termina com a continuação da viagem do itacense revigorado, mas os intercâmbios da feiticeira com Cila e Canente conduzem à metamorfose da primeira num monstro marinho e a dissolução completa da segunda no ar.

Estas duas faces estão bem representadas nos dois quadros de John William Waterhouse, *Circe Offering the Cup to Ulysses* (1891, fig. 2) e *Circe Invidiosa* (1892, fig. 3): no primeiro, Circe, de braços abertos e virados para cima, oferece a sua poção ao herói cujo reflexo, reveladoramente, se pode vislumbrar no espelho suspenso atrás da cabeça da feiticeira – um porco que jaz nas sombras aos seus pés assinala o perigo de uma transformação degradante e bestial, mas o erguer dos braços de Circe parece prometer elevação deste estado animal; no segundo, de aspecto tempestuoso, a maga verte um líquido esverdeado cujo movimento sugerido dirige o olhar do espectador para baixo, para as águas escuras onde um peixe monstruoso sustenta os pés da feiticeira e prefigura a metamorfose de Cila. Ambos os quadros se estruturam num eixo vertical, tornando claro que o feitiço de Circe tanto pode acabar por elevar a consciência do protagonista, quanto pode arrastá-la de modo definitivo para as profundezas de sofrimento e dissolução.

Tendo em mente a leitura de Waterhouse, voltemos ao conto de Natália: Adriano sobrevive e até evolui através da sua experiência na Madeira, mas o destino de Ritinha presta-se a uma interpretação mais claramente negativa. Depois de testemunhar o beijo da sua mãe com Adriano, o objecto da sua paixão, experimenta a vontade de “Desaparecer, desaparecer” (*IC*, 106) e some-se “para sempre no mar” (*ibid.*). Assim, a sua morte partilha, com os destinos de Canente e Cila, a desapareição e o elemento marinho respectivamente. Deste modo, as duas faces da feiticeira

estão patentes neste último conto da colectânea, mas não sempre se mostram bem distintas. O destino de Adriano depois da sua estadia na “Ilha de Circe” resume-se assim:

Dentro de horas, injectado de narcotizantes que lhe ministrou um médico chamado de urgência, o alucinado amante parte para Lisboa. Quando acordar do seu torpor, a vida, mesquinamente arrumadora dos ímpetos que a perturbam, irá trabalhando o seu espírito para um regrado destino de professor de literaturas românicas. (IC, 109).

É verdade que esta conclusão sem glória parece longe do destino normalmente reservado ao herói que enfrenta a maga, mas o nosso entendimento desta reinterpretação banal da viagem heróica depende do uso que fazemos do guia de leitura fornecido pela autora no seu prólogo: “chegou a hora romântica dos deuses nos pedirem a desobediência. Faço-lhes a vontade. A partir de hoje, se alguém me quiser encontrar, procure-me entre o riso e a paixão.” (IC, 8). Parecendo limitar as leituras possíveis, ao estabelecer estas balizas, a autora levanta a dúvida do quão irónico é este riso com que tempera a paixão.

Se o fim de *A Madona*, publicado em 1968, reintegra a protagonista na ordem cósmico-social através da complementaridade da sua união com Miguel, e se o de *A Ilha de Circe* se realiza banalmente ao conferir Adriano uma profissão socialmente aceitável e adequadamente burguesa, será porque este último texto apareceu em 1983, nove anos depois da revolução de 1974, quando Natália já se decepcionara com o malogro de mudança nos espíritos depois do 25 e Abril?²² O certo é que o encontro de Adriano com Matilde permite o exorcismo das extravagâncias românticas da sua adolescência e facilita a sua transformação num membro respeitável da sociedade – a pergunta é em que medida este resultado risivelmente banal pode ser interpretado como desejável. Deste modo, através da ambiguidade fundamental de Circe, Natália abre esta obra à maior gama de interpretações possíveis. As referências a um episódio específico do mito de Medeia nas obras que publicou depois do 25 de Abril permitiram a Natália exprimir uma visão particular de certos acontecimentos políticos, mas, ao invocar as diferentes vertentes de Circe, acrescenta níveis adicionais de ambiguidade a uma obra que já promete deixar o leitor em suspenso, num equilíbrio desorientador entre o riso e a paixão.

Num primeiro momento, as referências às bruxas que Natália emprega nesta obra parecem reflectir tradições anteriores à reapropriação feminista dessa figura, instaurando mais um ambiente de conflito do que harmonia intergeracional. Ao citar os séculos de discursos ginofóbicos que informam a representação da figura da bruxa, Elinor W. Gadon constata que “Our dictionaries

²² Questão discutida longamente em *Não Pervas a Rosa* (ver NPR, 37-416) e *Epistola aos iamitas* (ver PC, 409-430).

define witches as either the evil and ugly crones of fairy tales or the seductive and bewitching temptresses of television.” (Gadon, 234) e, nestes contos, as personagens ligadas à figura da bruxa tendem a um desses pólos, culminações de “diferentes discursos, um romântico, propagado ao longo do século XIX, e outro eclesiástico, expresso nos enunciados seculares da cristandade contra arcaicas práticas pagãs.” (Zordan, 331).

No entanto, com o seu prólogo, a autora também oferece um guia de leitura, colocando como balizas a paixão romântica e o riso irônico. Neste contexto, a Ilha Mãe, simultaneamente ponto de partida e de chegada, paraíso perdido e terra prometida, *locus* suposto de sabedoria suprema e imortalidade obtida ao enfrentar e vencer as trevas do mar primordial, oferece, não a hierogamia prometida com uma deusa sábia, tal como a de Ulisses com Circe ou de Vasco da Gama com Tétis, mas a vitória de uma velha charlatã detentora de uma sabedoria enganosamente torta. Assim, sob o signo de Circe, feiticeira ambigualmente transformativa, há igual probabilidade que as bruxas (velhas e jovens) que parecem movimentar-se nesta obra sejam a expressão do olhar masculino romântico e fetichizante, ou realmente donas de poderes de sedução e aniquilamento sobrenaturais.

III. *As Núpcias*: A sedução da Noiva-Irmã

– Tu não podes perceber... Nem tu nem ninguém... Todas as ideias bóiam à tona do mistério onde me afundo... Só sei que o meu corpo não pode ser profanado... Sou a carne que só santas carícias desnudam... A minha salvação é perder-me... Ah, deixem-me... deixem-me... Deixem-me mergulhar no abismo em toda a inocência.

«Está louca», pensou Leonardo aturdido por este torvelinho de palavras que soavam como se só o fio de um delírio místico as ligasse. (N, 65).

O intercâmbio encenado nesta passagem entre Catarina e o seu marido, Leonardo, aponta para uma das tensões fulcrais que subjazem ao último romance de Natália Correia. As palavras com que Catarina repele o marido, tentando esconder a paixão proibida que partilha com o irmão, demonstram a influência de um discurso místico e divinizante que permeia toda a obra e instaura o casal sagrado de irmãos como símbolo central de transcendência nesta narrativa. Do outro lado, o olhar exterior de Leonardo introduz um elemento de dúvida relativamente à divindade desta relação, que toda a retórica sacra que a envolve nunca consegue vencer completamente.

De facto, nesta reescrita do mito de Ísis e Osíris²³ em Portugal do fim do século XX como missão para atingir a *sophia*, santa sabedoria, existem vários níveis narrativos que se contradizem e se sustentam alternadamente. Ao emprestar a estrutura da alegoria esotérica, a obra compõe-se de textos que alternam entre uma narrativa mítica e outra que a espelha, contando a história de uma relação incestuosa no mundo contemporâneo da publicação do romance (1992); estas narrativas são ainda acompanhadas de títulos em forma de didascálias que estabelecem um enquadramento mítico-simbólico. Deste modo, se em *As Núpcias*, as personagens são “Máscaras de Deuses” (N, 13), também a clivagem entre o divino e o profano nunca foi tão patentemente problematizada na ficção de Natália quanto neste romance, e, se a mulher parece enfim revelar-se como via para uma espiritualidade transcendente, também pode ser vista a arrastar o homem para o fundo do abismo.

²³ Talvez valha lembrar brevemente as particularidades desta narrativa, destacando os elementos mais relevantes para o presente estudo. Para assim fazer, refere-se aqui à versão do mito transcrito por Plutarco (Plutarch, 31-49) que forma a base dos estudos de Neumann e Solié. Os irmãos esposos Ísis e Osíris, cônjuges desde que cresceram juntos no útero da mãe, têm um irmão invejoso e mau: Set (nomeado “Typhon” na versão de Plutarco). Para enganar e depor o seu irmão rei, Set faz construir uma bela caixa com as medidas exactas de Osíris e oferece-a como prenda a quem coubesse lá dentro. Quando Osíris se deita na caixa, Set e os seus cúmplices fecham-na e atiram-na no Nilo. A caixa flutua até Biblos onde uma árvore cresce em torno da mesma, sendo subsequentemente incorporada como pilar no palácio do rei desta terra. Ísis descobre o lugar de sepultamento do seu marido e, no processo da recuperação da caixa, acaba por matar os dois filhos do rei de Biblos, um com a força dos seus lamentos, outro com o seu olhar terrível. Ísis esconde a caixa, mas Set encontra-a novamente e desmembra o corpo de Osíris, espalhando os pedaços em lugares diferentes. Ísis parte à procura do seu marido pela segunda vez e encontra todos os pedaços do seu corpo, menos o pénis que os peixes haviam comido. A deusa esculpe e abençoa um novo membro viril para o marido e o fim da narrativa dedica-se ao relato da guerra entre Hórus (filho de Ísis e Osíris) e Set.

O segredo da mulher barbada

Como discutido no capítulo anterior, é questionável até que ponto *A Ilha de Circe* realmente se afasta da estrutura da narrativa iniciática presente em *A Madona*, mas com *As Núpcias*, a autora volta a abordar o tema de iniciação de modo mais explícito. Baseando-se principalmente no mito de Ísis e Osíris, mas incorporando inevitavelmente elementos de outras tradições iniciáticas, o progresso do neófito estrutura este romance na sua oscilação entre os edictos místicos dos *Livros das Ensinaças* numerados (e inspirados em tradições esotéricas) que constituem núcleos interpretativos, e a narrativa que trata mais especificamente dos irmãos, Catarina e André. Casal que espelha o incesto divino de Ísis e Osíris, este relacionamento depende igualmente da intervenção de duas outras figuras: os duplos sombrios dos amantes celestes. Solié nota:

Nous verrons en effet qu'il est impossible de séparer, en cette métamorphose, Doubles et Complémentaires. C'est justement ce qui, d'une relation duelle (dyade) imaginaire et fusionnelle, la transformera en une relation quaternaire (quaternio) imaginaire et individuée par le *crossing-over* (décussation, chiasma et échange) de ce que nous définirons comme *hermaphrodite centro-chiasmatisque* (du *Phèdre* de Platon). (Solié, 39).

Neste sentido, as personagens de Guida e Leonardo, mulher de André e marido de Catarina, também cumprem um papel essencial no percurso de iniciação, como representantes de Hator e Set, respectivamente²⁴. Embora haja uma sugestão desta estrutura em *A Madona*, em que as figuras de Manuel e do Anjo representam os duplos de Miguel, e uma lista extensa de personagens femininas (Françoise, a Carriça, Cécile, para citar apenas as principais) candidatam-se para desempenhar o mesmo papel em oposição a Branca, é justamente a pluralidade dessas figuras dispersas que dilui a importância concedida a este elemento da narrativa iniciática. Na estrutura depurada de *As Núpcias*, os duplos escuros do casal divino assumem novamente uma posição privilegiada no quiasmo masculino-feminino que constitui o núcleo transformativo da transcendência.

Leonardo aparece logo no início do romance como uma figura que ameaça a integridade da relação entre os dois irmãos, descrito por uma das didascálias míticas que estruturam a obra como fonte dos “Tormentos e Desesperos [que] expulsam o Impúbere Irmão do Paraíso do Amor Extasiado” (N, 21) que rapta Catarina dos braços de André e leva-a para o Brasil. No plano mítico da narrativa, é o intruso que profana o Templo da Grande Mãe, útero cósmico em que o casal divino deve juntar-se, e onde, ao beijar Catarina, Leonardo destrói psiquicamente o jovem André,

²⁴ Para mais informação sobre os papéis de Hator e Set como duplos de Ísis e Osíris, ver Solié 37-38.

“brutalmente atingido nas veias” (N, 22), tal como Set desmembra Osíris. É por esta razão que André vê Leonardo “como uma sombra carcereira da sua alma que abrindo grandes asas queria voar para a sua morada onde um rosto de luz a chamava.” (N, 24). Mas a origem desta antipatia entre cunhados também se encontra numa oposição filosófica através da qual a autora, mais uma vez, parece formular uma crítica da sociedade burguesa, capitalista e consumista que se ergueu dos escombros do Estado Novo. A raiva sentida por André na presença de Leonardo é, em parte, oriunda do “seu tédio por uma humanidade degradada numa manada de autómatos que pela estrada do progresso para o nada avançavam parados no contentamento imbecil de comprarem um eterno presente no supermercado” (ibid.). Contudo, é sobretudo o resultado da sua sensação de alheamento face a essa sociedade cuja representante suprema é o cunhado, da “sua impertinente revolta de inadaptado que o fazia sentir-se exilado neste tempo de seres inauditos na sua azáfama de monstruosas formigas. E todos eles se reuniam em Leonardo” (ibid.). Efectivamente, tudo na personagem de Leonardo aponta para uma face da sociedade portuguesa do fim do século XX que a autora desdenhava: o seu emprego burguês, a sua fuga para o Brasil face à ascensão do Partido Comunista depois do 25 de Abril, a sua vontade de esconder o suicídio de Catarina para evitar o escândalo de ver “Mulher de futuro Secretário de Estado do Tesouro suicida-se” (N, 118) estampado nas primeiras páginas dos jornais. Assim, a sombra que o cunhado representa acaba por revelar várias dimensões, e não é apenas um rival amoroso que André terá que vencer, mas tudo que esta figura representa num plano sociocultural.

No outro lado do esquema que coloca Leonardo em oposição a André, Guida ergue-se como o duplo sombrio de Catarina. Identificada desde logo como “A Dama Fállica” (N, 29), a mulher de André é descrita frequentemente de modo a realçar as suas qualidades masculinas, tanto físicas como mentais. Por exemplo, no retrato oferecido dela no terceiro capítulo, destacam-se “Um corte de cabelo masculino que deixava à vista uma nuca grossa e rijá. As ancas adelgaçadas. As nádegas firmes. As coxas longas e sóbrias. Uma estrutura óssea viril que contrastava com a brandura do seu olhar repousado e sua voz paulatinamente modulada.” (N, 31). No entanto, esta passagem também sublinha o facto de que a estranheza desta dama fállica não resulta dos seus atributos masculinos, mas do desfasamento que existe entre estes últimos e a sua natureza essencialmente feminina. Efectivamente, no *Livro III das Ensinaças*: “Sobre a Troca Ritual do Vestuário” (N, 27), a masculinidade da “mulher forte” expõe-se como nada mais do que um traje ritual, ou um disfarce, necessário para que “perfeita seja a emasculação” (ibid.) do neófito. O texto descreve como “Vendo de repente nascer em si uma forma viril, ela despe o peplo feminino, veste a clâmide masculina, e põe uma barba falsa no queixo para entrar no leito conjugal.” (ibid.). Ao vestir, tal como as rainhas-faraós, a barba falsa, símbolo fálico do poder do pai, a mulher forte

assume características masculinas, mas assim fazendo, tenta usurpar um poder que não é seu, e torna-se uma imagem tragicamente frustrada da mulher fálica freudiana.

Como discutido acima, em relação a Leonardo, as profissões das quatro personagens centrais possuem um valor simbólico neste romance em que tudo parece funcionar em vários planos de significância. André, por exemplo, percebe no auge de uma “exaltação criadora” (N, 107) que foi encorajado a tornar-se arquitecto pelo avô porque “O objectivo do irmão é construir o Templo” (ibid.). A vocação artística de Catarina, pelas suas implicações criativas, é também significativa, ainda mais quando abandona a pintura na altura de casar com Leonardo: outro sinal da esterilidade absoluta desta união que é literalmente representada noutros momentos do texto pela sua incapacidade de produzir um filho. Do mesmo modo, a profissão de Guida demonstra uma importância que ultrapassa a de um facto banal da sua biografia. A psicologia e a psicanálise figuram, sem dúvida, entre as “ciências profanas” (N, 7) referidas pela autora na abertura do romance, disciplinas típicas de uma visão progressista e falocêntrica do mundo. Deste modo, são as características de Guida ligadas ao seu estatuto como psicóloga que conduzem André a atribuir-lhe um “ar irritante de violadora dos seus mais íntimos sentimentos” (N, 23). Ostentando a sua barba-falo falsa, Guida tenta penetrar no mais íntimo do ser castrado de André mas, ao recorrer assim às ferramentas emprestadas do pai, deve submeter-se às limitações das mesmas. O conhecimento científico que possui graças ao seu trabalho permite-lhe categorizar o comportamento frustrado do seu marido, informando-o de que ele é “a imagem acabada do imponente agressivo.” (N, 34), mas essa precipitação para impor uma etiqueta única torna Guida cega a outras possíveis interpretações. André sugere este fenómeno quando critica a eficácia da psicologia: “Ainda ficas mentalmente corcunda com o peso dessa enxada da ciência que transportas para cavar entradas na alma dos outros. E ao fim de tanto trabalho, a eterna esfinge.” (N, 31). É ainda significativo aqui que André empregue a imagem da esfinge para simbolizar os limites da ciência da sua mulher, figura representativa da mística feminina, à qual Guida, como mulher, deveria ter acesso.

Isso porque, sendo uma mulher fálica por excelência, Guida abre-se não só às neuroses frustradas desta figura freudiana, mas também à perda da percepção da sua própria pluralidade libidinal. Esta qualidade plural é atribuída à mulher por Irigaray quando afirma que “Sa sexualité, toujours au moins double, est encore *plurielle*.” (Irigaray, 27); mas a ensaísta nota igualmente que, ao concorrer com o homem pelo poder (fálico, monolítico) que representa, a mulher arrisca perder a força particular que resulta da sua percepção múltipla do prazer: “Dans cette course au pouvoir, la femme perd la singularité de sa jouissance. À se clore en volume, elle renonce au plaisir qui lui vient de la *non-suture de ses lèvres*” (Irigaray, 29). Natália já tinha postulado teorias na mesma via em

alguns dos artigos que produziu para a revista *Notícia* entre 1969 e 1971, em que discutiu a sua concepção do génio feminino²⁵. Descreveu como “traição” (*BHM*, 146), a vertente de feminismo radical que, ao seu ver, tentava conseguir a emancipação da mulher ao apoderar-se de estruturas androcêntricas de autoridade e valor, à custa da valorização das “energias latentes da peculiaridade feminina.” (*BHM*, 148). Evidentemente, Guida não é feminista radical, mas a sua masculinização opera uma perda semelhante, trazendo-a a renunciar à força particular própria ao seu sexo.

Esta mulher barbada não é, contudo, apresentada em termos exclusivamente masculinos e, com o nascimento do seu filho, a narrativa nota que parece querer dizer a André: “Sou o ombro varonil em que te apoias, mas para te provar que sou também mulher, vou ter um filho teu.” (*N*, 32). De facto, Guida demonstra uma natureza profundamente materna tanto na sua relação com o seu filho, quanto na com o marido. Mas, mulher fálica, a sua maternidade apenas consegue transformá-la numa “Mãe Pénica” (*N*, 57). Irigaray resume a representação freudiana desta figura neurótica assim: “*L’envie d’obtenir du père le pénis sera relayée par celle d’en avoir un enfant, celui-ci devenant, suivant une équivalence que Freud analyse, le substitut du pénis.*” (Irigaray, 41). Deste modo, sob a teoria freudiana, ao tentar fornecer uma prova da sua feminilidade a André na forma de um filho, Guida exhibe um comportamento neuroticamente fálico, cuja origem pode ser encontrada no “*privilège du maternel sur le féminin. D’un maternel d’ailleurs phallique. Refermé sur la possession jalouse de son produit valeureux.*” (Irigaray, 29).

No entanto, segundo a teoria freudiana, o estatuto de Guida como mulher e mãe fálica parece concretizar-se mais claramente através da ameaça de castração que representa, ameaça cumprida, aliás, em vários planos. A relação materna que mantém com o marido, a ternura aparentemente carinhosa que lhe exhibe, esconde uma tentativa de o controlar e castrar, ao privá-lo de vontade própria e submetê-lo a uma dependência sufocante. Efectivamente, quando admite a André que já sabe tudo sobre a sua relação com a irmã, tentando tranquilizá-lo com a promessa de o apoiar neste seu momento de dificuldade, o texto proporciona esta mesma leitura psicanalítica da situação:

Mas não lhe disse que, no fundo da sua mortificada indulgência o que ela queria era ter na mão os fios de uma ligação que estava condenada a afundar-se no abismo que abrisse. Porque então, a perpétua criança que ele era abandonar-se-ia ao consolamento do seu regaço numa redobrada dependência da estratégia fálico-maternal de o submeter ao seu domínio. (*N*, 86).

Contudo, a castração efectuada pela mãe fálica não só infantiliza, mas também feminiza André, usurpando o seu papel de patriarca no contexto doméstico (“ela tornara-se cada vez mais o homem da casa. De tal modo que ele já não sabia em que sexo a situar.” (*N*, 32)), e conduzindo-o a

²⁵ Ver Introdução.

considerar “uma aflitiva suspeita: «Serei homossexual?»” (N, 33). Ironicamente esta emasculação psíquica de André também acaba por minar o poder de Guida, no sentido em que, assexuado, André já não está sujeito às seduções da mulher. Mais uma vez, Guida vende a sua força feminina para usurpar uma autoridade fálica que manipula imperfeitamente. É a esta troca que Irigaray se refere quando descreve a mãe fálica como “*mère sans doute mais vierge, rôle que les mythologies lui assignent depuis longtemps. Lui reconnaissant une certaine puissance sociale pour autant qu’elle soit réduite, avec sa complicité, à l’impuissance sexuelle.*” (Irigaray, 29-30).

De facto, ainda nos primeiros capítulos do romance, André atesta a indisponibilidade sexual de Guida ao imaginá-la como “uma virgem que trazia na mão a flecha que ia lançar sobre a cidade dos maus.” (N,31), imagem que se alimenta claramente da figura da virgem caçadora tão presente em *A Madona*. No entanto, o perigo que representa aqui não é o da sedução actéonica como no romance de 1968, aquele poder essencialmente feminino que transforma o lascivo olhar masculino numa arma contra si mesmo. Também, a virgem não se arma aqui com as garras que dilaceram a carne da vítima masculina para melhor a lançar na boca faminta de uma fera silvestre, mas com a flecha fálica. Assim, sob a máscara de Diana, Guida aproxima-se mais de Deodata em *Sucubina*, protectora da ordem moral cristã patriarcal, que tenta defender-se contra os agentes do diabo com arco e flecha (*STC*, 123) – tentativa falhada, aliás, já que o assalto das forças do inferno não é, finalmente, físico, mas retórico.

Contudo, embora, segundo a teoria freudiana, a ameaça de castração que Guida representa pareça ser o resultado do seu estatuto de mulher e mãe fálica, este perigo também pode ser visto a emanar de uma fonte mais intrinsecamente feminina, de acordo com as teorias de Creed e Neumann relativas à Mãe Terrível discutidas na introdução do presente estudo. Efectivamente, Neumann afirma que laço, rede e aranha são símbolos que pertencem à esfera das características fundamentais do feminino arquetípico (Neumann, 66), e a imagem (citada acima) dos fios usados para atar o marido é recorrente nas descrições de Guida. O fio aparece num primeiro momento como o que Ariadne dá a Teseu para o guiar no labirinto, imagem sugerida pelo título do nono capítulo: “Ariadne Estende o Fio ao Fiel do Amor que entre as Chispas do Desvario se Extravia” (N, 83). Mas o fio de Guida logo se mostra como parte de uma teia de aranha que ameaça enlaçar André: “com o próprio fio que te salvava, urdia ela a teia para te prender em seu gineceu.” (N, 123). Aqui, o mito de Ariadne entrecruza com o de Aracné, cujos fios de tecedeira são transformados em teia pela metamorfose que a transfigura numa aranha.

A verdadeira natureza de Guida como mulher-aranha é sugerida já no terceiro capítulo quando se descreve a reacção de André face às tentativas da sua mulher de lhe transmitir um sentimento de responsabilidade pelo seu filho: mostra-se apático “como se ele não percebesse que

o que ela queria era prendê-lo por todos os laços.” (N, 32). Os laços da teia de Guida já estão preparados para atar o marido, mas, tal como André, o leitor não percebe plenamente o peso desta imagem, em parte porque os *Livros das Ensinaças* e os títulos dos capítulos continuam a insistir na virilidade aparente da sua mulher e no papel importante que a mulher fálica deve desempenhar na viagem iniciática. O *Livro VI das Ensinaças*, por exemplo, descreve como “a Mulher Varonil Ajuda o Fiel do Amor a Atravessar a Fogueira da Paixão” (N, 55), e o capítulo que se segue intitula-se “A (Com)Paixão da Mãe Pénica”. No entanto, o texto deste mesmo capítulo descreve os pensamentos de Guida assim: “eram as fraquezas dele que a faziam sentir-se forte. E essa força amarrava-o a ela pelos laços de uma dependência vital que eram mais poderosos do que se fora o amor a tecê-los” (N, 58); trata-se de outra referência aos laços da sua teia, e de uma primeira sugestão de que os diferentes níveis narrativos do romance podem contradizer-se.

Assim, a aparência intersexual de Guida não é um reflexo da “divindade bissexuada, de que emana a conjunção de homem e mulher em que, à sua semelhança, o feminino está no masculino e o masculino no feminino” (N, 19-20), divindade que “se faz carne e sangue” (N, 20) nos irmãos amantes. Nem parece chegar a incorporar a abjecção representada por Joséphine em *A Madona*, em parte porque a sua masculinização, e daí a sua transgressão de limites, nunca é verdadeiramente convincente. Se os truques de Joséphine lhe permitem conseguir “uma feminilidade que nenhuma mulher seria capaz de assumir” (M, 83), distorcendo as fronteiras entre os sexos, o comportamento aparentemente masculino de Guida é apenas uma fachada relativamente frágil. No fim de contas, a ameaça que representa não é a de uma aberração transgressiva, nem a de uma mulher fálica freudiana, pois as imagens empregues para a descrever no seu estado mais ameaçador (a aranha, a teia, o abismo), acabam por reflectir mais o monstruoso-feminino conceptualizado por Creed, uma monstruosidade que se constrói com símbolos identificados como inerentemente femininos.

Mulher-aranha, disfarçada como uma Ariadne barbada que guia varonilmente o neófito através do labirinto para chegar ao templo do amor divino, Guida estende a André um fio que se revela uma armadilha para o prender e deter para sempre na teia de uma dependência materna. Como mulher fálica, a força masculina de Guida serviria para mostrar o caminho até a feminilidade sagradamente complementar de Catarina, mas atrás da sua barba emprestada, a face escondida de Guida é a da Má Mãe que tenta (des)incorporar o filho num abismo de indiferenciação. Assexuada, a figura de Guida é tragicamente ridícula, uma guia do herói que deve ser abandonada quando o mesmo se aproxima do fim da sua viagem; mas armada com a sua força feminina, transforma-se numa ameaça, um monstro a ser vencido.

A luz no abismo

Em oposição à teia que Guida tece no abismo, Catarina ergue uma escada para um outro reino espiritual e transcendente em que a união dos irmãos entronizará o ser bissexuado original e universal. Tal como a viagem iniciática de Branca em *A Madona*, a dos irmãos incestuosos em *As Núpcias* é pautada pelo mito de Ísis e Osíris, e, assim, a figura mística de Catarina é alimentada pela Grande Mãe incorporada pela primeira. Descrita como “a mulher branca e cintilante” (N, 35), “a Irmã Esposa” (N, 87), e a “Tremenda Fêmea Celeste” (N, 110), o papel prescrito para Catarina pelos *Livros das Ensinações* é claramente inspirado pela grande deusa egípcia: mãe, irmã e esposa combinadas. André testemunha a encarnação do estatuto absoluto desta figura em Catarina quando afirma “Eu não tenho mãe, não tive pai, não tenho filho. Só tenho uma irmã. Sem ela o meu corpo é um cão sem dono e a minha alma enche-se de trevas.” (N, 127). Durante a infância dos irmãos, a própria mãe identifica um elemento potencialmente transgressivo no seu relacionamento quando reprova Catarina com as palavras “Até parece que foste tu que o tiveste” (N, 25). Ao longo da infância de André, Catarina ainda cumpre um papel de instrutora e sacerdotisa, iniciando o irmão nas ensinações dos mistérios do culto estabelecidos pelo avô: “o Velho transmitira-as à neta que era mais velha e participando, por sua natureza feminina da Sabedoria que tem a chave do segredo do Universo, cumpria-lhe, não fosse ele morrer, dá-las a conhecer ao irmão quando ele estivesse em idade de ela o chamar para a luz.” (N, 21). Com este último papel, a importância primária e absoluta de Catarina na vida de André concretiza-se, inscrevendo o seu estatuto como o seu complementar feminino e mulher universal numa lógica sagrada.

Contribuindo para a sobreposição das várias matrizes presentes nesta obra (mitos clássicos, esoterismo, contos de fadas...), ainda outra face sob a qual Catarina se apresenta é a da princesa com “cabelos muito louros e muito longos” (N, 40) dos contos relatados a André enquanto criança. Nestas narrativas, o herói solar, sob a forma do príncipe, deve resgatar a princesa de um casamento indesejado com o Príncipe Negro. André, criança, gostava particularmente da parte da história em que o príncipe “subia pela cabeleira da princesa que era igual à da irmã que tinha uns cabelos muito lindos.” (ibid.), subida sugestiva da ascensão celestial prometida pela sua união com Catarina. A imagem da princesa continua a surgir ao longo do romance, às vezes modificando-se para reflectir outros contos de fadas, como no *Livro XIV das Ensinações*: “Sobre a perfeição do Amor que Descerra os Olhos da Bela Adormecida” (N, 115). Nas narrativas construídas pelos irmãos, a força maligna que tenta impedir a missão do príncipe é imaginada como masculina – o Príncipe Negro no caso do conto da infância de André, e o Espectro no conto encenado pelos *Livros das Ensinações*. Nos dois casos, é ainda relativamente evidente que Leonardo interpreta o

papel equivalente na vida de André. Porém, nos dois contos em que estas duas narrativas parecem ser inspiradas, “Rapunzel” e “A Bela Adormecida”, a entidade maligna principal é feminina (talvez herdada da Vénus vingativa do mito de Psique) tomando a forma, mais especificamente, da bruxa. O que pensar da referência a estas narrativas em que a ameaça central é feminina? Guida poderia ser vista a cumprir a função de uma bruxa? Sem dúvida, a sua ameaça de desintegração identitária pode ser vista a funcionar de uma forma semelhante à da bruxa (re)conceptualizada como um reflexo da Mãe Arcaica por críticos como Sempruch e Creed, mas a fantasia da bruxa nunca chega a ser plenamente incorporada pela mulher de André.

Efectivamente, é interessante notar que Catarina é a única personagem do romance a ser descrita explicitamente como bruxa. De facto, esta dúvida relativa à bondade da irmã é levantada cedo na narrativa pelo próprio André, quando Catarina começa a namorar com Leonardo, e o irmão criança conclui que o efeito das suas histórias “não passara de bruxaria. Porque ela era uma feiticeira má que só o entontecera com aqueles contos do outro mundo para o deixar preso à cadeia das suas magias.” (N, 25). O jovem André até chega a exprimir esta suspeita, usando-a como uma arma contra a irmã: “Fora daqui sua bruxa que só me inflamaste com a luz dos teus carinhos e das tuas palavras para me mostrares agora a tua face tenebrosa!” (N, 26). Emocionalmente ferido pelas acções de Catarina, André reimagina-a como a bruxa do conto de fadas em que, anteriormente, ela representava a princesa encantada, outra manifestação dos pares de duplos sombra/luz multiplicados ao longo do romance. Talvez seja mais simples ignorar esta troca de papéis como o resultado de uma birra infantil, mas, uma vez insinuada, é difícil ignorar esta mancha suspeita no carácter de Catarina. De facto, com os seus poderes de sedução imponentes e o aspecto mórbido que ganha nos últimos capítulos do romance, a figura de Catarina pode ser vista a reflectir muitas das características da feiticeira, na sua vertente jovem e sexualmente ameaçadora, como “a powerful and dangerous seductress” (Sempruch, 7). À luz destas associações, a natureza das intenções de Catarina torna-se mais questionável, e a influência que exerce sobre André enquanto criança, apresentada como uma aprendizagem numa ordem sacra noutros momentos do texto, também apresenta traços inegáveis da sedução mortífera da feiticeira má.

Além disso, estas passagens não são as únicas a sugerirem os perigos sedutores da sexualidade feminina. Tal como a união carnal de Branca e Miguel no final de *A Madona*, que atinge enfim a virgindade, até este momento inviolável, da protagonista, a de André e Catarina constitui uma revelação suprema que invalida toda experiência sexual prévia dos irmãos: “conheceram a viagem mais alucinada que dois corpos fundidos numa cópula de céu e terra podem viver” (N, 50). Até se sugere que a incapacidade de Catarina de produzir um filho com Leonardo é evidência da sua virgindade intacta, inviolada à maneira da de Branca até o momento da sua união transcendente

com Miguel: “a indisponibilidade do seu ventre para gerar era outra forma cruel de ela lhe dar a conhecer a retenção da sua virgindade.” (N, 64). Todavia, ao contrário de Branca e Miguel, Catarina e André conseguem esta união sexual suprema relativamente cedo na narrativa de *As Núpcias*: o fim do caminho do casal sagrado do romance de 1968 é apenas um primeiro passo para os irmãos incestuosos. Isso porque, embora as duas narrativas se encaminhem para a fusão dos princípios masculino e feminino num plano cósmico, em *As Núpcias* isso só pode acontecer depois da morte física dos seus representantes terrestres, facto destacado ao momento da primeira cópula dos irmãos pelo *Livro V das Ensinanças*: “retirada que é a venda ao Irmão, não o ceguem os assombros prometidos no mistério da consumação carnal do masculino e do feminino que refaz o Único. Pois os seus olhos terão de abrir-se para verem a luz mais completa que ilumina o mistério final” (N, 47).

De facto, o elemento físico ou carnal das relações intersexuais é muitas vezes desprezado neste romance, e o *Livro IX das Ensinanças*, “Sobre a Tentação dos Sentidos que o Irmão Tem de Vencer para Ser Conduzido ao Santuário da Deusa” (N, 81), parece avisar contra a indulgência excessiva nos prazeres carnavais, personificando estes últimos, em forma feminina, do modo seguinte:

[...] uma aparição transbordante de infernal sedução. É uma mulher vestida de uma gaze de púrpura transparente que traz na mão esquerda uma taça coroada de rosas. Intensa de sensualidade, ela concentra todos os atractivos femininos temperados com a beleza do efebo. Seus olhos negros brilham na penumbra. E oferecendo-te os lábios espessos como um fruto vermelho e saboroso, murmura em voz baixa: Eu trago-te o esquecimento das tuas penas. A taça de felicidade. Bebe! (ibid.).

A sensualidade palpável deste retrato empresta uma força particularmente sedutora à aparição infernal, e um leitor poderia bem hesitar, seduzido, na sua avaliação desta figura até o momento em que a Dama Fállica, agindo como “Psicopompo”, dirige os olhos do neófito para o “Templo onde, na imagem da Deusa a Irmã te espera com uma rosa de ouro no peito e coroada de um diadema de sete raios lunares.” (N, 82). No capítulo que se segue, esta advertência traduz-se no encontro de André com Teresa, “amante de um colega” (N, 83), depois de um desacordo com Catarina. À semelhança de Guida, e de acordo com a figura descrita pelas *Ensinanças*, Teresa possui uma certa indeterminação sexual física: “o seu físico sexualmente indefinido dava-lhe o aspecto de um belo jovem emasculado.” (N, 83). Mas, mais uma vez, a ameaça que representa é inconfundivelmente feminina, semelhante à da súcubo sedutora e mortífera. O facto de que o neófito dos *Livros das Ensinanças* encontra esta visão, “Cambaleando à beira do abismo” (N, 81), combinado com a sua promessa de esquecimento, deveria deixar poucas dúvidas sobre a natureza do leito para qual a aparição tenta puxá-lo.

Além disso, as descrições do corpo de Teresa, apagando formas femininas e potencialmente maternais ao destacar o seu físico aparentemente andrógino, acabam por focar na sua boca e no seu sexo. Depois do retrato oferecido pelo *Livro IX das Ensinanças*, que demora sensualmente nos lábios, André experimenta uma repugnância particular perante os beijos de Teresa e a “obscenidade daquelas tentativas ofegantes de o pôr em estado de erecção.” (N, 84). André ainda contribui para uma caracterização monstruosa de Teresa, gritando-lhe: “Sabes que mais?... és um pau de virar tripas com uma vagina. Viraste as minhas tripas com essas tuas manigâncias de prestidigitadora sexual falhada e eu estou aqui, estou a vomitá-las.” (ibid.), caracterizando-a mentalmente como uma “serigaita convencida de que era boa só porque tinha uma vagina.” (ibid.). A restrição das descrições de Teresa a estes dois orifícios desprezados – boca e sexo, reduz o seu corpo a um órgão único, faminto e engolidor, alimentando-se das imagens vagino-orais da sedução castradora da *vagina dentata*.

Nesta perspectiva, o episódio poderia ser visto como um aviso contra as tentações de outras mulheres, insistindo no facto de que só Catarina, na sua feminilidade espiritual perfeita, poderia ocupar o papel do complementar feminino de André. Contudo, a posição que ocupa na narrativa, logo depois do aborto de Catarina, interpretado por esta última como uma punição pelo facto de os irmãos terem consumado fisicamente uma união que só pode existir num plano espiritual, sugere que a advertência pode ser percebida como um aviso contra as tentações da sexualidade feminina de forma mais geral, incluindo a da *Soror Mystica* que pode desviar o neófito do seu caminho para o Templo da Deusa. De um modo semelhante, quando André nota como “a sua obsessão pelas partes desejadas de Catarina, castrava-o para qualquer contacto físico com outra mulher” (N, 57), o comentário pode ser lido simplesmente como uma forma de exprimir a primazia absoluta da relação que mantém com a irmã, mas o uso do termo “obsessão” e a violência da imagem de castração, implica um processo mais negativo e destrutivo. Ainda por cima, no retrato da aparição infernal encontrada pelo neófito à beira do abismo, a presença da rosa na sua “taça coroada de rosas”, uma imagem geralmente associada à “rosa mística da Sabedoria” (N, 130) carregada pela Deusa (facto sublinhado no mesmo *Livro das Ensinanças* pela “rosa de ouro no peito” da irmã), sugere que o génio lascivo seja uma projecção infernal desta figura celestial.

Talvez esta face sombria de Catarina, reflexo terrestre de Ísis, não deva surpreender o leitor, já que Neumann nota como a deusa egípcia, enquanto Grande Mãe, é uma figura que combina “features of the Terrible and of the Good Mother” (Neumann, 21), demonstrando aspectos positivos e negativos. Com efeito, como já visto no nosso estudo de *A Madona*, a viagem de Ísis passa pela violência, nomeadamente no episódio do assassinio dos filhos do rei de Biblos, eco das pulsões vampiro-canibais expressas pela sua sombra, Hator, no mito do massacre

sanguinário que perpetrou na forma de Sekhmet²⁶. E, no entanto, ao comparar a narrativa da viagem do deus babilónico Marduk com a de Osíris, Solié constata que “il n’y a pas de Grande-Mère aussi franchement négative dans la dramaturgie d’Isis-Osiris. Isis, en effet, est la mère secourable de son Fils et frère amant, d’un bout à l’autre.” (Solié, 288). Efectivamente, uma figura equivalente da Mãe Arcaica abissal, representada por Tiamat no ciclo mítico babilónico, está ausente no mito de Ísis e Osíris. Todavia, o abismo é uma imagem recorrente em *As Núpcias*, e nem sempre se associa com as tentativas de Guida de subjugar André. Catarina é apenas a sombra de uma deusa maior que reclama a morte dos irmãos: a “Ísis Terrestre” deve perecer com o seu Osíris para o reino da “Ísis Urania” (N, 87) cumprir-se. Assim, se, às vezes, a sexualidade de Catarina se aproxima de uma monstruosidade sedutora, é porque a perfeição espiritual da deusa só se realizará depois da destruição da sua representante terrestre e carnal.

Todavia, essa deusa aparentemente celestial também revela um aspecto singularmente abissal, e o leitor poderia questionar se o seu reino é bem o da indiferenciação fusionada, do *Todo* original, e não o da indiferenciação dissolvente, ou seja, do nada abissal. Torna-se cada vez mais evidente no decorrer do romance que uma das faces desta Grande Deusa Mãe é a da morte, mas a personificação deste aspecto como uma entidade activa e falante (a Morte – com maiúscula reveladora) no “Testamento de um Hierofante da Mãe Radiosa” (N, 134-136), faz com que esse elemento do seu carácter se desprenda e assuma uma importância própria. Este texto, inserido no último capítulo do romance, encena um diálogo entre André e a Morte, em que a última prepara o primeiro para o seu suicídio, apaziguando as suas dúvidas e reiterando as promessas de uma vida eterna com a irmã numa “outra realidade” (N, 135). Examinadas com distância crítica, a estrutura simples desta conversa e a retórica sedutora atribuída à figura da Morte implicam um processo sinistro que persuade André de que a sua única opção é suicidar-se. Catarina é sujeita à mesma redução das suas possibilidades mais cedo no romance: “Enleada num torpor celeste, Catarina só encontrava uma palavra para traduzir a intimação que lhe fazia aquela Mulher sobrenaturalmente real de que ela era uma aparência: morte.” (N, 92). Quando, seguindo este caminho indicado como inevitável, Catarina começa os seus planos para a sua morte e a de André, experimenta “A embriaguês de o arrastar para a loucura da eternidade” (N, 93), estado emocional que traz uma sugestão preocupante de desvario ou de transe narcotizado.

De facto, com o suicídio de Catarina, o destino de André é decidido, como Guida nota: “Catarina morta era invencível. Oh, como ela a odiava. Perdera-o definitivamente. Porque ela matara-se para ficar na vida dele como uma doença incurável ou que só tinha cura se ele desse cabo de si” (N, 126). Catarina morta continua a seduzir e a influenciar André, que se mostra pronto

²⁶ Este aspecto do mito de Hator é discutido em Solié, 186.

a seguir o fantasma luminoso da irmã até o fundo do abismo. Assim, Catarina pode ser vista a transformar-se numa ferramenta da Morte, entidade sombria e misteriosa. Nas últimas páginas do romance, quando André tenta exorcizar as suas derradeiras dúvidas, o texto descreve como a imagem da irmã amada o convida para as trevas, chamando-o com palavras irresistivelmente manipuladoras que não permitem argumentos: “Aí o seu rosto resplandecente punha um raio de luz no abismo da morte. E ela falava no seu sangue: ‘Tu hás-de vir. Eu sei. Tu não vais deixar-me sozinha.’” (N, 133). *Soror Mystica*, sacerdotisa, princesa, bruxa, companheira da Morte – como avatar terrestre da Grande Mãe Ísis, Catarina reflecte todos estes aspectos do feminino eterno. Finalmente, as conclusões do leitor sobre a sua verdadeira natureza depende de se este último interpreta a luz que põe no abismo como a que afastará as trevas, ou como um fogo-fátuo sedutor.

Uma narrativa sedutora (entre outras)

A interpretação de *As Núpcias* deveria ser simples: os *Livros das Ensinanças* que acompanham a narrativa central inscrevem os seus acontecimentos numa lógica sacra que parece encaixar-se perfeitamente nos temas místico-messiânicos da obra nataliana. Além disso, na apresentação que José Manuel Anes fez de *As Núpcias*, a pedido da autora, receosa “de que escapasse ao leitor e à crítica essa dimensão da Obra, que para ela era a mais importante.” (Costa 2005, 263), esse crítico estabeleceu os três temas seguintes como linhas de leitura fundamentais do romance:

1) a Alquimia como Arte do Amor – das “Bodas” Reais e Áureas entre o Masculino e o Feminino, o Céu e a Terra – e simultaneamente Arte da (re)integração do Homem na sua dignidade espiritual una e andrógina (perdida, mas readquirível) – “o caminho para a essência eterna e superior onde já não há macho e fêmea, mas criatura nova”;

2) a valorização dos mitos portugueses, particularmente o mito sebástico – a Saudade da dimensão transcendente, perdida e ocultada – e os amores dramáticos e transcendentais de Pedro e Inês, que são formas poéticas de se contarem realidades profundas da alma portuguesa e da alma universal, esse “espaço superluminoso onde não há passado, presente, nem futuro”.

3) a regeneração do Homem pela Sofia dos gnósticos, a “Santa Sabedoria”, equivalente feminino do paraclético Espírito Santo cujo culto popular que celebra a Fraternidade, a Simplicidade e a Liberdade – e que anuncia a Idade da Frátria, que sucedeu à da Mãria, ancestral, e posteriormente à da Pátria – é ainda bem forte nos Açores da sua infância e do seu coração. (Costa 2005, 263-264).

Com este resumo aparentemente compreensivo dos seus temas centrais, a interpretação da obra parece fechar-se, sobretudo à luz da afirmação de que, para a autora, estas linhas constituem a dimensão “mais importante” do romance. Contudo, estas três linhas provocam mais dúvidas do

que aquelas que resolvem, estabelecendo núcleos temáticos que incorporam várias tradições literárias e filosóficas, vastas e potencialmente contraditórias.

Ao incluir a valorização dos mitos portugueses entre os seus objectivos, por exemplo, o romance incorpora tradições que desmentem a narrativa central de um incesto espiritualmente transcendente. Tratando a recorrência do tema do incesto no Romantismo, Helena Carvalhão Buescu descreve como “Alan Richardson sublinha, como factor central na hipótese sobre o incesto romântico, o padrão de uma proximidade/convivência entre irmãos, associada a um posterior afastamento, como o padrão nuclear relacionável com a formação do desejo incestuoso.” (Buescu, 104). Ainda destaca, citando *A Dama Pé-de-Cabra* de Alexandre Herculano e *A Tragédia da Rua das Flores* de Eça de Queiroz como exemplares deste *topos* narrativo no Romantismo português, que no conto que Herculano adaptou da lenda portuguesa “a fábula se concentra para *mostrar* como as famílias acabam, não apenas por ódio (crime familiar) mas também por excesso de amor” (Buescu, 105). Assim, demonstra como a reinterpretação romântica de lendas portuguesas associa o incesto com o fim da linhagem de uma família decadente. Certamente, a narrativa de *As Núpcias* pode ser vista a reproduzir esta estrutura de afastamento e proximidade, contendo em si, como linha de leitura implícita, a conceptualização romântica do incesto como tragédia familiar. De facto, Catarina confirma a importância do afastamento dos irmãos, ao afirmar que foi a sua estadia no Brasil que aprofundou os seus sentimentos para com André: “Senti muito a vossa falta no Brasil” (N, 41). Assim, o romance e a sua moldura paratextual, com as suas referências à valorização do mito português, afirmam seguir tradições literárias que tematizam o incesto como uma ameaça à estrutura familiar e social.

Efectivamente, de modo mais geral, a problematização do processo interpretativo revela-se como um tema central da obra antes mesmo da sua abertura narrativa. Da declaração aparentemente afirmativa com que a autora dá início ao texto (“Consumada que é a Pátria, falta dizer Mãtria para que na pele do Tempo os amantes escrevam o nome da Realidade Unificante: FRÁTRIA”; N, 5), a unidade discursiva dissolve-se rapidamente numa série de afirmações de fontes diversas que se friccionam num jogo paratextual. Assim, as três seguintes páginas que servem de antetexto à obra, com os títulos “Falam as ciências profanas”, “Falam as letras sagradas” e “Falam os laboriosos da arte de descobrir a pedra preciosa que contém tudo o que procuramos” (N, 7-9), estabelecem uma rede de discursos divergentes como a fundação inconstante da obra ao multiplicar as epígrafes às quais as didascálias-títulos dos capítulos do romance darão sequência. Poderia ser argumentado que a articulação destes textos diversos para introduzir o romance, sugere uma unidade, um tema global e fundamental que os ligam, mas a discordância dessas muitas vozes deveria alertar o leitor que o texto a seguir não poderá ser lido descuidadamente.

A estrutura do romance é também problemática para quem defende uma única leitura possível da obra. Como já referido, esta estrutura articula-se pela alternância entre dois níveis narrativos. O primeiro destes níveis compõe-se dos chamados *Livros das Ensinaças*²⁷ que possuem títulos narrativos e funcionam num universo simbólico de iniciação. O segundo nível é constituído pelos capítulos que tratam da história específica de Catarina e André, e também têm os seus próprios títulos que fornecem uma síntese da simbologia ilustrada e demonstrada por esta narrativa. Ao afirmar uma ou outra interpretação da narrativa central, as interações entre os diferentes níveis discursivos do romance encorajam o desenvolvimento de leituras divergentes, deixando em aberto vários intervalos interpretativos que problematizam subtilmente a imposição de uma única leitura dos acontecimentos da narrativa. O foco narrativo disperso entre as personagens principais também contribui para a problematização do mito central da obra. As narrativas em primeira pessoa de *A Madona*, e o primeiro conto de *A Ilha de Circe*, “Mãe, mãe, porque me abandonaste?”, mantêm um foco restrito, realçando as emoções e processos mentais das suas protagonistas respectivas. “As Nações Unidas” desliza para a terceira pessoa, mas continua focado numa personagem central, Miss Temple. Já em “A Ilha de Circe”, a valorização das diferentes perspectivas das personagens é mais patente, sugerindo um retorno ao estilo do primeiro romance precoce da autora, *Anoiteceu no bairro*, com a sua narrativa fragmentada. No entanto, é através do foco sobre a estrutura depurada da relação quiasmática das quatro personagens principais que a narrativa de *As Núpcias* concede um valor maior a cada uma das perspectivas que a constituem, desequilibrando qualquer tentativa de impor uma leitura única aos acontecimentos descritos.

Os momentos de olhares entrecruzados que resultam desta estrutura produzem um efeito particularmente desestabilizador. Por exemplo, antes do suicídio de Catarina, enquanto a sua mulher se prepara para a morte que vê como uma “viagem para a libertação (N, 97), Leonardo nota que “ela passara da grande depressão à grande euforia. Aquilo tinha um nome: maníaco-depressiva. Oh, pobre Catarina.” (N, 101). Esta avaliação científica parece insuficiente no contexto do discurso sacro do romance, e a condescendência de Leonardo, aqui evidente, também corrói a sua credibilidade e, contudo, o diagnóstico parece ser fundamentado pelas acções de Catarina e pelo seu suicídio. Com efeito, quando finalmente, Catarina fecha os olhos com a “certeza de que ela e o irmão se encontrariam num ponto luminoso da eternidade.” (ibid.), fica relativamente claro que a certeza é sua, não a de uma voz narrativa onisciente com autoridade absoluta.

²⁷ Título aparentemente inspirado no *Livro de ensinaça de bem cavalgar toda sela* de D. Duarte (obra deixada incompleta com a morte do rei em 1438), tratado que poderia parecer um simples manual de equitação, mas que também se revela um livro de sabedoria, abrangendo questões de moral e honra. Aqui, mais uma vez, Natália parece apontar para uma pluralidade de interpretações possíveis.

Depois da sua morte, porém, Catarina torna-se o foco de um entrecruzamento de olhares ainda mais revelador. O corpo de Catarina ocupa uma posição particularmente relevante para o estudo da monstrosidade feminina neste romance. O cadáver feminino situa-se na encruzilhada entre duas imagens identificadas por Kristeva como singularmente abjectas: o corpo feminino (ver os seus comentários sobre “l’abomination que suscite le corps féminin fécondable ou fertile”; Kristeva 1980, 119) e o corpo morto: “le cadavre (*cadere*, *tomber*), ce qui a irrémédiablement chuté, cloaque et mort,” (Kristeva 1980, 11). Além disso, no seu estudo de expressões da misoginia no virar do século, Mireille Dottin-Orsini descreve como a figura da mulher divinizada se torna um espetáculo horroroso quando morta: “C’est précisément dans la mesure où la femme est un être à part, quasi divinisé, que la charogne féminine devient spectacle bouleversant, objet d’horreur et de jubilation créé par le discours masculin.” (Dottin-Orsini, 49). Embora haja dúvidas relativas à sua moralidade, é inquestionável que a personagem de Catarina possui uma carga divina. Extrapolando a lógica de Dottin-Orsini, Catarina morta deveria ser um objecto excessivamente repulsivo e, contudo, ao invés dos cadáveres putrefactos citados pela crítica, o corpo de Catarina mantém-se ileso como o de uma santa. Efectivamente, André vê neste corpo a “formosura imobilizada numa plástica celeste.” (N, 119). Quando o olhar do leitor é canalizado pelo de Leonardo, a história é outra. Ele repara como “Aquele corpo que ainda na véspera desejava tão loucamente metia-lhe um medo horrível [...] Quando viva, difícil e misteriosa Catarina subjugava-o. Agora aquele cadáver indignava-o como uma coisa monstruosa de que se queria desembaraçar.” (N, 118). Mais uma vez, não se trata de um retrato horrorosamente detalhado, mas a recusa do texto de se referir a Catarina morta pelo seu nome, empregando os termos “cadáver” e “coisa”, rouba o seu corpo de humanidade e até de sua fisicalidade. Assim, Leonardo sente-se oprimido pela “presença do cadáver que pavorosamente crescia enchendo a casa.” (N, 119), por um fantasma desincorporado que tolda o fervor sagrado de André.

O entrecruzamento de olhares com um cadáver feminino é também um elemento constituinte da conclusão da lenda de D. Pedro I e Inês de Castro, identificada por José Manuel Anes como uma referência essencial para a leitura deste romance de Natália (ver citação acima). A importância de olhares divergentes no episódio mórbido da coroação *post mortem* de Inês realça-se de forma particularmente eficaz na interpretação que Pierre-Charles Comte oferece desta cena lendária com a sua pintura *Le Couronnement d’Inês de Castro en 1361* (c. 1849, fig. 4). Aqui D. Pedro, com aspecto solene, está de pé a observar um nobre cumprir a obrigação do beija-mão para com os despojos mortais de Inês, enquanto os demais presentes desviam os olhos envergonhadamente ou assistem com horror ao desenrolar da cena. De forma semelhante, em *As Núpcias*, André, embora devastado pela morte da irmã, reconhece no corpo divinamente belo de Catarina o

cumprimento de um rito sagrado, um passo no caminho para a união celestial. Leonardo, pelo contrário, nem consegue encarar a realidade física da sua esposa defunta, visão horrorosa com todo o seu peso terrestre.

Outro episódio que perturba a narrativa sacra proposta pelos *Livros das Ensinações* é o que conta o “aborto de vão de escada” (N, 72) de Catarina. A irrupção dos pormenores medicamente precisos do procedimento, mesmo à luz da previsão sinistra do título dramático do capítulo (“Sentenciada é a Irmã pela voz do Amor que Regenera a Unidade: Maldito Seja o Fruto do Teu Ventre!”; N, 71), constitui uma ruptura desestabilizadora no ritmo acelerante da paixão sagrada. Sem dúvida, a violência deste episódio também comporta uma crítica mais específica das leis que continuavam a enquadrar o aborto na época: a narrativa constata que Catarina foi obrigada a recorrer a um aborto clandestino porque “Na clínica levantaram tantos obstáculos legais – não estava doente, nem tinha sido violada” (N, 72). O certo é que não é uma crítica do aborto em si, pois Natália deixara a sua opinião sobre o assunto bem clara com a sua contemplação poética da vida sexual do deputado João Morgado (PC, 486), apresentada na Assembleia da República durante o debate sobre a despenalização do aborto em 1982. Assim, o episódio sublinha as condições péssimas pelas quais certas mulheres tiveram que passar para conseguir um aborto que a lei demasiado rigorosa lhes negara.

No entanto, o episódio também serve para demonstrar a brecha crescente que existe entre a fantasia construída pelos irmãos e as suas implicações na realidade. É verdade que poderia ser interpretado como uma prova da natureza transcendente da relação incestuosa que só se pode realizar plenamente num reino espiritual, em que o fruto desta união será a nova ordem da santa sabedoria e não um filho físico. Neste sentido, o romance segue de perto a narrativa de Ísis e Osíris como explicado pelas teorias de Solié:

Et nous savons que l' « imaginalisation » du Phallus d'Osiris en Isis et de l'Utérus de renaissance d'Isis en Osiris, nous exige le sacrifice de l'utérus de première naissance (Hathor dans notre schéma) comme celui du pénis incestueux encore attaché à la mère de première naissance, qui ne peuvent générer que des Monstres. (Solié, 357).

Este obstáculo no caminho até parece ser previsto pelos *Livros das Ensinações* que proclamam “Ai de ti!, que engendrando um filho no ventre da Irmã que contigo em forma material e tangível espelha a Potência Única, és atingido pela cólera da Deusa que nela tem a sua sombra.” (N, 69). Contudo, quando Solié escrevia sobre o sacrifício de um útero de primeira nascença, talvez não tivesse uma interpretação tão literal em mente, e o idioma grandiosamente mítico dos *Livros* também não prepara o leitor para a brutalidade da descrição que se segue: “O espéculo penetrou na sua cavidade vaginal, escancarando-a”, nem para as operações do “instrumento raspador em forma de colher” (N, 72).

O episódio desperta uma crise física e psíquica em Catarina, deixando-a com “os lábios exangues num rosto de cera, o olhar mortificamente errante” (N, 72) e a vontade de “acabar com esta loucura de uma vez para sempre” (N, 73). Recusa ver o irmão e quando este último enfim consegue falar com ela, tentando tranquilizá-la com a afirmação de que partilham um “laço sagrado”, Catarina responde: “Por ser um laço sagrado é que nos é interdito. A minha gravidez aberrante foi um sinal de que violámos uma ordem sagrada. Fiquei impregnada de uma força nefasta.” (ibid.). No esquema da viagem iniciática, este estado morto-vivo poderia representar uma primeira descida aos infernos, mas, mesmo que as imagens empregues para descrever a indisposição de Catarina sugiram um obscurecimento (o seu olhar, por exemplo, é o de “um ser perdido no nevoeiro”; N, 72), esta pausa na sua viagem poderia igualmente ser vista como um momento de terrível lucidez. Quando André tenta tirar a irmã do seu estado depressivo e convencê-la novamente da natureza sagrada da sua relação, citando as palavras do avô, o texto descreve como “os argumentos sortilégos com que dantes ele a convencia de que tudo lhes era permitido porque tinham a liberdade dos imortais tombavam aos pés de uma espécie de enigma de que ela era portadora” (N, 74) – agora é André que manipula a irmã com “argumentos sortilégos”.

Aqui também se destaca a faceta inquietante do avô, figura normalmente representada como uma fonte de sabedoria, mas cuja ameaça latente se torna mais perceptível em certos momentos da narrativa. O texto nota como “Na exasperação de esconjurar os monstros que lhe ensombrevam o raciocínio, André pôs-se a citar o Testamento do Velho já que ele era muito sensível a tudo quanto viesse desse avô que lhe fora tão querido” (N, 74). As ensinanças do Velho parecem mais uma forma de doutrinação ou de lavagem cerebral, facto sublinhado pelo uso da palavra “sensível” para insistir na susceptibilidade de André às palavras do seu avô. No episódio que precede a descoberta dos escritos do avô por André e Catarina, o valor destes documentos é desacreditado pela mãe dos irmãos que afirma de modo depreciativo que o Velho “Era um poeta. Deixara para aí tanta coisa escrita. Só aquela gaveta estava cheia de papelada que ele passava a vida a rabiscar.” (N, 53). O mesmo episódio também estabelece uma estrutura inquietante que se repete durante uma parte do relacionamento dos irmãos, em que as dúvidas de Catarina, expressas aqui pela sua pergunta ansiosa, “Seremos criminosos?” (N, 52), são acalmadas por André, recorrendo às *Ensinanças* do avô. O texto nota como uma passagem das escritas do Velho “arrancou Catarina aos temores que lhe cercavam o sonho e ela sentiu-se um ser sobrenatural.” (N, 54).

Talvez focar em todas estas divergências narrativas potenciais reflita só o malogro da visão romântica de uma transcendência espiritual proposta por *As Núpcias*, mas é difícil acreditar que a autora abandonasse completamente a ironia que caracterizava a sua obra até este romance. Os

contos de *A Ilha de Circe* já expuseram uma tensão irónica entre o romantismo e os factos banais, até feios, da vida quotidiana. Na reescrita de “Mãe, mãe, porque me abandonaste?”, “A Menina com a rosa na testa” em *Onde Está O Menino Jesus?* (1987), a escolha da protagonista de acreditar no conto de fadas construído por Maria da Estrela para explicar a origem da vida, em vez dos factos biológicos grosseiramente expostos pelo tio, parece encorajar o leitor a adoptar uma visão romântica da vida, mas, na verdade, a autora continua a problematizar o intervalo entre romantismo e realidade. A protagonista descreve como “Fui crescendo até chegar à idade em que estas coisas crescem connosco como uma sensação de pertencermos à incómoda linhagem dos românticos.” (OMJ, 49), sublinhando como esta atitude a deixa alheia ao resto da sociedade com a sua reinterpretação negativa da história de Maria da Estrela: “eu senti a originalidade desconfortante de ter uma rosa na testa.” (OMJ, 50). Inconfortavelmente suspensa entre humana e planta, esta imagem aponta para o absurdo da alma romântica reflectida pelo espelho da sociedade contemporânea, lição que pode também ser aplicada à união incestuosa e impossível de Catarina e André.

É fácil concordar com José Augusto Mourão quando afirma: “Provocante, arriscada e ambígua a aventura do conhecimento que nos propõe Natália Correia.” (Mourão 1993, 222). De muitas formas, *As Núpcias* é a realização narrativa de um tema central e unificante de toda a obra de Natália Correia: a busca de uma sabedoria espiritual e transcendente que será conseguida pela unificação dos princípios masculino e feminino num ser bissexuado original e universal. Mas neste seu último romance a autora também parece aproveitar as potencialidades discursivas oferecidas pela forma do romance de modo muito mais exaustivo que previamente para introduzir elementos de dúvida e questionamento nesta visão absoluta.

No último romance de Natália, que neste capítulo nos ocupa, a representação da sexualidade feminina mostra-se, mais uma vez, problemática. Guida, cuja masculinidade aparente parece sugerir uma mulher fálica freudiana, acaba por se revelar uma monstruosa mulher-aranha, herdeira dos poderes subjugantes da Má Mãe. Catarina, apesar (ou por causa) do seu estatuto como avatar da Grande Mãe, Ísis, também possui uma força sedutora perigosa que arrisca impedir o progresso do iniciado do amor espiritual, ou que o leva à beira do abismo. A lógica desta representação parece clara: desde que a união de masculino e feminino sob o signo de *sophia*, sabedoria sacra, só pode ser espiritual, a sexualidade terrestre acaba por ser um obstáculo.

No entanto, mesmo esta comunhão espiritual, em que a feminilidade cosmicamente complementar desempenha um papel importante, parece ser problematizada pela forma e estrutura do romance. A articulação das diferentes perspectivas das personagens centrais com a estrutura

dupla da obra e a sua relação com outros textos da autora que, à primeira vista, parecem impor uma leitura única da narrativa, cria um nó de questões inquietantes. O romance aparentemente compacto estende tentáculos subreptícios para incorporar outros textos e discursos, a sua mensagem supostamente unívoca decompondo-se num rumor de sussurros contraditórios.

IV. Considerações finais

Na obra de Natália Correia, *A Madona*, *A Ilha de Circe* e *As Núpcias* constituem três pontos de referência elucidativos relativamente à representação da mulher pela autora. Nestes três textos em prosa aparecem, conjuntamente com figuras divinas e cósmicas, amazonas, sedutoras perigosas e mulheres monstruosas. A mulher apresenta-se simultaneamente como uma figura salvífica e como o caminho para o abismo, ecoando o diagnóstico oferecido pela autora em 1973: “eis o eterno feminino, luz e treva geminadas no ser bicéfalo em que o mito entifica a Mulher.” (MAP, 11). Se esta afirmação pode ser lida como uma crítica da representação artística um tanto bipolar da mulher ao longo da história, também nestas três obras, Natália parece pouco fazer para dismantlar o mito dessa figura biface.

O aspecto divino e celestial da mulher é explorado por figuras como Branca (M) e Catarina (N), mas estas duas mulheres também desvelam uma natureza sombria, demonstrando a bipolaridade descrita por Natália em *Mulher: Antologia Poética*. Além disso, como discutido pelo presente estudo, os três textos examinados estão repletos de outras personagens, e até paisagens, representativas de uma feminilidade negativa e ameaçadora. O mito da mulher como “ser bicéfalo” parece, desta maneira, ficar intacto na prosa da autora. De acordo com a visão gnóstico-junguiana da autora, os momentos em que as personagens femininas destas obras podem ser vistas a aproximar-se mais do pólo luminoso da suposta dicotomia feminina são aqueles em que interpretam o papel da *anima*, complementar do herói masculino, metade feminina da união cósmica bissexuada. Assim, mesmo quando a narrativa está focada em uma protagonista, como no caso de Branca em *A Madona*, o destino final desta viagem iniciática feminina não se diferencia do da viagem iniciática masculina, excepto em termos de perspectiva. O objectivo é a união dos princípios masculino e feminino: é verdade que o *animus* masculino da protagonista apenas se realiza plenamente em função da sua relação com esta personagem central feminina, mas ela também só pode completar-se ao assumir a sua posição junto a ele.

Nas obras de Natália aqui tratadas, os caminhos percorridos pelo herói e pela heroína são paralelos e conduzem até o mesmo fim, numa via diversa da do androcentrismo que Neumann reconhece no seu estudo de 1955. Neste sentido, as figuras femininas monstruosas que devem ser enfrentadas e vencidas pelo herói, também parecem constituir uma ameaça à heroína e a outras mulheres: em “A Ilha de Circe”, Ritinha acaba por interpretar o papel de uma rival amorosa de Circe e desaparece debaixo das ondas, e em “Mãe, mãe porque me abandonaste?”, a avó tenta matar a própria neta nas Furnas. Do mesmo modo que Psique deve escapar a uma Vénus ciumenta – mãe do seu amante Eros, e as princesas dos contos de fadas, acompanhadas de príncipes ou não,

devem lutar contra bruxas, a atracção retrogressiva e destrutiva da Mãe Terrível está presente, sob formas diferentes, em todos estes três textos de Natália. Comparativamente, as figuras paternas nestas obras caracterizam-se pelo seu carácter inofensivo: o pai de Branca morre ridiculamente duma apoplexia sob as carícias da sua amante, o Sr. Doutor diabólico de “Mãe, mãe porque me abandonaste?” acaba por ser fisicamente repulsivo, sim, mas não incorpora nada da figura misteriosa e sinistra imaginada durante a infância da protagonista.

Se estes homens podem ser vistos a representar uma ameaça, é a da violência sexual, mas o apetite lascivo que impele essa violência também constitui a fraqueza do homem perante a mulher, tornando-o ridículo ou vulnerável. Habitualmente, o ameaçador é castrado antes de poder cumprir a sua ameaça, ou subjugado pela relação sexual que se desenvolve como consequência das acções. Com efeito, de modo geral, os homens destas narrativas são todos castrados de uma forma ou outra: desde Miguel e o Anjo em *A Madona*, castrados psicologicamente pela incerteza existencial, até *As Núpcias*, em que André deve ser castrado simbolicamente pela mulher, e as acções de Leonardo, quase sempre motivadas pelo medo e a covardia, demonstram uma falta marcada de virilidade. O único momento nestes três textos em que a ameaça de violência sexual se concretiza de forma activa e inquestionável é em “As Nações Unidas” onde alunos de vários países estupram uma velha sem defesa em nome de uma querela patriótica ridícula. O excesso fálico burlesco deste episódio parece apontar para uma tentativa desesperada de compensação realizada contra uma figura cuja repugnância e falta de atracção sexual são reiteradas. A lição aqui parece ser a de que, para defender a quimera da sua virilidade, os homens só têm o falo como instrumento de agressão contra os elos mais fracos da sociedade – uma perspectiva preocupante com tantas mulheres castradoras a povoarem as páginas destas obras.

A mulher, então, constitui a principal representação de uma monstruosidade ameaçadora nestes textos de Natália e, a fim de melhor compreender este fenómeno, a divisão entre a monstruosidade fálica e a monstruosidade feminina proposta por Creed parece esclarecedora. Efectivamente, as mulheres monstruosas de Natália podem ser repartidas provisoriamente entre estes dois grupos. A representação da monstruosidade fálica reflecte a visão essencialista da autora relativa à divisão dos sexos, uma manifestação ficcional das críticas expressas por Natália contra as feministas radicais e outras mulheres “que não aprenderam a ser mulheres.” (DEE, 136) nos seus artigos e crónicas. Figuras representativas desta subcategoria da monstruosidade feminina podem ser encontradas nas três obras examinadas neste estudo. Em *A Madona*, as bacantes lideradas pelo fantasma da mãe de Branca, brandindo o tirso fálico furtado a Baco, relembram os exércitos de feministas amazónicas condenadas pela autora por tentarem derrubar o patriarcado pela violência para assumir uma autoridade que não lhes pertence. As figuras da avó e de Miss

Hurst em *A Ilha de Circe*, flutuando entre a solteirona e a bruxa velha, simbolizam o conflito intergeracional imposto às mulheres pelo sistema patriarcal que essas personagens reproduzem e defendem. Guida, mulher andrógina de André em *As Núpcias*, parece castrar e efeminar o marido com o sexo indeterminado. Essas mulheres seriam, então, monstruosas pela recusa do estatuto essencial de mulher, pela traição de sexo que cometem e a ameaça de instabilidade que essas ações representam para a ordem cósmica.

No entanto, esta monstruosidade fálica sempre acaba por ser menos ameaçadora do que poderia parecer num primeiro momento. É verdade que o esbatimento de fronteiras que estas mulheres fálicas corporizam poderia sugerir a presença da abjecção kristeviana, mas, muitas vezes, essas figuras tendem a parecer ou trágicas ou ridículas, mais do que propriamente ameaçadoras. Ao traírem o próprio sexo, a primeira traição é contra si mesmas, e, ao trocar as suas armas femininas naturais por ferramentas masculinas inadaptadas, condenam os seus empreendimentos ao fracasso. Com efeito, estas figuras só assumem um aspecto ameaçador quando voltam a ocupar um espaço simbólico feminino: as bacantes de *A Madona* transformam-se no cortejo sangrento da Grande Mãe; a avó de “Mãe, mãe, porque me abandonaste?” abandona o punhal fálico da sua imaginação e tenta matar a neta nas Furnas abismais; em *As Núpcias*, sob o seu traje masculino, Guida revela-se uma mulher-aranha que quer subjugar André por meio de uma dependência materna.

Efectivamente, a principal fonte de inquietação nestas obras é a que se associa à monstruosidade abismal da Mãe Arcaica. Essa figura ocupa o pólo oposto ao da união salvífica sofiana, as suas agentes sedutoras arrastando as suas vítimas para o fundo do abismo, em oposição às figuras anímicas que elevam os seus parceiros a um outro nível espiritual. Assim, no contexto das crises sócio-culturais desencadeadas pela bomba atómica e a revolução sexual na segunda metade do século XX, a mulher em *A Madona* parece representar o mal e a sua cura. Na sua viagem iniciática, Branca deve navegar num mundo que o poder castrador da bomba atómica ameaça mergulhar nas trevas de um abismo pré-cultural. Face à revelação deste abismo pelos *strip-teases* abjectamente sedutores de Yoriko e Joséphine, e pelo confronto com a sua própria monstruosidade potencial, Branca deve unir-se com Miguel para escapar à sucção negativa e irresistível desse abismo, e reinstaurar a ordem cósmica.

Esta questão é ainda dificultada pela complexidade narrativa crescente que se desenvolve de uma obra a outra, desconstruindo os alicerces mitológicos dos textos, ao estabelecer um equilíbrio desconcertante entre romantismo e ironia. Em *A Madona*, a narrativa central de Branca e os mitos que lhe subjazem e a legitimam, mantêm uma relação relativamente clara e simples: a narrativa em primeira pessoa é semeada de referências aos mitos de Ísis e Osíris, e Inana e

Erishkagel, entre outros, criando uma rede de associações cuja legitimidade nunca é questionada. Em “A Ilha de Circe” e *As Núpcias*, o mito é problematizado pela introdução dos seus intermediários, Miss Hurst no conto de 1983, e os *Livros das Ensinoas* no romance de 1992. Com a explicitação dos processos de mitificação que impõem o papel de Circe a Matilde, e os de Ísis e Osíris a Catarina e André, estas narrativas convidam o leitor a questionar o enquadramento mítico que criam. “A Ilha de Circe” é ainda precedido por “Mãe, mãe porque me abandonaste?”, conto em que a insistência da avó na pureza mítica da mãe na sua narrativa alternativa sobre a origem da protagonista criança é claramente o resultado da sua mente desvairada e não de qualquer ligação concreta da mãe com a Virgem Imaculada.

Matilde e Catarina são personagens complexas que não se encaixam confortavelmente nos papéis mitológicos que lhes são prescritos e, contudo, os outros insistem em impor essas equivalências distorcidas. Enquanto Matilde se questiona sobre a moralidade da sua indulgência face aos sentimentos de Adriano, a imaginação do jovem, sob a influência de Miss Hurst, cria um retrato dela que oscila entre as figuras da deusa, da bruxa e da prostituta. Sempre que Catarina duvida do seu papel no esquema mitológico estabelecido pelos *Livros das Ensinoas*, André acalma-a e redirige-a ao caminho que conduz até a morte dos dois.

No fim de contas, nestas obras em prosa de Natália Correia, pareceria que são os homens que fazem das mulheres os seus pares monstruosos, e que será apenas com o alvorecer de uma sociedade em que as particularidades da mulher se podem exprimir em igualdade às do homem, que esta relação nociva poderá ser resolvida e reestruturada. Porque é isso também que a nova ordem cósmica do ser bissexuado promete: um mundo em que não haverá lugar para a monstruosidade feminina, nem para a mulher fálica (à qual não seria necessário assumir uma masculinidade artificial), nem para a Mãe Arcaica abismal e sedutora que a consciência masculina percebe como uma ameaça à ordem patriarcal e falocêntrica. Deste modo, a questão da mulher na prosa de Natália Correia – a sua representação divina ou, muitas vezes, monstruosa – está intimamente ligada ao idioma messiânico transversal a toda a obra da autora. Assim, a questão de que se um dia surgirá uma nova ordem em que as mulheres se possam despojar das máscaras monstruosas emplastradas nas suas caras pelo patriarcado, permanece sem resposta, suspensa no acto de equilibrista vertiginoso que a autora sempre executou entre a ironia e o romantismo, “o riso e a paixão” (IC, 8).

Bibliografia

Obras de Natália Correia

Obras literárias

Grandes Aventuras de um Pequeno Herói: romance infantil, Lisboa: Edições Astra, 1945.

Rio de nuvens, Coimbra: edição de autor, 1947.

Anoiteceu no Bairro, 1ª edição, Lisboa: Casa do Livro, 1946.
(Edição utilizada: 2ª edição, Lisboa: Editorial Notícias, 2004.)

Sucubina ou a Teoria do Chapéu, em colaboração com Manuel de Lima, Lisboa: 1952 (inédito).
(Edição utilizada: 1ª edição de Ângela Almeida et al., Porto: Casa dos Açores do Norte, 2013.)

Poemas, Porto: edição de autor, 1955.

Dimensão encontrada, Lisboa: edição de autor, 1957.

O Progresso de Édipo, Lisboa: edição de autor, 1957.

Comunicação, Lisboa: Contraponto, 1958.

Passaporte, Lisboa: edição de autor, 1958.

Cântico do país emerso, Lisboa: Contraponto, 1961.

O Homúnculo: Tragédia jocosa, 1ª edição, Lisboa: Contraponto, 1965.
(Edição utilizada: com prefácio de Armando Nascimento Rosa e nota à edição de Fernando Dacosta, Lisboa: Redil, 2015.)

O vinho e a lira, Lisboa: Fernando Ribeiro de Mello, 1966.

A Madona, 1ª edição, Lisboa: Editorial Presença, 1968.
(Edição utilizada: 5ª edição, Lisboa: Editorial Notícias, 2000.)

Mátria, Lisboa: edição de autor, 1968.

O Encoberto, 1ª edição, Lisboa: Galeria Panorama, 1969.

As maçãs de Orestes, Lisboa: Publicações D. Quixote, 1970.

A mosca iluminada, Lisboa: Quadrante, 1972.

O anjo do ocidente à entrada do ferro, Lisboa: Edições Ágora, 1973.

Poemas a rebate, Lisboa: Publicações D. Quixote, 1975.

Epístola aos iamitas, Lisboa: Publicações D. Quixote, 1976.

O dilúvio e a pomba, Lisboa: Publicações D. Quixote, 1979.

A Ilha de Circe, 1ª edição, Lisboa: Publicações D. Quixote, 1983.
(Edição utilizada: 2ª edição, Lisboa: Editorial Notícias, 2000.)

A Pécora, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1983.

Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente, 1ª edição, com ilustrações de Ângelo de Sousa et al., Lisboa: Afrodite, 1981.

O armistício, Lisboa: Publicações D. Quixote, 1985.

Onde Está o Menino Jesus?, Lisboa: Edições Rolim, 1987.

Sonetos românticos, 1ª edição, Lisboa: Edições “O Jornal”, 1991.

As Núpcias, 1ª edição, Lisboa: Edições “O Jornal”, 1992.

D. João e Julieta, com prefácio de Armando Nascimento Rosa, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.

Poesia Completa: O Sol nas Noites e o Luar nos Dias, 1ª edição, Lisboa: Círculo de Leitores, 1993.
(Edição utilizada: 2ª edição, Lisboa: Publicações D. Quixote, 1999.)

Ensaaios, Artigos e Crónicas

Descobri Que Era Europeia: impressões duma viagem à América, 1ª edição, Lisboa: Portugália, 1958.
(Edição utilizada: 2ª edição, Lisboa: Editorial Notícias, 2002.)

Poesia de Arte e Realismo Poético, Lisboa: Editora Gráf. Portuguesa, 1958.

A Questão Académica de 1907, Lisboa: Minotauro, 1962.

Uma Estátua para Herodes, Lisboa: Arcádia, 1974.

Não Percas a Rosa: Diário e algo mais (25 de Abril de 1974 – 20 de Dezembro de 1975), 1ª edição, Lisboa: Publicações D. Quixote, 1978.

(Edição utilizada: *Não Percas a Rosa – Diário e algo mais (25 de Abril de 1974 – 20 de Dezembro de 1975)*; *Ó Liberdade, Brancura do Relâmpago – Crónicas (15 de Julho de 1974 – 22 de Março de 1976)*, 1ª edição, com introdução de Ângela Almeida e notas de Vladimiro Nunes, Lisboa: Ponto de Fuga, 2015.)

“Introdução” in Espanca, Florbela, *Diário do último ano: seguido de um poema sem título*, Amadora: Livraria Bertrand, 1981, pp. 7-30.

“Homossexualidade, mito e magna mater”, *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº32, 11-24 de Maio de 1982, pp. 9-10.

“Bissexualidade e Ruptura Romântica na Poesia Portuguesa” in Albuquerque, Afonso de, et al., *Sexologia em Portugal II*, Lisboa: Texto Editora, 1987, pp. 41-46.

“Posfácio: Continuidade da cultura” in Espírito Santo, Moisés, *Origens Orientais da Religião Popular Portuguesa, seguido de Ensaio sobre Toponímia Antiga*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1988, pp. 391-395.

Somos Todos Hispanos, 1ª edição, Lisboa: Edições “O Jornal”, 1988.
(Edição utilizada: 2ª edição, Lisboa: Editorial Notícias, 2003.)

A Ibericidade na Dramaturgia Portuguesa, 1ª edição, Lisboa: Tema, 2000.

Antologias

(org.), *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica (dos cancioneiros medievais à actualidade)*, 1ª edição, com introdução e notas de Natália Correia, Lisboa: Afrodite, 1966.
(Edição utilizada: 3ª edição, Lisboa: Antígona/Frenesi, 1999.)

(org.), *Cantares dos Trovadores Galego-Portugueses*, 1ª edição, com introdução e notas de Natália Correia, Lisboa: Editorial Estampa, 1970.
(Edição utilizada: 2ª edição, Lisboa: Editorial Estampa, 1978.)

(org.), *A Mulher: Antologia Poética*, 1ª edição, com ilustrações de Martins Correia e prefácio de Natália Correia, Lisboa: Estúdios Cor, 1973.
(Edição utilizada: 2ª edição, Lisboa: Artemágica, 2005.)

(org.), *O Surrealismo na Poesia Portuguesa*, 1ª edição, com prefácio e notas de Natália Correia, Mem-Martins: Publicações Europa-América, 1973.
(Edição utilizada: 2ª edição, Lisboa: Frenesi, 2002.)

(org.), *Antologia da Poesia do Período Barroco*, com introdução de Natália Correia, Lisboa: Moraes Editores, 1982.

(org.), *A Ilha de Sam Nunca: Atlantismo e Insularidade na Poesia de António de Sousa*, Angra do Heroísmo: Secretaria Regional dos Assuntos Culturais, 1982.

Colecções organizadas por outros autores

Gonçalves, Zetho Cunha (org.), *Breve História da Mulher e Outros Escritos*, 2ª edição, com prefácio de Maria Teresa Horta, Lisboa: Parceira A.M. Pereira, 2003.

— (org.), *Entrevistas a Natália Correia*, Lisboa: Parceira A.M. Pereira, 2004.

— (org.), *A Estrela de Cada Um*, com introdução de Zetho Cunha Gonçalves, Lisboa: Parceira A.M. Pereira, 2004.

— (org.), *Contos Inéditos e Crónicas de Viagem*, com prefácio de Zetho Cunha Gonçalves, Lisboa: Parceira A.M. Pereira, 2005.

Bibliografia Secundária

Abreu, Maria Fernanda de, et al (orgs.) *Natália Correia: A Festa da Escrita*, Lisboa: Edições Colibri, 2010.

Almeida, Ângela, *Retrato de Natália Correia*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1994.

Almeida, Ângela Maria Duarte de, *O Panteísmo Pentecostal de Natália Correia e o Culto do Espírito Santo nos Açores: Análise de um Inédito*, tese de doutoramento, Lisboa: Departamento de Línguas e Literaturas Modernas, Universidade Autónoma de Lisboa, 2005.

Apuleio, *O Burro de Ouro*, tradução de Delfim F. Leal, Lisboa: Cotovia, 2007.

Barreno, Maria Isabel, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa, *Novas Cartas Portuguesas – Edição anotada*, organização e estudo prévio de Ana Luísa Amaral, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2010.

Beauvoir, Simone de, *Le deuxième sexe (Tome II): L'expérience vécue*, Paris: Gallimard, 1976.

Brandão, Raul, *Os Pescadores*, edição de Vítor Viçoso e Luis Manuel Gaspar, com prefácio de Vítor Viçoso, Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2014.

Briffault, Robert, *The Mothers: The Matriarchal Theory of Social Origins*, New York: The Macmillan Company, 1931.

Buescu, Helena Carvalhão, “Mudar de Vida? Predação, incesto e domesticidade em ‘A Dama Pé-de-Cabra’” in *Cristalizações: Fronteiras da Modernidade*, Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2005, pp. 88-106.

Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Abingdon: Routledge, 1990.

Campos, Maria Amélia, *A Senhora da Rosa: Biografia de Natália Correia: Poeta Portuguesa, 1923-1993*, Lisboa: Parreira A.M. Pereira, 2006.

Chaves, José António Garcia de, *As Tonalidades do Discurso Poético de Natália Correia: A imagem da Mater Domine ou o triunfo do amor*, tese de mestrado orientada por Mário Garcia, Funchal: Universidade Católica de Portuguesa Faculdade de Filosofia de Braga (Extensão do Funchal), 2003.

Cixous, Hélène, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris: Éditions Galilée, 2010.

Clair, Jean, *Méduse : Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris: Gallimard, 1989.

Correia, Fernando, *Natália Correia: De Alma Aberta*, com prefácio de José Antunes de Sousa, Lisboa: Sete Caminhos, 2006.

Costa, Ana Paula, *Natália Correia – Fotobiografia*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2005.

Costa, Dalila L. Pereira da, *Da Serpente à Imaculada*, Porto: Lello & Irmão – Editores, 1984.

- Creed, Barbara, *The Monstrous-Feminine: Film, feminism, psycho-analysis*, Abingdon: Routledge, 1993.
- Dias, Cristina de Jesus Espiguiha, *Ser Mulher-Poeta no Período Ditatorial Ibérico: Estudo Comparativo de Textos Poéticos de Natália Correia e Carmen Conde*, tese de mestrado do Programa em Literaturas e Poéticas Comparadas, orientada por Carlos Jorge Figueiredo Jorge e Maria Jesús Fernández García, Évora: Departamento de Linguística e Literaturas, Universidade de Évora, 2004.
- Dottin-Orsini, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale : Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 1993.
- Duarte (Dom.) *Livro da ensinança de bem cavalgar toda sela*. Edição crítica de Joseph M. Piel, Lisboa: Casa da Moeda, 1986
- Durand, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Paris: Berg International, 1979.
- Duras, Marguerite, *Marguerite Duras à Montréal - Textes réunis et présentés par Suzanne Lamy et André Roy*, Montréal: Éditions Spirale, 1981.
- Espírito Santo, Moisés, *A Religião Popular Portuguesa*, 2ª edição, com prefácio de Emile Poulat, Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.
- *Origens Orientais da Religião Popular Portuguesa, seguido de Ensaio sobre Toponímia Antiga*, com posfácio de Natália Correia, Lisboa: Assírio & Alvim, 1988.
- Franco, José Eduardo, e José Augusto Mourão, *A Influência de Joaquim de Flora em Portugal e na Europa: Escritos de Natália Correia sobre a Utopia da Idade Feminina do Espírito Santo*, com prefácio de Luís Machado de Abreu, Lisboa: Roma, 2005.
- Freud, Sigmund, “The Uncanny”, traduzido por Alix Strachey, [Edição em linha. Consult. a 15.06.2017]. Disponível em: <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>
- Gadon, Elinor W., *The Once and Future Goddess: A Symbol for our time*, New York: Harper Collins, 1989.
- Gimbutas, Marija, *The Language of the Goddess: Unearthing the hidden symbol of western civilization*, San Francisco: Harper & Row, 1989.
- Gregório, Rute Dias (org.), *Dança de solidão de mim e de outros – Natália Correia (1923-1993): ecos de um arquivo* (catálogo de exposição), Ponta Delgada: Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada, 2013.
- Grimal, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris : P.U.F., 1982.
- Herculano, Alexandre, *Lendas e Narrativas II*, Mem-Martins: Publicações Europa-América, 1980.
- Homero, *Odisseia*, tradução de Frederico Lourenço, Lisboa: Cotovia, 2008.
- Horta, Maria Teresa, *Emma*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2017.

- Irigaray, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1977.
- Juranville, Anne, *La Femme et la mélancolie*, Paris: Presses Universitaires de France, 1993.
- Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*, Paris: Éditions du Seuil, 1980.
- *Soleil noir : Dépression et mélancolie*, Paris: Gallimard, 1987.
- *Seule une femme*, La Tour-d'Aigues: Éditions de l'Aube, 2013.
- Kong-Dumas, Catherine, “Recensão crítica a *A Ilha de Circe*, de Natália Correia”, tradução de Álvaro Salema, *Colóquio-Letras*, No. 81, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, pp. 85-86.
- La Fontaine, Jean de, *Les Amours de Psyché*, Paris: Librairie Générale Française, 1991.
- Lederer, Wolfgang, *The Fear of Women*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1968.
- Louro, Regina, “*A Madona*” in Fiadeiro, Maria Antónia (org.) *Mulheres Século XX: 101 Livros: Ler e escrever, ler e reler, ler e lembrar*, Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2001, pp. 152-153.
- Marques, Paulo, *Natália Correia: Ó Subalimentados do Sonho! A Poesia é para Comer!*, Lisboa : Parceria A.M. Pereira, 2008.
- Michelet, Jules, *La Sorcière*, edição de Katrina Kalda com prefácio de Richard Millet, Paris: Gallimard, 2016.
- Mourão, José Augusto, “A sedução do múltiplo. Natália Correia: literatura e paganismo” *Colóquio-Letras*, No. 104/105, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1988, pp. 85-92.
- “In memoriam Natália Correia (1923-1993)” *Colóquio-Letras*, No. 129/130, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, pp. 221-224.
- Nascimento, Josyane Malta, *Itinerários de Outra Razão: Perspectivas utópicas no ensaísmo de Natália Correia*, Lisboa: Chiado Editora, 2015.
- Neumann, Erich, *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*, tradução de Ralph Manheim, Princeton University Press: Princeton, 1963.
- Ovídio, *Metamorfoses*, tradução de Paulo Farmhouse Alberto, Lisboa: Livros Cotovia, 2007.
- Pimental, F.J. Vieira, *A Mão que Se Move no Escuro: 3 Poetas dos Açores: Natália Correia, Armando Côrtes-Rodrigues, Pedro da Silveira*, Ponta Delgada: Biblioteca Pública e Arquivo Regional, 2010.
- Plutarch, *Moralia: Volume V*, tradução de Frank Cole Babbitt, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1936.
- Quadros, António, “Uma Peregrinação – Iniciação Matrista. *A Madona*, de Natália Correia, proposta de hermenêutica” in *Estruturas Simbólicas do Imaginário na Literatura Portuguesa*, Lisboa: Átrio, 1992, pp. 173-179.

Santos, Maria Teresa Gomes Paula, *Natália Correia – Poeta Romântico: Primeiras etapas de uma leitura em processo*, tese de mestrado do Programa em Literaturas Comparadas: Portuguesa e Francesa, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1995.

Sempruch, Justyna, *Fantasies of Gender and the Witch in Feminist Theory and Literature*, West Lafayette: Purdue University Press, 2008.

Solié, Pierre, *La Femme essentielle : Mythanalyse de la Grande-Mère et de ses Fils-Amants*, com prefácio de Pierre Emmanuel e introdução de Joelle de Gravelaine, Paris: Éditions Seghers, 1980.

Vaz, Artur, *Natália Correia: Escritora do Amor e da Liberdade*, Fajã de Baixo: Junta de Freguesia de Fajã de Baixo, 2003.

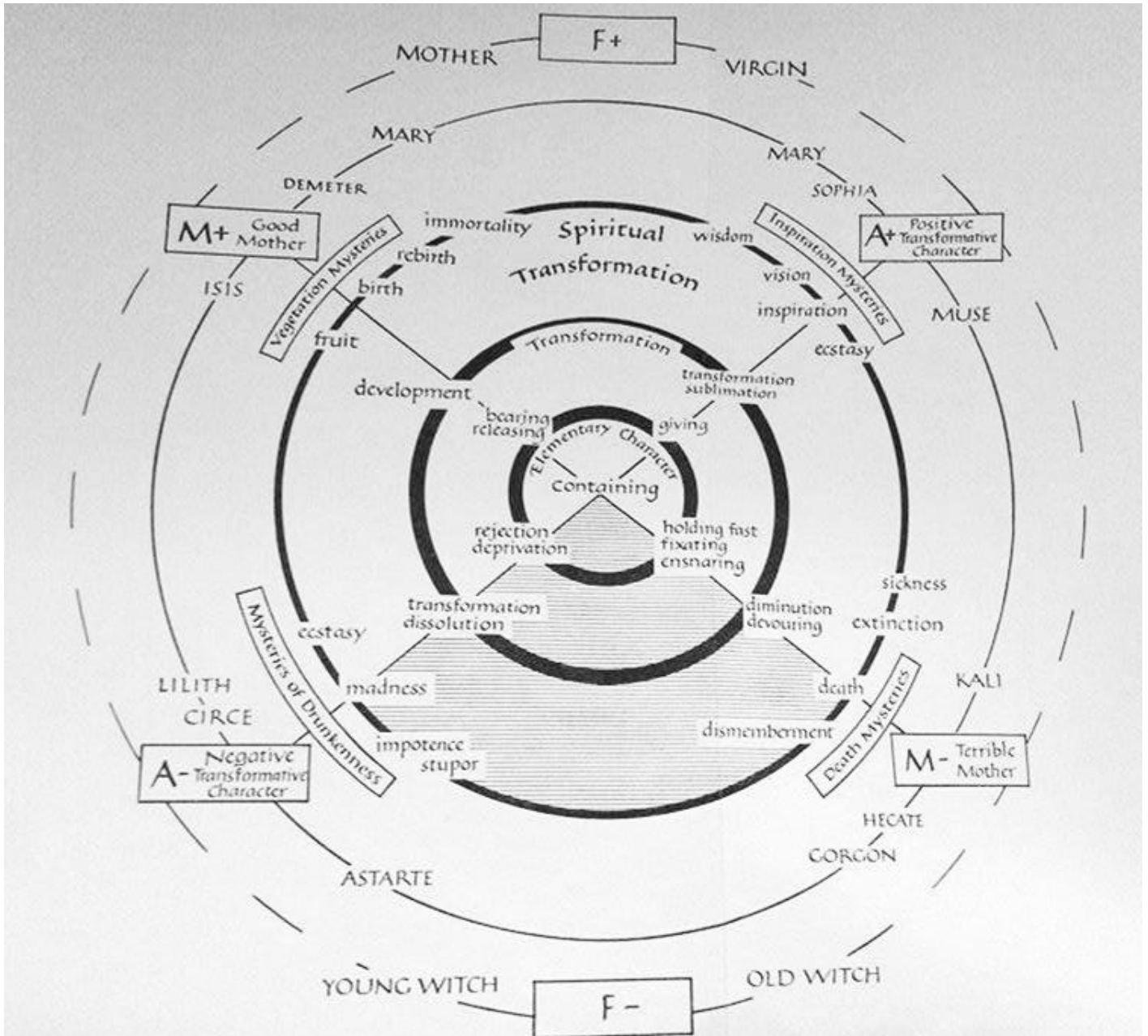
Vernant, Jean-Pierre, *La Mort dans les yeux : Figures de l'autre en Grèce ancienne – Artémis, Gorgô*, Paris: Hachette, 1985.

Yarnall, Judith, *Transformations of Circe: The History of an Enchantress*, Champaign, IL: University of Illinois Press, 1994.

Zordan, Paola Basso Menna Barreto Gomes, “Bruxas: figuras de poder” in *Estudos Feministas*, Vol. 13, No. 2 (maio-agosto – 2015), Florianópolis: Instituto de Estudos de Gênero da Universidade Federal de Santa Catarina, 2015, pp. 331-341. [consult. a 07/05/2017]. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/43596716>

Anexo: Figuras

Fig. 1



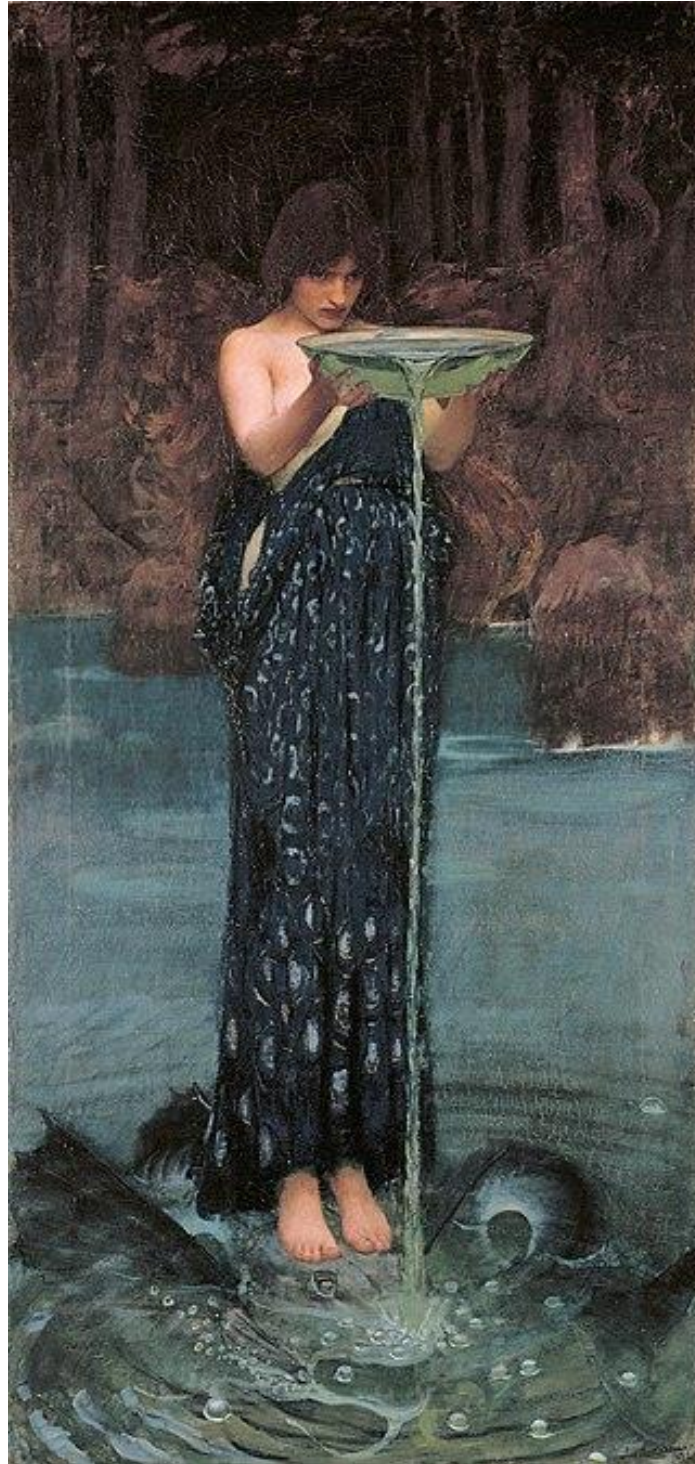
“Schema III” de Erich Neumann em *The Great Mother: An Analysis of the Archetype* (ver Neumann em bibliografia).

Fig. 2



Circe Offering the Cup to Ulysses (1891) – John William Waterhouse
Gallery Oldham, Oldham, Reino Unido.

Fig. 3



Circe Invidiosa (1892) – John William Waterhouse
Art Gallery of South Australia, Adelaide, Austrália.

Fig. 4



Le Couronnement d'Inès de Castro en 1361 (c. 1849) – Pierre-Charles Comte
Musée de beaux-arts de Lyon, Lião, França.