

O universo feminino em *A  
Madona*, de Natália Correia



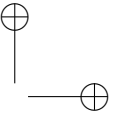
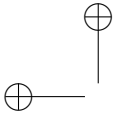
Ana Teresa Araújo de Freitas Gonçalves

CLEPUL

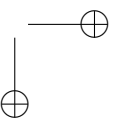
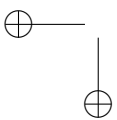
2013

[www.lusosofia.net](http://www.lusosofia.net)





# **O universo feminino em *A Madona*, de Natália Correia**





LUSO Sofia:press

Lisboa, 2013

FICHA TÉCNICA

Título: O universo feminino em *A Madona*, de Natália Correia

Autor: Ana Teresa Araújo de Freitas Gonçalves

Coleção: TEMAS COM(N)VIDA, 3

Diretores da coleção: Annabela Rita e Dionísio Vila Maior

Imagem da Capa: António Rodrigues Tomé

Composição & Paginação: Luís da Cunha Pinheiro

Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras  
da Universidade de Lisboa

Lisboa, julho de 2013

ISBN – 978-989-8577-17-7



Ana Teresa Araújo de Freitas Gonçalves

**O universo feminino em *A  
Madona*, de Natália Correia**

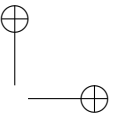
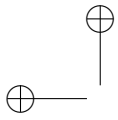
CLEPUL

Lisboa

2013

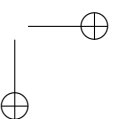
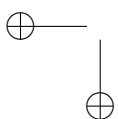


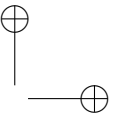
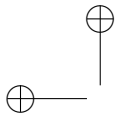




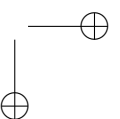
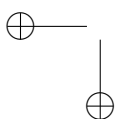
# Índice

<b>Agradecimentos</b> . . . . .	7
<b>Introdução Geral</b> . . . . .	9
<b>I Natália Correia: visão biobibliográfica</b>	<b>13</b>
Introdução . . . . .	15
1.1. Vida e Obra . . . . .	16
1.2. Natália e a defesa da condição feminina . . . . .	28
Conclusões provisórias . . . . .	32
<b>II O feminino e a literatura portuguesa: uma visão introdutória</b>	<b>35</b>
Introdução . . . . .	37
2.1. A autoria feminina . . . . .	43
2.2. Movimentos feministas portugueses . . . . .	54
Conclusões provisórias . . . . .	62
<b>III O estudo narratológico da personagem</b>	<b>65</b>
Introdução . . . . .	67
3.1. A personagem (ficcional) . . . . .	68
3.1.1. A personagem ficcional, breve resenha histórica . . . . .	71

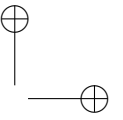
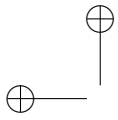




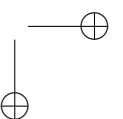
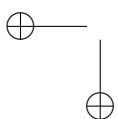
3.1.2. A interação leitor/texto . . . . .	79
3.2. O processo de caracterização e composição . . . . .	83
3.2.1. O processo de caracterização . . . . .	83
3.2.2. O processo de composição . . . . .	89
Conclusões provisórias . . . . .	92
<b>IV A imagem feminina em <i>A Madona</i></b>	<b>93</b>
Introdução . . . . .	95
4.1. Percurso de algumas personagens femininas da obra . . . . .	96
4.1.1. <i>Branca</i> . . . . .	96
4.1.2. <i>Mercedes</i> – mãe de <i>Branca</i> . . . . .	109
4.1.3. <i>Cariça</i> . . . . .	115
4.1.4. <i>Criadas da casa</i> . . . . .	120
4.1.4.1. <i>Gertrudes</i> . . . . .	121
4.1.4.2. <i>Filomena</i> . . . . .	124
4.1.4.3. <i>Encarnação</i> . . . . .	126
4.1.5. <i>Françoise</i> . . . . .	127
4.2. A consciência do feminino em dimensões simbólicas . . . . .	131
4.3. A consciência social do feminino . . . . .	137
Conclusões provisórias . . . . .	140
<b>V Conclusão Geral</b>	<b>143</b>
<b>VI Bibliografia</b>	<b>153</b>
Bibliografia Ativa . . . . .	155
Bibliografia Passiva . . . . .	156

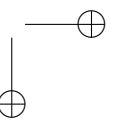
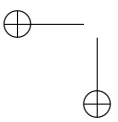
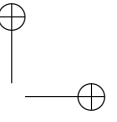
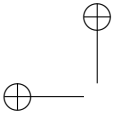


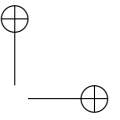




Ao Cajó, pelo amor, motivação, dedicação,  
paciência e pelas horas de afeto perdidas;  
ao meu João, pelo seu sorriso, que sempre me  
deu alento para ultrapassar todos os obstáculos.  
Dedico-lhes este trabalho.

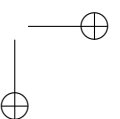
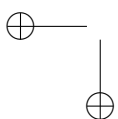


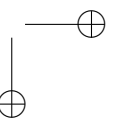
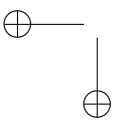
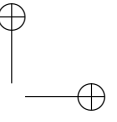
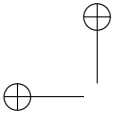


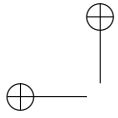


## Agradecimentos

Tendo este trabalho de investigação preenchido a minha vida durante um período relativamente longo, não posso aqui deixar alguns agradecimentos àqueles que, de alguma forma, contribuíram para a sua elaboração. Como tal, gostaria de manifestar o meu mais profundo agradecimento: à Universidade Aberta, que me abriu a porta para a realização deste trabalho; ao Professor Doutor Dionísio Vila Maior, pelo seu empenho constante, crítica construtiva, exigência, apoio científico, sem dúvida determinantes na construção deste trabalho; ao Milton Porto, pelo seu apoio na aquisição de alguma bibliografia; ao Cajó, meu marido, pela paciência e apoio constantes; ao João, meu filho, pelo seu comportamento exemplar.





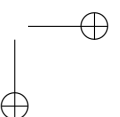
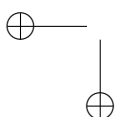


## Introdução Geral

O presente trabalho baseia-se no romance *A Madona*, de Natália Correia, que desde logo nos chamou a atenção pela história narrada. Na verdade, desde a primeira leitura que efetuámos à obra desta autora, não podemos deixar de realçar o destaque das suas características e personalidade singulares. Certamente que haveria muitos outros motes que poderiam ser tratados; contudo, a escolha do tema do universo feminino representado na obra foi-nos mais caro, na medida em que se trata de uma obra de autoria feminina e cujas personagens de maior destaque são precisamente femininas.

Conscientes de que, cada vez mais, é difícil ser original, não podemos deixar de sublinhar que o trabalho que procuraremos desenvolver não constitui uma temática inteiramente nova. Por outro lado, não podemos igualmente deixar de encarar este mesmo trabalho como mais um humilde contributo para o estudo não só de questões de natureza narratológica e de temática do feminino em Portugal, em geral, mas também da narrativa de Natália Correia, em particular.

Alguns anos passaram após a morte de Natália. Entretanto, já hoje se encara Natália Correia como uma figura marcante da cultura e literatura portuguesas do século XX. Ora, não existem ainda muitos estudos sobre a sua obra; e também por isso sentimos o peso de a nossa opção de investigação poder acarretar algumas dificuldades, principalmente no que diz respeito à recolha de biobibliografia. Porém, também acre-



ditamos que essa situação justifica de certo modo o trabalho que agora apresentamos, tendo, naturalmente, a consciência de que há sempre mais que poderá ser dito. Nesse sentido, queremos crer que as diferentes leituras que formos realizando ao longo do nosso processo de investigação estabelecerão as bases teóricas e metodológicas que fundarão este trabalho, pelo que consideramos que contribuirão para que desenvolvamos uma leitura mais contextualizada da obra. Por outro lado, consideramos igualmente que a leitura que iremos apresentar não será nunca uma leitura definitiva e fechada da obra.

Interessar-nos-á, neste trabalho, estudar as representações da vida social da mulher na narrativa em questão (a qual não estará imune ao facto de a obra ser de produção literária feminina).

De modo mais concreto, o objetivo deste trabalho consiste no estudo de um conjunto de personagens femininas, presentes na obra, que consideramos merecerem maior destaque, na medida em que as consideramos representativas no universo feminino. Desta forma, procuraremos estudar o seu percurso e as suas características, salientando alguns aspetos que lhes são comuns, tais como o nome, a relação com os homens, as vivências, a atitude para com a posição da mulher na sociedade, a receção da sociedade, bem como o significado e a função da personagem em questão na história.

Assim, dividiremos o trabalho em quatro partes principais.

Na primeira parte, trataremos inevitavelmente da vida e obra de Natália Correia, salientando o seu especial interesse pela defesa da condição feminina. Ora, sendo Natália Correia uma personalidade distinta da sociedade portuguesa, iremos explorar, por um lado, o seu carácter combativo e irreverente; por outro, o seu percurso de vida e as funções que desempenhou. A este propósito, procuraremos ainda verificar o seu trajeto familiar, vendo de que forma a parentela a terá influenciado. Pretenderemos, assim, analisar que marcas de ambas se encontram, mediamente, na sua obra.

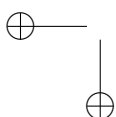
Na segunda parte, faremos um estudo da relação entre o feminino e a literatura portuguesa. Procuraremos apresentar brevemente o papel



da mulher na história, de modo a, com isso, tentar aferir até que ponto este se encontra relacionado com a questão da *autoria*: pretendemos verificar se a autoria feminina se encontra relacionada com os ideais dos movimentos feministas; procuraremos não só evidenciar os seus temas predominantes, mas também avaliar a possibilidade de existirem características comuns à escrita realizada por mulheres. Por outro lado, procuraremos abordar os principais objetivos dos movimentos feministas portugueses – sendo que, para a execução deste objetivo, teremos que realçar as principais influências ideológicas estrangeiras.

Na terceira parte, desenvolveremos assuntos relacionados com a leitura e análise do texto literário, procedendo, primeiramente, ao enquadramento da personagem de ficção. Teremos que salientar a importância desta categoria da narrativa, pesquisando a sua definição e apresentando diferentes abordagens que a mesma tem sofrido, ao longo dos tempos, o modo da sua criação, a relação que mantém com o autor, bem como os diferentes processos de caracterização e de composição efetuados a partir do estudo do discurso linguístico. Paralelamente, e tendo em conta a heterogeneidade dos discursos do ponto de vista semiológico, procuraremos examinar a interação leitor/ texto.

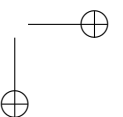
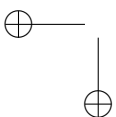
Na quarta e última parte, mediante a revisão bibliográfica efetuada, será base de trabalho vertebral o estudo do universo feminino em *A Madona*, a partir, precisamente, da seleção e da análise das personagens femininas que consideramos mais importantes nessa obra. Neste sentido, se primeiramente se imporá traçarmos o percurso de cada personagem selecionada (comentando-o de acordo com a relação estabelecida com o outro, sem nunca deixar esquecer que cada uma se movimenta num espaço determinado pela narradora, que condiciona os acontecimentos), seremos igual e naturalmente obrigados a descrever as formas de ser e de estar de cada personagem na sociedade em que se encontra inserida. Posteriormente, procederemos, então, à análise prática, procurando encontrar relações e pontos comuns entre elas e salientando a presença de elementos simbólicos, dos quais se efetuará uma interpre-



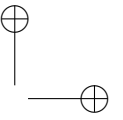
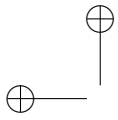


tação contextual, de modo a ver como contribuem para a transmissão da mensagem.

Tentaremos, então, efetuar um estudo do texto que nos leve a compreender o modo de ver o sujeito feminino presente nesta obra de Natália Correia, traçando uma pesquisa na qual se cruzem os dados biobibliográficos da autora com o estudo da personagem de ficção e com a temática da consciência do feminino.

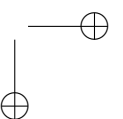
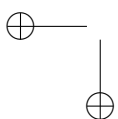


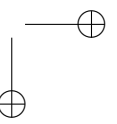
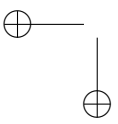
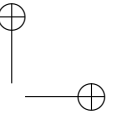
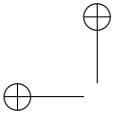




# **Parte I**

## **Natália Correia: visão biobibliográfica**



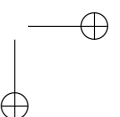
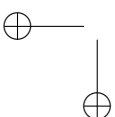




## Introdução

A primeira ideia que guardamos de Natália Correia remete-nos para os tempos de infância, quando a mesma desempenhava funções na Assembleia da República. Foi a sua imagem combativa e direta que atraiu muitos de nós, então jovens leitores, deixando-nos da mesma uma representação marcante. Repare-se que aqueles que com ela privaram caracterizam Natália Correia como uma pessoa que buscava a luta, o conflito, como aquela pessoa, por excelência, que gostava de ir contra as regras vigentes. Como política, usando a ironia como ninguém, defendeu a cultura portuguesa, os direitos humanos e, mais concretamente, os direitos da mulher – sendo também por aqui que se dizia “feminista” (CAMPOS, M. A., 2006: 122) e não feminista (assunto que mais à frente, neste trabalho, abordaremos de modo mais concreto). Na senda desta luta, participa, portanto, em discussões que abordam temas diversos, como, por exemplo, o aborto e a participação das mulheres no espaço público e no poder. E, sendo personalidade distinta, era de igual modo destemida, animando os seus discursos a vida política dentro e fora do parlamento.

Como quer que seja, e antes de partirmos para o principal objetivo deste trabalho, começaremos por proceder à necessária revisão bibliográfica. Nesta linha de ideias, consideramos pertinente começar, então, por um levantamento de dados relativos à vida e obra da autora, que a seguir apresentamos.





## 1.1. Vida e Obra

Eu acho que o segredo da nossa personalidade está naquilo que nós ignorámos de nós próprios. Quando pretendemos racionalizar, as coisas escapam-nos (SOUSA, A. *et al.*, 2004: 51)<sup>1</sup>

Sendo um dos rostos mais interventivos do século XX (CAMPOS, M. A., 2006: 143), ainda durante a vida da autora, foram-lhe pedidas, com o pretexto de melhor conhecer os seus antecedentes familiares, algumas informações sobre o meio social que envolvia a sua família. Estes dados seriam incluídos num estudo a publicar numa história da literatura portuguesa. Tal pedido mereceu o desprezo da autora, uma vez que a mesma considerava que isso não seria um processo válido para aferir os valores literários da sua obra. Em primeiro lugar, a Natália achava que, sendo os autores aqueles que criam as ideias, seria erróneo pensar-se que é o meio que faz a pessoa; por isso mesmo, defendia a própria que era a pessoa quem influencia o meio – defendendo também, note-se, que não se deveriam aplicar aos autores as ideias feitas por eles próprios (ECU: 43-44).

Sobre os escritores, regista-se que Natália considerava que, apesar de não serem devidamente valorizados pela sociedade, lhe são indispensáveis, culpando-os, porém, pelo facto de se deixarem levar pela torrente atual; segundo ela, a maior parte deixa-se usar pela sociedade, uma vez que (independentemente do facto de terem consciência de que

<sup>1</sup> Por simples questão metodológica, escolhemos para o nosso trabalho o sistema de autor-data-página, pois consideramos que o mesmo facilita a leitura do texto. Entretanto, no caso específico da bibliografia ativa, e também por questões de índole metodológica, optamos por fazer referência à obra através de uma abreviatura, tal como consta na bibliografia.





a sua obra não é lida) se deixam ir participando em eventos sociais com pouco conteúdo, mas onde, segundo a mesma Natália, a sua presença é vital para os ornamentar (*id.*: 28).

Já acerca de si própria, pode dizer-se que Natália não parecia querer (ou, mesmo, conseguir) definir-se claramente. São dela as palavras:

À sombra erma de uma razão longínqua  
Narro-me e não me encontro. Que hora ubíqua  
De mim brusca me rapta e em mim estou? (SR: 257),

e, noutro lugar, ainda:

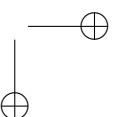
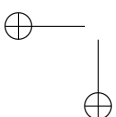
Leia a minha poesia se quer saber como sou. O que de mim  
própria escondo deve lá estar. Não vejo outra maneira de me dar  
a conhecer (*Semanário*, 1986: 41).

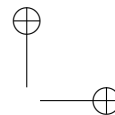
Como se pode ver, seria pouco proveitoso pedir à autora que se definisse, dado que a mesma não se considerava capaz de o fazer de forma verdadeira e total, argumentando que não possuía conhecimento para tal (daí a sugestão proposta pela própria relativamente à leitura da sua obra).

Ora, não obstante isto, deixamos aqui alguns marcos biográficos da vida da autora, que, de alguma forma, são pertinentes para a compreensão da sua obra, e, mais especificamente, do livro que vamos aqui explorar (*A Madona*).

Natália Correia nasceu às 19.30 horas do dia treze de setembro de 1923<sup>2</sup>, na Rua Direita, 41, pertencente à Fajã de Baixo, em Ponta Delgada, ilha de S. Miguel, fruto do casamento entre uma professora, Maria José de Oliveira, e de um comerciante de ananases, Manuel Medeiros Correia, ambos de Ponta Delgada. Viveu até aos seis anos naquele local, até ao seu pai embarcar para o Brasil, tendo em vista a melhoria da situação económica e financeira familiar (VAZ, A., 2003: 13).

<sup>2</sup> No mesmo ano, nasceram também dois dos seus futuros amigos, Mário Cesariny e Urbano Tavares Rodrigues.





Sendo professora sua mãe, foi com ela que aprendeu a escrever, tal como, aliás, a irmã de Natália. Com efeito, como gostava da escrita, Maria José transmitiu às filhas o gosto pelos autores clássicos e uma cultura vasta (CAMPOS, M. A., 2006: 33-34). A este propósito, Natália Correia disse, um dia, em entrevista:

Eu respirava na casa da minha mãe uma atmosfera, que me foi situando naturalmente no mundo da criação literária (Natália Correia *apud* SOUSA, A. *et al.*, 2004: 55).

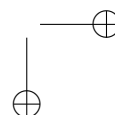
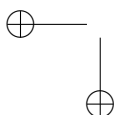
Em S. Miguel, frequentou o Liceu Antero de Quental, até se mudar para Lisboa, a 13 de novembro de 1934, com a mãe e a irmã, onde passou a frequentar o Liceu Filipa de Lencastre. A ilha não conseguia proporcionar às três as condições que a mãe desejava e, na verdade, adquiriram maior estabilidade na capital, o que permitiu à mãe melhor orientar a educação das filhas. Como fruto desta atitude materna, vemos a cultura que ambas as raparigas, tanto Carmen como Natália, possuíam (CAMPOS, M. A., 2006: 34).

Porém, a partida de S. Miguel marcou profundamente Natália que sempre declarou recordar claramente o dia da despedida de S. Miguel<sup>3</sup>.

Para Lisboa me trouxeram / não de uma vez e embarcada / minha longa matéria foi / pouco a pouco transportada / Recém-vinda de ficada / em morosa maravilha / sempre a chegar a Lisboa / e sempre a ficar na ilha (NPR, 2003: 192).

Com efeito, a ilha adquiriu para sempre um espaço especial no coração de Natália Correia, tendo mesmo vindo a ganhar especial relevo no final da sua vida, sendo que a escritora chegou a manifestar o desejo de aí terminar os seus dias. À ilha regressou algumas vezes, sempre que ia podendo (CUSATI, M. L., 2009: 267) (recorde-se, sobre este assunto, o poema de Dórdio Guimarães a ela dedicado). E não nos

<sup>3</sup> Mais tarde, Natália chegou mesmo a declarar sofrer por se sentir dividida entre o continente (local onde passou a maior parte da sua vida) e a ilha (que admitia constituir a sua verdadeira essência) (CAMPOS, M. A., 2006: 81-82).





esqueçamos de assinalar, também a este propósito, que o regresso à ilha foi, muitas vezes, uma forma de catarse, provocada pelo espírito de herança – sendo a recuperação do que tinha na memória, do espírito familiar e humano, uma constante na sua obra, permitindo tal facto perceber o peso da ilha na sua formação, bem como na conceção do seu imaginário (cf. CHAVES, J. de A. G., 2003: 137-138).

Sendo conhecida desde sempre pelo seu temperamento irreverente e, de certa forma, rebelde, afirma-se, desde logo, como uma aluna contestatária que fazia frente ao conservadorismo dos professores e ao sistema imposto. Um bom exemplo desta atitude é o episódio em que recusa possuir caderno diário na escola, acabando por ser expulsa do ensino estatal – sendo, por isso, obrigada a concluir os seus estudos no ensino particular (CAMPOS, M. A., 2006: 35)<sup>4</sup>. Neste último local, teve António Sérgio como professor, e, sob a sua influência, iniciou-se numa ação de oposição ao regime<sup>5</sup>.

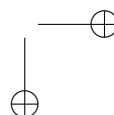
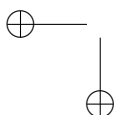
Devido aos poucos recursos económicos da sua mãe, Natália Correia não prosseguiu os estudos na universidade, apesar de ter sido aconselhada por António Sérgio a seguir advocacia. O seu pai, emigrado no Brasil, em nada contribuía, cabendo à mãe toda a responsabilidade familiar (*id.*: 39)<sup>6</sup>.

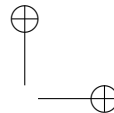
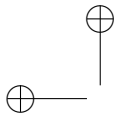
---

<sup>4</sup> Numa entrevista ao *Jornal de Letras*, refere ter sido expulsa por ter recusado escrever no caderno diário e por não querer pertencer à Mocidade Portuguesa (tendo tido, no último caso, o apoio da mãe) (VAZ, A., 2003: 13).

<sup>5</sup> Salientemos o facto de Natália Correia ter chegado a Lisboa na década em que o Estado Novo se alicerçou, tendo-se prolongado este regime durante grande parte da sua vida. A autora foi, mesmo, bastante ativa nos movimentos de oposição contra o Estado Novo, já que participou no MUD (Movimento de Unidade democrática, em 1945), no apoio às candidaturas para a Presidência da República do General Norton de Matos (em 1949) e de Humberto Delgado (em 1958), bem como na CEUD (Comissão Eleitoral de Unidade Democrática, em 1969). A sua intervenção política teve o seu auge aquando da sua participação na Assembleia da República, como deputada durante vários anos.

<sup>6</sup> Para mais informação sobre a figura do pai de Natália Correia, leia-se CAMPOS, M. A., 2006: 25-27.





Assim, como consequência da ausência do seu progenitor, vemos algumas marcas no caráter de Natália Correia, como, por exemplo, a sua pertinácia (CORREIA, F., 2006: 7). Saliente-se a este propósito que, segundo a própria, o pai era apenas uma imagem, nada de concreto.

Para nascermos são precisos um pai e uma mãe (...) e o meu pai era a inexistência de um ser perdido nas trevas de um buraco muito escuro chamado Brasil (MJ: 43).

Como podemos ver, para Natália, o pai tinha tido apenas uma função biológica essencial para ela existir; porém, nada mais do que isto, dada a sua ausência como educador e como figura masculina; e cremos não ser excessivo dizer que as características, conhecidas, da personalidade da autora devam igualmente ser entendidas à luz do envolvimento familiar.

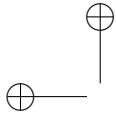
Natália cresceu e foi educada no meio de um universo feminino (SOUSA, A. *et al.*, 2004: 38). As suas principais influências foram a mãe, a avó materna Ana Isabel do Rego, a avó paterna Ana Ermelinda de Souza, as tias Amância, Hortência e Santo Cristo, a prima Ermelinda e, também Encarnação, a criada do tio pároco Francisco. As influências masculinas, recebeu-as dos avós, do lado materno, Justino José de Oliveira, bem como os tios Francisco Rego, já referido, e Gaspar (CAMPOS, M. A., 2006: 28-29).

Como quer que seja, pode afirmar-se que foi a figura materna que acabou por adquirir grande importância na vida da autora. A mãe de Natália foi por muitos referenciada como o sustento da família e como possuidora de uma cultura vasta<sup>7</sup>. Entretanto, também admirou e foi influenciada (nesta sua paixão pela escrita) por mestres da literatura, como, por exemplo, Eça de Queirós, Fernando Pessoa, Mário de Sá-

<sup>7</sup> Com efeito, Natália desde cedo que afirmara que fora com sua mãe “Maria José de Oliveira, professora”, que “se apaixonara” “pelos livros e pela arte” (VAZ, A., 2003: 14).







-Carneiro, José Régio, António Nobre, Gomes Leal, Antero de Quental<sup>8</sup>.

Muito provavelmente em consequência do exemplo que tinha em casa, Natália iria ter uma imagem negativa sobre o casamento, associando-o a uma certa passividade da mulher que parecia apenas ter o papel de procriar e cuidar da casa, algo que ela detestava (CAMPOS, M. A., 2006: 54-55)<sup>9</sup>.

E, no caso concreto da cultura açoriana, da qual Natália possuía raízes profundas, vemos bem explícita a mentalidade popular anti-casamento que existe, através da voz de mulheres que proclamam a sua liberdade de amor:

A mulher casada chora  
Por mor da vida que tem;  
A solteira ri e zomba,  
não se importa de ninguém.

Antes freira professora  
De noite ir tocar os sinos  
De que mulher casada  
De noite embalar meninos.

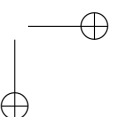
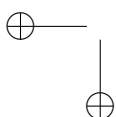
Não sou feliz nem bonita  
Eu sou como Deus me fez  
Sou capaz de namorar  
Trinta moços de uma vez

(FRANCO, J. E. *et al.*, 2005: 207-208).

Ora, como se vê, a repulsa pelo casamento é posta na boca das próprias mulheres, algumas delas casadas. Além disso, vemos que a

<sup>8</sup> Cf. CORREIA, F., 2006: 19; CAMPOS, M. A., 2006: 85. Entretanto, sobre alguns dos autores acima referidos, encontramos artigos publicados por Natália Correia na imprensa escrita e, mais tarde, compilados em livro (ECU: 71-80; 89-90; 95-100).

<sup>9</sup> Repare-se que, para Natália, imperava em Portugal um espírito machista que relegava a esposa para o plano de mulher-objeto (CORREIA, F., 2006: 48).



mesma está associada à liberdade sexual da mulher, na medida em que é ela própria quem reclama a sua liberdade de amar.

Não obstante o anteriormente mencionado, o sentimento amoroso regeu sempre a sua vida: em 1942, casou-se com Álvaro Pereira (iniciando-se aqui o seu contato com a comunicação social); em 1949, deixou-se levar pela paixão por William Creighton Hylan; como resultado dessa união, acabaria por conhecer os Estados Unidos da América, local onde sentiu uma identificação literária com a Europa, da qual resultaria o livro *Descobri que era europeia*. Em 1950, casou-se novamente, agora com Alfredo Machado, homem com quem ficaria até ao falecimento deste (e referindo-se a Alfredo Machado, Natália afirmaria dele um dia: “O único homem que verdadeiramente amei” [DACOSTA, F., 2001: 173]). Já em 1960, conhece Dórdio Guimarães, com quem viria a casar, três anos antes de falecer, no ano de 1990<sup>10</sup>.

Pelo exposto, podemos ver que Natália Correia era uma mulher magnetizante, que vivia encantada com o ser, não obstante a sua voz mostrar-se inquieta e insubmissa, tendo, inclusivamente, a censura proibido algumas das suas obras – com a publicação de uma delas (*Poesia Erótica e Satírica*), seria, até, condenada a três anos de pena suspensa.

Como quer que seja, foi com esse espírito de insubmissão e revolta que contribuiu, com a sua visão, para as transformações políticas e sociais ocorridas em Portugal, na senda da revolução de Abril de 1974.

A esta tendência de espírito não foi alheio o facto de, como Diretora da Editorial Estúdios Cor, ter sido responsável pela publicação em 1972 da obra *Novas Cartas Portuguesas*, da autoria de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa<sup>11</sup>, livro esse que

<sup>10</sup> Sobre o seu último relacionamento, Helena Cantos, íntima da escritora, escreveu: “Tratou-se sobretudo de uma relação platónica até porque Natália não gostava de cama, gostava dos preliminares da sedução” (VAZ, A., 2003: 14).

<sup>11</sup> A condenação das autoras, em resultado das “ofensas à moral”, originou uma grande polémica, conhecido, como se sabe, como o caso das “três Marias”, com repercussões culturais e políticas tanto em Portugal como no estrangeiro. No caso do estrangeiro, a receção da obra superou todas as expectativas, na medida em que foi



foi retirado do mercado, apreendido pela censura. Saliente-se que esta obra provocou escândalo pela apresentação de uma mulher fora dos moldes considerados aceitáveis para a época, motivo pelo qual abalou profundamente os ideais tradicionais. Todavia, também foi uma obra iniciática pela apresentação da mulher como construtora da história (COELHO, N. N., 1999: 121-124).

Ainda a este propósito, não podemos deixar de sublinhar que Natália manifestava necessidade de mudança; e, em 1961, através da Editorial Contraponto, acabaria por publicar o *Cântico do País Emerso*, onde exalta o desejo e a sede de liberdade – conduzindo-a o seu posicionamento político à Assembleia da República, onde acabaria por cumprir diversos mandatos como deputada; para além disso, recorde-se que a sua casa e o Botequim (local por si criado e do qual era a principal dinamizadora) foram locais de convívio, de debate de opiniões, mas também de resistência contra o salazarismo<sup>12</sup>.

Após a revolução do 25 de abril, publicou diversos escritos de denúncia da situação do país, no jornal *A Capital*, que causaram tanto impacto que provocaram a sua rotura com o PREC.

Politicamente, reviu-se em Sá-Carneiro, mas rapidamente se apercebeu de que era “incompreendida” (CORREIA, F., 2006: 24). Na verdade, também o seu percurso como deputada foi marcado pela sua

---

traduzida para dez idiomas, foi posta em cena em Paris, e foi utilizada como ponto de referência do pensamento e na criação literária de mulheres feministas, tanto na Europa como nos Estados Unidos da América. Com efeito, segundo Isabel Allegro Magalhães, esta é a única verdadeira obra feminista de referência do início do século XX, em Portugal (MAGALHÃES, I. A., 1995: 21-22). Para ler mais sobre este assunto, remete-se para COELHO, N. N., 1999: 121-128; SANT’ANNA, M., 2006: 6-8; SANT’ANNA, M., 2009: 132-138.

<sup>12</sup> O Botequim foi um espaço criado em 1971 por Natália Correia (juntamente com a poetisa, e escultora, Isabel Meireles), por forma que o marido, Sr. Machado, pudesse encontrar “ocupação” e “modo de vida”. Sob a gerência deste, tornou-se num local de encontro e convívio, onde germinavam novas ideias culturais. A partir de 1974, passou a ser frequentado por políticos, sendo igualmente um dos locais onde se delinearão os primeiros passos da liberdade recém-conquistada (CAMPOS, M. A., 2006: 99-101).



personalidade irreverente. A este propósito, lembre-se, por exemplo, as suas intervenções a propósito da legalização do aborto (em resposta à intervenção do deputado do CDS-PP, João Morgado, que defendera que o ato sexual servia apenas para a procriação), bem como as suas intervenções aquando da aprovação da lei contra o alcoolismo ou na altura da visita da deputada italiana, Cicciolina, a treze de Abril de 1982, à Assembleia da República. Em todas estas situações demonstrou os seus dotes de escritora e de oradora conjugados com a sua marcante ironia.

A diferença e a pluralidade de Natália Correia traduziram-se quer na multiplicidade de discursos que escreveu – jornalístico, lírico, narrativo, satírico, ensaístico, dramático, profético, parlamentar, político (e, até, epistolar, através das cartas enviadas ao seu primo António José Correia, quando este combatia na Guiné) –, quer no modo como percorreu os mais diversos movimentos literários (CAMPOS, M. A., 2006: 109). E sobre este assunto, disse Fernando Pimentel, citado por Fernando Correia no livro *De alma aberta*:

Durante cerca de meio século, dos inícios dos anos 40 até aos inícios dos anos 90, Natália não fará outra coisa senão inventar-se. Por um lado, age, ama, rebela-se, viaja. Por outro, recolhe-se, medita, labora, produz. Produz muito: poesia lírica e ficção narrativa, teatro e ensaio. Organiza em antologias que fizeram história; colabora em jornais e revistas; intervém na política; distingue-se pela coragem e pela frontalidade. Acaba por nunca se libertar da imagem de excêntrica que lhe colam, imagem desfocada, para a qual ela terá, de algum modo, contribuído (Fernando Pimentel, *apud* CORREIA, F., 2006: 98).

Com efeito, apesar de Natália intervir nos mais diversos planos da sociedade portuguesa, a sua personalidade interferiu sempre com a forma como a sua obra acabou por ser recebida; e, também, fruto da diversidade da sua esfera de ação, torna-se difícil classificá-la de uma forma única, já que seria demasiado redutor considerá-la ou como “sur-



realista”, ou como “barroca”, ou como “romântica”<sup>13</sup>? Como quer que seja, Natália demonstrou-se muito próxima do pensamento romântico; ou, como a citou Ana Paula Costa: “Segui sempre a linha romântica. O Surrealismo foi a última expressão do romantismo. Foi nesse meio que se estabeleceu a minha maior cumplicidade” (COSTA, A. P., 2005: 13); para todos os efeitos, Artur Vaz acrescenta também que, de acordo com o diapasão surrealista, “As suas opiniões foram muito determinantes na denúncia à mediocridade” (VAZ, A., 2003: 22)<sup>14</sup>. Porém, certo será dizer que Natália procurou inspiração em diversas estéticas literárias, com o objetivo de encontrar aquela que melhor se ajustasse à sua personalidade (CORREIA, F., 2006: 35); e sobre isso disse: “Sei lá em que contexto poético deste século situar a minha poesia. Colocam-me uns no Grémio surrealista. Outros dão-me emprego nas contorções do barroco. Até já me detetaram aflorações concretistas. Enfim, uma poesia no desemprego” (COSTA, A. P.: 2005: 22).

De certa forma, esta questão, assim considerada, não pode deixar de acentuar uma ideia central: para Natália, a literatura era, acima de

---

<sup>13</sup> A partir de 1957 (após a publicação do poema dramático *O Progresso de Édipo*, constituindo Édipo, aqui, um ser ligado a poderes herméticos e esotéricos), a influência do surrealismo começa a sentir-se na obra de Natália. Num ensaio publicado em 1958, *Poesia de Arte e Realismo Poético*, a autora faz a apologia dos princípios teorizados por André Breton. Recorde-se, aliás, que a autora escreveu diversos artigos sobre o surrealismo, artigos esses entretanto compilados em livro (cf. ECU: 125-197). Por outro lado, recorde-se que Natália Correia redigiu um artigo relativo ao barroco (*id.*: 209-213). Natália estudou igualmente o *Cancioneiro Medieval*, adaptou para português os *Cantares de Trovadores Galego-Portugueses* e organizou uma *Antologia da Poesia do Período Barroco*, buscando, deste modo, inspiração nos mais diversos períodos literários. A escritora chegou, ainda, a escrever um artigo sobre D. Dinis, agora publicado na compilação (*id.*: 229-230).

<sup>14</sup> Sobre as suas características surrealistas, chegou mesmo a referir que, se as tivesse, seriam *à posteriori*, para aqueles que assim queriam classificar a sua poesia (SOUSA, A. *et al.*, 2004: 22).



tudo, uma forma de intervenção na sociedade (CORREIA, F., 2006: 19); e, em 1963, numa entrevista cedida a Dórdio Guimarães refere:

Pertenço ao número dos que atribuem à poesia uma enorme responsabilidade: a de transformar o mundo [...] A luta pelo incondicional em choque com a minha condicionalidade, eis o que me parece caracterizar melhor a minha poesia (*id.*: 90).

Com efeito, já em 1947, ano em que iniciou a sua colaboração com semanário *O Sol*, demonstrou o seu crescente interesse relativamente à questão social e política do país, dizendo que se “limitava” a “cumprir uma responsabilidade que qualquer poeta digno desse nome assume, na medida em que tem como finalidade transformar o mundo”; e termina: “Assim procederam Garrett e Antero e outros” (VAZ, A., 2003: 16).

Na verdade, é um bom exemplo das suas preocupações sociais a sua passagem pelo jornalismo, pois, enquanto diretora de duas publicações, mostrou-se sempre preocupada com a qualidade das mesmas e com a forma de chegar ao povo iletrado, consequência dos anos de fascismo<sup>15</sup>. A sua voz pretendia ser, cada vez mais, a voz da liberdade, tornando-se, por isso, cada vez mais contestatária e incómoda ao regime. Por isso, como já aqui foi mencionado, Natália sentiu o peso do antigo regime, com a proibição de publicação de obras suas.

De igual modo, como anteriormente foi referido, a mãe de Natália exerceu sobre ela grande ascendência; sua mãe publicou duas obras (*Almas Inquietas*, em 1942, e *Plano Inclinado*, em 1944), influenciando a publicação do primeiro livro de sua filha, um romance infantil, em 1945 (*Aventuras de um pequeno herói*) e, logo a seguir, no ano de 1946, o seu primeiro poema, no jornal *Portugal, Madeira e Açores*<sup>16</sup>.

Além das diversas facetas já elencadas, Natália mostrou-se também apaixonada pela sua vocação para o desenho e para a pintura, tendo

<sup>15</sup> Tanto as publicações fruto de trinta anos de trabalho (de 1 de Outubro de 1948 a 24 de Janeiro de 1984), como algumas das entrevistas dadas por Natália encontram-se agora compiladas no livro *A estrela de cada um*.

<sup>16</sup> Recorde-se que o último livro que editou reuniu, por vontade sua, toda a sua poesia, incluindo alguns poemas inéditos (VAZ, A., 2003: 15).



sido através da última que mais manifestou o seu desencanto e o seu desgosto aquando da morte da mãe (CAMPOS, M. A., 2006: 84).

Entretanto, e ainda em vida, foram-lhe reconhecidas qualidades pela atribuição de alguns reconhecimentos através de prémios, diplomas, ordens de mérito, entre outros. Já nos seus últimos anos de existência, a escritora dividiu-se entre a política e a defesa da cultura portuguesa, sendo que foi através destas duas frentes que a mesma continuou empenhada na emancipação da mulher<sup>17</sup>.

Natália Correia faleceu na madrugada do dia 16 de março de 1993, na cidade de Lisboa, vítima de um enfisema pulmonar e de uma anemia não controlada. À espera que seja cumprida a vontade do testador, no sentido de serem trasladadas para os Açores, as suas cinzas encontram-se, juntamente com as de Dórdio Guimarães, no Panteão dos escritores do Cemitério dos Prazeres, em Lisboa. O seu espólio particular está avaliado, aproximadamente, em cerca de um milhão de euros (não obstante Natália em vida não ter tido noção do seu valor, já que chegou mesmo a demonstrar preocupação com a forma como passaria os seus últimos anos).

Após a morte da autora, foram inúmeras as homenagens que lhe foram prestadas; o seu nome passou a fazer parte de diversas ruas, travessas, praças, bibliotecas e auditórios; foram-lhe dedicados colóquios, exposições, conferências; e muitas foram as vozes que a recordaram como uma mulher apaixonada, combativa, inconformista, livre e libertadora<sup>18</sup>.

O espólio literário da autora, composto por volumes éditos, inéditos, documentos biográficos, iconografia e correspondência, foi listado por Helena Roseta, amiga da escritora, sendo o Governo Regional dos

<sup>17</sup> No livro *Natália Correia, escritora do amor e da liberdade*, de Artur Vaz (2003: 93-138), encontram-se compilados alguns testemunhos de personalidades da sociedade portuguesa sobre a autora.

<sup>18</sup> Dez anos após a sua morte, a Faculdade de Letras da Universidade do Porto dedicou-lhe uma publicação intitulada *Natália Correia, dez anos depois...*; mas outros exemplos há de dedicação e reconhecimento da autora, tais como o já salientado ensaio publicado por Artur Vaz, *Natália Correia, escritora do amor e da liberdade*.





Açores o fiel depositário de grande parte dos seus bens, encontrando-se os seus bens literários catalogados na Biblioteca de Ponta Delgada, onde existe uma exposição permanente da autora.

Em face ao que ficou exposto, julgamos poder concluir que Natália Correia é uma personalidade marcante no panorama social e literário português. Nesse sentido, não poderemos deixar de realçar a importância que as suas origens, o seu local de nascimento e o meio social envolvente tiveram para a construção da sua personalidade, bem como o conseqüente reflexo que tiveram na sua obra. Deste modo, foi a sua maneira de ser, multifacetada e irreverente, que condicionou toda a sua vida. Com efeito, sempre que acreditava em algo, Natália sempre se mostrou combativa, pelo que não poderemos deixar de aqui descrever a importância que deu à defesa da mulher e da sua condição.

## 1.2. Natália e a defesa da condição feminina

Natália procurava sempre ajudar os marginais da sociedade, sendo por eles adorada. Num episódio descrito por Fernando Dacosta (Fernando Dacosta *apud* VAZ, A., 2003: 37), relata-se uma conversa entre a escritora e algumas prostitutas que encontrara na rua. Dizia-lhes, acima de tudo, para nunca se deixarem humilhar. Natália Correia viveu os últimos anos da sua vida combatendo intensamente temas da política e da cultura portuguesa, sendo que em ambas foi bastante ativa na defesa da emancipação da mulher (*id.*: 36). Também após uma leitura de alguns discursos proferidos pela autora na Assembleia da República verificámos a sua rebeldia, mas também a sua coragem em manter uma opinião independente, pois, tal como o era como mulher e como escritora, também como deputada não revelou uma atitude alinhada e disciplinada.







Para além do mais, Natália publica uma série de artigos, estudos e crónicas, ao longo da sua vida, na imprensa, relacionados com a condição feminina e a situação das mulheres ao longo dos séculos – entretanto compilados na obra *Natália Correia, breve história da mulher e outros escritos*.

Na luta pelos direitos da mulher, dizia-se “femininista” e não feminista, o que não a impediu de intervir na problemática do aborto debatida na Assembleia; e é seguindo essa linha de pensamento que defende a criação da comissão para a igualdade de direitos e participação das mulheres. A isso se referiu nos seguintes termos:

Não me parece que a igualdade seja tomada no sentido de que a mulher tem de ser uma imitação do homem; ela tem de projectar na História a sua diferença para que a humanidade se torne mais rica com essa dimensão, com essa óptica feminina que vem ajudar o homem a avançar na História. O Homem fica mais livre na medida em que a mulher se libertar. E fica mais livre porque esta é uma sociedade que atinge a sua plenitude quando os dois princípios, o masculino e o feminino, se harmonizarem continuando, então, no sentido que corresponde àquilo que a natureza e o espírito exigem (D.A.R., n.º 072, 2 de maio de 1991: 2370).

Vemos então que Natália defendia a participação da mulher no espaço público; porém, essa participação devia ser conquistada por ela própria, devendo ser partilhada com o homem, pois, segundo a mesma, as mulheres, para serem respeitadas, têm que assumir a sua feminilidade, a sua diferença, ao invés de tentarem copiar os homens e ocuparem o seu lugar na sociedade. Sobre este tema, disse, aliás, numa entrevista:

- Que qualidade mais aprecia no homem?
- Assumir-se como homem.
- Que qualidade prefere na mulher?
- Assumir todas as virtualidades femininas segundo a lei da natureza e não da história (SOUSA, A. *et al.*, 2004: 14).



Com efeito, Natália sempre defendeu que a mulher se devia impor na sociedade, assumindo a sua diferença, a sua individualidade, uma vez que este é que é o seu verdadeiro valor. Apesar do exposto, não desejava a criação de uma era de matriarcado, mas sim de conciliação entre o sentir masculino e a mundovisão da mulher (*id.*: 66).

Ainda sobre o tema da mulher e do feminino, e sublinhando o interesse da autora sobre este assunto, saliente-se a publicação da sua *Breve história da mulher e outros escritos* (pouco antes de Simone de Beauvoir ter publicado *Le deuxième sexe*). Nesse livro, Natália apresenta e reflete sobre a vida das mulheres ao longo dos tempos e em diversas civilizações, enquadrando aí, igualmente, outros textos, de índole geral, sobre a mulher. Nesta obra, mais uma vez, Natália defende que esta deve aprender a assumir-se pela diferença perante os homens, considerando despiciendas algumas opiniões, como aquela que apresenta, por exemplo, de Sophia Loren; Natália não a compreende, quando diz que a mulher ideal é aquela que esconde a inteligência, caso a tenha em abundância:

Nunca percebi bem este preconceito contra a inteligência feminina. E, como quem não percebe, faço perguntas ingénuas: Será a inteligência da mulher uma coisa tão temível que deva ser re-freada num mundo regido por leis masculinas? A ser assim, que pensar da auto-entronização do homem edificada sobre a outra falsidade, a falsa inteligência, desmancha-prazeres do reino dos varões? (BHM: 172).

Sobre o aspeto físico da mulher e a forma de o exhibir, também referiu que o espetáculo da praia a enjoava, pois não gostava quando as mulheres apenas realçavam o seu aspeto físico, preterindo o intelectual (CAMPOS, M. A., 2006: 71-72). A este propósito, no seu caso particular, detestava quando salientavam a sua beleza, pelo que nunca se resignou ao impacto que o seu corpo, conjuntamente com a sua voz e a sua maneira de ser, provocavam. Queria ser conhecida pelos seus méritos intelectuais, pela sua escrita, não pelo seu físico (COSTA, A. P., 2005: 12).



Na verdade, segundo Natália, é graças à idiotia voluntária da mulher que o machismo domina. Efetivamente, tal como as feministas defendiam, também Natália Correia dizia que, para se emancipar, a mulher precisava de obter a sua independência económica (BHM: 119-123). A partir daqui encontraria, como consequência imediata, o aumento do nível moral e intelectual – necessitando de conquistar o seu próprio espaço<sup>19</sup>.

Todavia, tendo Natália vivido grande parte dos seus anos num regime que defendia que o lugar da mulher era em casa, na cozinha, na sala e no quarto das crianças, este assunto acabaria por ser polémico, sendo vista a sua emancipação como algo que poderia colocar em perigo a moral.

Como quer que seja, e não obstante as ideias acima referidas, Natália Correia considerava que a mulher tinha alcançado a sua emancipação, não porque a tinha conquistado, mas porque os homens tinham acabado por desistir do espaço que ela acabou por ocupar:

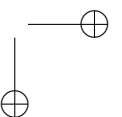
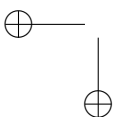
O homem moderno assusta-se com o mundo que criou e desiste de um poder que o responsabiliza perante um futuro ameaçador. Esta renúncia do homem é a fenda por onde a avalanche feminina se lança para a liberdade. E o homem encolhe os ombros e sorri porque a mulher salta para a liberdade com a beleza das aves que fogem das gaiolas (BHM: 136).

Vemos, então, que se denota em Natália Correia algum feminismo encoberto, apesar de a mesma nunca o ter assumido, já que partilhava alguns dos princípios defendidos pelos grupos feministas:

[...] refutando injustiças sexistas, discriminações, mordagens, passividades e obediências impostas desde o berço.

Submissões. [...] (*id.*: 15).

<sup>19</sup> Para ler mais sobre a opinião de Natália Correia sobre a participação da mulher na sociedade, remetemos para CAMPOS, M. A., 2006: 122-125 e ECU: 237-238.





E dizia-se “feminista”, “reivindicadora do feminino no homem e na mulher”, na medida em que o ideal seria que ambos encontrassem um equilíbrio. Com efeito, Natália afirmava defender uma sociedade andrógina que refletisse a bipolaridade do feminino e do masculino num ser que representasse a totalidade (MAGALHÃES, I. A., 2004: 70).

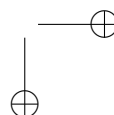
Acima de tudo, podemos afirmar que, na sociedade em que se enquadrava, assumir os seus pontos de vista era muito arrojado. “Mas ela foi mais longe ao pôr em seguida, como contraponto à fragilidade masculina, a inquebrantável vitalidade das mulheres” (BHM: 19).

## Conclusões provisórias

Natália Correia foi uma personalidade única na sociedade portuguesa, com múltiplas facetas, não gostava nem aceitava caracterizar-se.

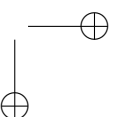
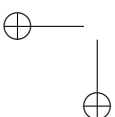
Na esfera social, que dominava, demonstrou-se combativa e com uma certa imagem de boémia urbana, lutou por aquilo em que sempre acreditou, independentemente de poder não agradar a todos. Fez da vida um convívio constante do qual retirou e partilhou conhecimento. Foi pioneira em muitos ideais que defendeu perante a sociedade e, talvez por isso, encontremos em Natália Correia a imagem de uma mulher polémica, odiada por uns e adorada por outros. Facto é que sempre se debateu por um mundo melhor, mais justo e solidário, não deixando nunca esquecer a importância das artes para a valorização cultural e humana.

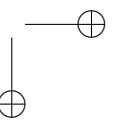
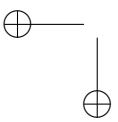
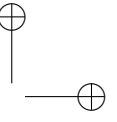
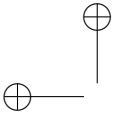
Para todos os efeitos, e em última instância, não podemos deixar de salientar que se trata de uma figura incontornável da sociedade portuguesa, tendo em consideração os seus contributos nos campos da cultura e das letras, bem como a forma como procurou romper com o conservadorismo. E foi também com esse sentido que estudou a mulher ao

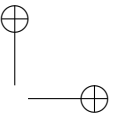
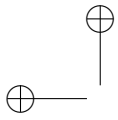




longo dos tempos, defendendo aquela que lute pela sua diferença e que assim se imponha socialmente. É neste último sentido que se cimenta o nosso objeto de estudo. Por isso, na esteira do raciocínio que temos vindo a seguir, e uma vez que o trabalho se debruça sobre a análise das personagens femininas de uma das obras de Natália Correia, consideramos necessário efetuar uma breve análise sobre o tema do feminino no contexto específico português.

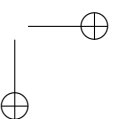
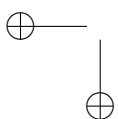


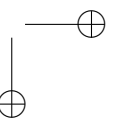
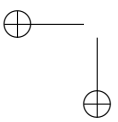
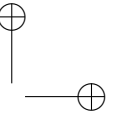
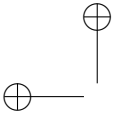




## **Parte II**

# **O feminino e a literatura portuguesa: uma visão introdutória**









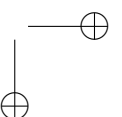
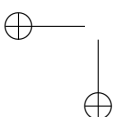
## Introdução

É Virgínia Woolf quem levanta a questão relativa ao papel desempenhado pela mulher em narrativas escritas por homens, concluindo que estes tendem a realizar uma representação da mesma que não vai ao encontro da realidade, na medida em que esta apresenta uma mulher importante na sociedade, quando, na vida real, as mulheres desempenhavam um papel insignificante (cf. REMÉDIOS, M. L. R., 2000: 8). Assim sendo, Virginia Woolf ressalta a importância das questões sociais e de gênero, chamando a atenção para a perspectiva da mulher e do seu olhar sobre o mundo, enfatizando também a rutura da escrita feminina diante da linguagem da escrita tradicional – ou, dito de outra forma, da escrita dominante. Com efeito, em *A room of one's own*, Woolf aborda a condição da mulher como escritora realçando sua sujeição intelectual. De modo mais específico, reflete sobre o efeito das condições a que as mulheres estão sujeitas na sua escrita, concluindo que a educação patriarcal condicionou sempre as suas vidas, levando para caminhos mais favoráveis o homem<sup>20</sup>. Segundo a autora, as mulheres devem rebelar-se rejeitando a imagem deturpada do homem que lhes foi inculcada a favor de uma outra mais realista (WOOLF, V., 2009: s.p.).

Além desta escritora, também Simone de Beauvoir tem um papel importante no que a esta problemática concerne. É ela quem coloca

---

<sup>20</sup> Na terceira parte deste livro, a autora coloca a hipótese de Shakespeare ter tido uma irmã, traçando comparativamente o percurso de ambos. Daí pretende levar-nos à conclusão segundo a qual, por muito genial que a irmã pudesse ser em potência, nunca atingiria o sucesso do irmão, uma vez que a sociedade conduziria a sua vida a uma pobreza intelectual. Com efeito, segundo Woolf, qualquer mulher na sua situação teria enlouquecido.



inúmeras questões, no seu livro *O segundo sexo*<sup>21</sup>, que chocaram a sociedade da altura<sup>22</sup>, pelos temas abordados, mas, acima de tudo, por ser uma mulher a fazê-lo. Porém, segundo Nelly Novaes Coelho, esta autora apenas influencia a literatura a partir dos anos 60/70, quando se propala a descoberta de que a tradicional “psicologia feminina” resulta de um fenómeno cultural e não de um fenómeno natural, como se queria fazer crer (COELHO, N. N., 1999: 125-126). Na verdade, é a própria Simone de Beauvoir quem refere:

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, económico define a forma como a fêmea humana se assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam o feminino (BEAUVOIR, S., 1967, Vol. 2: 9).

Significam estas palavras que, para Simone de Beauvoir, aquilo pelo qual se definira sempre a mulher não era mais do que o resultado das coordenadas culturais que sustentavam cada civilização<sup>23</sup>. Contudo, para além disto, convém lembrar que Simone de Beauvoir introduziu a questão da importância do trabalho como meio dignificador e de libertação da mulher, admitindo que foi através do mesmo que esta conseguiu cobrir grande parte da “distância” que a separava do homem: “Desde que ela deixa de ser uma parasita”, escreve, “o sistema baseado em sua dependência desmorona” (*id.*: 449).

Relembre-se, no entanto, que foram inúmeros os intelectuais da época que se insurgiram contra as ideias proclamadas no livro de Simone de Beauvoir, em especial relativamente aos temas da sexualidade,

<sup>21</sup> Para saber mais sobre esta obra e o feminismo de Simone de Beauvoir, remetemos para BRILHANTE, M. J., 2006: 32; CHAPERON, S., 1999: 37-53; MOI, T., 1985: 91-101. Sobre Virgínia Wolf e Simone de Beauvoir, remetemos para SILVA, J. S., 2009: 25-27.

<sup>22</sup> Segundo Sylvie Chaperon, esta obra não foi mais do que uma primeira etapa da autora em direção ao feminismo, sendo que a mesma apenas se veio a definir como feminista perto dos anos 60 (CHAPERON, S., 1999: 38).

<sup>23</sup> Relativamente às questões das diferenças de educação de ambos os sexos, remetemos para WEITZMAN, L. J., 1984: 157-191.



maternidade e identidade sexual – até então assuntos pouco discutidos em público. Na verdade, a liberdade sexual reclamada por Beauvoir é aproximada à licenciosidade e à libertinagem (CHAPERON, S., 1999: 38-45).

Assim, será imperioso nunca esquecer a pergunta: que papel teve a mulher na história? Note-se que esta questão foi também apresentada pelos movimentos feministas, que procuraram encontrar a historicidade do feminino (COLLING, A. M., 1997: 125). Mas segundo Toril Moi a questão não se deveria centrar em quem teve a ideia, antes na utilização que lhe era dada, nos efeitos que podia provocar (MOI, T., 1991: 205). Desta forma, o que importava, então, não era saber se tinha sido um homem ou uma mulher quem formulara determinada teoria, mas se os seus efeitos podiam ser machistas ou feministas numa determinada situação. Mais ainda, defende que ser mulher não garante à partida uma abordagem feminista – não deixando esquecer, por isso, que os homens podem ser feministas, tal como um branco pode ser anti-racista, sem nunca poder ser negro (*id.*: 208).

Na verdade, o problema levantado anteriormente revela o facto de a mulher ter estado, durante séculos, omissa da história. Como refere Laura Pires, “throughout time and across cultures men have dreamed of turning every woman into an isolated island while they are part of the masculine mainland [...]” (PIRES, M. L. B., 1996: 149), acrescentando ainda que “women were denied the status of author/creator and numbers of women in each age were silenced by the context of the cultures that shaped them” (*id.*: 152). Ora, estas afirmações conduzem paulatinamente à noção segundo a qual, ao longo dos tempos, a mulher fora segregada, tendo visto a sua vida condicionada pela cultura dominante. Isto significa, portanto, que o esquecimento a que a mulher sempre esteve votada está intimamente ligado ao facto de ela, ao longo dos séculos, ter sido deixada na sombra pelo homem, tendo inclusivamente sido educada para aceitar essa situação.



Entretanto, e de forma bastante mais simplista, poderemos concluir, a partir de alguns antigos provérbios populares<sup>24</sup>, que o papel da mulher não seria assim tão passivo, como alguns poderiam pensar (MATTOSO, J., 1986: 35-49). Note-se que quer a Filosofia, quer a História foram campos dominados pelo sexo masculino, durante séculos, sendo deveras conhecidas as opiniões de algumas personalidades marcantes sobre a mulher. Rousseau, por exemplo, dizia que o papel da mulher era, basicamente, apenas o de “agradar” ao homem e ser-lhe “útil”. Augusto Comte, por seu lado, falou mesmo em “inaptidão” do sexo feminino para o governo, mesmo quando se tratasse da “simples família”. Ortega y Gasset também mencionou a mulher, referindo que é dotada de uma inferioridade constitutiva relativamente ao homem. Do mesmo modo, no domínio da História, a mulher, quando aparece, é imaginária – ídolo/ Madona, musa sedutora, bruxa, não havendo referências à mulher real (COLLING, A. M., 1997: 126-127). Estes são breves exemplos da forma como os referidos estudiosos traduziam o pensamento geral da época, onde a mulher não tinha papel de relevo, nem na sociedade, em geral, nem no meio cultural, em particular. Por isso, quando é referida no domínio da História, surge na forma idealizada; isto é: apenas surgem as perspetivas pesquisadas pelo homem, que nem sempre coincidem com a maioria das mulheres reais. Relativamente à perspetiva concreta da literária portuguesa do início do século XX, Dionísio Vila Maior apresenta alguns casos dignos de realce. Segundo este, na obra *Em nome da guerra*, de Almada Negreiros, deparamo-nos com uma representação da mulher feita com desprezo através das personagens masculinas, sendo igualmente evidente o pensamento que o homem a considera inferior a si; em *O Incesto*, de Mário de Sá-Carneiro, distingue-se a educação dada a uma das personagens femininas da ministrada a uma personagem masculina (VILA MAIOR, D., 2005: 128-130); em *Salomé*, de Fernando Pessoa, deparamo-nos

<sup>24</sup> “Lo que la muger quiere: Dios lo quiere” (*sic.*) (MATTOSO, J., 1986: 46); “Hombre sin mujer, cavallo sin brida” (*id.*: 47).



com uma “faceta perversa do «feminino»” (VILA MAIOR, D., 2012: 6).

Assinale-se ainda que quer o Naturalismo, quer o Neorromantismo favoreceram um relevo maior das personagens femininas e, sobretudo, uma explosão da autoria feminina; porém, não se pode referir que a ficção narrativa e o teatro neorromânticos tragam uma forte variedade à personagem feminina, após a diversificação psicológica e ideológica apresentada pelo Realismo e pelo Naturalismo (PEREIRA, J. C. S., 1986: 74-75). Com efeito, relativamente às personagens secundárias, é difícil encontrarem-se casos interessantes, sendo nas personagens principais que se verifica uma maior diferenciação. Em algumas obras, as heroínas praticamente não trazem nada de novo ao nível do retrato da personagem, pela sua inserção na intriga, pela técnica da sua caracterização, ou pelo valor estrutural que lhes é atribuído. Todavia, noutras obras, já aparecem heroínas emancipadas e progressista, como é o caso das narrativas de Ana Castro Osório (*id.*: 76)<sup>25</sup>.

Não obstante o anteriormente mencionado, no início do século XX, será com a poesia de Florbela Espanca que a mulher como escritora e como personagem alcançará maior notoriedade (*id.*: 79). Refere Dionísio Vila Maior que, após o primeiro Modernismo Português, Florbela Espanca foi uma de entre várias escritoras que desempenhou um papel importante ao nível da consagração da literatura e da consciência literária feminina (VILA MAIOR, D., 2005: 130).

---

<sup>25</sup> Ana de Castro Osório é a primeira e a mais relevante feminista portuguesa, conhecida por ter lutado pela igualdade de direitos políticos, pela igualdade laboral e civil. Foi a fundadora do Grupo de Estudos Feministas. Ao mesmo tempo, também foi a iniciadora da literatura infantil em Portugal e um dos membros da comunidade luso-brasileira. Em ambos os casos, fez grassar o fervor nacionalista e o espírito neorromântico (*id.*: 77). Numa das suas narrativas, *Ambições*, a personagem Isabela Burns lidera focos de promoção social e de regeneração nacional, levando consigo os homens na luta contra o peso das convenções, das barreiras dos preconceitos, das armas dos interesses individuais e classicistas. De notar, igualmente, que se mostra na relação como uma companheira em pé de igualdade na sua relação com João de Melo, lutando com ele por novos ideais políticos e sociais (*id.*: 78).



Pelo anteriormente exposto, ainda que de forma muito sintética (por razões evidentes), pode afirmar-se que o homem escreve em função dos seus valores, isto é, ele pesquisa e conclui, realçando o seu mundo particular, aquilo em que acredita, além de apresentar questões que apenas ele próprio coloca. Seria, então, necessário analisar a vida através de outros olhos, de outros sujeitos, tanto como alcançar a alteridade na qual o masculino e o feminino partilhassem as suas diferenças com igualdade.

A este propósito, convém não esquecer o facto de os textos neorromânticos terem contribuído para a emancipação cultural da mulher portuguesa, não por terem apresentado um imagem diferente da mulher como tema, mas sim devido ao facto de ter existido um grande número de autoras, muitas delas hoje esquecidas, que tiveram grande sucesso na época (PEREIRA, J. C. S., 1986: 80)<sup>26</sup>.

Apesar disso, na literatura feminina, a mulher encontra-se já em demanda da sua emancipação (*id.*: 80). Na verdade, em muitos casos, este tipo de literatura surge em consonância com o movimento feminista internacional que tinha vindo a alargar a campanha política das sufragistas de inícios do século até ao âmbito de uma completa emancipação profissional, económica, civil e moral das mulheres; e a rebelião contra as embiocadas tradições patriarcais portuguesas atingirá o seu ponto de escândalo literário com a publicação, em 1972, do volume coletivo *Novas cartas portuguesas*, já mencionado neste trabalho (SARAIVA, A. J., 1996: 1103)<sup>27</sup>.

Ora, o anteriormente relatado significa que – para além da circunstância verificada na maior importância concedida às personagens femininas – as mulheres escritoras ganham também novo relevo, quando as suas obras se integram na ilustração das correntes estético-literárias epocais, pelo que aqui dedicaremos um breve subcapítulo à apresenta-

<sup>26</sup> Note-se que alguns êxitos editoriais da época ultrapassaram a ressonância do escândalo de *Orpheu*, que foi relegada para um público mais letrado (PEREIRA, J. C. S., 1986: 80).

<sup>27</sup> Cf. *supra* pp. 22-23.



ção (concisa) da autoria feminina na literatura portuguesa. Antes disso, saliente-se apenas o facto de ser reduzida a participação de textos de autoria feminina na realização do Neorromantismo saudosista, de mundividência mais complexa, de poética mais elaborada, e de intervenção social mais culturalmente mediatizada (PEREIRA, J. C. S., 1986: 81) o que deixa antever que a escrita feminina esteve condicionada pelos moldes culturais em que as mulheres eram educadas.

## 2.1. A autoria feminina

Um dos aspetos do alargamento temático ligado a uma nova representação da vida portuguesa é constituído pelo desenvolvimento da literatura de autoria feminina e literatura sobre questões que se prendem com a posição social e política da mulher, já debatidas no século XIX. Em Portugal, é, em especial, a partir da década de 50 do século XX<sup>28</sup>, com a publicação de *A Sibila*, de Agustina Bessa-Luís, que surgem, de

<sup>28</sup> Apesar do referido, Vanda Anastácio refere que estavam na moda, no período pós-terramoto de 1755, reuniões sociais frequentadas por diversos homens e também por mulheres das letras, salientando, igualmente, que muitas delas se destacavam não só pelo talento que lhes era reconhecido, mas também pelo seu papel aglutinador, uma vez que reuniam à sua volta escritores, pensadores e personalidades ligadas ao poder. De um modo geral, eram senhoras casadas, oriundas, na sua maioria, da aristocracia ou da alta burguesia que, juntamente com os seus maridos, recebiam em sua casa. As suas obras ficaram quase totalmente por imprimir, pelo que são, em geral, desconhecidas (ANASTÁCIO, V., 2002: 430). Da época, esta autora recorda Teresa de Mello Breyner, Joana Isabel Forjaz, Marquesa de Alorna e Francisca de Paula Possolo da Costa, para com elas comprovar que as mulheres tinham vivido, desde a segunda metade do século XVIII até aos inícios do século XIX, uma situação paradoxal, na medida em que, apesar de terem conseguido aceder ao mundo das letras, não viram esse papel reconhecido na sociedade (*id.*: 431-438). Sobre o esquecimento desta literatura feminina, bem como quanto ao facto de à mesma não ter sido



forma mais evidente e qualificada, obras de autoria feminina, não obstante esta tendência já antes se manifestar (MAGALHÃES, I. A., 1995: 16-17). A propósito da escrita de mulheres, a própria Agustina Bessa-Luís refere que “Agora começa a haver uma literatura feminina, uma forma de a mulher se interrogar; mas ainda só balbucia [...]” (Agustina Bessa-Luís, *apud* COELHO, N. N., 1999: 123). O balbucio que Agustina refere aponta para a fase germinal da escrita de mulheres que procura dar voz a uma nova consciência da condição de ser mulher.

Na verdade, foi no período pós-guerra que teve lugar o maior desenvolvimento da ficção de autoria feminina. Este ganhou terreno não só pela quantidade, mas sobretudo pela qualidade dos textos que foram aparecendo. Tal facto teve um grande relevo histórico-social e qualitativo em Portugal, na medida em que se evidencia o aspeto social do fenómeno como consciência acerca de situações femininas típicas da sociedade portuguesa. Ora, isto liga-se a fatores como a crescente entrada da mulher nas profissões intelectuais, bem como com a consequente atenuação da dependência doméstica nas classes médias (SARAIVA, A. J., 1996: 1100). Com efeito, uma nova geração de escritoras problematizava, nos seus romances, a condição feminina “pós-tudo”<sup>29</sup>.

Ainda sobre a autoria feminina, Maria Laura Pires refere:

Their writing reflects both that experience and the historical conditions under which they lived and for some of them it was only a

atribuída qualidade, Maria L. B. Pires refere “[...] although women were active they have been excluded or made invisible. Social conditions prevented women from writing that was considered good literature. And the concept of literary excellence results not only from a personal preference but is also due to a cultural preference. And there were restrictions due to their sex related to access to education and to the intellectual community” (PIRES, M. L. B., 1996: 153). Para um melhor esclarecimento sobre a literatura feminina do século XVIII, remetemos para BORRALHO, M. L. M., 2004: 74-75.

<sup>29</sup> Como, por exemplo: Fernanda Botelho, com *O Ângulo raso*, de 1957; Natália Nunes, com *A autobiografia de uma mulher romântica*, de 1958; Graça Pina de Moraes, com *A origem*, de 1958; Maria Judite de Carvalho, com *Tanta gente Mariana*, de 1959, entre outras.





miraculous combination of courage and change that made them write (PIRES, M. L. B., 1996: 152).

Com efeito, a escrita feminina estará, inevitavelmente, ligada a questões associadas à vida concreta da mulher. A problemática principal das suas obras centra-se, segundo Nelly Novaes Coelho, na inevitável solidão humana e nos conflitos gerados pelas relações homem-mulher, vistos através de um enfoque ético-psicológico. Por isso se verifica um maior relevo dado aos desencontros amorosos, à incomunicabilidade entre os seres, temas já focados, aliás, na escrita de Agustina Bessa-Luís e Natália Correia (COELHO, N. N., 1999: 125). E, por seu lado, também António de José Saraiva se refere às temáticas predominantes da escrita feminina, dizendo:

[...] algumas das melhores revelações femininas [...] podem ligar[-se] a uma tendência subjetivamente demolidora que procura atingir a mola íntima, existencial, de liberdade, através de uma nauseada, ou angustiada, negação genérica, afinal muito semelhante à teologia negativa dos místicos. Em geral, tal negatividade recobre um inconfessável apego aos valores de religiosidade tradicional (SARAIVA, A. J., 1996: 1101).

Pelo anteriormente exposto, cremos não ser nunca excessivo colocar-se a questão da singularidade na autoria feminina: será que a escrita das mulheres se distingue, efetivamente, da escrita masculina? Ou, por outras palavras ainda: até que ponto, efetivamente, poderemos dizer que a escrita de mulheres apresenta características próprias, isto é, um denominador comum?

A partir dos anos 70 do século XX, os estudos literários de género proliferaram<sup>30</sup>, abarcando uma grande variedade de temas, entre eles a

<sup>30</sup> Até ao início do século XX, as mulheres ainda não se tinham destacado na sociedade ao ponto de serem reconhecidas pela sua obra (CIPLIJASKAITÉ, B., 1998: 61).



diferença na criação das personagens consoante o autor do texto<sup>31</sup>.

Ora, desde os primórdios da literatura que os autores tentam criar um ambiente epocal que transmita o sabor de uma época, sendo que a técnica de criar personagens varia consoante a época em que o texto é redigido. Na verdade, até ao início do século XX, não se tinha prestado grande atenção ao facto de o autor do texto ser um homem ou uma mulher. A este propósito, não podemos deixar de notar que, apesar de a questão ser problemática, alguns autores consideram haver diferenças; Lya Luft e Catharine Stimpson, por exemplo, defendem que se torna mais fácil para uma mulher construir personagens femininas, uma vez que se trata da representação de um mundo que é familiar ao seu criador (CIPLIJAUSKAITÉ, B. 1998: 61-62)<sup>32</sup>. Também Maria Collasanti

<sup>31</sup> A revisão da história da crítica feminista e da questão da representação da mulher inicia-se, como já tivemos oportunidade de referir, por Virgínia Woolf e Simone de Beauvoir. A primeira é quem questiona o tipo de mulheres representadas literariamente pelos homens; a segunda aponta ainda para a alteridade como causa da desigualdade entre os sexos, sendo que achava que a mulher era representada pelo homem segundo o seu imaginário (REMÉDIOS, M. L., 2000: 8-9). Ainda sobre a representação da mulher, no século XIX, por grande parte dos autores masculinos, Maria Pires diz: “[...] the category women oscillated between «angel and whore». [...] For the thought that in order to have cloudless happiness the hero needed an artificially created woman and not a real one. He thus wanted to replace the divine by a manmade creation of an ideal companion for man” (PIRES, M. L. B., 1996: 155). Também Pierre Bourdieu alertou para aquilo que designou de trabalho histórico de “deshistorização/naturalização” de oposições que são atribuídas a uma determinada ordem e a consagram e que assentam em mecanismos estruturais e estratégias de perpetuação da dominação masculina. Por isso, segundo o mesmo, funciona como esquema imposto por instituições, como a família, a igreja, a escola, o estado (BOURDIEU, P., 1999: 8).

<sup>32</sup> Convém não esquecer que as personagens femininas foram, durante séculos, criadas principalmente por autores homens, que as apresentavam sob o seu ponto de vista – como bonecas obedientes e sem vontade própria –, com o objetivo de formar, isto é, moldar as suas leitoras. Depois de criado este protótipo, as primeiras escritoras tiveram de saber lidar com esta imagem criada, adaptando-a ou dialogando com ela (CIPLIJAUSKAITÉ, B., 1998: 62). É Simone de Beauvoir quem ilumina esta ideia, defendendo que a mulher se via da forma que o homem a queria ver “Por que as mulheres não contestam a soberania do macho? Nenhum sujeito se coloca imediata



é desta opinião, na medida em que, baseando-se em factos comprovados cientificamente, defende existirem diferenças, além das biológicas, entre homens e mulheres. Por este motivo, para esta autora, a questão da existência, ou não, de uma escrita de autoria feminina nem sequer deveria ser colocada, pois, ao fazê-lo, está a pôr-se em dúvida a sua existência, apesar de tanto já se ter escrito sobre o assunto. Com efeito, para Maria Collasanti, a persistência da questão revela, por um lado, que a sociedade ainda não aceita a existência de uma literatura feminina e, por outro, que ainda existe preconceito relativamente ao assunto (COLASANTI, M., 1996: 190-191)<sup>33</sup>. Na verdade, segundo esta, se homens e mulheres utilizam diferentes zonas do cérebro para falar, se aprendem a falar e se falam de modo diferente, lógico será pensar que também se distinguem na escrita (*id.*: 191).

Nesta ordem de ideias, reconhece-se a existência de um “denominador simbólico comum” na escrita feminina, na medida em que existe um património cultural que une o grupo social das escritoras. Este denominador simbólico é definido pela forma como as mulheres respondem aos problemas de produção, já que há uma afinidade natural e cultural, historicamente construída, que as une (MAGALHÃES, I. A., 1995: 17-18). E sobre as singularidades da escrita feminina também C. Burgass refere que a “Écriture féminine is part of the feminine economy and is intimately related to the feminine libido, both of which oppose their masculine counterparts” (BURGASS, C., 1995: 11) – significando isto que a escrita feminina será produto daquela singularidade

---

e espontaneamente como inessencial; não é o Outro que definindo-se como Outro define o Um; ele é posto como Outro pelo Um definindo-se como Um. Mas para que o Outro não se transforme no Um é preciso que se sujeite a esse ponto de vista alheio. De onde vem essa submissão na mulher?” (BEAUVOIR, S., 1970, Vol. 1: 12). Para mais informações sobre a imagem da mulher, até ao início do século XX, remetemos para CIPLIJAUSKAITÉ, B., 1998: 64-76.

<sup>33</sup> Segundo esta autora, ao aceitar a literatura feminina, a sociedade teria de aceitar um modelo de mulher que negava, isto é, teria de reconhecer que a literatura feminina implicava uma linguagem individual, legitimando, assim, a ideia de transgressão por parte das mulheres, o que ia contra o tipo de mulher defendido (COLASANTI, M., 1996: 194).



que se opõe ao homem, pelo que a este seria mais difícil estabelecer essa ligação; deste modo se acredita, portanto, existirem elementos que definem e caracterizam a produção realizada por mulheres<sup>34</sup>.

A partir daqui, surge, então, a questão relativa às características evidenciadas pelas mulheres na sua escrita. Inicialmente, como verificaremos, houve um diferendo de opiniões entre as duas grandes linhas de análise. Se, por um lado, a linha anglo-americana, denominada como *feminist criticism*, *gender criticism* ou *gynocriticism*<sup>35</sup>, centrando-se mais em textos cujo tema é a opressão sexual e social da mulher, bem como as suas lutas pela libertação. Na obra *Madwoman in the attic*, por exemplo, de Sandra Gilbert e Susan Gubar, as autoras chamam a atenção para o facto de as escritoras colocarem em evidências as suas experiências, assim como a perspectiva feminina. Desta forma, esta crítica parece ter-se preocupado mais com o “conteúdo” dos textos do que com a sua forma.

Por outro modo, a vertente crítica francesa apresenta uma postura diferente. Com efeito, as críticas francesas preocupam-se mais com a definição da identidade feminina e com as suas realizações simbólicas, debruçando-se mais com a “forma”. Assim, segundo as mesmas,

<sup>34</sup> Cabe ainda dizer que o conceito de escrita feminina é muito questionado, não gerando consenso entre os grandes nomes (por exemplo, Hélène Cixous, que defende a escrita feminina, enquanto Simone de Beauvoir a nega), pois, ao estabelecerem-se aspetos que distinguem o discurso masculino do feminino, volta-se ao binarismo do qual inicialmente se queria escapar. Desta forma, questiona-se o facto de a feminilidade se restringir unicamente a um sexo. Por outro lado, levanta-se a questão de saber se todas as mulheres possuiriam particularidades tipicamente femininas e se não poderiam, igualmente, os homens demonstrá-las.

<sup>35</sup> Os que optam pela modalidade da crítica tendem a preocupar-se com os problemas da mulher enquanto consumidora de literatura realizada por homens, tentando, assim, analisar o modo como os homens definem as mulheres; por outro lado, os que optam pela vertente do *gynocriticism* estão mais preocupados com a mulher enquanto produtora de textos (GILBERT, S. e GUBAR, S., 1989: 146-147). Em ambos os casos, supõe-se que a literatura é apenas moldada e reflete a realidade social – além de também defenderem a ideia segundo a qual a crítica é uma atividade que, através da interpretação e da análise textual, pode levar à alteração dessas condições conduzindo a uma renovação cultural (*id.*: 147).

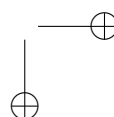
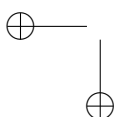


as mulheres, caladas pela cultura dominante, procuram encontrar uma linguagem própria para experiências da intersubjetividade, do corpo e do desejo silenciadas pela ordem simbólica dominante<sup>36</sup>.

É preciso, entretanto, ter em conta que esta questão tem que ver, em primeira instância, com o facto de as estruturas da repressão feminina estarem fundeadas na supressão simbólica da subjetividade das mulheres, do corpo e do desejo, por parte da cultura ocidental, sendo que as mesmas, conseqüentemente, acabam por procurar explorar uma dinâmica dos signos e a expressão de uma identidade própria relativamente ao outro sexo (MAGALHÃES, I. A., 1995: 19-20). Saliente-se, a este propósito, o facto de, hoje em dia, as mulheres escritoras já não usarem pseudónimos masculinos, tal como aconteceu, por exemplo, por motivos que se impunham, no século XIX<sup>37</sup>. Apesar disso, segundo M. Colasanti, as mulheres escritoras têm consciência que, ao assumirem a sua própria escrita, correm o risco de uma grande desvalorização, preferindo, muitas vezes, refugiarem-se num território neutro, numa “utópica androgenia”. Ressalve-se que esta escritora defende (nos finais do século XX) que, apesar de as mulheres escreverem firmemente desde o

<sup>36</sup> A construção da identidade feminina tem os seus alicerces na interiorização por parte das mulheres das normas enunciadas pelo discurso masculino. Na verdade, o estudo dos discursos e das práticas mostra que as mulheres consentem na diferença existente entre os sexos. Desta forma, cumpre-se aquilo que muitos defendem, quando dizem que há mulheres ainda mais machistas do que alguns homens (COLLING, A. M., 1997: 136). Também Helena Marques fala do modelo masculino usado pela mulher: “Pioneiras em inúmeros campos da vida contemporânea, as mulheres só encontraram, olhando à sua volta, modelos masculinos de eficácia e sucesso. E sucumbem, frequentemente, à tentação de copiá-los como único meio de fazer carreira e triunfar, passando em claro aquilo que delas realmente se espera e que só elas podem dar” (MARQUES, H., 1993: 161).

<sup>37</sup> Segundo Paula Morão, estes pseudónimos poderiam ter uma função defensiva ou lúdica, sendo que era uma forma implícita de as autoras procurarem a integração na comunidade intelectual que tinha, à partida, uma opinião menos favorável sobre a escrita de mulheres (MORÃO, P., 1993: 165). Por seu lado, Helena Marques fala no uso dos pseudónimos como procura de uma escrita inspirada nos romancistas contemporâneos, além de também os referir como uma forma usada pelas autoras para fazerem circular os seus textos (MARQUES, H., 1993: 160).



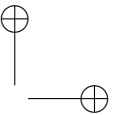
século XIX, a literatura continuava a ser um domínio claramente masculino, pelo que, se existia alguma distinção, esta devia-se, sobretudo, ao esforço de diferenciação puramente estilístico das mulheres (COLASANTI, M., 1996: 192).

Também Dionísio Vila Maior comentou esta especificidade da literatura, referindo-se ao caso do primeiro Modernismo literário português como um movimento essencialmente de expressão masculina. Com efeito, o mesmo refere as dificuldades sentidas pelas mulheres como autoras, bem como ao modo como a sua *representação* fora realizada no início do século XX, quando indica que a sociedade patriarcal legitimara o masculino na literatura, acabando, conseqüentemente, por daí excluir o feminino (VILA MAIOR, D., 2005:130).

Pelo exposto, mais do que tudo, a libertação das mulheres passaria, antes de mais, por uma libertação do inconsciente feminino. Paul Singer (1980: 114) fala mesmo em encontrar uma “nova identidade” para a mulher.

Hoje em dia, o diferendo de opiniões entre as duas principais linhas de análise já foi ultrapassado, apesar de a linha francesa não se ter desenvolvido significativamente, tendo sido a linha norte-americana a alargar o seu campo de análise à forma dos textos – convindo, igualmente, não esquecer o surgimento de outras linhas de análise, tais como a italiana ou a alemã (cf. MAGALHÃES, I. A., 1995: 21). Como quer que seja, e independentemente da linha seguida, todas elas se debruçam sobre textos com temática ligada ao protesto ou à rutura formal com a ordem social e simbólica dominante (*id.*: 21).

Saliente-se que, ao referirem-se valores femininos e aspetos próprios da criação literária de mulheres, não se quer dizer que os mesmos representem uma especificidade restrita ao grupo das mulheres, na medida em que existem textos de autoria masculina que também os evidenciam. Fala-se, por exemplo, de indicadores de diferentes sensibilidade, perceção do real e lógica afins à experiência corporal, interior, social e cultural, das mulheres, mas que não lhe são exclusivos. Por este motivo, já Julia Kristeva falava de uma *écriture féminine* na qual



englobava homens (*id.*: 23)) isto porque a divisão pode não estar relacionada com o sexo biológico, mas por “uma maneira outra” de ver e de estar no mundo que poderá então também ser partilhada por homens (MAGALHÃES, I. A., 1993: 163-164)<sup>38</sup>.

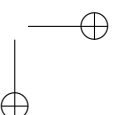
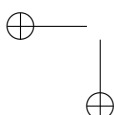
Apesar de a crítica feminista ser caracterizada pelo seu compromisso político de luta contra todas as formas de patriarcado e de machismo, ser mulher não é garante de uma abordagem feminista. Com efeito, nem todos os livros escritos por mulheres e sobre mulheres exemplificam o compromisso anti-patriarcal (MOI, T., 1991: 206); mais do que isso, o feminismo como uma teoria política não pode ser reduzido a uma reflexão ou a um produto dessa experiência. Neste sentido, a sexualidade dos textos será sempre mais socialmente construída do que biologicamente determinada (BURGASS, C., 1995: 12), tal como já referimos anteriormente neste trabalho<sup>39</sup>; isto é: não se deve distinguir os textos pelo sexo de quem os escreve, mas antes avaliar o “sexo dos textos”<sup>40</sup>, melhor dizendo, avaliar as suas tendências predominantes<sup>41</sup>. Neste sentido, e no contexto da crítica literária feminina, Toril Moi considera pertinente distinguir-se, desde logo, os termos “female” [fêmea], “feminist” [feminista] e “feminine” [feminino]. Segundo a mesma, poderíamos definir por *female* a escrita realizada por mulheres, não podendo esquecer que o termo nada implica na escrita; como *feminist*, a escrita que torna discernível uma posição antipatriar-

<sup>38</sup> Também Paula Morão defende a ideia de que a escrita não comporta traços distintos, caso seja praticada por um homem ou por uma mulher, admitindo que pode sim ser espelho de diferenças que vivemos (MORÃO, P., 1993: 165).

<sup>39</sup> Cf. *supra* pp. 37-38.

<sup>40</sup> Recorde-se, a título de exemplo, que Maria Luíza Ritzel Remédios classifica José Cardoso Pires como um escritor “feminista”, na medida em que ele parece assumir uma posição afetiva e ideológica que o identifica com o ponto de vista feminino (REMÉDIOS, M. L. R., 2000: 114).

<sup>41</sup> Falar-se de género, ao invés de se falar de sexo, significa que a condição das mulheres não está determinada pela natureza, pela biologia ou pelo sexo, mas que é resultante de uma invenção social e política. Por essa perspectiva, então, homens e mulheres não serão mais do que invenções, construções do nosso mundo (COLLING, A. M., 1997: 135).



cal e antissexista; como *feminine*, a escrita que aparenta ser reprimida pela ordem social/linguística dominante (MOI, T., 1991: 204-210).

A este propósito têm sido apontadas algumas características à literatura escrita por mulheres, características essas que terão sido herdadas dos papéis tradicionalmente desempenhados pela mulher. Assim, por exemplo, até ao o início do século XX, a escrita feminina esteve associada ao papel de mãe, de educadora e de esposa, sendo que se encontram obras infantis ou de conteúdo sentimental (MORÃO, P., 1993: 165). Efetivamente, são mulheres que escreveram de acordo com o micocosmos em que viveram, tal como, aliás, justificou Virgínia Woolf,

Then, again, all the literary training that a woman had in the early nineteenth century was training in the observation of character, in the analysis of emotion. Her sensibility had been educated for centuries by the influences of the common sitting-room. People's feelings were impressed on her; personal relations were always before her eyes (WOOLF, V., 2009: s.p.).

Mas mais: podemos dizer, com Isabel Allegro de Magalhães, que, em Portugal, apesar de não ter havido movimentos sociais de mulheres significativos, nem se tendo realizado uma reflexão teórica sobre questões relativas à identificação de uma identidade do feminino (MAGALHÃES, I. A., 1995: 24), a diferença do discurso feminino se encontra ao nível da temática vivida pelas mulheres, nos universos criados e meios sociais em presença – intimamente relacionada com o ser e a experiência (corporal, interior, relacional, social) –, no posicionamento das narradoras/autoras e na criação das suas personagens femininas, tornando-se, porém, mais explícita nas formas de expressão desses conteúdos, isto é, ao nível dos aspetos da linguagem e da construção da narrativa (MAGALHÃES, I. A., 1993: 163).

Com efeito, em Portugal, não se pode dizer que exista uma escrita feminina, no sentido de uma escrita intencionalmente preocupada com as questões das mulheres e com as suas posturas em relação à sociedade em que vivem. Com este sentido, apenas se destaca a obra, já





referida neste trabalho – *Novas Cartas Portuguesas* –, obra essa que foi de imediato retirada de circulação no país, tendo sido as suas autoras condenadas. Não obstante o anteriormente referido, existem no país outras obras que demonstram uma preocupação feminista, ou textos escritos segundo um ponto de vista feminino e envolvidos numa pesquisa dos valores da mulher – entre elas *A Madona*, de Natália Correia (MAGALHÃES, I. A., 1995: 22-23).

No caso concreto açoriano, e tendo em conta a origem da escritora que será analisada neste trabalho, na segunda metade do século XX, teve lugar no arquipélago um desenvolvimento cultural manifestado, essencialmente, através de uma nova geração de escritores. Certo é que este movimento já tinha tido início anteriormente, especialmente com Antero de Quental e Vitorino Nemésio, sendo que tudo isto se refletiu num grupo de escritoras com uma aguda sensação da realidade insular, tendo-nos aberto novas avenidas para os pensamentos e visão destas autoras no mundo (FREITAS, V. e BATISTA, A., 1996: 121)<sup>42</sup>.

Tomemos o caso de Vitorino Nemésio, que, com a sua obra *Mau tempo no canal*, nos apresenta um retrato ficcional de um microcosmos açoriano, retratando a sociedade do arquipélago em todas as suas vertentes. De forma significativa, o autor escolhe como protagonista uma mulher, Margarida, símbolo do impulso humano de libertação – acabando esta personagem por se tornar um dos paradigmas ficcionais de referência para futuras escritoras açorianas (*id.*: 122-123) (tendo, por aí, Vitorino Nemésio apresentado um paradigma ideológico para as mulheres escritoras de gerações posteriores).

Com efeito, manifesta-se uma espécie de simbiose entre aquela personagem fictícia do escritor açoriano e as escritoras reais, já que estas manifestam uma tentativa de emancipação da sociedade tradicional latino-europeia. Porém, atualmente, a maioria das mulheres, ainda está numa fase literária de denúncia (*id.*: 125), ao invés de estar numa fase de afirmação. Na verdade, dentro da busca pela mudança, as mulheres escritoras aparecem com um estilo literário caracterizado por sentimen-

<sup>42</sup> Entre elas, Natália Correia, Fátima Borges e Avelina Silveira.





tos agudos e de consciência, apresentando-se num estilo confessional de contestação e de revolta. Apesar disso, salienta que, nos escritos significativos de mulheres açorianas, a tentativa de quebrar os ciclos de opressão ainda não resultou em nenhum final triunfante, na medida em que os personagens tendem a permanecer à procura de algo novo, de uma forma de satisfação na vida (*id.*: 126).

O que deste modo se pretende evidenciar é que, apesar de as escritoras açorianas fazerem parte da tradição literária moderna portuguesa, elas ainda estão a tentar encontrar o seu próprio caminho. Com efeito, a maior parte das escritoras portuguesas com valores feministas, entre elas, Natália Correia preenche as suas narrativas com personagens que, quando estão a meio caminho da sua luta, se começam a desintegrar numa massa humana de indecisão. O discurso dessas escritoras revela, concomitantemente, poder e limitação, havendo uma meditação sobre si mesmas e uma revelação acentuada dos sentimentos de alegria, arrependimento e ansiedade. Com efeito, segundo os autores, este é um padrão recorrente que não parece casual, podendo, inclusivamente, ser exemplificado com algumas obras, entre elas, *A Madona*.

Tendo em conta os valores defendidos por estas escritoras, feministas assumidas ou não, consideramos pertinente (e metodologicamente obrigatório) lembrar brevemente os movimentos feministas em Portugal.

## 2.2. Movimentos feministas portugueses

Não se encontra nos objetivos deste trabalho analisar exaustivamente o feminismo, de modo a que se possa fornecer uma total visão acerca do que ele efetivamente foi (e ainda é); porém, dada também a natureza deste mesmo trabalho, e por um imperativo de cariz metodológico, é





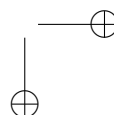
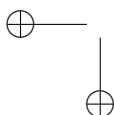
necessário ter-se em consideração um breve estudo sobre o mesmo, tendo em conta (no que a este estudo diz naturalmente respeito) a forma como este se manifestou em Portugal.

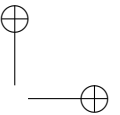
Antes de mais, importa dizer que o termo “feminismo” pode acarretar significados arriscados, na medida em que aparece, por vezes, saudado de um certo ridículo, desprezo, malevolência e escárnio<sup>43</sup>. Por este motivo, com frequência a sua definição se baseia mais naquilo que ele não é do que, propriamente, naquilo que ele representa. Surge, então, a necessidade de distinguir o falso “feminismo” do verdadeiro “feminismo”.

O primeiro surge como a simples imitação do homem pela mulher, apelando à conquista da posição na sociedade daquele. Ora, este ponto de vista é recusado pelas feministas, no sentido em que consideram que o segundo, o feminismo, está mais associado a sentimentos de equidade, de justiça, de lógica e de bom senso. No seu discurso de abertura do *II Congresso Feminista Português*, Elina Guimarães disse: “Uma verdadeira feminista não pode pensar em masculinizar-se, porque orgulha-se de ser mulher” (SILVA, R. T., 1982: 11)<sup>44</sup>. Confundir,

<sup>43</sup> Neste sentido, Toril Moi esclarece, ainda, que os termos “feminista” e “feminino” são rótulos políticos dados aos movimentos das mulheres surgidos na década de 60; e o conceito de “Crítica feminista” será, por sua vez, um tipo específico de discurso político, direcionado contra o patriarcado e o sexismo, deixando de ser somente uma preocupação com o género na literatura (MOI, T., 1991: 204).

<sup>44</sup> Recorde-se que Elina Guimarães é filha de um militar de profundas crenças republicanas, desde cedo demonstrando interesse por assuntos políticos e pela defesa dos direitos da mulher. Foi neste sentido que realizou os seus estudos, licenciando-se em Direito pela Universidade de Lisboa. Dados os seus ideais, ingressou no Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas no qual organizou um plano de conferências feministas; contudo, lembre-se que esteve ligada à formação académica, lutando acerrimamente pelo direito de voto e por uma educação igualitária para as mulheres. Posteriormente, ao assumir a direção da revista *Alma Feminina*, teve um papel preponderante na dinamização e na difusão dos ideais femininos em Portugal, disponível em <[http://www.umarfeminismos.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=36%3AAbiografia-elina-guimaraes&catid=12&Itemid=34](http://www.umarfeminismos.org/index.php?option=com_content&view=article&id=36%3AAbiografia-elina-guimaraes&catid=12&Itemid=34)>, acesso a 2 de fevereiro de 2012.





pois, as feministas com mulheres que querem imitar os homens e ocupar o seu lugar na sociedade é um erro.

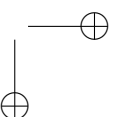
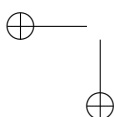
Como já foi referenciado no capítulo anterior, verificou-se, no início do século XX, a necessidade de reavaliar o papel da mulher na sociedade, vindo os movimentos feministas alertar para essa necessidade, com a sua contestação ao ordenamento da sociedade ocidental, defendendo que, para estudar a mulher e o seu papel, não bastaria apenas criar um novo campo de observação, mas reescrever a história e, também, salientar a importância da interação homem-mulher, como é o caso privilegiado do meio familiar (MATTOSO, J., 1986: 35-36).

Com efeito, nas primeiras décadas do século XX, num mundo em mudança, são postos em causa os valores da sociedade, questionando-se o papel da mulher, a sua função e o seu valor como pessoa, bem como a sua afirmação pessoal e os seus relacionamentos sociais (SILVA, R. T., 1982: 7).

Esclareça-se, desde já, que ao nível dos diferentes países ocidentais, apelidou-se de movimento feminista o conjunto de ideias, lutas, reivindicações e elaborações teóricas que compunham o corpo teórico da luta protagonizada por mulheres e dirigidas ao conjunto da sociedade, com a finalidade de, por um lado, ir mudando o marco institucional – tanto legal, como de costumes – que era opressor das mulheres e, por outro, lutar para conseguir que as próprias mulheres fossem tomando consciência da sua situação. Efetivamente, desde o seu início, o movimento feminista preocupou-se em explicar as razões da opressão da mulher, salientando, por isso, o sistema patriarcal da sociedade que a relegava para um segundo plano (BRISABOIA, N. R. e SONEIRA, G., 1985: 53)<sup>45</sup>.

Centrando-nos mais particularmente no caso português, e não obstante o anteriormente exposto, houve, na defesa da ideia da diferença

<sup>45</sup> O sistema patriarcal é, como se sabe, uma forma de organização social, baseada na divisão sexual do trabalho. Este apareceu nas sociedades mais primitivas, mas estendeu-se às nossas sociedades, adaptando-se às suas peculiaridades (BRISABOIA, N. R. e SONEIRA, G., 1985: 53).





que existe em ser mulher/dos ideais feministas, diversos tipos de feminismo, pois temos conhecimento de alas mais moderadas e de alas mais radicais<sup>46</sup>.

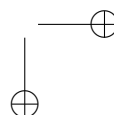
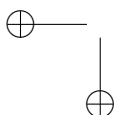
As primeiras correntes feministas surgem em Portugal com o destaque de figuras como Carolina Michäelis de Vasconcelos<sup>47</sup> e Ana Castro Osório<sup>48</sup>, personalidades que pertenciam à média e alta burguesia das cidades, sendo membros ativos do movimento republicano. Não existiu em Portugal um feminismo com tom polémico e sufragista, no sentido usual do termo, note-se, antes um movimento moderado e pacífico (SILVA, R. T., 1982: 23) – o que não quer dizer que as feministas portuguesas não estivessem a par das reivindicações das feministas internacionais, defendendo aquelas a necessidade de alterar o processo de educação e de valorização da mulher na sociedade. Mas igualmente não menos importantes eram outras reivindicações das feministas ligadas ao direito de voto, independência económica e consequente autonomia psicológica e afetiva das mulheres. Na senda destes acontecimentos, formaram-se associações, fizeram-se conferências, organizaram-se, escreveram-se e difundiram-se publicações<sup>49</sup> – não podendo nós, entretanto, deixar de lembrar que as reivindicações mais relevantes das

<sup>46</sup> Disto são exemplo Emília de Sousa Costa – escritora e pedagoga, que defendeu um feminismo consciente e ativo, embora moderado no tom e na extensão das suas reivindicações – e Ana de Castro Osório – escritora, jornalista e pedagoga, uma das principais doutrinadoras e ativistas nos vários movimentos das mulheres, que tinha uma posição mais radical (SILVA, R. T., 1982: 13-14).

<sup>47</sup> De origem alemã, foi uma das principais filólogas da língua portuguesa. Desempenhou funções de crítica literária, escritora, lexicógrafa, tendo sido, igualmente, a primeira mulher a lecionar numa universidade portuguesa, na Universidade de Coimbra.

<sup>48</sup> Poderíamos ainda destacar nomes como Adelaide Cabete, ginecologista e militante dos direitos das mulheres, fundadora do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas, e Fausta Pinto da Gama, outra das criadoras da Liga Republicana das Mulheres Portuguesas, juntamente com a referida Adelaide Cabete e Ana Castro Osório.

<sup>49</sup> Alguns dos órgãos oficiais das publicações feministas são: *A Mulher e a Criança*; *A Madrugada*, da Liga Republicana das Mulheres Portuguesas; *A Mulher Portuguesa*, da Associação de Propaganda Feminista e a *Alma Feminina*, do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas.



feministas em Portugal tiveram que ver com o direito de voto, com a independência económica e com a consequente autonomia psicológica e afetiva da mulher, bem como com a educação das mesmas.

De facto, note-se, a este propósito, que o direito de voto foi uma das lutas fundamentais das feministas. Este pedido estava integrado na campanha que visava um novo estatuto para a mulher. Com efeito, houve mesmo dois movimentos distintos na luta pelo voto feminino, um mais alargado e outro mais restrito, sendo que o último apenas requeria o direito de voto para mulheres possuidoras de qualificações literárias ou científicas, escritoras, comerciantes, industriais, empregadas públicas e administradoras de fortuna própria ou alheia. Porém, a visão política considerava então como justificação suficiente para a recusa desta reivindicação a impreparação das mulheres, a sua pobreza cultural, a sua ignorância; e, apesar de modesta, esta pretensão não foi concedida na época, tendo sido uma luta que apenas foi vencida progressivamente ao longo de todo o século XX (*id.*: 24)<sup>50</sup>.

A independência económica da mulher era, igualmente, um dos motes da luta feminista. Ora, antes de mais, o que aqui interessa evidenciar é que a generalidade das feministas encarava a independência económica como um fator de libertação e uma garantia da emancipação efetiva da mulher. Com efeito, as noções de independência económica facultada pelo trabalho da mulher e de autonomia psicológica e afetiva daí resultantes são elementos axiais definidores do feminismo português. E é neste sentido que um emprego fora de casa e a remuneração que lhe estaria inerente eram encarados como um meio de “libertação” da mulher. Neste sentido, Emília de Sousa Costa defendeu que seria preciso complementar o trabalho com uma melhor preparação cultural e melhor educação da mulher, já que ambos se correlacionam. Não obstante, as feministas estavam cientes de que esta era uma reivindicação um pouco teórica, na medida em que tinham consciência de que, para o caso das populações mais desfavorecidas, o trabalho não levaria

<sup>50</sup> Saliente-se que houve uma tendência internacional de queda das lutas feministas a partir da conquista do sufrágio (SINGER, P., 1980: 112).



à defendida libertação económica, pois, perante condições de trabalho pesadas de exploração e de miséria, as mulheres encontrariam, sim, maior opressão (*id.*: 27-28)<sup>51</sup>.

Apesar do exposto, importa lembrar que a defesa do direito das mulheres ao trabalho tinha, na prática, muitas restrições. Como se sabe, Ana Castro Osório defendia o trabalho como enobrecedor do espírito tanto das burguesas ociosas, como das oprimidas, uma vez que para todas havia a alcançar a independência. No entanto, esta reivindicação tinha um carácter restritivo, na medida em que, na prática, limitava o acesso efetivo ao trabalho às mulheres que não casavam. Na verdade, para o caso das casadas, a autora continuava a defender que a mulher teria como principal objetivo auxiliar o homem. E foi neste mesmo aspeto que se viu uma certa distinção entre as feministas mais radicais e as feministas mais conservadoras. Encontramos, por exemplo, Ana Castro Osório a defender o direito ao trabalho para a mulher que está só e pretende ser independente economicamente da família, ou para aquela que, embora casada, ajuda o marido, esgotado pela vida moderna. Por outro lado, temos Emília Sousa Costa, que, apesar de lutar pelos direitos das mulheres que trabalham fora de casa, defende que é da própria natureza da mulher confinar-se à esfera doméstica (SILVA, R. T., 1982: 28-29). Desta forma, o que nos parece significativo, em ambas as opiniões, é que se acredita que as mulheres deverão trabalhar, essencialmente, quando estiverem desamparadas economicamente ou quando o fizerem em prol do homem.

Deve sublinhar-se que, durante toda a duração do Estado Novo, partes significativas da população (entre elas, as mulheres) trabalhavam no setor primário, sendo que a maioria das mulheres que operava fora de casa não era casada. Refira-se também que, apenas a partir das décadas de 50 e de 60, e como consequência direta da grande mobilização

---

<sup>51</sup> Não poderemos deixar aqui de ressaltar que, apesar de as transformações sociais sentidas no final do século XIX e inícios do século XX terem aberto a possibilidade de a mulher de classe média trabalhar fora de casa, por exemplo como telefonista, ou até de ingressar em carreiras universitárias, as mulheres de classes sociais inferiores sempre participaram na vida ativa, por exemplo, como camponesas ou como artesãs.



masculina para a Guerra Colonial, aumenta o número de mulheres no setor terciário. Porém, os seus salários eram sempre inferiores aos dos homens (COVA, A. e PINTO, A. C., 1997: 75-77).

Com efeito, a questão das diferenças salariais verificada entre ambos os sexos é ainda hoje uma das maiores contestações dos movimentos feministas, sendo que se questiona, igualmente, a forma tradicional de desempenho do papel de esposa e de mãe. Não se trata, assim, de conquistar direitos, mas sim de alterar, ou melhor, de equilibrar o triângulo existente entre homens, mulheres e trabalho. De modo geral, as feministas negam a divisão tradicional de trabalho (que relega para a mulher todas as tarefas domésticas), enquanto que o homem se veria encarregar com o trabalho fora do lar. Por outro lado, não aceitam a diferença de trabalho e salários, fora de casa, entre os sexos. No primeiro caso, sempre que a mulher trabalhasse fora de casa, teria de, injustamente, acumular o trabalho doméstico; no segundo caso, porque, muitas vezes, elas desempenhavam as mesmas funções que os seus colegas, não auferindo porém do mesmo vencimento.

Das reivindicações anteriores, deduz-se também que o tema da educação das mulheres é uma preocupação constante das lutas feministas portuguesas, havendo no assunto uma certa unanimidade entre as suas defensoras. Na verdade, a ignorância das mulheres foi sempre apresentada como o início de todos os males a que a mulher estava votada, já que era algo que estava espalhado por toda a sociedade portuguesa. Assim, a par do analfabetismo das classes inferiores, estava o analfabetismo cultural e intelectual das classes superiores<sup>52</sup>, resultantes de uma educação errada, deformadora, que ia sendo ministrada à mulher desde a sua nascença e que fazia com que estas se submetessem, sem qualquer tipo de protesto, à tradição secular de inferioridade na cultura,

<sup>52</sup> Em 1938, o debate sobre as vantagens do analfabetismo proferido por Salazar ficou célebre; neste, Salazar considerava mais importante criar vastas elites do que ensinar o povo a ler. Foi dentro de uma ideologia controladora que se desenvolveu o ensino primário em Portugal (COVA, A. e PINTO, A. C., 1997: 81).





na preparação para a vida, bem como no tratamento como assalariadas, em oposição aos seus companheiros homens.

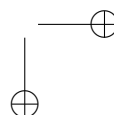
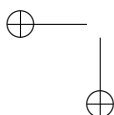
Como quer que seja, esta questão da educação tinha que ver, essencialmente, com o desejado progresso na educação das gerações futuras, pelo que não era uma preocupação exclusivamente das lutas femininas, sendo que outras personalidades de vulto da época, mulheres ou não, manifestaram urgência na resolução deste problema (SILVA, R. T., 1982: 32)<sup>53</sup>. Na verdade, além de a função da mulher como esposa, como mãe e como educadora beneficiar com uma melhor educação, a mulher também encontraria nesta os fundamentos de uma maior dignidade pessoal e as fundações para um melhor desempenho daquele que se queria que fosse o seu novo papel na sociedade.

Apesar do exposto, realcemos que, posteriormente, também o período do Estado Novo foi caracterizado por uma forte taxa de analfabetismo, salientando-se, evidentemente, que as mulheres constituíam o grosso das suas vítimas (COVA, A. e PINTO, A. C., 1997: 76)<sup>54</sup>. Isto talvez fosse fruto do facto de que, durante o Estado Novo, os movimentos de mulheres existiram mais em função da ideologia do estado, sendo que a questão feminina constava mais dos programas da oposição ao regime (*id.*: 79-91).

Na sequência deste raciocínio, importa dizer que, em comparação com o salazarismo, a Primeira República representou um período de maior liberdade e de inovação legislativa para as mulheres – como aconteceu, por exemplo, com as leis da família e do divórcio. Todavia, na participação na vida política, a República impediu as mulheres de aceder ao direito de voto, enquanto que o salazarismo lhes permitiu

<sup>53</sup> Lembramos, por exemplo, o José Joaquim Lopes Praça, D. António da Costa, Antónia Pusich e Maria Amália Vaz de Carvalho.

<sup>54</sup> Neste regime político, a mulher ocupou um lugar de especial destaque, no sentido em que foi por seu intermédio que Salazar pôs em prática a sua vigorosa política de poupança. Residia na mulher o papel de gestora das finanças do lar, pelo que o seu papel de mãe e de esposa foi valorizado. Porém, de modo concreto, Salazar não atribuiu ao espaço feminino um valor igual ao espaço masculino, porque o subalternizou em função do segundo.





participar (sempre, contudo, dentro de um quadro repressivo e limitador) na vida política nacional (*id.*: 77). Desta forma, o fascismo acabou por demonstrar uma contradição, na medida em que mobilizava as mulheres, tentando, porém, fixá-las também à vida doméstica.

Por último, não poderíamos deixar de dizer que, hoje em dia, as lutas femininas continuam a centrar-se nas questões relativas ao trabalho, mas também nas questões da reprodução e sexualidade. O mesmo é dizer que, mesmo assim, ainda não se alcançou um equilíbrio perfeito entre o trabalho efetuado pelas mulheres ou homens e a remuneração auferida por ambos; para além disso, ainda se encontram bem presentes as lutas pelo controlo da natalidade, pelo direito ao aborto, ou pela liberdade sexual da mulher.

## Conclusões provisórias

Durante séculos, o homem usou uma série de estratégias para manter o seu poder sobre a mulher. Efetivamente, se olharmos para trás, verificamos que a mulher esteve subordinada ao homem devido a uma estrutura patriarcal que a foi reprimindo. Tendo consciência que os homens foram durante séculos os representantes da ideologia dominante, controlavam a educação e a arte, definindo à partida o papel que a mulher tinha de ocupar na sociedade, não a deixando, por isso, aceder a determinados círculos de poder.

Temos de ter em conta que foi a opressão patriarcal que impôs determinados padrões sociais de feminilidade a todos os seres biologicamente mulheres, pretendendo fazer acreditar que os padrões escolhidos para a feminilidade eram naturais; porém, criava-se, por vezes, uma mulher que não correspondia à realidade. Pretendendo provar o





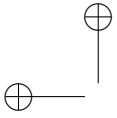
contrário, Simone de Beauvoir apresenta uma visão construtivista relativa à organização social do género, na medida em que defende que o sexo não está biologicamente determinado, iniciando, assim, um novo discurso feminista.

O feminismo e a crítica feminista surgem com muita força na Europa e nos Estados Unidos da América no século XX e têm como principal objetivo contestar os sistemas de pensamento vigentes na época. Desta forma, põem em questão e procuram uma reavaliação para o sistema patriarcal. Assim, conclui-se que, para poder atingir os seus objetivos, a mulher precisa, antes de mais, de se libertar da sujeição que o comportamento do homem a impôs durante séculos – por outras palavras, é preciso que a mulher se reedueque, no sentido de fazer estaca zero dos valores, das atitudes e, acima de tudo, dos preconceitos que lhe foram inculcados por uma sociedade paternalista.

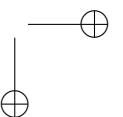
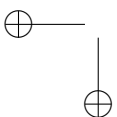
Apesar disso, o feminismo como teoria política não pode ser reduzido a uma reflexão ou a um produto da experiência feminina. Por outro lado, a ideia de existir uma escrita feminina produzida exclusivamente por mulheres não é consensual no seio das feministas. Porém, não se pode deixar de realçar que a autoria feminina foi sinal de transgressão, de ousadia, correspondendo à imposição de uma consciência que se reconhecia no direito de apropriação de um espaço: o espaço do discurso. Neste sentido, as críticas francesa, inglesa, italiana, norte-americana, entre outras, têm tentado identificar traços que caracterizem o discurso de autoria feminina, com o objetivo de naqueles traços identificar novas características que, no seu conjunto, manifestem diferenças significativas relativamente à escrita e ao discurso masculinos.

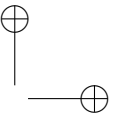
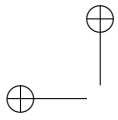
Ora, sendo Natália Correia uma açoriana que experienciou todas estas alterações sociais, caberá a este trabalho demonstrar de que modo a escritora evidencia marcas próprias da escrita de autoria feminina, bem como ver até que ponto as suas personagens são o reflexo deste turbilhão social vivido em pleno século XX. Nesse sentido, e antes de passarmos à análise da obra propriamente dita, consideramos pertinen-





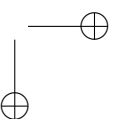
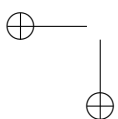
te aqui deixar uma breve abordagem ao estudo da personagem de ficção, estudo esse que servirá de base à análise futura.





# **Parte III**

## **O estudo narratológico da personagem**







## Introdução

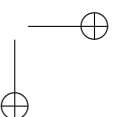
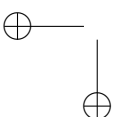
A personagem literária tem um papel fundamental na narrativa. Segundo Roland Barthes, no estudo “Introduction à l’analyse structurale des récits”<sup>55</sup>, não existe narrativa sem personagem ou sem agente, pois as funções e o significado das ações ocorrentes numa sintagmática narrativa dependem primordialmente da atribuição ou da referência dessas ações a uma personagem ou a um agente (BARTHES, R., 1977: 32-33). Na verdade, também E. M. Forster, em *The Aspects of the Novel*, encara a personagem como um dos elementos estruturais básicos da narrativa, a par da intriga e da história<sup>56</sup>. Nesta perspetiva, a obra é vista como um sistema, sendo que uma abordagem da personagem implica a análise da sua relação com as demais partes da obra.

A personagem como elemento da narrativa é construída pelo narrador, através da utilização dos mais diversos artifícios. São estes que lhe permitem adquirir uma existência textual e ficcional, isto é, “ganhar corpo” perante o olhar do leitor. E uma vez que nos vamos focar na análise da personagem, pretendemos, neste capítulo, recordar, e sublinhar, fatores importantes da mesma: a sua definição, o modo da sua criação pelo narrador, os seus diversos tipos e formas de conceção, a relação que mantém com o autor e com o leitor da obra, bem como a conexão existente entre a personagem e o contexto em que é escrita e lida.

---

<sup>55</sup> Recorde-se que este estudo foi primeiramente publicado no n.º 8 da revista *Communications*, em 1966.

<sup>56</sup> E. M. Forster elaborou uma distinção entre *story* (história) e *plot* (intriga) baseada em parâmetros de tempo (“And now the story can be defined. It is a narrative of events arranged in their time sequence” [FORSTER, E. M., 2005: 24]) e de causalidade (“Let us define a plot. We have defined a story as a narrative of events arranged in their time-sequence. A plot is also a narrative of events, the emphasis falling on causality” [*id.*: 78]).





### 3.1. A personagem [ficcional]

Para abordarmos o tema da personagem ficcional, temos de ter em atenção as diversas formas de analisar e interpretar a obra literária que foram sendo defendidas ao longo dos anos. Desta forma, para o estudo deste elemento da narrativa, teremos de ter em conta várias contribuições existentes.

Porém, antes de mais, coloca-se a questão: o que é uma personagem literária?<sup>57</sup>

Na evolução dos estudos literários, houve diversas tentativas de analisar e de interpretar a obra literária, bem como a personagem. Apesar disso, é difícil encontrarmos uma definição inequívoca de personagem, uma vez que este conceito nos aparece, muitas vezes, associado ao de *persona* e ao de *pessoa*, acabando por prosseguir, de certo modo, com a ideia aristotélica da *imitatio*. Para comprovarmos este facto, bastaria debruçarmo-nos sobre algumas definições apresentadas em algumas obras de referência, das quais deixamos aqui registado um exemplo.

Personagem – [Do fr. *Personnage*, do lat. *Persona*-, máscara, correspondente ao gr. “*prosopon*” rosto] (MONIZ, A. e PAZ, O., 2004: 164).

<sup>57</sup> Existem conexões semânticas entre o termo e conceito “personagem” e “figura”, sendo que, “Se o lexema personagem está vinculado a uma acepção relativamente específica (isto é: do âmbito dos estudos literários), o termo figura refere-se, como primeira acepção, à “forma exterior, [a]o contorno externo de um corpo”; derivadamente, *figura* significa “personagem ou personalidade de importância” assim mesmo, aparentemente oscilando-se entre ficção (personagem) e real (personalidade); avança-se um pouco mais e chega-se, através do termo *figura*, à designação de “cada um dos personagens da peça [...]” (REIS, C., 2006: 19).







Verificamos, desta forma, que, por um lado, o termo personagem tem como raiz etimológica a palavra de origem francesa (*personnage*) e, por outro, remete para o uso da “máscara” no teatro grego, deixando ambas, assim, explícito o papel ficcional destas figuras<sup>58</sup>.

Como quer que seja, através da sua raiz etimológica e da sua forma, verificamos existir uma relação entre os termos e conceitos “personagem”, “*persona*” e “pessoa”. Efetivamente, a partir da consulta das mais diversas definições, e apesar de haver uma certa separação entre os termos e conceitos de “pessoa” e “personagem”, este segundo termo acaba, frequentemente, por estar associado aos outros dois. Na verdade, uma personagem possui características iguais às de qualquer ser humano, de qualquer pessoa, pois, embora exista apenas no papel, tem uma certa existência real. Importa também salientar que podemos considerar personagem tanto uma pessoa, como um grupo social, um espaço ou uma realidade sociológica (SILVA, V. M. A., 2007: 701-703).

Ainda relativamente à definição de personagem, vemos que os críticos e teorizadores literários ingleses utilizam, para a designar, o termo *character*, palavra que concede um relevo especial ao conteúdo psicológico e moral da mesma. Porém, trata-se de um termo com pouca tradição na terminologia literária das línguas românicas, pelo que Vítor Aguiar e Silva defende que o termo “personagem” deverá continuar a prevalecer, uma vez que revela uma tradição literária mais longa (*id.*: 694).

E para os escritores, o que é uma personagem literária? Trata-se apenas de um “ser textual”?

“Eles vêm do fundo de uma gaveta chamada memória. [...] a personagem surge como uma lembrança, um fato, qualquer coisa que me toca, no presente, em relação a qualquer coisa que me tocou, profundamente, no passado”, diz-nos Antônio Torres (*apud* BRAIT, B., 1985: 71). Por seu lado, escreve Domingos Pellegrini que “Criar personagens

<sup>58</sup> Vítor Manuel Aguiar e Silva reconhece na origem etimológica de personagem – *persona* (enquanto máscara) – a ideia de ficção (SILVA, V. M. A., 2007: 694).



é, no meu modo de ver, principalmente observar e imaginar” (*apud* BRAIT, B., 1985: 71) enquanto Ignácio de Loyola diz: “Vêm de mim, sou eu mesmo, uns quarenta por cento. Tem vezes que é bem mais: sessenta, setenta, cem por cento. [...] Mas da maior parte das vezes vêm de tudo o que me rodeia, das pessoas que estão à minha volta. De gente que vi, observei, convivi, entrevistei, amei” (*apud* BRAIT, B., 1985: 71). “Os personagens vêm da imaginação do escritor”, lembra Brait; e continua: “De muitos lugares, isto é certo. Da infância. Do dia-a-dia. De um encontro casual na rua. De uma foto ou notícia de jornal. Das páginas da História. De um sonho ou de um pesadelo. De uma associação de ideias. De um desejo de se auto-retratar (Flaubert: “Madame Bovary sou eu”). Mas se isso se refere à origem mais remota. Em última análise, os personagens de ficção vêm da imaginação do escritor. Não é a capacidade de bem retratar que faz um escritor de ficção, mas sim a capacidade de imaginar personagens e de criar situações (BRAIT, B., 1985: 84).

Nas definições apresentadas, podemos entender que a criação das personagens se deve às mais diversas formas: a um exercício de imaginação; a um exercício de memória; ao fruto da observação... Nesta ordem de ideias, apesar de estarmos perante um ser de ficção, a personagem apresenta uma certa relação com a pessoa e com o indivíduo real, seja ele o seu criador ou alguém que ele observou ou em quem se baseou.

Assim, as suas atitudes e as suas características não são mais do que uma projeção literária, fiel ou adulterada, do indivíduo real, alcançando, deste modo, uma grande riqueza. Contudo, apesar de o autor se poder inspirar em pessoas reais, muitas vezes as personagens adquirem vida própria e uma certa autonomia, a partir da interpretação que o leitor dela realiza.

Para todos os efeitos, e apesar dos exemplos acima indicados, deve dizer-se que a analogia estabelecida entre a pessoa real e a personagem é, muitas vezes, depreciada ao nível dos estudos literários, independentemente de aí se considerar pertinente a existência de verosimilhança



narrativa. Com efeito, no seguimento dos estudos da narratologia genettiana, esta confusão gerada pelos dicionários não existe, na medida em que a palavra personagem aparece distinta da de pessoa, remetendo esta última para a pessoa do narrador (REIS, C. e LOPES, A. C. M., 1996: 327).

### 3.1.1. A personagem ficcional, breve resenha histórica

Aristóteles foi o primeiro teórico a debruçar-se sobre o estudo da personagem, refletindo sobre alguns aspetos importantes que marcaram (e continuam a marcar) o termo, conceito e função “personagem”. Saliou, desde logo, a semelhança entre personagem e pessoa, conceito centrado na discutida, e raras vezes compreendida, *mimesis* aristotélica<sup>59</sup>. Desta forma, para Aristóteles, a verosimilhança adquire um papel mais importante do que a simples imitação.

Não é ofício do poeta narrar o que realmente acontece; é, sim, representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível, verosímil e necessário. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem em verso ou prosa [...] diferem sim em

<sup>59</sup> Por longos anos, o conceito de *mimesis* aristotélico foi interpretado como pura e simples imitação da realidade, isto é, como uma referência direta àquela. Porém, esta afirmação é limitadora, na medida em que mais do que imitar simplesmente a realidade, Aristóteles preocupou-se, sim, em narrar o que é verosímil. Neste sentido, demonstrava preocupação não só como era imitado, mas também com a própria maneira de ser do poema e com os meios utilizados pelo poeta para a elaboração da sua obra. Por isso, apontou, entre outras coisas, para dois aspetos essenciais: a personagem como reflexo da pessoa humana e a construção da personagem cuja existência obedece a leis particulares que regem o texto (BRAIT, B., 1985: 29). Para saber mais sobre este assunto, remetemos para REIS, C. e LOPES, A. C., 1996: 233; SILVA, V. M. A., 1990: 103-106.



que diz um as coisas que sucederam, e o outro as que poderiam suceder (ARISTÓTELES, s/d: 117).

À narrativa [literária] caberia, então, compor o que é possível e não aquilo que existe. No seguimento deste raciocínio, a personagem não é mais do que o resultado de uma seleção realizada pelo poeta, “cuja natureza e unidade só podem ser conseguidas a partir dos recursos utilizados para a criação” (BRAIT, B., 1985: 31).

Saliente-se, todavia, que, na poética aristotélica, a noção de personagem é secundária e está sujeita à noção de ação. Neste sentido, poderiam existir histórias/diegeses sem personagens; contudo, seria impossível ver-se uma personagem sem uma história (BARTHES, R., 1977: 32-33).

Horácio, baseando-se nos estudos empreendidos por Aristóteles, segue esta linha de pensamento. Porém, muito chegado à ligação entre a arte e a ética, concebe a personagem não apenas como reprodução possível de pessoas, antes como modelos a serem imitados. Por isso, Horácio contribuiu para a ideia de personagem como modelo humano a seguir, apesar de também ter dado atenção à sua adequação e ao seu caráter fictício (BRAIT, B., 1985: 35).

Entretanto, a opinião de Aristóteles foi defendida por outros teóricos clássicos (Vossious) sendo que apenas mais tarde, com o romantismo, que a personagem, até então vista como apenas um nome, passou a ser notada pela sua consistência psicológica, encarnando uma essência psicológica (BARTHES, R., 1977: 32). Foi a partir da segunda metade do século XVIII que a conceção de personagem abraçada por Aristóteles e Horácio foi, então, sendo substituída pela ideia de personagem como representação do universo psicológico do seu criador. Melhor dizendo, as personagens deixam de ser vistas apenas como imitação do mundo exterior, passando a ser encaradas como “projeção da maneira de ser do escritor”<sup>60</sup>.

<sup>60</sup> O romance, em especial no século XVIII, analisa as paixões e os sentimentos humanos, desenvolvendo, igualmente, sátira social e política, bem como promovendo narrativas de intenções filosóficas. Com o romantismo, surge o romance psicológico



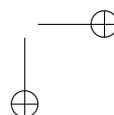
Ora, a perspetiva acima referida vai ser posta em questão no final do século XIX e início do século XX, no que diz respeito especificamente à personagem de ficção, através da sistematização da crítica literária nas suas diversas tendências e com uma especial incidência na análise da narrativa e dos seus diversos componentes. É nesta altura que a análise da personagem sofre grandes alterações, na medida em que também se opera uma enorme alteração na forma como alguns escritores (tais como Virgínia Woolf, Franz Kafka, Thomas Mann e James Joyce) a concebem. Efetivamente, os romances destes autores não apresentam apenas personagens complicadas e contraditórias, difíceis de apreender, não se limitam a devassar as profundezas e os recessos da interioridade humana; criam, antes, personagens como que descentradas, destituídas de coerência ética e psicológica, instáveis e indeterminadas (cf. SILVA, V. M. A., 2007: 707).

Assim sendo, na década de 20 do século XX, surge uma nova conceção de personagem lançada por Georg Lukacs (na *Teoria do romance*, de 1920<sup>61</sup>), que submete a estrutura do romance (e, conse-

---

(de confissão e de “análise das almas”) e o romance histórico (de crítica e análise da realidade social). Por sua vez, naturalistas e realistas procuraram criar personagens que reproduzissem temperamentos e meios sociais (AGUIAR e SILVA, V. M., 2007: 707-708; BRAIT, B., 1985: 37-38).

<sup>61</sup> Nesta obra, Lukacs distingue epopeia de romance, na medida em que, no seu entender, a primeira apresenta uma totalidade acabada em si mesma e o segundo busca essa totalidade (LUKACS, G., 2007: 60). Neste sentido, o romance indica o rompimento da harmonia existente entre o homem e um seu universo. De seguida, Lukacs faz um balanço da história do romance europeu, destacando quatro grandes tipos: o primeiro, que denomina “idealismo abstrato” (*Dom Quixote*, de Cervantes), no qual o herói é um sonhador, mas que se sente um ser inferior, demonstrando uma inaptidão que o impede de realizar o seu ideal, revelando, ainda, uma inadequação entre a alma e a obra, entre a intensidade e a aventura (Lukacs, G., 2007: 99-116); o segundo, a que chama “romantismo da desilusão” (*Educação sentimental*, de Flaubert), onde o herói é um ser desajustado em conflito com o mundo, sendo a sua alma mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida é capaz de lhe oferecer (*id.*: 117-137); o terceiro tipo, chamado de “romance de educação” (*Wilhelm Meister*, de Goethe), no qual o sujeito se situa entre o aspeto estético e histórico filosófico, abordando a reconciliação do indivíduo problemático com a realidade social concreta (*id.*: 138-149); no





quentemente, a personagem) à influência determinante das estruturas sociais<sup>62</sup>. Neste sentido, o romance serve como um percurso de auto-conhecimento. Desta forma, a personagem continuava a estar sujeita ao modelo humano (BRAIT, B., 1985: 39-40).

Mais tarde, segundo Tzvetan Todorov, dentro das teorias de análise estrutural, Boris Tomachevski negou à personagem qualquer importância narrativa, não a vendo com individualidade própria, apesar de posteriormente ter atenuado este ponto de vista (TODOROV, T., 1971: 220). A este propósito, chegou mesmo Tomachevski a referir que o herói não é um elemento necessário à fábula (*apud* SILVA, V. M. A., 2007: 687) sendo que, também Todorov considerou que nem sempre a personagem é determinante da ação narrativa e nem sempre a narrativa é uma “descrição de caracteres” (TODOROV, T., 2006: 121).

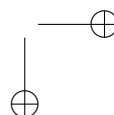
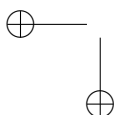
Neste contexto, convém vincar que será Vladimir Propp<sup>63</sup> quem reduzirá a personagem a uma tipologia simples de análise, não da psicologia, mas das unidades de ações textuais (BARTHES, R., 1977: 33). Atente-se que Vladimir Propp dedica um capítulo da sua obra *Morfologia skazki (Morfologia do conto)*, de 1928, “Os atributos das personagens e sua significação”, ao estudo da personagem (apesar de, note-se, esta não ser, de modo concreto, o objeto principal do seu estudo). Na

---

quarto e último tipo, Lukacs fala da extrapolação das “formas sociais” de vida na era burguesa (*Guerra e Paz* e *Ana Karenina*, de Tolstoi) (*id.*: 150-162).

<sup>62</sup> A narrativa torna-se o lugar do confronto entre o herói problemático (que está em comunhão e, ao mesmo tempo, em oposição com o mundo) e o mundo do conformismo e das convenções.

<sup>63</sup> Esta obra de Vladimir Propp, publicada em 1928, suscitou alguma repercussão na época; porém, depressa saiu de circulação, devido ao combate ao formalismo russo, entre cujos representantes Propp era sempre incluído. Todavia, em 1958, com a tradução inglesa, o livro passou a ter outra receção. Com efeito, percebeu-se que, apesar de o estudo de Propp estar concentrado na realidade russa (num *corpus* de contos russos), não tendo como objetivo extrapolar estas conclusões para outros géneros, verificava-se a ocorrência dos mesmos esquemas narrativos em povos que dificilmente poderiam ter mantido contacto entre si. Independentemente da polémica causada, a partir dos anos sessenta o livro tornou-se na origem dos mais diversos estudos sobre a narrativa em geral (PROPP, V., 2001: 1-6).





verdade, nos estudos deste autor, a personagem é pouco valorizada, na medida em que ela apenas é equacionada como um agente das ações que integram o processo narrativo; assim, importante é saber o que fazem as personagens, e não como ou quem pratica as ações (PROPP, V., 2001: 49-50). Com efeito, partindo da análise estrutural do conto maravilhoso e das leis que o regem, a personagem é vista como um agente das ações que se integram e processam na narrativa, agrupando-se de acordo com as mesmas<sup>64</sup>.

Vemos, então, que, ao dedicar-se ao estudo do conto fantástico russo, este escritor explicitou a personagem sob o ponto de vista da sua funcionalidade no sistema verbal compreendido pela narrativa reagindo-se, assim, aos excessos biografistas e psicologistas, que entendiam a personagem como uma extensão do autor, evidência da sua intenção ou representação linear de figuras reais. No polo oposto, segundo a teoria de Propp, as personagens viram-se reduzidas à dimensão funcionalista e imanentista de seres de papel (REIS, C., 2006: 15).

Posteriormente, na década de 60 do século XX, e a partir das teorias iniciadas pelos formalistas russos, Algirdas J. Greimas direcionou o estudo da narrativa no sentido da exploração das suas possibilidades estruturais. Desta forma, com a obra *Semantique Structurale*, publicada em 1966, o autor já aponta para o estudo da personagem numa perspetiva semiológica, mais tarde bem vinculada por Philippe Hamon no artigo *Pour un statut sémiologique du personnage* (HAMON, P., 1977).

Com efeito, Greimas propôs uma definição de personagens, não de acordo com o que elas são, mas de acordo com o que fazem, substituindo o conceito de “personagem” pelo de “actante”<sup>65</sup>, atribuindo-lhe

<sup>64</sup> As funções entre as personagens poder-se-iam distribuir em antagonista; doador; auxiliar; princesa e seu pai; mandante; herói; falso herói (PROPP, V., 2001: 44).

<sup>65</sup> Este termo deriva da sintaxe estrutural de Lucien Tesnière; porém, a análise de Greimas também se inspira em Propp, bem como no trabalho de Etienne Souriau (SILVA, V. M. A., 2007: 687-688). O último, com um trabalho dedicado ao teatro, distinguiu as personagens dos papéis (que chamou “funções dramáticas”) e entreviu a possibilidade de uma repartição irregular das duas classes (DUCROT, O., 1976: 75).





uma ótica meramente funcionalista. Este termo identifica os seres ou coisas que participam, ativa ou passivamente, num processo sintático. Com esta designação, Greimas não lhe pretendeu retirar importância; pelo contrário: os actantes possuem uma relevância fundamental na medida que estão num nível superior de análise ao qual todos os outros se subordinam (SILVA, V. M. A., 2007: 687-689).

Vemos então que o problema levantado pela classificação das personagens de ficção é complexo e não está bem resolvido. Por isso, Philippe Hamon considera que a confusão entre os conceitos de personagem e de pessoa tem como origem a sobrevalorização do conceito de personagem (HAMON, P., 1977: 116); contudo, também ele considera que ambos os conceitos estão associados, “Il va de soi qu’une conception du personnage ne peut pas être indépendante d’une conception générale de la personne, du sujet, de l’individu” (*ibid.*). De qualquer forma, para ele, é incorreto falarmos de personagens como se elas fossem seres vivos. Na verdade, segundo este autor, para se efetuar uma verdadeira análise da personagem, contra as abordagens de índole psicológica e antropológica, teríamos de recorrer à semiótica. Neste sentido, representada no texto por um nome, por um significante, a personagem tem de ser vista como um signo integrado numa mensagem, que adquire significado com o decorrer da narrativa, a partir da relação que estabelece com outras personagens, ou seja, com outros signos, sintagmática e paradigmaticamente.

Neste sentido, uma das pertinências dos estudos semióticos da personagem, e tendo em conta as subdivisões da semiologia (em semântica, sintaxe e pragmática), foi a sua contribuição na demarcação das personagens quanto ao relevo, permitindo, desta forma, a identificação do herói ou protagonista<sup>66</sup>.

<sup>66</sup> A existência de um herói relaciona-se com a concepção antropocêntrica da narrativa; o mesmo é dizer que se considera que a narrativa se desenvolve em torno de uma figura principal, destacando-se esta das restantes personagens. Note-se que, em termos histórico-literários, o Renascimento e o Romantismo são períodos privilegiados para a configuração de heróis (cf. REIS, C. e LOPES, A. C. M., 1996: 193); note-se, igualmente, que, do ponto de vista funcional, o anti-herói ocupa a mesma posição de







Efetivamente, dada a importância deste elemento dentro da narrativa, importa analisá-la, caracterizá-la, sendo que o mesmo apenas é possível quando a considerarmos objeto de estudo da semiologia, em conjunto com os estudos literários. Assim, a personagem terá de ser analisada como um signo linguístico próprio de uma mensagem literária.

Com efeito, as personagens, independentemente de poderem ser referenciais da vida humana, são apenas “seres de linguagem” que se movem num determinado espaço e tempo. São então “invenções” dos autores e não imitações da realidade que o rodeia; e o verdadeiro escritor será um *criador* e não um *imitador*. No seguimento desta ideia, também António Cândido considera que criar uma personagem que seja a simples cópia de alguém é a negação do romance, sendo que na sua criação o escritor oscila entre a cópia fiel da realidade ou a imaginação (CÂNDIDO, A., s/d: s.p.).

Pode concluir-se, então, que a personagem, sendo um ser fictício, não é mais do que o resultado de uma reinterpretação de seres com os quais o autor teve “contacto”, tivesse este a forma de proximidade real ou a partir de leituras realizadas, de filmes visionados, entre outros. Esta *transposição* para o papel, de algo com o qual já se relacionou, direta ou indiretamente, pode ser intencional ou não. Desta forma, “não podemos negar a existência de uma relação entre a *personagem* e a *pessoa*” (DUCROT, O. e TODOROV, T., 1976: 271), uma vez que aquela não é mais do que a recuperação de características de seres com os quais o escritor se “cruzou” de alguma forma. E, ainda a este propósito, lembre-se o que escreveu Dionísio Vila Maior, lembrando que “qualquer texto ficcional nunca o é de forma total, pois, não podendo ser considerado como uma entidade puramente autotélica, nunca se

---

destaque do herói na estrutura da narrativa – assentando, contudo, a diferença no facto de a configuração psicológica, moral social e económica daquele se encontrar traduzida em termos de desqualificação. Para um melhor esclarecimento desta questão, veja-se SILVA, V. M. A., 1990: 258-259 e HAMON, P., 1977: 157-167.





desprende, por isso mesmo, de uma referência ao real” (VILA MAIOR, D., 2001: 14-15).

Como pudemos verificar, como entidade formada através da linguagem, a personagem foi alvo de diversos estudos de índole semiológico-textual, que comungam com os estatutos literários, na senda da destruição da ligação que muitos continuavam a manter entre esta e o ser humano.

Não obstante a literatura se formar a partir de um código linguístico que, de alguma forma, evoca a realidade, torna-se impossível para esta competir com a flexibilidade e a mutabilidade da realidade. É, então, importante encontrar ferramentas de análise que nos permitam conhecer melhor essa mesma realidade representada em texto pelos signos linguísticos.

Na verdade, a linguagem é portadora de uma série de recursos estilísticos, morfológicos e sintáticos através dos quais *representa* a realidade; contudo esses apenas terão viabilidade enquanto causadores do efeito real<sup>67</sup> se forem conjugados com a semântica. E é a partir desta

<sup>67</sup> O *efeito do real* (HAMON, P., 1977: 122) é conseguido, segundo Philippe Hamon, a partir do detalhe, da descrição, obtidos a partir de uma série de recursos e técnicas linguísticas. Efetivamente, é o *efeito de real* causado pelo texto que, aquando da leitura de uma obra, nos permite acreditar que as personagens com as quais contactamos são reais, uma vez que detêm características que se assemelham àquelas que cada um vê na sua realidade; por isso, a forma de receção de um qualquer texto diverge de sociedade para sociedade e de época para época (BRAIT, B., 1985: 45). Por isso, refere Antônio Candido que “a ficção é único lugar – em termos epistemológicos – em que os seres humanos se tornam transparentes à nossa visão, por se tratar de seres puramente intencionais a seres autônomos; de seres totalmente projetados por orações. E isso a tal ponto que os grandes autores, levando a ficção ficticiamente às suas últimas conseqüências, refazem o mistério do ser humano, através da apresentação de aspectos que produzem certa opalização e iridescência, e reconstituem, em certa medida, a opacidade da pessoa real. É precisamente o modo pelo qual o autor dirige o nosso “olhar”, através de aspectos selecionados de certas situações de aparência física e do comportamento – sintomáticos de certos estados ou processos psíquicos – ou diretamente através de aspectos da intimidade das personagens – tudo isso de tal modo que também as zonas indeterminadas começam a “funcionar” – é precisamente através de todos esses e outros recursos que o autor torna a personagem





que conseguimos estabelecer uma ligação entre o sistema linguístico e a realidade, sendo, por conseguinte, a utilização dada à linguagem no texto fator conducente às mais diversas interpretações do mesmo (não esquecendo nunca que o leitor as liga ao seu próprio contexto, ao mundo no qual se integra)<sup>68</sup>.

Pelo anteriormente exposto, conclui-se que a personagem pode tornar-se bastante ambígua, na medida que, apesar de o escritor apresentar os seus traços gerais, é o leitor quem a interpreta (tantas vezes de acordo com a sua formação, a sua mundividência, o mundo onde se encontra integrado), estabelecendo eventualmente paralelos entre ela e pessoas que, de alguma forma, já conhece. Na verdade, e em última instância, cabe ao leitor terminar a construção iniciada pelo escritor.

### 3.1.2. A interação leitor/texto

A característica fundamental dos discursos é a sua heterogeneidade do ponto de vista semiológico; ou melhor: todo o discurso admite uma

---

até certo ponto de novo inesgotável e insondável” (CÂNDIDO, A., s/d: s.p.). Esse lado real que vemos no texto pode ser consequência do facto sublinhado por Dionísio Vila Maior, quando refere que “qualquer texto (ficcional ou não, literário ou não), faz referência, verificando-se, mesmo, sempre, no texto literário ficcional, uma homologia, entre realidade e ficção, esta homologia estabelece-se quer por meio de alusões simbólicas, quer pela interacção entre elementos de referência histórica e elementos de referência ficcional. De uma ou de outra maneira, encontra-se sempre presente a referência ao real [...] em função do qual a obra estético-literária existe” (VILA MAIOR, D., 1991: 13).

<sup>68</sup> Sobre a construção da personagem por parte do leitor, Philippe Hamon fala em “effet – personnage”, isto é, em construção semântica que vai sendo realizada pelo leitor, à medida que este vai lendo a obra: “[...] est autant une reconstruction du lecteur qu’une construction du texte (l’effet personnage n’est peut être qu’un cas particulier de l’activité de la lecture)” (HAMON, P., 1977: 119).





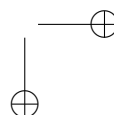
pluralidade de interpretações, podendo-se afirmar que é constituído pela imbricação de diversas mensagens.

Não obstante do anteriormente referido, Iser refere que o autor pode exercer influência na imaginação do recetor, na medida em que tem ao seu dispor uma série de técnicas narrativas que pode usar (ISER, W., 1980: 57), facto que nos permite referir que, na estética da receção, quer o autor, quer o recetor têm um papel importante, ainda que sejam detentores de diferentes códigos.

Neste sentido, Umberto Eco refere-se à obra de arte como um objeto acabado, isto é, “fechado”, na medida em que foi produzida por um autor que organizou uma secção de feitos comunicativos, de modo que cada possível leitor a pudesse (re)compreender. Porém, salienta que cada leitor, em virtude da sua situação existencial concreta, sensibilidade particular, cultura, gostos, tendências, preconceitos condiciona a receção da mensagem. Assim sendo, toda a obra de arte, “forma acabada, *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração da sua irreproduzível singularidade” (ECO, U., 1991: 40).

A este propósito, tanto Umberto Eco como William Empson consideram que a mensagem estética é uma proposta aberta às soluções interpretativas atribuídas pelo seu recetor, realçando Empson que os sentidos literários não podem ser definidos de forma unívoca (REIS, C., 1993: 271). Desta forma, nenhuma obra é reduzida à ideia que o seu autor fez dela, já que, se assim fosse, estaria a reduzir-se o seu valor a um único significado.

Por conseguinte, podemos dizer que é a partir da interação que se manifesta entre o autor de uma obra, o criador, e o seu recetor que a obra se concretiza. Por isso, escreveu Eco: “Como aparece na sua superfície (ou manifestação) linguística, o texto representa uma cadeia de artifícios de expressão que devem ser atualizados pelo destinatário” (ECO, U., s/d: 35). Assim, podemos ver que, no que concerne à atualização, um texto é incompleto, considerando-se que permanece





puro, “*flatus vocis*”, enquanto não for correlacionado, com referência a um determinado código, ao seu conteúdo convencional, facto pelo qual o destinatário detém uma função importante (*ibid.*). Com base no anteriormente referido, torna-se necessário que o destinatário possua competência gramatical.

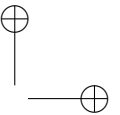
Esta questão poder-nos-á levar a pensar que um texto poderá dar lugar a uma infinidade de interpretações, consoante a competência do destinatário<sup>69</sup>. Contudo, Umberto Eco salienta que não se pode ver a obra aberta como uma entidade caótica ou aleatória (REIS, C., 1993: 272). Efetivamente, os textos possuem “espaços brancos” a serem preenchidos, todavia quem o emitiu previu precisamente isso, salvaguardando-se numa margem de univocidade do texto. Nesta ordem de ideias, também Iser refere que cabe ao leitor descobrir o que está formulado no texto, tendo, para isso, alguma liberdade interpretativa (ISER, W., 1980: 62). A partir desta ideia, surge a noção de “leitor-modelo<sup>70</sup>” referida por Eco, na medida em que, quando escreve, o emissor prevê (e, de alguma forma, condiciona) que o leitor do seu texto será capaz de cooperar com ele para a atualização textual. Assim sendo, podemos dizer que o destino interpretativo faz parte do mecanismo de geração do texto (ECO, U., s/d: 39).

Em função do exposto, quanto mais rígidas do ponto de vista sintático (e transparentes do ponto de vista semântico) forem as modalidades discursivas perfilhadas, menor será a sua margem de abertura interpretativa, sendo, por conseguinte, maior a sua “eficácia ideológica”.

<sup>69</sup> Para descodificar a mensagem verbal, é preciso possuir-se, além da competência linguística, uma competência circunstancial, uma capacidade passível de desencadear pressuposições, de reprimir idiosincrasias, entre outras (ECO, U., s/d: 38).

<sup>70</sup> “O «Leitor-Modelo» constitui um conjunto e *condições de êxito*, textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente actualizado no seu conteúdo potencial” (*id.*: 45). Além da existência de um Leitor-Modelo, Eco fala também num “Autor-Modelo”, na medida em que o leitor empírico formula uma hipótese sobre o autor, admitindo, porém, que esta noção não se distingue com a mesma facilidade da do leitor-modelo, dado que o leitor pode ser influenciado por informações que já detém sobre o autor empírico enquanto sujeito da enunciação, podendo, desta forma, ofuscá-lo (*id.*: 46).





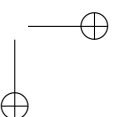
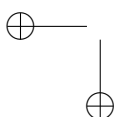
De modo contrário, na medida em que se apresentar um discurso altamente fluído, no plano sintático e semântico, a mensagem literária facultará opções de leitura diversificadas, mas verá afetada a possibilidade de impor ao destinatário rumos ideológicos precisos e irrevogáveis. Isto leva-nos a concluir que a capacidade de afirmação ideológica varia consoante as tipologias textuais usadas (REIS, C., 1983: 274)<sup>71</sup>. Ora, daqui poderemos inferir que um texto fechado resiste melhor ao uso do que um texto aberto, na medida que é concebido para um leitor-modelo, dirigindo-lhe, claramente, o nível de cooperação. Poderá, todavia, suceder que o emitente, por carência de análise histórica, erro de avaliação semiótica, preconceito cultural ou subavaliação das circunstâncias de destinação, não consiga prever com exatidão a competência linguística do leitor, facto que poderá ocasionar uma série de novas interpretações, tornando-se, por vezes, noutra livro diferente do imaginado. Por isso, Eco refere que não há um texto mais aberto do que um texto fechado (ECO, U., s/d: 42).

Usando como exemplo a criação do herói, sabemos que o escritor concebe os seus heróis na aceitação perfeita dos códigos vigentes no seu contexto sociocultural. Desta forma, o herói espelha os ideais de uma comunidade ou de uma classe social, encarnando os padrões morais e ideológicos que essa comunidade ou essa classe valorizam. Exatamente por isso, umas vezes torna-se mais fácil do que outras a identificação do herói. Com efeito, estando a sua criação estritamente ligada aos códigos culturais, éticos e ideológicos da época em que foi concebido, a sua leitura pode não ser fácil numa outra época, com diferentes valores dominantes (SILVA, V. M. A., 1990: 258).

Desta forma, a escolha e caracterização do herói constitui tanto uma questão associada ao escritor como ao recetor do texto. Na verdade, diferentes épocas poderão levar à escolha de diferentes heróis, bem como a interpretações diferentes de um mesmo herói (*id.*: 259).

---

<sup>71</sup> A este propósito, também Fish realça as diferenças entre a interpretação de um texto poético e de um texto em prosa (FISH, S. E., 1980: 76).





Concluimos, então, que a interpretação da mensagem de um livro é fruto de uma interação entre o escritor e o leitor; o mesmo é dizer que o texto pede a cooperação entre ambos, já que existe uma base proposta e idealizada pelo escritor que será interpretada pelo leitor; este, por sua vez, terá de realizar conjeturas, propor hipóteses, para completar e compreender o sentido do texto. Não obstante o anteriormente referido, o seu recetor, para descodificar um texto, deverá possuir uma competência linguística. Contudo, quando o leitor empírico corresponde às exigências do leitor-modelo, poderá interpretar o texto com sucesso e de acordo com o idealizado pelo seu autor.

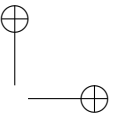
Neste sentido, consideramos oportuna a apresentação do próximo tópico, na medida em que as características das personagens podem ser interpretadas de diferentes formas consoante o tipo de caracterização usado pelo autor textual. Isto é, o autor de um texto pode dar uma maior ou menor margem interpretativa ao leitor, no que concerne às características das personagens.

## **3.2. O processo de caracterização e composição**

### **3.2.1. O processo de caracterização**

É a partir da análise do discurso linguístico literário que tentamos efetuar a caracterização das personagens. Com efeito, a linguagem é portadora de uma série de recursos estilísticos, morfológicos e sintáticos que proporcionam um efeito da realidade na literatura. Contudo, estes,





enquanto causadores do *efeito do real*, apenas serão viáveis se forem conjugados com a semântica.

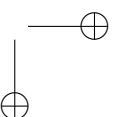
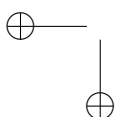
Le personnage est donc, toujours, la collaboration d'un effet de contexte (soulignement de rapports sémantiques intratextuels) et d'une activité de mémorisation et de reconstruction opérée par le lecteur (HAMON, P., 1977: 126).

Face ao exposto, podemos afirmar que é partir da semântica que conseguimos estabelecer uma ligação entre o sistema literário e a realidade. Contudo, a utilização da linguagem e dos mais diversos recursos suscita as mais variadas interpretações do referido sistema pelo leitor que as liga, inevitavelmente, à sua realidade, ao seu contexto, realizando assim aquilo que Hamon refere como “reconstrução textual”.

Por tudo isto, a personagem literária e a sua caracterização, tal como as outras categorias da narrativa, veem-se envolvidas numa certa ambiguidade, uma vez que, apesar de o autor de uma obra poder definir claramente uma série de características da mesma, como é o caso da caracterização física, a sua história, o seu percurso, o seu relevo na obra, as suas relações, está na mão do leitor a sua interpretação final, facto que já referimos.

É neste sentido que, no que à semântica da personagem diz respeito, Carlos Reis e Ana Cristina Lopes destacam o nome próprio, a caracterização e o discurso da personagem.

O nome próprio é o modo de apresentação de qualquer personagem; é ele o elemento linguístico fundamental para a sua nomeação, conferindo-lhe existência ontológica, individualizando-a no espaço narrativo e funcionando, muitas vezes, como indício que nos leva a relacionar esse significante que é o nome com o significado que serão as características da personagem (SILVA, V. M. A., 2007: 705). Em substituição deste ou como seu complemento, surgem, por vezes, as “alcunhas”, que funcionam igualmente como importantes elementos de caracterização psicológica ou física (REIS, C. e LOPES, A. C. M., 1996: 51).







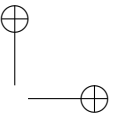
Ao analisarmos outras opiniões sobre o tema, verificamos que Oswald Ducrot e Todorov não partilham totalmente da opinião anteriormente transcrita, na medida em que entendem que a referência à personagem em função do nome próprio se deve a uma certa facilidade por parte do leitor, uma vez que o nome apenas identifica uma unidade espaço-temporal sem descrever as suas propriedades, apesar de também admitirem que o nome “anuncia já as propriedades que lhes vão ser atribuídas” (DUCROT, O. e TODOROV, T., 1976: 275-276). Como quer que seja, teremos de admitir que a escolha do nome próprio, quando existe<sup>72</sup>, é um elemento capital para a compreensão das personagens (HAMON, P., 1977: 127-128)<sup>73</sup>.

Todavia, a personagem de ficção não se pode reduzir apenas ao nome próprio, sendo que o processo de nomeação não é feito apenas pelo nome. É, naturalmente, necessário ter em consideração a importância de outros elementos linguísticos que remetem para a personagem, aí se enquadrado os pronomes, os adjetivos, os verbos, ou até sufixos e prefixos que, sendo atribuídos à personagem pelo autor, nos permitem efetuar a sua construção mental. Todorov salienta mesmo que sem a presença destes elementos a personagem não existe, sendo apenas “alguém que é identificado sem ser descrito” (TODOROV, T., 1981: 99). E são igualmente estes traços distintivos que nos vão levar a compreender a personagem, na medida em que, como leitores, efetuamos relações de identificação ou de oposição com outras personagens já conhecidas e das quais recordamos os traços mais recorrentes — realizando-se a construção da personagem através de um compromisso entre a diferença e a repetição que nos permite caracterizá-las, associando-as ou diferenciando-as de outras que já conhecemos (HAMON, P., 1977: 127-129). O mesmo levamos a cabo em relação ao seu papel na narrativa; isto é: a caracterização da personagem, direta ou

<sup>72</sup> Lembre-se que, com o *Nouveau Roman*, a personagem perde elementos que serviam para a identificar, entre eles o nome próprio (SILVA, V. M. A., 2007: 706-708).

<sup>73</sup> Sobre esta questão, leia-se HAMON, P., 1977: 143-146, 148-150, 162 e TADIÉ, J. Y., 1990: 63-67.





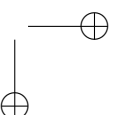
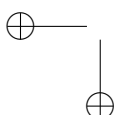
indireta, pode ser realizada quer pelas referências que se encontram explícitas no texto, quer também pela forma como a personagem interage com as outras na narrativa.

Toute analyse du récit est obligée, à un moment ou à autre, de distinguer entre l'être et le faire du personnage, entre qualification et fonction (...) ou entre énoncés narratifs et énoncés descriptifs [...] (*id.*: 134).

Desta forma, segundo Hamon a personagem poderá ser analisada em função do seu ser ou do seu fazer, pelo modo como é apresentada ou pela forma como os discursos do narrador e da daquela interagem no texto. Dito de outro modo: apenas conseguiremos distinguir uma personagem honesta de uma hipócrita, caso possamos verificar se o seu ser se coaduna ou não com os seus atos. Na verdade, a personagem continua a ser apresentada como um signo que vai sendo interpretado ao longo da narrativa.

Com efeito, essa interpretação poderá variar consoante o leitor, a sociedade ou a época em que o texto é lido, sendo, por isso, de igual importância o processo de caracterização utilizado. Ora, sendo a caracterização todo o processo de pendor descritivo que tem como objetivo a atribuição de características distintivas aos elementos humanos ou entidades de propensão antropomórfica (REIS, C. e LOPES, A. C. M., 1996: 51), poderá dizer-se que, nesse processo, adquire função nuclear o discurso da personagem, bem como a forma como esse discurso se coordena com o discurso do próprio narrador.

Deste modo, e relativamente às modalidades de caracterização, pode falar-se em caracterização direta e em caracterização indireta, uma vez que, de modo global, as qualidades e os atributos atribuídos às personagens podem advir de um discurso pronunciado a seu respeito ou por si própria, mas também pelas suas ações descritas. Assim, estamos perante uma caracterização direta, quando verificamos uma descrição estática dos atributos da personagem – podendo esta caracterização ser realizada pela própria personagem (autocaracterização) ou por outra





entidade narrativa, tal como o narrador ou uma das personagens da narrativa (heterocaracterização). Cada uma detém características próprias na medida que uma autocaracterização será mais positiva em relação ao enunciador e a heterocaracterização será mais crítica (*id.*: 52).

Comparativamente, vemos que a caracterização indireta é mais dinâmica, pois é a partir de uma série de dados que vão sendo fornecidos pela narrativa que se vão inferindo as características da personagem (*ibid.*). Desta forma, exige-se do leitor uma análise mais crítica, devendo este estar mais atento ao comportamento e às atitudes das personagens.

Vemos, então, que a caracterização é condicionada pelo estatuto do narrador. O mesmo é dizer que o distanciamento narrativo do narrador varia consoante seja autodiegético, homodiegético ou heterodiegético. Além do condicionamento relativo ao narrador, a caracterização das personagens também é talhada consoante o género narrativo, sendo que um romance permitirá um tipo de caracterização mais detalhada do que um conto, por questões de ordem periodológica e, conseqüentemente, pelas suas dominantes ideológicas (*id.*: 54).

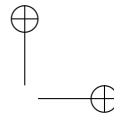
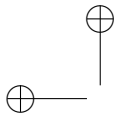
Adicionalmente, estes efeitos poderão ser mais ou menos intensificados pelas características do discurso, uma vez que este pode seguir diferentes formas de representação: direta, indireta e ainda a indireta livre<sup>74</sup>. Em todas elas o estatuto do narrador detém uma função importante.

Assim, no discurso direto, é a personagem que assume o estatuto de enunciação, esbatendo-se com a função de narrador. Por isso, encontramos nesta modalidade discursiva marcas deíticas pessoais, temporais e situacionais relacionadas com a enunciação da personagem. Por outro lado, as características discursivas podem, elas próprias permitir a cara-

---

<sup>74</sup> Outros autores propuseram diferentes tipos de discurso; contudo, os três que aqui são lembrados (direto, indireto e indireto livre) são os mais consensuais, sendo que cobrem os principais modos de representação da voz da personagem (cf. REIS, C. e LOPES, A. C. M., 1996: 321).





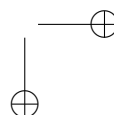
terização das personagens, através, por exemplo, de marcas idioletais e dialetais (*id.*: 320).

No caso do discurso indireto, a marca do narrador é mais sentida, na medida em que é ele que, não abdicando do seu estatuto de enunciação (como acontecia no caso anterior), converte o enunciado, selecionando, resumindo e interpretando a fala e os pensamentos das personagens (*ibid.*).

Por último, temos ainda o discurso indireto livre, no qual se dá uma confluência da voz do narrador com a da personagem, marcando a atitude de distanciamento ou de empatia do narrador em relação àquela (*id.*: 321).

Podemos, então, verificar que, dependendo do tipo de discurso presente no texto, a caracterização das personagens pode variar, verificando-se também aí uma maior ou menor aproximação entre a personagem e o narrador, o que, muitas vezes, condicionará a caracterização daí resultante. Desta forma, é também este um valioso recurso do qual o autor da obra se pode socorrer de modo a criar e formar as suas personagens.

Tudo isto significa que o narrador poderá orientar a leitura de uma obra, neste caso concreto a caracterização das personagens criadas, usando recursos que estão ao seu dispor, tais como os mais diferentes processos de nomeação, dos quais se destaca, por razões óbvias, o nome próprio. E não menos importante é o papel do recetor do texto, a quem igualmente se dá alguma liberdade interpretativa, na medida em que a construção das características das personagens também se faz através das relações que mantém com outras personagens, inclusivamente das que fazem parte da memória do próprio leitor. Desta forma, este é um dos aspetos que varia de acordo com as condições históricas em que o leitor foi criado.





### 3.2.2. O processo de composição

A distinção entre personagens planas e personagens redondas foi definida por E. M. Forster, na obra, publicada em 1927, *Aspects of the novel* (2005: 61-71). E, de modo geral, pode considerar-se a composição das personagens em função da forma como elas nos são apresentadas.

Flat characters were called “humorous ” in the seventeenth century, and are sometimes called types, and sometimes caricatures. In their purest form, they are constructed round a single idea or quality; when there is more than one factor in them, we get the beginning of the curve towards the round (FORSTER, E. M., 2005: 61).

Em breves palavras, podemos inferir que, segundo Forster, as personagens planas aparecem frequentemente associadas a personagens-tipo ou caricaturas e são construídas em torno de uma única ideia ou qualidade, pois, quando nelas existe mais do que um fator, atinge-se o limite da “curva” que nos leva às personagens modeladas. Com efeito, podemos dizer que as personagens planas são construídas com base numa ideia ou qualidade que permanece imutável ao longo da narrativa. Por este motivo, revelam-se claramente estáticas. Já as personagens redondas revestem-se de maior complexidade (REIS, C. e LOPES, A. C. M., 1996: 322-323), tornando-se, por isso, personagens psicologicamente mais interessantes. Comparando-as, também Forster referiu:

For we must admit that flat people are not in themselves as big achievements as round ones, and also that they are best when they are comic (FORSTER, E. M., 2005: 66).

Implica o anteriormente exposto que as personagens planas sejam mais transparentes e mais simples, encontrando-se não raras vezes associadas a personagens-tipo, dado que se revestem de características





facilmente identificáveis ou a caricaturas de pessoas ou grupos reais, permitindo, assim, ao leitor a formação de uma caracterização mais fácil, na medida em que não alteram o seu comportamento no decurso da narrativa, não surpreendendo, portanto, o leitor.

Contrariamente, as personagens modeladas são surpreendentes, complexas, ambíguas e ricas para o leitor, sendo, por isso, figuras de relevo na narrativa (CÂNDIDO, A., s/d: s.p.). Com efeito, recorde-se como a ideia de surpreender o leitor foi bem vincada em Forster:

The test of a round character is whether it is capable of surprising in a convincing way. If it never surprises, it is flat. If it does not convince, it is a flat pretending to be round. It has the incalculability of life about it – life within the pages of a book (FORSTER, E. M., 2005: 71).

Porém, como vimos, a sua afirmação implica alguma dificuldade na classificação de ambas, na medida em que a sua distinção nem sempre é fácil. Repare-se o que sobre as personagens planas refere ainda Forster:

One great advantage of flat characters is that they are easily recognized whenever they come in – recognized by the reader's emotional eye, not by the visual eye, which merely notes the recurrence of a proper name. [...] A second advantage is that they are easily remembered by the reader afterwards. They remain in his mind as unalterable for the reason that they were not changed by circumstances (*id.*: 62).

Efetivamente, as personagens planas tornam-se muito cómodas: para o leitor, que as reconhece da sua realidade e rapidamente as memoriza podendo, assim, recordá-las com maior facilidade; para o romancista, uma vez que este apenas necessita de as caracterizar aquando do seu aparecimento no romance, não precisando, posteriormente, de estar mais atento ao seu desenvolvimento. Em oposição, as personagens modeladas exigem grande atenção do autor, que tem de se esforçar por





caracterizá-las de modo mais pormenorizado, sob diversos aspetos (SILVA, V. M. A., 2007: 710):

A densidade e a riqueza destas personagens não as transformam, porém, em casos de absoluta unicidade: através das suas feições peculiares, das suas paixões, qualidades e defeitos, dos seus ideais, tormentos e conflitos, o escritor ilumina o humano e revela a vida. O interesse das personagens modeladas advém precisamente desta fusão perfeita que nelas se verifica, da sua unicidade e da sua significação genérica no plano humano, quer sob o ponto de vista do intemporal, quer sob o ponto de vista da historicidade (*ibid.*).

Assim, as personagens modeladas reúnem características genéricas do plano humano, sem, contudo, deixarem de ser únicas e marcantes, pela forma como se encontram combinadas na narrativa; isto é: apesar de serem únicas, elas não deixam de representar uma série de características claramente humanas.

For we must admit that flat people are not in themselves as big achievements as round ones, and also that they are best when they are comic. A serious or tragic flat character is apt to be a bore (FORSTER, E. M. 2005: 66).

Efetivamente, são as personagens modeladas que, mesmo não sendo memorizadas pela facilidade interpretativa, como é o caso das personagens planas, marcam o seu território pela complexidade e unicidade que representam. Apesar disso, e em jeito de síntese, poderemos afirmar que, tendo como objetivo a riqueza e a diversidade narrativa, quer as personagens planas, quer as personagens modeladas adquirem a sua importância específica (*id.*: 64), tendo cada uma o seu espaço próprio na narrativa.





## Conclusões provisórias

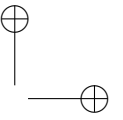
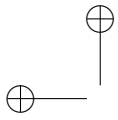
O conceito e a forma como a personagem tem sido abordada no espaço literário, ao longo dos anos, tem variado. Porém, neste momento, continua a cultivar-se entre as definições existentes uma certa ligação entre “personagem” e “pessoa”. Porém, embora muitas vezes o escritor parta para a sua criação da experiência humana que verifica no mundo que o circunda, as personagens por ele criadas são apenas seres de linguagem que se movimentam numa determinada narrativa, nunca deixando de ser uma invenção do narrador, que se constitui, assim, como um criador e não como um imitador.

Desta forma, as personagens são entidades abertas a reconstruções semânticas, na medida que as conhecemos e construímos como leitores, progressivamente, ao longo da leitura. Elas poderão não ser mais do que o resultado de uma construção efetuada pelo escritor e pelo leitor a partir de histórias lidas ou vividas por ambos; mais: o segundo vai construindo esse ser a partir dos indícios linguísticos que lhe vão sendo fornecidos pelo escritor no texto, sendo que este detém assim o poder de construir os alicerces da personagem, podendo, contudo, a finalização desta construção ser efetuada pelo leitor, em função do contexto em que se encontra e da vida vivida. Com efeito, a obra artística fornece uma essência intemporal, cuja apreensão qualquer um é capaz de realizar. É esta essência que resiste ao passar do tempo.

Ora, partindo de todos estes pressupostos teóricos, fundados na vida e obra da autora, no feminino em Portugal, bem como na da personagem literária, procuraremos, em seguida, realizar uma análise de algumas das personagens femininas presentes na obra *A Madona* de Natália Correia.

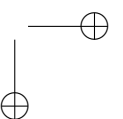
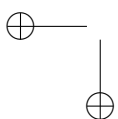






# Parte IV

## A imagem feminina em *A Madona*





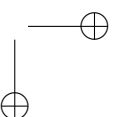
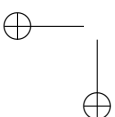


## Introdução

*A Madona* foi um romance editado pela primeira vez por Natália Correia no ano de 1968. O enredo incide sobre a história de Branca, rapariga de um meio rural português, que, marcada pelo falecimento do pai e pelo tipo de relacionamento que este mantinha com a sua mãe, parte para Paris na busca do seu equilíbrio interior.

Trata-se de uma narrativa sem continuidade cronológica, gerida toda ela pelas memórias da narradora, sendo o fio condutor das mesmas a procura da sua estabilidade interior. Quando Branca reconhece, e aceita, o seu destino de mulher, o romance acaba.

Com o objetivo de analisar a imagem da mulher proposta por Natália Correia, decidimos selecionar algumas das personagens femininas (que consideramos mais pertinentes) presentes na obra e analisar o seu percurso na narrativa, cruzando-o, numa segunda fase, com os elementos simbólicos presentes na narrativa que, a nosso ver, concorrem para a formação dessa imagem feminina que Natália Correia queria transmitir – na medida em que exprimem valores da sociedade em que se incluem.





## 4.1. Percurso de algumas personagens femininas da obra

### 4.1.1. *Branca*

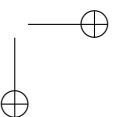
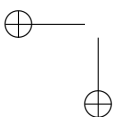
Branca é a narradora protagonista da história<sup>75</sup>, uma rapariga de Brian-dos, aldeia portuguesa tradicional cheia de preconceitos. Esta personagem é fruto de uma família, cujo apelido não é nomeado, com posses, de estrutura paternalista, que subitamente se vê abalada pela morte do pai no leito de uma prostituta.

Ora, é a morte do senhor Gil, seu pai, que vai despoletar um conjunto de acontecimentos que alteram o rumo da sua vida, inicialmente pensado por ele para si.

Na verdade, é com o falecimento do progenitor, mais concretamente com as circunstâncias da sua morte, que Branca parece perder a inocência da vida, vendo abrir-se perante si uma nova realidade. Atente-se que, quando confrontada com a infidelidade do pai, a reação da mãe, as pressões familiares e sociais para encobrir o escândalo, surge em Branca uma vontade de partir em busca de si própria, na procura da sua essência<sup>76</sup>.

<sup>75</sup> E não esqueçamos o seguinte: “Uma tal atitude narrativa arrasta importantes consequências semânticas e pragmáticas, decorrentes do modo como o narrador autodiegético estrutura a perspectiva narrativa, organiza o tempo, manipula diversos tipos de distância, etc” (REIS, C. e LOPES, A. C. M., 1996: 259-262).

<sup>76</sup> Neste contexto, não podemos deixar de salientar, por isso, o significado do nome escolhido para a protagonista da diegese que, de alguma forma, concentra a história desta narrativa; e, apenas por curiosidade, repare-se no que, a propósito do nome “Branca”, nos diz Ana Belo: “De blanca (clara) em latim medieval; símbolo da pu-





Desta forma, salienta-se, desde logo, a inocência inicial da personagem, inocência essa quebrada pela dura realidade a que se vê exposta. Com efeito, Branca tem de assistir, na casa da família, à humilhação da mãe como mulher. Ora, esta situação deixa-a em crise de identidade, pelo que decide empreender-se numa busca do seu eu, colocando-se à prova através da exposição a uma série de experiências, por vezes limite.

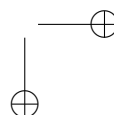
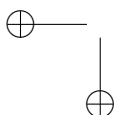
Ora, nunca é de mais realçar que a história é desencadeada pela morte do pai de Branca e respetivas consequências. Na verdade, Mercedes – designada pela filha como “[...] imperatriz do ódio [...]” (M: 13), fruto da mágoa provocada pelo marido – instiga Branca a conquistar a sua liberdade, como consumação da sua própria vingança (*id*: 13). Por isso, quando esta lhe propõe, sem grande esperança, viajar para Paris, a mãe aceita de imediato, justificando a sua decisão:

– Sim, minha filha. Deves viver a tua própria vida – e suspirava. – Para que não te aconteça. . . Queres ir estudar para Paris? Mas é isso mesmo que farás. Serás bailarina ou qualquer outra coisa em que sejas tu mesma e suspirava. – Para que não te aconteça. . . Felizmente o teu pai deixou-nos bastante dinheiro. As mulheres precisam de dinheiro para serem pessoas, mais que simples mulheres. Acima de tudo estimo que sejas uma pessoa. Quero que sejas aquilo que eu não fui – e suspirava. – Para que não te aconteça. . .

Ela não falava para mim. Disputava-me aos desígnios de meu pai que mesmo além túmulo a empeciam. Falava na esperança que ele a ouvisse e os seus ossos rangessem de impotência dentro do cofre de mogno que guardava agora o mísero espólio de toda a sua arrogância (M: 13-14)<sup>77</sup>.

reza, foi nome muito em voga na Idade Média, nomeadamente em Espanha, onde várias rainhas o usaram”; e continua: “Muito curiosa, Branca procura ardentemente viver experiências embriagantes e aventuras pouco vulgares; ao fugir à rotina, está sujeita a bons e maus encontros. É muito sensível à beleza, tanto do corpo como da alma, pelo que lhe falta bom-senso para escolher marido” (BELO, A., 2002: 59).

<sup>77</sup> Repare-se: “A independência económica é um dos motes da propaganda femi-





Deste modo, contra os valores paternos, Branca é incentivada pela mãe a construir a sua independência, a rasgar o seu próprio destino, para que este não fosse semelhante ao seu e ao da maioria das mulheres de então, um destino ditado pela vontade do marido, não um destino sonhado por cada uma. Vemos, assim, que foi a mãe de Branca a grande responsável pela transgressão realizada pela filha, na medida em que é ela quem a orienta para a situação de desafio do conceito tradicional de mulher. Talvez por isso seja Mercedes, com instinto protetor de mãe, a quebrar a visão inocente de Branca acerca dos homens, transmitindo-lhe friamente a sua opinião sobre eles.

– Esta não apanham vocês nos ardis da vossa maldita raça. É minha filha e está em muito boa idade de conhecer a malvadez dos homens.

[...]

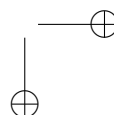
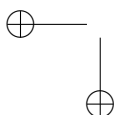
– Sabes, minha filha? São uns porcos. Essa história das mulheres honestas foram eles que a inventaram porque é cómodo ter em casa uma mulher de quem não se gosta. De quem eles gostam é das outras, das levianas, e tu hás-de ser leviana porque antes isso do que uma mulher de quem não se gosta.

As suas palavras feriam-me. Ofendiam o meu pudor [...] (*id.*: 32).

Através da leitura destas palavras, podemos ver que Mercedes tenta orientar a filha por um caminho diferente do seu em virtude da vida que teve. Na verdade, de forma um pouco brutal, ela esclarece-a sobre a natureza dos homens e relativamente ao tipo de mulheres que eles pro-

---

nista. A generalidade das defensoras do feminismo, que sobre este aspecto se debruçaram, encara-a como factor de libertação e garantia de emancipação efectiva. Independente pelo seu trabalho, a mulher poderá tomar as suas próprias decisões, traçar o seu futuro, sonhar novas ambições, projectar-se num espaço mais vasto” (SILVA, R., T., 1982: 27). Também Natália Correia se pronunciou relativamente à independência económica e educação das mulheres (BHM: 114-115 e 119).





curam<sup>78</sup> – algo que, dito daquela forma e tendo aquele locutor, choca Branca que, até ali, vivera num mundo protegido de inocência. Deve sublinhar-se, sobre o conceito de maternidade, que a própria Branca admite, posteriormente, ter aprendido com Miguel uma outra importância para a mulher que ultrapassa a de simples reprodutora:

– Ter um filho?! – pensava eu – só se for do Espírito Santo!...

Presumo que os meus germes de mulher me assinalavam uma maternidade mais transcendente e necessária do que aquela que brota dos filhos nascidos da carne como as crias paridas pelas vacas. [...] Um amor sereno, desapaixonado que realçava a minha importância no mundo e dava à sua existência o valor de uma coisa decisiva para humanamente me enraizar (M: 100).

Desta forma, Branca já tinha para si uma imagem diferente da mulher que apenas serve para reprodução, tal como qualquer animal. Talvez por isso, e depois de observar e analisar as mulheres que aparecem no velório de seu pai, Branca admita que tanto as mulheres casadas (inclusivamente a sua mãe), que deixaram a sua própria vida “mirrar” à sombra da figura masculina, como as solteiras foram perdendo a sua feminilidade com o passar do tempo. Por isso, em jeito de decisão, salienta “– Eu não vou ser assim [...]” (*id.*: 41), no seguimento daquilo que a mãe anteriormente desejara para ela (“Para que não te aconteça”). Por outro lado, Branca assume que gostaria de ver a mãe recuperar,

<sup>78</sup> Neste contexto, consideramos pertinente a seguinte informação: segundo Simone de Beauvoir, existem dois tipos de comportamento maternal: aqueles em que as mães tentam levar as filhas a terem uma vida como as suas e aqueles em que as mães as orientam no sentido oposto: “A mãe – vê-lo-emos – mostra-se surdamente hostil à libertação da filha, e mais ou menos deliberadamente esforça-se por freá-la” (BEAUVOIR, S., 2.º Vol., 1967: 72). “Por vezes procura impor à filha o seu próprio destino. [...] Outras vezes, ao contrário, proíbe-lhe que se assemelhe a ela: quer que a sua experiência sirva, é uma maneira de refazer a vida” (BEAUVOIR, S., 2.º Vol., 1967: 286).





simbolicamente, a sua liberdade ao usar o vestido vermelho<sup>79</sup> no velório de marido (*id.*: 40) – atitude que deixaria bem vincada a ousadia e a irreverência de ser uma mulher que não se sujeita a qualquer tipo de normas pré-definidas.

Neste sentido, também Branca se descreve fisicamente, falando da sua feminilidade, bem como da necessidade que tem de se sentir “apetitosa”, usando, assim, o seu aspeto físico para ocultar a sua ainda confusa existência (*id.*: 132). Porém, não teve a coragem de apoiar a mãe nessa atitude, dando-lhe um calmante a pedido do seu tio, para que não a envergonhasse nem a ela, nem à família, usando aquele vestido vermelho que proclamaria a sua razão de mulher (*id.*: 36). Ora, esta atitude vale-lhe o desânimo da mãe, que faz com que ela tenha consciência das consequências de toda aquela torrente de acontecimentos:

Essa forma mansa de me acusar de eu me ter feito cúmplice da mentira feriu-me mais do que tudo e eu pude finalmente chorar o sofrimento dela, a morte do meu pai, o desabar do mundo que emoldurava a minha existência e que me parecia tão certo e sobretudo a solidão dos meus dezassete anos tão sôfregos de vida que não sabiam agora que caminho romper entre os escombros da minha adolescência (*id.*: 37).

Como podemos ver, Branca vivera, até ali, na inocência, na inconsciência dos acontecimentos; porém, cedo se viu confrontada com a realidade, percebendo o seu mundo de outrora desabar; e esta tomada de consciência faz com que, mais do que nunca, ela se sinta ligada fisicamente à mãe, como se a sua vida fosse protegida por aquela que em tempos a carregara no útero (*id.*: 37).

Consequência da atitude de rebeldia da mãe, perante a morte do marido, Branca ajuda, então, Gertrudes, empregada da casa, a manter

---

<sup>79</sup> Na página 114 faremos referência direta à simbologia deste vestido. Assinale-se que a simbologia das cores adquire especial interesse na obra, sendo que, posteriormente, nos transmite um indício da tragédia (o vermelho da cor do reposteiro, anteriormente cereja, agora escorrendo em laivos de sangue) na casa de Briandos, antecipando a morte de Manuel (*id.*: 66).







as aparências da família, sendo levada a confirmar as mentiras piedosas daquela (*id.*: 39).

Ora, como corolário de todos estes acontecimentos, Branca sente a necessidade de sair de casa (que representa o microcosmos do poder paternal autocrático que Branca acaba por desafiar, em virtude da morte do seu pai [COELHO, L., 1992: 8]) e de Briandos<sup>80</sup>, de se distanciar de toda aquela falsidade, numa busca de “autenticidade”, como a própria refere (M: 95). Na verdade, sempre que se encontra num estado de espírito tumultuoso, de questionamento, Branca procura nas viagens a mudança que lhe traga as respostas para as suas questões. E assim, após a rutura do seu primeiro relacionamento com Miguel, e como resultado da longa viagem pelas mais diversas cidades europeias, admite:

E novamente o frio da partida. [...] Porque parto se a outra coisa que eu desejo não são países? Se continuo a desfolhar-me ao vento das viagens que restará de mim? A minha vida parou e eu continuo (*id.*: 138).

Assinale-se a este propósito que, na busca da sua liberdade e autenticidade como forma de se destacar da vida que lhe estaria destinada em Briandos, aquando da sua primeira viagem, a Paris, Branca entrega-se fisicamente ao primeiro homem que lhe oferece essa oportunidade. Porém, a própria conclui que o homem desperta o desejo sexual na mulher, mas não a consegue satisfazer integralmente. Importa ainda salientar que, nesta atitude de revolta e entrega a Miguel, Branca se en-

---

<sup>80</sup> Não esqueçamos que “[...] o espaço enquanto categoria da narrativa detentora de inegáveis potencialidades de representação semântica, pode ser entendido como um signo ideológico. Quando nos é possível observar nele a presença variável explícita de atributos de natureza social, económica, histórica, etc. O espaço adquire então uma certa contextura ideológica, remetendo, em articulação com outros signos, para o sistema ideológico que a narrativa predominantemente se representa” (REIS, C. e LOPES, A. C. M. 1996: 139).





tristece, já que não consegue deixar para trás o que ficou em Briandos; por isso, sofre e chora:

Deus meu! – pensava, trepando a custo os degraus que os seus passos galgavam impacientes. – De onde me vem esta tristeza que me separa do corpo que fora de mim vejo subir a escada pela mão de um desconhecido que se apossa da minha vontade e a quem não posso fugir porque estou só no mundo com ele?

E enquanto Miguel se dirigia para o interruptor, aproveitei a escuridão do quarto para limpar as lágrimas que me faziam tomar o gosto antecipadamente acre de a minha carne ser dilacerada (*id.*: 19).

Note-se que a ideia de ver o seu corpo separar-se de si é recorrente na história, quando ela mantém um relacionamento físico com um homem. Assim, deve-se sublinhar que a entrega de Branca nunca é completa; daí o seu sentimento de insatisfação, parecendo até assistir ao seu próprio corpo ser violentado.

Minha mãe está coroada entre elas e eu ouço as suas vozes nas lívidas noites de insónia. Porque elas são as filhas da noite. As larvas que inquietam os sonhos das mulheres para as recrutar para o seu bando. Foram elas que zelaram a minha virgindade. Porque tu só me desfloraste superficialmente. O meu outro hímen, o verdadeiro caroço da minha sensualidade permaneceu desesperadamente inviolado. Cada vez que me entregava conhecia a angústia de cometer um acto contranatura. A minha pele interna, o revestimento dessa taciturna castidade, arrepiava-se, repelindo o prazer que a minha superfície experimentava contrariada (*id.*: 148-149).

Assinale-se, a este propósito, que o incómodo físico e psicológico sentido por Branca, provocado pelo facto de esta não se sentir encaixada no modelo social e sexual que experimenta e ao qual aspira, é





exemplificado noutras situações. Relembre-se, por exemplo, o episódio em casa de Françoise, no qual se descrevem exemplos de promiscuidade entre homens e mulheres, onde é elucidativo o desconforto que ela sente quando é exposta a estas novas situações. Na verdade, a casa de Françoise era povoada por pessoas nuas que trocavam carícias despidoradamente, algo que chocava Branca. Assim, sentindo-se desenquadrada daquele espírito, pede a Miguel para sair dali. Porém, é este que a adverte, lembrando-lhe que, se se queria libertar de preconceitos, quando confrontada por aquelas situações, teria de as enfrentar. Apesar disso, custa à narradora protagonista compreender o desprendimento que este revela quanto à entrega da sua nudez aos outros, algo que ela considera precioso, e que ele tenta desvalorizar (*id.*: 49-50).

De qualquer modo, e independentemente do anteriormente referido, o desejo de Branca por Miguel subsiste, aumentando, até, quando ele, escritor em construção, está inspirado. Porém, sentindo-se incompreendida, aproxima-se de Lars Nielsen, o Anjo, que conhece em Londres, e que a faz sentir-se mais feminina (*id.*: 58-63). Na verdade, independentemente de alguns indícios deixarem já transparecer o interesse deste por Miguel<sup>81</sup>, Branca via nele um homem especial, o seu anjo, e um cúmplice, aquele com quem partilhava uma série de afinidades (M: 112-113).

É evidente que a aproximação entre o Anjo e Branca vai deixar marcas no relacionamento desta com Miguel, em especial quando o último faz questão de desmascarar a homossexualidade de Lars Nielsen e os objetivos obscuros da sua aproximação de Branca, isto é, o interesse daquele pelo próprio Miguel (*id.*: 122-128). Naturalmente, esta exposição deixa Branca tremendamente frágil e humilhada na sua feminilidade, afastando-a de Miguel e procurando encontrar a serenidade e o seu equilíbrio interior, recorrendo novamente, como já salientamos,

<sup>81</sup> Segundo Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, indícios são “[...] unidades que sugerem uma atmosfera, um carácter, um sentimento, uma filosofia. Têm sempre significados implícitos, e frequentemente só se decifram a nível da detecção dos valores conotativos de certos lexemas ou expressões” (REIS, C. e LOPES, A. C. M., 1996: 202-203).



a uma viagem por diversas cidades europeias. É numa dessas viagens que conhece Elsa, uma homossexual assumida que manifesta desejo por Branca. Admitindo perante esta que não mantém um relacionamento com nenhum homem, Branca revela estar perto de os detestar a todos, em virtude das desilusões que estes lhe provocam, propondo, por isso, a Elsa que ambas vivam como irmãs e que se amem espiritualmente (*id.*: 138-139), sugestão que a própria considera, de imediato, absurda. Na mesma viagem, seguindo para Florença, Branca encontra Françoise, que a faz tomar consciência da vida errática que ia levando. Na verdade, Françoise gera uma revelação em Branca, quando a acusa de procurar no amor o impossível (“Não me digas que te obstinas nessa tua cruel mania de só amar o que é perfeito e incomparável” [*id.*: 141]), independentemente de Branca se justificar, dizendo: “Não posso amar o que me é inferior. Isso condenar-me-ia à solidão da superioridade” (*id.*: 141). Não obstante dessas palavras, a mesma acaba por concluir que “[...] esse encontro marcou o fim da minha [de Branca] febre ambulatória” (*id.*: 140). Certamente que as palavras de Françoise fazem Branca recordar a incitação da sua mãe<sup>82</sup> para que ela procurasse recuperar o papel da Grande-Mãe<sup>83</sup>.

<sup>82</sup> Ver citação da página 115.

<sup>83</sup> Esta ideia de uma “Grande-Mãe” radica, como se sabe, na obra *The Mothers* (1927), de Robert Briffault, citada por Natália, em 1965, no prefácio à *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica* (2000). Com reedições abreviadas na época, o estudo de Briffault sobre o papel da mulher na sociedade através dos tempos defende com ousadia as grandes teses matriarcais, do casamento matrilocal à religião cósmica e aos cultos lunares, desenvolvidas a partir de meados do século XIX e subjacentes ao pensamento matrlista da autora de *Cântico do país emerso*. No essencial, Briffault postula a primazia do matriarcado na organização da sociedade humana em estado edênico, revelando que a instituição patriarcal não é senão o produto da civilização em cujo ciclo ainda nos encontramos. Registe-se, a este propósito, que a teoria de Briffault, com particular influência no pensamento feminista, sobretudo a partir dos anos 60, atinge especial ressonância na mundividência de Natália enquanto reconstituição desses tempos imemoriais em que Deus era uma mulher (CARLOS, L. A. 2004: 74-75). E ainda relativamente ao conceito de Grande mãe, acrescente-se que o mesmo vem da mitologia. Em todas as épocas e em todas as culturas, os homens imaginaram uma Grande-Mãe, mulher maternal para a qual regressam os desejos da



Efetivamente, é depois desta conversa que Branca decide regressar a Briandos, onde encontra conforto perto de Manuel, homem em estado natural, rústico e simples. Realmente, do relacionamento que mantém com este, verifica-se que o que a atrai é o facto de ele se opor a Miguel:

A predisposição da minha vontade prestigiava o teu comportamento de homem primitivo. “Que é isso de espiritualidade?” – dizia-me. – Uma coisa feita pelos outros e que à custa de um grande esforço de abstracção deixamos que se transforme na nossa consciência, alienando o genuíno fulgor de não sermos feitos para servir sistemas morais, entender o jogo de prestidigitação da nossa miséria dourada pela sublimação das artes ou darmos o nome de Deus ao vômito do nosso desespero e que é a amorável estrela que brilha no olhar dos cães (M: 67).

Ora, o que nestas palavras interessa vincar é, acima de tudo, o facto de Branca pensar, então, ter descoberto o homem que acalmaria o seu espírito. Por outro lado, estimulava-a a ideia de, como a própria refere, “[...] ser a primeira mulher que aparece no mundo deslumbrando o macho primordial” (*id.*: 99). Por isso, numa festa de S. João, da qual Manuel era organizador, decide vestir-se de modo sensual e entregar-se-lhe fisicamente, na busca de saciar o seu desejo de se entregar e pertencer, verdadeiramente, a um homem; e tudo naquela noite parecia predisposto para uma união natural:

O rio tremeluzia dos reflexos serpentiformes das labaredas que bordejavam a água. Gritos uterinos vibravam no ar acompanhando a hipérbole que os corpos das mulheres, impulsionados pela corrida dos homens, desenhavam sobre as fogueiras. Eléctricas coxas de amazonas de corcéis de fogo saíam das saias

---

humanidade; e a Grande Deusa, ou *Magna Mater*, será uma aspiração arquetipa que pode encarnar em toda a sorte de mitos, sejam eles Ísis, Démeter, etc. (*Enciclopédia Luso-Brasileira*, Vol. 9, 1973: 917). Sobre o conceito de Grande-Mãe, leia-se ainda JUNG, C. G., 2002: 87 e SOLIÉ, P., 1984: 327. Não será, porventura, casual o facto de simbolicamente os nomes dos seus pais (Gil e Mercedes) iniciarem pelas mesmas consoantes de Grande-Mãe.





arreçadas para não embaraçarem a agilidade das pernas. A tua mão comprimia-se sobre a minha com uma energia capaz de me arrebatá-lo pelos ares e fazias-me voar sobre as chamas [...] Ao sobrevoar a fornalha, os meus órgãos de mulher eram brutalmente penetrados pelo poder genesíaco do fogo e no meu sangue circulava a magia dos velhos mitos solares (*id.*: 71).

Porém, mais uma vez, a união almejada não se verificou, pois, ao entregar-se a Manuel, Branca sentiu-se, mais uma vez, triste e desconsolada, confirmando o sentimento que já antes descrevera em relação a Miguel.

De onde me vinha essa tristeza que de repente me separava do corpo que fora de mim via abandonado às tuas mãos estranhas e abusivas que ainda há pouco tempestuosamente tangiam harpas no meu sangue? (*id.*: 72).

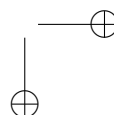
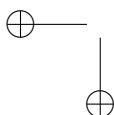
Na verdade, Branca não consegue encontrar seu equilíbrio interior, comentando que Manuel cada vez mais lhe provocava repulsa; por outro lado, começa a admitir que sente prazer em humilhar e desprezar os homens (*id.*: 159). Por isso o faz, primeiro, a Miguel, quando este lhe suplica em Paris para que ela não o abandone; depois, a Manuel; e, através destas ações, vemos que Branca deixa de sentir atração por ambos, na altura em que deixa de os respeitar como homens (*id.*: 33-34).

Assim, não conseguindo encontrar o homem que idealizara, Branca evita Manuel a todo o custo e define o amor como um simples mito, algo inatingível (M: 65)<sup>84</sup>.

Ora, Manuel, não suportando a rejeição de Branca, suicida-se, cumprindo o vaticinado por Françoise<sup>85</sup>. Ressalve-se aqui, também, a forma como Branca reage à morte de Manuel, na medida em que a mesma

<sup>84</sup> A própria Natália Correia admite que a definição de amor é subjetiva; por isso, quando questionada sobre o facto de ter ou não sido amada, ela diz: “Diziam-me que sim” (SOUSA, A., *et al.*, 2004: 69). Sobre o conceito de amor nataliano, veja-se ECU: 133-136; 195-197.

<sup>85</sup> Cf. pp. 131-132 do trabalho.





a vê como uma glória sua, admitindo ainda que o falecimento dele fora necessário (“Sentia que se o destrísse me consumava realmente como mulher [...]” [*id.*: 147-148]), para que ela sentisse Miguel, que entretanto viera a Briandos para a reconquistar, “vivo, amante e carecente” (*id.*: 150). De modo simbólico, a narradora irá descrever melhor esta situação, referindo: “Em toda as minhas sensações mais não fiz do que saborear o meu gosto agridoce de terra com a adubagem de mortos nutrindo os germes da vida” (M: 180) – sublinhando, assim, a naturalidade e a necessidade da morte para o nascimento de algo mais.

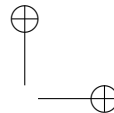
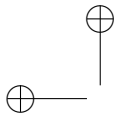
Relativamente à morte de Manuel, a partir de determinada altura, Branca pressente o que poderia acontecer; porém, nada faz para o evitar, na medida em que considera que apenas lhe pouparia a vida, não o ódio que sentiria por se ver obrigada a ficar com ele. Segundo a mesma, a questão seria se ela queria ser caridosa ou honesta (*id.*: 147).

Ora, é perante tal situação que Branca admite ter encontrado, finalmente, o homem com quem se fundirá: “Dentro de mim fabricarás a tua nova polpa. Sigo, assim, o meu instinto mais profundo” (*id.*: 150). Além disso, desta vez, ao ver Miguel, tão frágil, narrar-lhe tudo aquilo por que passara depois de ela o ter abandonado, reconhece sentir-se atraída por aquele homem (“[...] o meu embrião feminino abria-se por fim [...]” [*id.*: 171]), deixando, nesta altura, levar-se pelos seus sentimentos e concluindo, após outro encontro sexual com Miguel, que “Pela primeira vez sentia que não estava a cometer um pecado” (*id.*: 172), ao invés daquilo que sentira das outras vezes que se entregara a homens<sup>86</sup>. Por isso conclui que “Talvez as mulheres sejam monstruosas porque no fundo só podem amar aqueles que sofrem. Mas é nisso que elas são sublimes” (*id.*: 172)<sup>87</sup> – deixando, assim, a ideia de que as

<sup>86</sup> Cf. pp. 103-105 e 107-108 do presente trabalho.

<sup>87</sup> Numa entrevista, Natália Correia já referira o seguinte: “Acho que a missão das mulheres é assombrar, espantar. Se a mulher não espanta... De resto não é só a mulher, todos os seres humanos têm que deslumbrar os seus semelhantes para serem um acontecimento. Temos que ser um acontecimento uns para os outros. Então a pessoa tem que fazer o possível para deslumbrar o seu semelhante, para que a vida seja um motivo de deslumbramento (SOUSA, A., 2004: 70).





mulheres são o primeiro sexo, aquele que se encontra numa posição de poder em relação ao outro.

A esta altura, a história adquire um “formato” circular, na medida em que volta ao início; Branca começa um novo ciclo, prevenindo o que irá acontecer posteriormente, mantendo, assim, a continuidade da ação.

Agora que estás verdadeiramente morto. És o filho das águas que descem à terra. Agora estás verdadeiramente vivo. Vou partir contigo. Contigo, Miguel. Meu filho e amante.

Um destes dias ele voltará a beber.

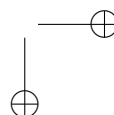
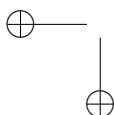
[...]

E eu vou protestar [...] (M: 180).

Como podemos verificar pelo percurso da personagem, Branca teve de realizar aquilo que António Quadros designou de peregrinação (ainda que num outro contexto)<sup>88</sup>, acabando, desta forma, Branca por se descobrir onde menos esperava, já que procura um mundo, físico e social, com o qual não se identifica totalmente<sup>89</sup>; por isso, tem a necessidade de regressar ao início, a Briandos. E é nesse paraíso recuperado que verifica que a sua questão essencial está mais ligada ao homem, ao ser, do que ao espaço que ocupa. Por isso se assume como o primeiro sexo, quando vê tanto em Miguel, como em Manuel o homem desvirilizado. Assim, Branca assume-se como dominadora, revertendo a situação dos pais, vingando a mãe e assumindo o verdadeiro papel de mulher.

<sup>88</sup> “Toda a peregrinação iniciática marcava a queda do homem e do seu desejo de regresso à pátria celeste. O homem parte e regressa à origem (*exitus, reditus*), cai no reino do transitório do não ser, assimilado nas tradições órfica e cristã aos infernos, aspirando a vencer as provas necessárias para o fazer ascender até à sua verdadeira morada” (QUADROS, A., 1992: 176).

<sup>89</sup> Cf. descida de Persefona aos infernos, ver p. 136 do presente trabalho.







#### 4.1.2. Mercedes – mãe de Branca

Mercedes, mãe de Branca, surge-nos na narrativa como o exemplo da mulher vítima de uma sociedade portuguesa tipicamente patriarcal, mulher mais feliz quando solteira e, depois de casada, alguém sem qualquer poder no seio familiar<sup>90</sup>. Tendo consciência disso, a própria filha, Branca, refere-se a ela como vítima do casamento em que se encontra.

Habitualmente os cascos do cavalo, ferindo as lajes do pátio, anunciavam que ele [o marido de Mercedes, pai de Branca] estava de volta a casa e soavam como um mau prenúncio. O rosto de minha mãe transformava-se, como se de súbito nela encarnasse o fantasma de uma fatalidade feminina que nos retratos das mulheres da família resistia à esponja que o tempo ia passando nas suas feições. Talvez uma secreta mensagem que elas iam legando às futuras mulheres como a pedir-lhes uma reparação de uma sofrida prepotência que as reduzia àquela pose de nostálgicos animais enjaulados e sépia. E ele que era o senhor da casa entrava nela como um intruso e a casa deixava de ser um sítio onde se estava porque arrefecia aquela tépida intimidade que restituía ao rosto de minha mãe a risonha transparência que tanto me seduzia no seu retrato de solteira. [...] Meu pai entrou e passou algum tempo antes que dissesse uma palavra. Era sempre assim. Essa atitude era uma espécie de convenção, como se as coisas mais importantes se pudessem passar sem o conhecimento da minha mãe. Tratava-se de um jogo ancestral destinado a manter as aparências da tutela viril e da submissão feminina (M: 21).

<sup>90</sup> Sobre a estrutura patriarcal ler p. 56 do presente trabalho.





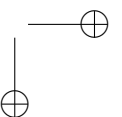
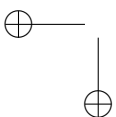
É longa a citação; porém, cremos ser muito importante, já que se pode interpretar nestas palavras o tipo de relacionamento familiar existente. Com efeito, a figura do pai parecia aterrorizar a esposa que encarnava o seu papel como um destino ao qual não conseguia fugir, mas que já lhe retirara a felicidade sentida enquanto solteira, representando todo o conjunto de mulheres que se encontravam em situação semelhante. De facto, Mercedes mantinha com o marido uma relação fria e distante, sendo ele quem tudo podia lá em casa. Sobre o seu papel sabemos o seguinte:

[...] manipulava compotas doces e coloridas. [...] Os seus dedos de madrepérola entreteciam bilros, fabricando espuma de rendas. Sentava-se no piano e nas teclas corria um rio de águas cantantes. Era sossegada, completa, simples e brilhante como o sol num tampo de mesa polida (*id.*: 93).

Como estas palavras deixam transparecer, a estrutura familiar é ainda mais particularizada quanto ao desempenho de Mercedes, quando se faz referência às suas tarefas domésticas. E deduzimos, pelas suas atitudes, que era uma boa esposa e dona de casa, realizando as tarefas que se esperavam de qualquer boa dona de casa tradicional – sendo-lhe, de um modo geral, associadas as particularidades tradicionalmente ligadas a essa imagem<sup>91</sup>. Por seu lado, o marido não participava, nem ajudava em qualquer das tarefas domésticas (“Sentado na vasta poltrona de couro meu pai observava-a” [M: 93]).

Atente-se ainda que, sempre que Mercedes é descrita nas suas relações familiares, surge como uma mulher carinhosa e preocupada com os outros, ao invés do que acontece com o seu marido, mais calculista, preocupado com o seu próprio prazer e com o governo da casa, tanto que era ele que podia e decidia acima de todos na família – como aquele momento em que Branca pede à mãe para sair à noite com as

<sup>91</sup> Antes das mulheres melhorarem a sua educação, força de trabalho e independência, cabia aos homens trabalharem fora de casa; as mulheres, por seu lado, exerciam diversas funções ligadas à casa e à família (ROSENBERG, R., 1994: 4).





empregadas da casa e a mesma lho permite, sob a condição de serem respeitados os ideais do pai (*id.*: 30).

Por outro lado ainda, saliente-se que Mercedes também demonstra o seu lado humano e afetuoso, quando, por exemplo, no episódio em que o pai de Manuel falece durante as cheias, ela não se preocupa com as despesas da casa, mas, sim, com o falecido e com o seu filho, ao contrário do que vemos ilustrado na atitude do senhor Gil, seu esposo (*id.*: 21).

Mais se pode acrescentar sobre a estrutura familiar de Branca: Mercedes tinha aguentado calada os factos relativos ao comportamento do marido e as suas relações extraconjugais, dada a sociedade em que estava inserida, independentemente de sempre ter sabido o que se passava:

Porque eu nunca ignorei que ele refocilava como um porco no chiqueiro de todo o mulherio que lhe passasse diante do nariz. Mas assistia-lhe esse direito. Não é assim? Desde que não me ofendesse publicamente. O pior é que o demónio lhe pregou a partida. Fê-lo rebentar de luxúria. E o estouro ouviu-se (*id.*: 33).

Estas palavras de Mercedes deixam transparecer a tristeza e frustração sentidas pela falta de respeito a que o marido a votava, sendo que a sua revolta vem do facto de ela ter de se resignar perante isto. Apesar disso, importa salientar que foi o escândalo final que devastou Mercedes que a tudo assistira impassivelmente, como, aliás, era pedido às esposas<sup>92</sup>.

Por este motivo, ela viu-se no direito de não realizar os deveres que qualquer companheira naquela situação teria de cumprir e decide vingar-se do marido, manifestando a sua revolta com os acontecimentos e com a vida que tivera. Na verdade, este facto é bem sublinhado, e

<sup>92</sup> Neste, como noutros casos escreve Biruté Ciplijauskaitė que a mulher existia “para servir al hombre y satisfacer sus deseos”; e que aceitava “su destino como algo incuestionable, sin protestar carente de voz própria, sumisa, vivendo para gustar” (CIPLIJAIUSKAITĖ, B., 1997: 64).





consentido, por Branca, que comenta: “Era certo que a forma indigna como o meu pai abandonava a vida a autorizava a furtar-se aos seus deveres de viúva” (M: 30).

É neste sentido que Mercedes comunica a ideia de ir ao enterro do marido sem cumprir os rituais de luto exigidos, usando, então, um vestido vermelho<sup>93</sup>: “[...] pedia em altos gritos que lhe trouxessem o vestido vermelho aquele que há muitos anos guardava para vestir no enterro do marido” (*id.*: 34). Este desejo de Mercedes poderia, numa leitura ligeira, simbolizar a paixão; contudo, aqui, esse vestido sublinhará, a nosso ver, a revolta, o ódio e também a liberdade que ela, como fêmea e ser, ganhava com aquela morte<sup>94</sup>.

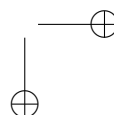
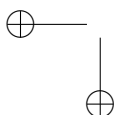
Não obstante, da justificação que a sua atitude poderia ter, de modo particular, através da voz do tio, padre João, e da empregada Gertrudes, podemos ver que, embora pudessem compreender a sua revolta, de modo geral, os outros não aceitavam esta resolução de Mercedes, uma vez que isto traria descrédito à família, envergonhando tanto os ainda vivos, como também o falecido (M: 32-33).

Ora, o falecimento do senhor Gil, pai de Branca, vem reestruturar aquela família, sendo que Mercedes passa a assumir o papel de líder familiar e, com isso, o verdadeiro papel de mãe, no sentido de se tornar, pelo ódio sentido pelo cônjuge, orientadora da vida da filha.

Minha mãe puxou-me para si. Como uma águia que planava

<sup>93</sup> Convém não esquecer que o uso do vestido vermelho como forma de protesto pode adquirir um sentido duplamente simbólico: por um lado, saliente-se o facto de ela usar um vestido, indumentária tipicamente feminina; por outro, o facto de este ser vermelho, na medida em que se trata de uma cor representativa da ousadia (e, a este propósito, não esqueçamos, ainda, que também Natália Correia vestira um vestido vermelho quando partira para Lisboa da sua tão querida ilha S. Miguel).

<sup>94</sup> Com as reservas que a seriedade crítico-literária necessariamente impõe, não podemos, contudo, de considerar curioso a circunstância de, no dicionário de nomes, aparecer a informação segundo a qual “Mercedes” é aquela que tem a sorte de poder evadir-se facilmente da realidade e entregar-se alternadamente à esperança e ao desespero, com a mesma intensidade. Não sabe viver sem romantismo, sem afeição, e quando não os recebe não aguenta uma relação morna” (BELO, A., 2002: 181).





num céu incendiado pelo delírio, ela reclamava-me para o refúgio vertiginoso das suas asas (*id.*: 32).

O que neste contexto nos interessa vincar é que, após a morte do marido, Mercedes tenta proteger a filha, levando-a a trilhar um caminho diferente do seu; por isso, quando Branca lhe pede para ir com uma colega, Gabriela, estudar para Paris, ela assente de imediato (M: 13)<sup>95</sup>.

Com efeito, esta atitude de Mercedes parece-nos merecedora de especial atenção, pois pensamos que ela, tendo sido encaminhada para uma vida aprovada por todos e tendo-se sentido infeliz na mesma, tenta orientar a filha para outras vias.

– Vai!... vai!... 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 tirano coroadado de louro aprisionou a sua augusta ira! Chegou a hora! Libertai a fúria exilada nos cristais do seu sono milenário! Chegou a hora! (*id.*: 14).

Desta forma, Mercedes tenta fazer com que a sua filha cumpra o destino milenar da mulher, associado ao mito da grande mãe. Assim insiste, independentemente de saber que não haveria a aprovação geral, como se depreende desde logo pela reação do tio João que a apelida de louca (*id.*: 32), tentando controlá-la e dar-lhe um calmante, que só Branca a convence a ingerir. Na verdade, mais do que nunca, deparamo-nos com uma verdadeira ligação entre mãe e filha, quando,

<sup>95</sup> Deixamos aqui uma resposta de Natália Correia dada numa entrevista, quando questionada sobre a maternidade. “Não, a maternidade não me aborrece e devo afirmar até que, dada a influência determinante de minha mãe, em mim, sou uma pessoa marcada pelo signo materno. Tenho um apreço muito especial pela maternidade. Só que à mulher não compete apenas uma maternidade de tipo fisiológico. Cabe-lhe ultrapassar esse aspecto na medida em que pode conquistar uma sabedoria de tipo maternal para intervir no mundo, e orientá-lo. Um mundo onde só o homem tem a palavra, palavra essa que é a origem de tantos desmandos, guerras, conflitos e soluções precárias de carácter económico e social” (SOUSA, A., 2004: 45).





inicialmente, Mercedes se mostra desanimada com o facto de Branca se ter deixado convencer pelo tio a dar-lhe o calmante, de modo que ela não fizesse valer a sua posição perante a aldeia no funeral do marido; senão, repare-se:

Ela afligiu-se de me ver entregue àquele choro que parecia uma interminável agonia, tomou-me nos braços e disse numa voz de embalar:

– Está bem, meu amor, eu tomo o calmante. Não há nada que eu não faça para te poupar um desgosto.

Senti-me então unida a ela por um cordão misterioso que era uma comoção vital, arrepiante que só voltei a experimentar quando chegou a Paris a carta em que meu tio me anunciava polidamente a sua morte e foi como se só nesse instante ela me expulsasse do útero e eu nascesse martirizada pela aflição de me achar lançada no vácuo (M: 37)<sup>96</sup>.

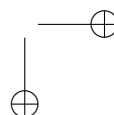
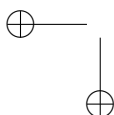
Em função do exposto, vemos que entre ambas existia uma ligação natural, intrínseca à sua própria existência, emoldurada pelo instinto protetor maternal de Mercedes; e esta ligação profundamente física entre ambas apenas termina quando a progenitora falece, deixando Branca transparecer a brutalidade dessa separação (*id.*: 37).

Não obstante o anteriormente exposto, e apesar de desejar um destino diferente para a filha, da reestruturação familiar e da sua revolta, Mercedes mantém a mesma rotina da vida de casada<sup>97</sup>:

Eu via-a agora novamente colocada num canto da sala como se a sombra de meu pai continuasse no centro legislando o silêncio

<sup>96</sup> Recorde-se que também Natália Correia estava afastada fisicamente da mãe aquando da morte daquela no Brasil (CAMPOS, M. A., 2006: 83).

<sup>97</sup> Na verdade, não era fácil para a mulher libertar-se da sujeição a que tinha estado exposta. Num outro contexto, Paul Singer realça que para que a mulher se possa libertar da sujeição imposta pelo comportamento dos outros – os homens –, é preciso que a própria se liberte, antes de mais, dos valores, atitudes e preconceitos que desde criança lhe tenham sido introjetados (SINGER, P., 1980: 114).





que parecia feliz daquela pose. Eu via-a outra vez executando as tranquilas tarefas domésticas como uma alma amestrada que corria o risco de perder-se se fosse furtada a lei da habituação (M: 13).

O que estas palavras procuram transmitir é que a vida de Mercedes já estava traçada; ela já não tinha o poder, nem o domínio para alterar o seu destino, tal e qual um animal treinado. Talvez por isso ela reflita na vida da filha todo o seu ódio e vingança pela vida que tivera, instigando-a (como acima já vimos, aliás) a conquistar a sua própria liberdade e independência.

– Sim, minha filha. Deves viver a tua própria vida – e suspirava. – Para que não te aconteça. . . Queres ir estudar para Paris? Mas é isso mesmo que farás. Serás bailarina ou qualquer outra coisa em que sejas tu mesma e suspirava. – Para que não te aconteça. . . Felizmente o teu pai deixou-nos bastante dinheiro As mulheres precisam de dinheiro para serem pessoas, mais que simples mulheres. Acima de tudo estimo que sejas uma pessoa. Quero que sejas aquilo que eu não fui – e suspirava. – Para que não te aconteça. . . (*id.*: 13-14).

Com esta atitude de ressentimento, salientada pela repetição da frase “Para que não. . .”, Mercedes procurava levar a filha a encontrar-se como pessoa, ao contrário do que lhe acontecera, procurando, dessa forma, vingar-se do falecido marido, impondo agora os seus desígnios e ideais.

### 4.1.3. *Carriça*

Apesar de a sociedade e a religião condenarem vivamente o adultério feminino, aos homens de Briandos é permitida a busca da satisfação

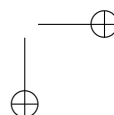
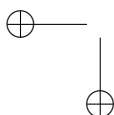




sexual, especialmente junto das prostitutas. Carriça, habitante de Briandos, mulher de classe social inferior, é quem desempenha este papel nesta narrativa de Natália Correia.

Antes de mais, convém salientar a forma como nos aparece nomeada por todos os habitantes da terra, isto é, sublinhe-se a alcunha de “carriça” – palavra dicionarizada como uma espécie de junco ou pequeno pássaro dentirrosto, de cor acastanhada e corpo arredondado e compacto (CASTELEIRO, J., M., 2001: 711) – sublinhando-se, desde logo, a carga sémica do vocábulo, que nos remete para o carácter rural da personagem. Porém, isto também poderá ser explicado pelo facto de esta personagem, de certo modo, poder simbolizar todas aquelas que desempenhavam a mesma função pelo país rural fora, motivo pelo qual consideramos que não aparece individualizada por um nome próprio.

Nesta obra nataliana, Carriça, surge, logo no início da narrativa, como um elemento gerador de discórdia no seio de Briandos, entre a população masculina e a população feminina. Na verdade, é salientada a atitude de todas as mulheres quando, dizem que Carriça roubara o marido a uma mulher, decidindo, em conjunto e “unidas contra o mal”, aplicar-lhe um castigo, “quando 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), tendo sido os homens que acorreram em salvação de Carriça, argumentando perante aquelas que “tivessem juízo e deixassem em paz a Carriça que não fazia mal a ninguém senão divertir um pouco os homens que bem precisavam disso e que até lhe deviam estar agradecidas porque se ela saísse de Briandos quem é que ia ensinar aos filhos aquilo que um rapaz deve saber quando o corpo começa a pedir-lhe fêmea” (*id.*: 28). Ora, estas palavras deixam transparecer, por um lado, a falta de respeito com que Carriça era vista tanto por uns, como pelos outros, na medida em que, mesmo quem a defende o faz por interesse sexual, não por boa vontade ou humanismo. Por outro lado, demonstra ainda a postura daqueles homens perante o casamento.







Além do já referido, acrescenta-se ainda o modo pejorativo com que é descrita, resultado da forma negativa como é vista, pela maioria das mulheres de Briandos, que nos remete, desde logo, para o estilo de vida que levava, bem como para a forma como era rejeitada por aquele grupo. Efetivamente, Carriça é retratada por todas as mulheres de Briandos, à exceção de Branca e de Mercedes, como a fonte do mal:

Sempre lhes ouvi dizer que ela é uma má mulher e que a sua casa é um sítio onde as mulheres decentes devem passar de olhos no chão. Quando em criança lhes perguntava porquê elas explicavam que a Carriça era uma desavergonhada que vivia de receber homens e lhes dava volta à cabeça porque fazia coisas que as mulheres honestas coravam só de pensar e que por sua vontade a Carriça seria escorraçada de Briandos [...] (*id.*: 27).

Destas palavras podemos concluir que as mulheres viam em Carriça uma ameaça e que a culpavam pela infidelidade dos seus maridos, ao invés de cobrarem a eles essa atitude, salientando-se, assim, a diferença comportamental exigida a ambos os géneros – distinguindo, então, consequentemente, aquilo que era exigido às mulheres ditas “dignas” e o comportamento, considerado desviante, de Carriça. Contudo, repare-se que Branca demonstra, desde cedo, outra perspetiva, colocando em maior evidência a atitude do pai perante o sexo, independentemente da mulher que encontrasse.

A tua mãe [de Manuel] podia ter sido aquela mulher que provocou o espasmo mortal a meu pai, uma dessas que cheiravam a cebola como a Carriça, e que meu pai, fossem casadas ou não, desde que lhe agradassem, ia buscar forças para remoçar o seu velho sangue deteriorado [...] (*id.*: 22-23).





Na verdade, registre-se que Branca, antes da morte do seu progenitor, e quando Carriça é atacada pelas mulheres de Briandos, refere-se a ela com compaixão, ao invés do desprezo evidenciado pelas outras:

[...] pareceu-me tão desgraçada como um bicho acochado a espojar-se na terra à procura de um buraco onde se meter para furtar-se às pedras que as mulheres lhe atiravam, berrando que desta vez é que ela não escapava porque Deus não havia de querer que uma cadela que dera cabo do patrão ficasse neste mundo para alegria do demónio que cá a pusera (*id.*: 28).

Com efeito, mesmo após a morte do pai, quando as mulheres em conjunto a espancavam, castigando-a pela morte do senhor Gil, Branca refere-se a Carriça de modo semelhante, dizendo: “[...] deixei-me arrastar num misto de medo, náusea e pena que se amalgamavam numa tristeza [...]” (*id.*: 30) – deixando (isso sim) evidenciar os sentimentos que a morte do pai, perante as circunstâncias em que foi vivida, acarretou.

Como quer que seja, é na sequência deste episódio que podemos ver de perto Carriça como uma mulher fisicamente humilhada pelas outras habitantes de Briandos e que sente necessidade de pedir perdão à filha do homem que falecera na sua cama, quando confrontada com a sua presença.

A Carriça aproveitou essa tensão lamurienta, durante a qual não lhe atiravam pedras nem lhe arrancavam pedaços da camisa cujos rasgões deixavam ver um seio espapaçado sobre o ventre e as regueifas de um pedaço de nádega semeada de grãos de celulite, para se arrastar até onde eu estava. Agarrou-se aos meus pés e, soerguendo o rosto salpicado de terra empastada pelo sangue que escorria de uma brecha aberta na fronte, suplicou numa voz arquejante que eu lhe perdoasse que ela era uma infeliz que não fazia mal a ninguém e se aquilo tinha acontecido não era por culpa dela [...] (*id.*: 29-30).





Estas afirmações conduzem à ideia já evidenciada pelas outras mulheres de Briandos de que a própria se sentia inferior às demais mulheres da aldeia – além de, quando suspeitou do que poderia acontecer ao senhor Gil, ter pedido que o levassem para morrer em casa, junto da família, como um bom cristão (*id.*: 31). Pensamos, pois, que, apesar do contacto físico frequente que existia entre o senhor Gil e Carriça, esta mantinha para com ele uma relação de distância e consideração, na medida em que o trata de forma respeitadora, já que demonstra que se preocupava com o modo como este poderia vir a falecer.

Entretanto, note-se igualmente que, tal como a sua filha, também Mercedes demonstra uma postura desviante da da maioria das mulheres de Briandos, ao referir “– Sei muito bem que ele vai morrer porque já não tem idade para fazer as porcarias que paga a essa desgraçada da Carriça” (*id.*: 31), desculpabilizando-a pela atitude do marido.

Mas é perante a morte do senhor Gil que as mulheres da aldeia acentuam o seu ódio no elo mais fraco: “– Ai que a malvada embruxou o nosso patrão...” (*id.*: 29) – sendo que, note-se, o epíteto de “malvada”, dirigido a Carriça, aparece mais do que uma vez [“As outras criadas segredam umas às outras, entre gemidos, pelos cantos da casa que foi a malvada da Carriça que o matou” [*id.*: 27]), chegando a referir-se a ela como “o diabo” (*id.*: 29) ou “cadela” (*id.*: 28). Mais: como símbolo da atitude das mulheres de Briandos, e de modo mais concreto, poderemos afunilar o nosso interesse em Gertrudes, a fiel empregada da casa de família, que considera que o seu patrão fora “[...] vítima dos malefícios da feiticeira Carriça” (*id.*: 103). Assim, e mais uma vez, estas palavras vêm focar a forma como Carriça era avaliada pela generalidade das mulheres de Briandos, já que, em especial pela qualificação de “cadela”, a viam com um animal com o cio, que estava longe de ter o comportamento comedido, exigido às “mulheres de bem”. Ao invés, Branca vê-a antes como um animal perseguido e molestado que suplica, em joelhos, pelo perdão à filha daquele que, vendo às portas da morte e dentro da consciência religiosa geral, pediu que fosse levado





para casa, de modo que pudesse ter uma morte digna de um cristão, em família, e longe do leito de uma amante.

Num momento posterior da narrativa, Françoise, representante das mulheres libertas e liberais, acaba por avaliar aquela atitude das mulheres, quando afirma, de modo geral, sobre as prostitutas o seguinte:

Entendo que essa antiga e venerável missão das prostitutas é uma ética congenitalmente feminina que só por um desvio de uma religião patrística foi reservada às sacerdotisas do amor a fim de cindir a humanidade feminina na projecção do abominável e do sublime masculino. Uma antítese inventada por esse ser eminentemente melodramático, sem a mínima verosimilhança no cosmos da realidade da mulher que não distingue o espírito da carne. Eis por que as mulheres honestas sempre no fundo invejaram as prostitutas e vice-versa (*id.*: 155).

Estas palavras significam, portanto, que cabia às prostitutas uma missão que deveria ser do cômputo geral das mulheres, na medida em que todas elas deveriam conseguir despertar nos seus companheiros tensão erótica. Resultado de um regime patriarcal, essa missão ficou apenas reservada às prostitutas, invejadas, assim, pelas outras mulheres.

#### 4.1.4. *Criadas da casa*

A casa do senhor Gil possui diversas empregadas de diferentes faixas etárias. Destacam-se os nomes de Gertrudes, pela sua antiguidade na casa, Filomena, rapariga de formas sensuais, e Encarnação, a seu tempo, substituta de Filomena como executora de alguns rituais; porém, são diversas as outras funcionárias mais jovens cuja referência nos é ocultada.





Todas elas, independentemente de assumirem um papel subalterno aos seus senhores, agem e reagem às situações, aos infortúnios da família, defendendo sempre os seus patrões e vendo os problemas da casa como seus. De modo concreto, podemos recordar como as funcionárias tentam punir Carriça fisicamente, ou porque acreditam que ela é a culpada da morte do seu patrão, ou porque assumem claramente que ela é a origem do mal familiar (“Segredavam umas às outras que tinha sido a malvada da Carriça a causadora da morte do senhor Gil” [*id.*: 27]).

De modo geral, o seu trabalho como funcionárias da casa não merece grande realce, na medida em que apenas sabemos que todas elas são trabalhadoras (“As lastimosas criadas faziam as camas de lavado. Sua compungida azáfama parecia antes indicar que as visitas tinham vindo para uma estranha festa” [*id.*: 38]).

#### 4.1.4.1. *Gertrudes*

Entre todas elas, salienta-se Gertrudes, a empregada de maior confiança na casa do senhor Gil. É ela quem gere a casa na falta ou na impossibilidade de Mercedes o fazer. Trata-se de uma mulher trabalhadora, fiel às tradições e, talvez por isso, nos surja, por diversas vezes, como a guardiã do bom nome da família que serve.

Na verdade, Gertrudes aparece-nos como um pilar da família. A funcionária que está sempre presente de olhos bem abertos a tudo o que se passa com tudo e todos. Efetivamente, trabalhadora incansável (*id.*: 69), Gertrudes revela uma série de outras facetas mais importantes na gestão familiar, pois sempre que é necessária a intervenção de alguém para manter as aparências da casa, ela mantém-se fiel aos seus senhores de há cinquenta anos (*id.*: 103). Para isso, contribuía a sua dedicação à família que servia, sendo que “[...] os seus olhos tinham-se fechado



para toda a espécie de irregularidades e abusos do código que legislava as aparências” (*id.*: 103), na medida em que achava que a sua própria dignidade estava relacionada com a dignidade da família que servia (*id.*: 38).

Ora, se, por um lado, Gertrudes nos surge como a guardiã dos saberes tradicionais cristãos, por outro, também é apresentada como guardiã dos saberes pagãos. A título mais concreto relembre-se, por exemplo, o velório do senhor Gil, pai de Branca: perante a revolta e indignação de sua esposa, Mercedes, é Gertrudes quem toma conta de tudo, verificando ao pormenor se tudo corre como é suposto. Neste episódio, revela os seus “valores cristãos”, ao tentar salvar a alma do seu patrão, encomendando-a a Deus (*id.*: 26-27). Além disto, quando Branca protesta por seu tio querer levar Filomena para a casa dele como empregada, deixando antever outro interesse dele que não o de simples patrão, é Gertrudes quem lhe responde, referindo-se ao padre João como “uma santa alma” que bem precisava de ajuda em casa (*id.*: 35). Assim, realça-se a simplicidade e uma certa inocência deste modo de pensar cristão.

Não podemos também deixar de lembrar que, em situação de falecimento de alguém, era Gertrudes quem sabia o que fazer para zelar pelo bom nome da família. No caso da morte do senhor Gil, é ela quem se certifica da manutenção das aparências da família, encobrendo a ausência da esposa no velório e desculpando, perante os outros, o patrão pela situação em que foi surpreendido. Na verdade, durante o velório do seu patrão, Gertrudes tenta acalmar a curiosidade alheia relativa às suas condições de morte e à ausência da esposa, mantendo, mais uma vez, as aparências e assegurando os rituais típicos da situação (*id.*: 38-39). Também no falecimento de Manuel, Gertrudes mantém o comportamento esperado e, na falta da mãe de Branca, torna-se, de alguma forma, não só supervisora do caseiro da família – comunicando a Branca a sua opinião sobre a gestão daquele (*id.*: 91) –, mas também administradora da sua reputação (*id.*: 147), tendo-a aconselhado a velar Manuel e cumprindo, mais uma vez, os rituais pedidos



(“[...] carregando o cesto onde levava o óbolo devido ao rito fúnebre que conjurava os prantos da aldeia – a colcha de fustão, azeite e ramos de alecrim[...]” [*id.*: 103]).

Por outro lado, realce para os seus conhecimentos pagãos: quando Miguel vai a Briandos ter com Branca, Gertrudes surpreende-o de madrugada a sair do quarto da sua patroa; chocada com o que viu, ela revela, então, os seus dons de mulher conhecedora de saberes tradicionais.

Fui dar com ela aspergindo em cruz os cantos da casa com um ramo de oliveira que mergulhava em água benta enquanto recitava surdamente:

– Orga... Orga... Orga...

Três vezes Orga

Chave na boca (M: 103)

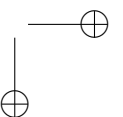
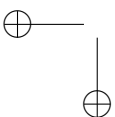
Nariz na porta

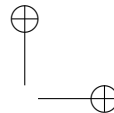
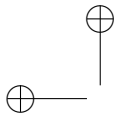
Demónios e espíritos

Desta casa para fora.

[...]

– Esconjuro-vos, demónios excomungados ou maus espíritos baptizados se com laços maus, feitiços, encantamentos do diabo, da inveja em ouro, prata ou chumbo, ou em árvores solitárias, seja tudo destruído e desapegado e não prenda coisa ao corpo da menina Branca ou desta casa pois daqui em diante se o feitiço ou encantamento está em algum ídolo celeste ou terrestre, seja tudo destruído por Deus. Eu vos ligo e torno a ligar, prendo e amarro as ondas do mar coalhado onde não canta galinha nem galo (*id.*: 104).





Repare-se como estas palavras são esclarecedoras tanto do instinto protetor de Gertudes em relação aos membros daquela família (no caso, Branca), como dos conhecimentos tradicionais que detinha<sup>98</sup>.

#### 4.1.4.2. *Filomena*

Outra das funcionárias dignas de maior destaque é Filomena: no início da narrativa, na flor da sua sensualidade; no final, uma mulher azedada pela vida.

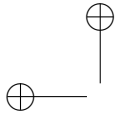
Na verdade, Filomena parece ser uma mulher que se tornou vítima da sua própria sensualidade e beleza, já que foi escolhida pelo padre João para sua funcionária, passando a ser, por isso mesmo, e sem outra escolha, sua amante (M: 35).

Porém, tal como Gertrudes, também esta mulher nos surge como possuidora de saberes ancestrais: era ela quem presidia às práticas tradicionais realizadas pelas raparigas no S. João, para arranjam um

<sup>98</sup> Atente-se nas palavras de Maria Amélia Campos: “Natália Correia era uma profunda conhecedora da nossa cultura tradicional e oral, incluindo aspectos da religião popular portuguesa. [...] Conhecia igualmente as crenças populares portuguesas, em que as ervas de virtude, a água viva e purificadora, os ramos de árvores sagradas, entre elas a oliveira, foram, desde os tempos mais antigos, uma manifestação da necessidade de protecção individual. Considerados como um verdadeiro tesouro nacional, esses saberes antigos, coloca-os ela ao serviço de personagens, que os manuseiam sabiamente sob a forma de conjuro contra a força demoníaca. Neles se torna visível o valor mágico da palavra dita, que adquire vários ritmos, quase a tocar o saltério” (CAMPOS, M. A., 2006: 91-92). Saliente-se ainda que a própria Natália Correia era frequentadora do encontro de Vilar de Perdizes, local confluyente de vários saberes tradicionais, sendo que a própria declarou que gostaria de ser prestidigitadora (*id.*: 95).







noivo (M: 69)<sup>99</sup> – note-se, porém, que quando esta passou a ser concubina do padre, seria Encarnação, outra das criadas da casa, a assumir essa função (*id.*: 69).

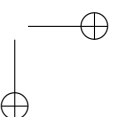
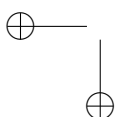
Mais tarde, Filomena, com uma idade mais avançada, aparece como uma mulher triste, azeda e calculista, vítima do tempo e do seu destino:

Filomena cujas carnes fulgurantes tinham secado como que consumidas numa combustão de nojo e ódio, rodeava-o [ao tio de Branca, o padre João] com cuidados de abutre. Em vão procurei nos seus olhos um vestígio daquele brilho sobrenatural que me maravilhava nos seus ritos de sacerdotisa do amor celebrados na noite de S. João. Eram escuras fendas por onde se escapava esbrasear de um tição que ardia na obstinada vigília dos bens que a morte do velho lhe reservava. A sua alma queria cobrar o tributo da venalidade que lhe fanara a juventude (*id.*: 95).

Na verdade, embora noutro centro de desempenho, é vítima da sociedade patriarcal, tendo-se visto como mulher destinada a ser amante de um padre, ao contrário do que desejara para si quando era mais nova (M: 69)<sup>100</sup>. Como resultado, permanece uma mulher amarga que ape-

<sup>99</sup> Repare-se que Natália Correia se referiu diversas vezes ao facto de a mulher ser possuidora de saberes próprios, de uma sabedoria tipicamente feminina: “A sabedoria é mesmo feminina. Correndo o risco de me repetir ou citar a mim mesma direi que a *sophia* é feminina. A sabedoria é feminina e a filosofia é masculina. O homem enamora-se da sabedoria, mas nunca chega lá. É o percurso para... A mulher, ela própria, é ovularmente o segredo do Universo. Ela contém em si a sabedoria. Às vezes não tem é consciência disso” (SOUSA, A. *et al.*, 2004: 57).

<sup>100</sup> Quando questionada sobre a ironia que votava muitas vezes a ordem religiosa, Natália Correia responde: “Consideremos duas motivações. Uma que me vem da infância, do ambiente onde havia pessoas que nem sempre correspondiam àquilo que delas se podia esperar. Outra provocada por uma certa contradição, que podemos encontrar entre a aplicação de princípios religiosos e aquilo que se deve exigir da pureza de uma religião. Não me inscrevo em nenhuma, mas não tenho preconceitos em relação à religião. Aceito-a desde que se não torne num desconforto humano e social, desde que ela satisfaça exigências espirituais que permanecem, que existem dentro de nós” (SOUSA, A. *et al.*, 2004: 46-47).





nas vê nos bens materiais do padre o consolo para a vida que tem.

#### 4.1.4.3. *Encarnação*

Encarnação é uma personagem pouco referida na ação, porém, por um lado, também ela deixa a sua marca no que diz respeito aos conhecimentos ancestrais das mulheres. Como se pode ver, depois de assumir o lugar deixado vago por Filomena, Encarnação interpreta a sina das mulheres revelando-lhes o seu amado. Na verdade, neste ritual, Branca sublinha mesmo que os seus conhecimentos são fora do comum:

Quando o seu [Filomena] lugar de sacerdotisa ficou vago, foi a Encarnação que o preencheu e era incomparável, sobrenatural a interpretar a teia formada pela clara de ovo (a galinha tinha de ser preta e o ovo partido à meia-noite) no copo de água que ficara ao relento (*id.*: 69-70).

Por outro lado, está igualmente associada aos rituais de enamoramento existentes entre rapazes e raparigas. De modo mais concreto, veja-se que, na época das vindimas, uma altura em que as mulheres não podiam entrar nos lagares, para não verem os corpos dos homens nus, algo que as levava a imaginá-los assim, afogueando-as de excitação (*id.*: 28), Encarnação, ao saber que os “moços” iam fazer uma fogueira e “assustar” as raparigas que por lá estavam a maçar o linho, aproveita a ocasião para se fazer ver ao sexo oposto. Pelo interesse comum, Branca torna-se companheira ocasional dela.

As raparigas rodeavam a fogueira batendo o linho com os maços e cantando canções com que rimavam a batida, quando os três rapazes enganchados nas costas abauladas uns dos outros, com uma manta por cima, a simular uma mula, entraram no recinto





aos couces e aos relinchos. As raparigas largaram os maços e desataram a correr perseguidas por eles. Algumas tropeçaram e rebojavam-se no chão lançando gritos e risadas com que assinalavam aos rapazes, na escuridão, o leito de urzes em que os aguardavam (*id.*: 29).

Não obstante o anteriormente exposto, e independentemente de ambas serem jovens, Encarnação manifesta relativamente a Branca, como empregada da casa que era, sentimentos de proteção, quando, já em frente da casa de Carriça, refere, puxando-a pelo braço: “– O diabo da mulher fez alguma das suas. Vamos que isto não é sítio para uma menina decente estar” (*id.*: 29).

#### 4.1.5. *Françoise*

Fruto de uma sociedade diferente, mais aberta e cosmopolita<sup>101</sup>, aparecem na narrativa diversas mulheres estrangeiras. Destacamos uma, pela sua importância na narrativa: Françoise.

Aquando da estadia de Branca em Paris, esta trava conhecimento com Françoise, anterior namorada de Miguel, o homem com quem Branca mantinha, então, um relacionamento.

Desde logo, Françoise surge-nos como uma mulher liberal, bem diferente das mulheres que Branca conhecia em Briandos. Antes de mais, aquando da primeira visita à casa de Françoise, o seu aspeto físico choca Branca, na medida em que não imaginava daquela forma uma antiga amante do seu atual companheiro; de imediato, contudo, Miguel, em sua defesa, justifica a vida de heroína que aquela levava aquando da segunda guerra mundial.

<sup>101</sup> “[...] a autonomia da mulher pode ser diferente no grau e nas formas, conforme ela pertence a meios urbanos ou rurais, à nobreza ou à vilania, à corte ou à província” (MATTOSO, J., 1986: 45).





[...] estávamos pois apaixonados e decidimos que eu ficaria a viver com ele.

Foi pouco depois que Miguel me levou a casa da Françoise. Estranhei que ela quisesse relacionar-se comigo. A verdade é que eram amantes e ela tinha razões para me detestar. Mas Miguel explicou-me que a Françoise era assim que tinha uma forma muito elástica de amar. Um amor em que cabiam muitas pessoas ao mesmo tempo.

Foi ela que nos veio abrir a porta. Tive um choque quando percebi que aquela mulher cujos cabelos começavam a branquear e que tinha duas bolsas de pele pisada debaixo de uns olhos muito abertos e translúcidos que esses sim pareciam de uma rapariga enamorada, era a Françoise de quem eu fizera uma imagem algo despeitada de uma criatura irresistível.

[...]

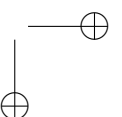
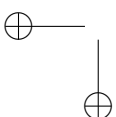
– Não esperava que fosse tão velha.

Percebi que a minha observação lhe desagradava.

– Velha? Estás doida. A Françoise tem trinta anos. Gastou-se em corridas na noite para lançar bombas nos centros dos SS. E depois, na prisão (M: 46-47).

Podemos ver que Françoise era possuidora de uma atitude que surpreendeu Branca: era uma mulher desprendida e tolerante nas suas relações, além do que tinha um passado heroico, difícil de igualar, que a valorizava particularmente. Desse passado de heroína da resistência francesa, Françoise apenas uma vez aborda o tema da sua gravidez em tempo de guerra, sendo que, mais uma vez, surpreende Branca, ao revelar que perder o bebé fora um alívio, justificando com o facto de o mundo de então ser uma realidade sangrenta (cf. *id.*: 47), experiência à qual Branca era alheia.

Ora, no grupo de Paris, Françoise aparece-nos como a organizadora da vida social de todos. É uma mulher sociável junto de quem qualquer conversa flui com naturalidade e franqueza o que perturba Branca. Na verdade, quando a última confronta Françoise sobre os sentimentos que





ainda nutria por Miguel, ela assume ainda amá-lo; contudo, também admite que não são feitos um para o outro, porque ela o entende e, segundo a própria, o sentido de qualquer relação é o desentendimento (cf. *id.*: 82). Não sendo correspondida, Françoise assume, então, que o seu objetivo é dar prazer aos homens (*id.*: 143); por isso, não recusa qualquer relacionamento fugaz que possa vir a ter.

Parece-nos merecedor de especial atenção a sua casa, símbolo de Paris, capital libertina, até promíscua, onde tudo se pode fazer e onde tudo se aceita com naturalidade (*id.*: 36, 48-52). A este propósito convém destacar a ida a *Montagne*, onde travam conhecimento com Josephine, um travesti e, se para a maior parte dos presentes, incluindo Branca, esta era uma aberração da natureza, acaba por ser Françoise quem se revela mais tolerante (*id.*: 85).

Com efeito, o confronto de ideais, representantes de diferentes sociedades, foi tal que Branca revela ter dificuldades em enquadrar-se naquele mundo sem deixar de pensar no que deixara para trás: “Faço um esforço honesto para ficar nua porque estou verdadeiramente convencida de que de um lado está o olhar do meu tio [...]” (*id.*: 36).

Saliente-se que apesar de terem outra natureza, tal como Gertrudes e Filomena, também Françoise nos aparece como possuidora de conhecimentos especiais, alguém que sabe ouvir os outros e detetar os seus problemas, levando-os a refletir sobre eles.

Neste aspeto, parece-nos merecedor de especial atenção o facto de esta personagem chegar a assumir um papel de mediadora do relacionamento de Miguel e Branca, confrontando-os com os seus sentimentos e personalidades.

Ora, essa atitude de Françoise nem sempre era bem aceite pelos outros, na medida em que viam a sua intimidade vasculhada: “A segurança com que ela se permitia abrir o livro dos meus sentimentos e folhear as suas páginas como quem passa os olhos pelo jornal era-me [a Branca] insuportável” (*id.*: 141); e, a este propósito, podemos bem





bem dizer que há algo de sibilino nesta personagem, pois é ela quem prevê a desgraça que vai acontecer a Manuel, vítima dos encantos de Branca:

– Mas, minha querida – retorquiu com a voz inflamada por uma irritante sabedoria – [...] Eu aviso-te, Branca. O teu coração é um deserto sedento do sangue do homem. Tu dás-te para destruir.

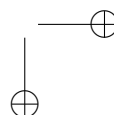
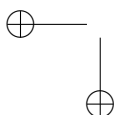
Mergulhou nos meus olhos o seu olhar acutilante e disse aquilo que no momento me pareceu uma absurda frivolidade mas que agora recorro como uma palavra de oráculo:

– Tu vais cometer um crime (*id.*: 142).

É também nesse sentido que Françoise, possuidora de um saber profundo, aponta algumas observações a Branca sobre o papel da mulher no mundo e à sua antiguidade, no caminho daquilo que sua mãe já lhe salientara, “– Não és uma verdadeira mulher. Se o fosses saberias que és mais velha que o homem” (*id.*: 143).

Por isto tudo, e por muito mais se pode confirmar como Françoise detém um papel de grande importância na narrativa: apresenta e abre novos caminhos, desvenda realidades às personagens com quem interage; no entanto, e mais importante do que isso, leva-as a refletir sobre a sua própria existência, vasculhando na sua interioridade e assumindo, em função dos seus conhecimentos, uma veia preditiva em relação à ação.

Ora, na senda da análise das relações entre as personagens da obra, observamos a presença de alguns elementos simbólicos que concorrem para a compreensão dessas mesmas personagens, em particular, e para a mensagem transmitida pela obra, em geral. Neste sentido, procuraremos, em seguida, analisar esses mesmos marcos.





## 4.2. A consciência do feminino em dimensões simbólicas

A consciência do feminino é formada por um conjunto de valores, ideologias e crenças que, naturalmente, vão mudando ao longo dos tempos. Ora, durante séculos, o sistema patriarcal construiu uma sociedade desigual baseada em normas e estruturas sociais masculinas. Em alternativa, especialmente nas últimas décadas do século passado, verificamos a mudança de paradigma quer nas relações, quer no próprio conceito de masculino e de feminino.

Neste sentido, deu-se uma revalorização deste conceito. Veja-se, por isso, que, no romance *A Madona*, o imaginário feminino expressa-se em termos de mitos e arquétipos, tentando redescobrir (ou reinventar?) o mundo ctónico da Mãe Terrível, o mundo informe e sombrio das profundezas da terra (ou da matéria original), oposto ao do Pai, mundo apolíneo, superior, ordenado e nítido em suas formas de existência e poder (COELHO, N. N., 1999: 125). Ao analisá-lo, António Quadros (em *Estruturas simbólicas do imaginário na literatura portuguesa*, 1992) conclui: “[...] [*A Madona*] exprime a tradição lunar, ofídica, matrística e até matriarcal do povo português nas suas raízes e no seu devir histórico” (QUADROS, A., 1992: 174)<sup>102</sup>. Entretanto, não esqueçamos que, quando se falava em feminismo, Natália Correia

<sup>102</sup> Repare-se nas palavras seguintes: “[...] o espanhol Miguel de Unamuno fundou o termo *matriotismo* para designar um sentimento alternativo que respondesse à falência do sentimento patriótico. A matriz da derivação morfológica do novo vocábulo era a palavra *mátria*, que Unamuno considerava um neologismo, tradução do germânico *Mutterland*, terra-mãe associada à Europa, por oposição a *Vaterland*, pátria ou terra-pai que delimita o território da nossa origem biológica e social. Porém, a conceptualização de Unamuno repousava num vitalismo racionalista que, segundo uma estranha oposição do misógino Schopenhauer, e em contramão com os futuristas do profascismo, atribuía ao Pai o poder de vontade, e à Mãe, a faculdade da inteligência. Em suma, a inteligência representava «a raiz do matriotismo», e a *Mátria* «o lar colectivo de inteligência»: «A raça é como a inteligência, mãe. O amor de mãe é o mais racional dos amores e o mais inteligente»; «só a inteligência pode salvar-nos».





apresentava antes o conceito de matrismo<sup>103</sup>. Assim, defendia, em entrevista a Antónia de Sousa:

[...] a mulher deve seguir as suas próprias tendências culturais, que estão intimamente ligadas ao paradigma da Grande-Mãe, que é a grande reserva, a eterna reserva da Natureza, precisamente para os impor ao mundo ou pelo menos para os introduzir no ritmo das sociedades como uma saída indispensável para os graves problemas que temos e que foram criados pelas racionalidades masculinas. É no paradigma da Grande-Mãe que vejo a fonte cultural da mulher; por isso lhe chamo matrismo e não feminismo (SOUSA, A. *et al.*, 2004: 65).

Vemos, então, que tal como as personagens Mercedes e Françoise defendem, a mulher deveria ter orgulho em ser fêmea e matriz de iniciação, lugar natural.

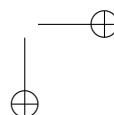
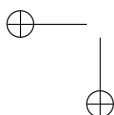
Ora, repare-se que este conceito de Grande-Mãe abre o texto para uma dimensão mítica; e, na obra, encontramos um grande número de referências que nos permitem estabelecer um paralelo com elementos da mitologia clássica.

Neste sentido, podemos encontrar na obra uma série de paralelismos com alguns dos mitos mais representativos da simbologia clássica. Cremos não ser excessivo salientar, então, duas ideias importantes: por um lado, a lenda de Dionísio e das bacantes sustentará a vingança de

---

A Mãe constituía um apelo da última instância e a reafirmação antropológica de uma lei da natureza humana – porque a Mãe, longe de ser o estranho o Outro, é o útero a que regressa toda a vontade pródiga do filho e da Pátria” (CARLOS, L. A., 2004: 71-72).

<sup>103</sup> Atente-se no conceito “Mátria”, a que Natália se refere: “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). Sobre os termos e conceitos “matriarcado” e “atriarcado”, segundo Natália Correia, remetemos para BHM: 31-34.







Branca, e sua mãe, sobre o seu pai – na medida em que este representava o poder masculino que tudo podia e decidia, enquanto que Branca, pelo percurso efetuado, prova que cabe à mulher um enorme poder<sup>104</sup>; por outro lado, os mitos de regeneração, associados a Dionísio e Osíris, são referência principal para as relações de Branca com Manuel e Miguel<sup>105</sup>.

Assim os podemos ver nos detalhes complexos relativos ao mito da destruição física e dispersão do corpo masculino e sua eventual restituição à totalidade por um redentor feminino.

De acordo, aliás, com o que escrevemos recorde-se, relativamente à lenda de Dionísio, a história de Penteu, rei de Tebas, que foi fisicamente dividido pelas bacantes em delírio (sendo uma delas sua mãe), quando tentava lutar contra a comemoração do ritos a Dionísio<sup>106</sup>. Da mesma forma, Branca assume o papel de bacante, na medida em que também ela destrói cruelmente Manuel, levando-o ao desespero gerador do seu suicídio, mas é, igualmente, ela quem detém o poder de regenerar (mito

<sup>104</sup> Dionísio/ Dioniso – Também chamado Baco, possui uma lenda complexa, pois recebeu elementos da Grécia e dos países vizinhos. Para saber mais sobre a sua lenda, remetemos para BULFINCH, T., 2002: 196-202; GRIMAL, P., 1992: 121-122; MARTINEZ, C, *et al.*, 1997: 117-118; *New Larousse Encyclopedia of Mythology*, 1987: s/p.

<sup>105</sup> “Osiris – God of the dead, husband to Isis, and father of Horus, Osiris is the best-known deity of the Egyptian gods. [...] Because of the jealousy of his brother Set, Osiris became the central figure in the Osiris myth, a story of envy and treachery. He has more titles and associations than any other god in the Egyptian pantheon. Osiris ultimately became the god of resurrection to whom all people prayed in the hope of attaining their own resurrection in the Netherworld” (REMLER, P., 2010: 144).

<sup>106</sup> A história de Penteu está relacionada com a do ciclo dionisíaco. Recorde-se que Dionísio é um deus tebano que, após ter conquistado a Ásia, decide regressar a Tebas para aí implantar o seu culto e punir as irmãs da mãe por terem proferido calúnias contra aquela. Dionísio chega, então, a Tebas onde põe as mulheres em delírio, vestidas de bacantes a celebrarem os mistérios báquicos. Penteu decide opor-se à propagação deste culto e, a conselho de Dionísio, vai observar as mulheres em delírio, que, apercebendo-se da sua presença, rasgam o seu corpo em pedaços (GRIMAL, P., 1992: 366). Para saber mais sobre este assunto, remetemos para MARTINEZ, C. *et al.*, 1997: 279.

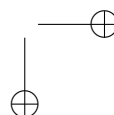
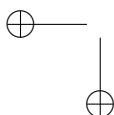




de Ísis e Osíris). Com efeito, pode dizer-se que, quando Branca se inicia numa procura e parte para Paris onde vive uma série de experiências que a desagradam, esta situação se assemelha à descida de Perséfone ao inferno<sup>107</sup>. Na verdade, também Branca foi retirada do seu mundo de inocência após a morte do pai, tendo sido, então, despertada para uma nova realidade, através de uma profunda reflexão sobre a sua existência e identidade. Desta forma, foi a perda do pai, e a consequente crise do eu, que levou ao processo de individualização de Branca. O rapto pode ser visto simbolicamente como uma lesão infligida ao ego que precisa ser provocado para reconhecer o seu eu-interior. Assim, a descida inicialmente traumática é a chave para um vasto campo de descobertas interiores; tal como a própria Natália chegou a referir, só o conhecimento adquirido em situações limite tem valor de vontade autónoma de possuir, no caso concreto desta obra, as rédeas da sua própria vida, fruindo de todas as capacidades andróginas do Ser humano (COELHO, L., 1992: 8).

Desta forma, tal como o tema da descida ao inconsciente, seguida da ascensão vai transformando a ingénua Perséfone na grande “Senhora dos Infernos”, também Branca necessita de sair de Briandos para assumir a dignidade da sua condição humana (M: 89), partindo para Paris, local de seres “promiscuamente solitários” (*id.*: 93). Porém, não o faz sem antes sofrer períodos de dificuldades, sempre assombrados pelo padrão social que deixara para trás, manifestado pela dificuldade de incapacidade de entrega física total (*id.*: 19, 72, 78).

<sup>107</sup> Perséfone é filha de Zeus e Deméter. É considerada a deusa dos infernos, companheira de Hades. Segundo a lenda principal, Perséfone foi raptada, com a conivência de Zeus, por Hades, que por ela se tinha apaixonado. Porém, quando Zeus ordenou a Hades que a devolvesse, já era tarde demais, pois a jovem já havia quebrado o jejum enquanto se encontrava no inferno, o que implicaria a sua eterna vinculação àquele local. Para suavizar o seu sofrimento, Zeus decidiu que ela repartiria o seu tempo entre o subterrâneo e o mundo dos vivos (GRIMAL, P., 1992: 369). Recorde-se que, quando os gregos governaram o Egito, associaram a sua deusa Perséfone a Ísis, a deusa mãe egípcia (REMLER, P., 2010: 152). Para ler mais sobre este assunto, remetemos para MARTINEZ, C. *et al.*, 1997: 281.





Por outro lado, poderemos estabelecer, igualmente, um paralelismo entre a procura de amor realizada por Branca e a procura de Ísis<sup>108</sup>. Na verdade, a oração a Osíris (M: 112) resume toda a dominante de procura da narradora, a harmonia nas relações de género.

De facto, Branca procurava encontrar um homem que a completasse e preenchesse. Nessa procura, e fruto da sua insatisfação, chega a manter relacionamentos com diversos homens<sup>109</sup>: Miguel, Manuel, o Anjo, Lars Nielsen, Mauro Fagundes, o brasileiro – ponderando ainda o relacionamento homossexual com Elsa (que, contudo, de imediato coloca de lado, dada a insatisfação sentida). Por esse motivo, o final da obra está repleto de simbolismo: “E essa é a razão por que eu vou procurar os pedaços do meu filho e amante espalhados por toda a face da Terra. Até que os céus chovam leite” (*id.*: 181). Assim, tendo Branca escolhido ficar com Miguel e considerando-o Osíris despedaçado, filho e amante, é ele que Ísis, (*Mater Domina*) Madona, isto é, Branca, salvará, assumindo o papel redentor feminino e retomando o verdadeiro papel de mulher.

Neste sentido, devido à aproximação entre Ísis e Branca, toda a narrativa tem presente um fundo de morte (em especial o pai, mas também outras personagens, como, por exemplo, Mercedes, Monique [assas-

<sup>108</sup> “Ísis – Deusa Egípcia, esposa de Osíris e mãe de Horus, Ísis foi adorada pelos gregos que assimilaram a sua lenda à de Io, depois à de Deméter. De facto, na lenda, ambas as deusas partiram à procura, uma do marido, outra da filha, para os arrebataram ao reino da Morte e das Sombras. [...] Ísis é o símbolo da terra e o inesgotável e fecundo recomeço de todas as coisas” (SCHMIDT, J., 1985: 156). “Durante a noite tem lugar a busca de Osíris por Ísis e as suas lamentações até conseguir a vingança. Como mãe dos deuses, como vencedora dos poderes da noite, Ísis depressa possuiu mistérios e foi sobre este aspecto que se prestou a diversas identificações na religião helénica. Liga-se ao seu mito (o da procura de Osíris) e à sua iconografia. [...] Ísis é um princípio feminino universal” (GRIMAL, P., 1992: 254). Para saber mais sobre Ísis, em especial sobre a lenda de Ísis e Osíris, remetemos para REMLER, P. 1992: 94-98.

<sup>109</sup> Os homens que mantêm relacionamento sexual com Branca têm nomes iniciados por “M”. Pensamos que isso poderá ter a ver com a associação desta letra à palavra mãe e à importância que aquela teve na vida desta personagem.



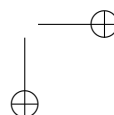
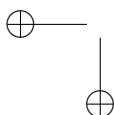


sinada por Cécile<sup>110</sup>, sua irmã] e Manuel). Na verdade, este tema de morte serve de fio condutor de toda a narrativa e, se o analisarmos de modo mais atento, poderemos verificar que são as personagens que não encontram a sua totalidade quem acaba por morrer ou por assimilar um sistema onde não se realizam. Todavia, saliente-se que são as personagens masculinas quem leva a morte pela mão (COELHO, L., 1992: 8-9), sofrendo-a ou provocando-a, com exceção de Mercedes, mãe de Branca. De modo mais concreto, podemos ver que o pai de Branca morre, porque, segundo Carriça, não teria aceite as leis da natureza; Cécile mata Monique com o intuito ter para si o homem amado, Miguel; e Branca aceita a morte de Manuel como um facto “terrivelmente natural” (*id.*: 179), para a sua concretização pessoal. Não obstante, o que importa realçar é que a morte surge, de modo direto ou não, como forma de se encontrar o renascimento, pois dele ressurgem sempre uma nova vida. Senão veja-se: a morte do senhor Gil, pai de Branca, dá início a um novo ciclo para toda a família; o falecimento de Mónica ajuda à tomada de consciência de Miguel no que diz respeito ao seu relacionamento com Branca; a morte de Mercedes quebra a união uterina existente entre mãe e filha; o falecimento de Manuel é um mal necessário para que se dê a aproximação final entre Branca e Miguel.

Entretanto, além das dimensões míticas pagãs, encontramos igualmente na obra referência a alguns símbolos e valores religiosos. Isabel Allegro de Magalhães realça, aliás, a *Mater domina*, através da referência da Madona, bem como determinados estados de espírito, tais como a “angústia carnal da alma” e a “repulsão espiritual da carne” sentida por Branca aquando da aproximação de Elsa, a lésbica – um dos marcos dessa cultura presentes na obra da autora (MAGALHÃES, I., A., 2004: 66); e acrescenta que a busca de “totalidade” de “absoluto”, da “inteireza” presentes nesta obra são marcas da cultura cristã (*id.*: 65).

---

<sup>110</sup> Este episódio faz-nos recordar o mito clássico de Atreu que, para se vingar do seu irmão Tiestes, lhe serviu um banquete cruel, no qual lhe deu a comer os filhos, revelando-lhe posteriormente a natureza da sua refeição (GRIMAL, P., 1992: 55).





Efetivamente, a presença de uma cultura predominantemente cristã, em especial nas personagens femininas associadas a Briandos, revela-se de forma diversa. Entre elas, podemos salientar o comportamento diário das personagens femininas, que é guiado pela religiosidade. Destaque para a frequência de festas religiosas tradicionais, como a de S. João, para o cumprimento de rituais fúnebres, do senhor Gil e de Manuel, bem como para o respeito que votavam à figura do padre João. Como quer que seja, atente-se na circunstância de tanto os elementos pagãos, como os elementos cristãos serem claramente dominados pela figura feminina, no qual ocupa quase sempre um lugar primordial, genésico (*id.*: 72) – facto que consideramos acontecer de forma propositada, com o objetivo de transmitir a mensagem social feminina.

### 4.3. A consciência social do feminino

A publicação desta obra fez igualmente surgir assunções e reflexões relativas às manifestações ideológicas e dialéticas do feminismo que se situam nos planos da sociologia e da vontade de poder (QUADROS, A., 1992: 173), uma vez que se vivia em Portugal uma mudança de paradigma.

Na verdade, o texto de Natália Correia surge como um instrumento transgressor da ideologia paternalista dominante em Portugal, na medida em que busca a rutura com um meio social de ideologia tradicional.

Assim, e de um modo mais concreto, podemos ver que a narração tem lugar num meio rural, cujos habitantes manifestam um comportamento claramente moldado por uma educação de tipo patriarcal. Este facto nota-se quer no comportamento dos homens, que dominam, quer no comportamento das mulheres, que se sujeitam. Assim, vemos que



todos os homens da aldeia se veem no direito de usufruir livremente dos prazeres sexuais concedidos por Carriça (M: 125), ao ponto de a defenderem publicamente perante as mulheres de Briandos. No sexo oposto, as mulheres demonstram serem educadas para ignorarem estoicamente as infidelidades dos maridos (*id.*: 33), sem manifestarem qualquer tipo de desagrado. No caso de a situação se tornar pública, as próprias mulheres demonstram a forma para a qual foram educadas, sendo que não culpam os esposos pela infidelidade, antes a prostituta que ele procurou.

Neste sentido, o casal constituído por Gil e Mercedes constitui um ótimo exemplo do casamento típico português da época, na medida em que a mulher dependia economicamente do marido, ficando em casa. Nesta, era responsável pelas tarefas domésticas e pela educação dos filhos, sendo que tudo isto era realizado com a supervisão do marido que, por seu lado, se dedicava ao trabalho fora de casa.

Outra diferença existente entre ambos os géneros diz respeito à forma como as mulheres desejavam arduamente casar, a ponto de realizarem rituais para arranjar noivo (M: 69) – realçando-se, dessa forma, o facto de o casamento ser de grande importância para as próprias mulheres. Por outro lado, poderemos ainda ver como homens e mulheres usufruíam de diferentes níveis de liberdade, na medida em que os primeiros tinham por hábito ausentar-se de casa durante a noite, enquanto que as mulheres, no caso das raparigas, apenas o faziam a título excepcional, e com o consentimento do pai (*id.*: 29).

Ora, Natália Correia apresenta-nos a sua protagonista, Branca, que percorre um outro caminho: após o falecimento do pai e orientada pela mãe, mulher sofrida que buscava a sua vingança e realização pessoal, luta, portanto, contra os valores tradicionalmente aceites pela mulher. Efetivamente (já o referimos), com a procura de Branca, Natália Correia desconstrói a figura da masculinidade de alguns companheiros daquela, vingando, assim, a figura da mãe humilhada. Na verdade, Branca derruba as barreiras impostas às mulheres, da qual a sua mãe é um bom exemplo, não aceitando o papel tradicional a que estaria su-



jeita dentro da ordem patriarcal. Convém sublinhar que, segundo este último, a identidade do homem funda-se na marginalização e na exclusão da mulher do espaço de significação simbólica.

De acordo, aliás, com o que escrevemos, vemos, por exemplo, o posicionamento de Branca no relacionamento que mantém com Manuel ou com Miguel. De modo mais preciso, podemos afirmar que Branca define para si um novo papel como mulher, sendo mesmo o homem caracterizado por Natália Correia como o segundo sexo, ao contrário do que era idealizado pela sociedade da época.

Ainda assim, esta rutura não surge sem que haja uma contenda no interior da protagonista, na luta que trava pela aceitação das suas próprias componentes femininas. Na verdade, o conflito interior espelha-se na narrativa através dos contactos que Branca vai estabelecendo com personagens com quem se vai cruzando e que ela, de alguma forma, interroga, a fim de que libertem o seu sentido.

Relembre-se que Branca parte numa jornada de procura de identidade; porém, esta procura é, ao mesmo tempo, circular, uterina, de regresso à mãe e aos fantasmas da terra, encarnada pela figura de Manuel e da casa, mundo das origens, ao mesmo tempo dominada pela figura do pai, que é o arquétipo do marido que se rege pelo código moral ideologicamente implantado, de onde partira (COELHO, L. 1992: 8).

Neste sentido, esta narrativa apresenta uma noção de feminino que desafia claramente os ideais paternalistas tradicionais. Assim, se costumadamente a mulher detinha apenas os papéis de esposa, mãe e reprodutora, defende-se, agora, uma noção de mulher na qual esta recupere com o seu esforço a posição social merecida, tendo em conta as suas características próprias – sendo, assim, coparticipante ativa de uma nova sociedade.





## Conclusões provisórias

Nesta obra, Natália Correia apresenta-nos um conjunto de personagens que se comportam de forma a transmitir a sua vontade de mudança e de transformação da sociedade. Na verdade, a partir da predominância das personagens femininas, e pela forma como estão enquadradas e descritas na obra, Natália denuncia uma ideologia patriarcal em recessão, a favor de um sistema mais pacífico ao nível do género.

Ora, esta rutura está intimamente ligada à subversão gerada pela imagem do senhor Gil, pai de Branca, cujo apelido, propositadamente, nunca é referido. Efetivamente, se Briandos era um microcosmos do que se passava em grande parte do território português, aquela família, de modo particular, era o espelho do que acontecia em muitos lares da época.

Assim, vimos como as bases familiares de Branca são abaladas com a morte do seu progenitor, pois, antes, tudo estava ditado pela figura deste homem dominador que submetia a mulher e a amante à humilhação pública. Desta forma, só a partir do desaparecimento daquele é que Branca, motivada pela mãe, entra numa crise existencial e se entrega à busca do seu *eu*, do seu equilíbrio interior. Saliente-se, contudo, que é a sua mãe que a leva a rejeitar o papel de submissão aos desígnios de um qualquer homem, incitando-a a lutar pelo papel devido à mulher.

Como consequência do exposto, Branca parte de Briandos, símbolo do poder paternalista, para Paris, local historicamente representante dos valores de liberdade, igualdade e fraternidade, a fim de realizar, mais do que uma viagem física, uma viagem interior. Deste modo, se, em Briandos, encontrava, predominantemente, mulheres que, na sua maioria, consentiam inadvertidamente com a dominação masculina, em Paris e noutros locais europeus que foi percorrendo em viagem, Branca encontra mulheres com experiência de vida que autoproclamam a autonomia e o livre arbítrio da mulher.

Saliente-se que as viagens físicas realizadas por Branca são sempre paralelas à viagem interior que ela própria vai realizando, sendo







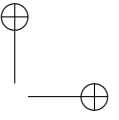
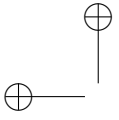
que é nesse sentido que temos acesso a um conjunto de referências simbólicas ligadas à mulher. Na verdade, a mulher é definida na obra como a detentora da sabedoria e de um destino ancestral (do qual são exemplo as atitudes de Gertrudes, Filomena, Encarnação, Mercedes e Françoise), não esquecendo que estes elementos justificam a procura de um mundo unificado e pacificado, ao contrário do que se vê plasmado na sociedade de estrutura tradicional. Por isso, também vemos ilustrados na obra um conjunto de referências mitológicas relativas à Grande-Mãe e à ideia que esta transmite quanto ao valor genesíaco da mulher, associando-se Branca, e a sua procura, a um conjunto de deusas.

Julgamos, então, poder concluir que, através da filha, Mercedes acaba por vingar o seu destino, sendo que Branca teve, entretanto, de passar por experiências difíceis para conseguir captar toda a sabedoria que esses momentos lhe poderiam transmitir e para concluir que a missão da mulher na terra é muito mais transcendente do que a de mera reprodutora. Mediante o exposto, defende-se que a mulher é detentora de uma sabedoria própria que lhe permite intervir e orientar o mundo de uma forma singular.

Neste sentido, podemos afirmar que o simbolismo é posto, por Natália Correia, ao serviço dos valores “feministas” que a mesma pretendia transmitir. Desta forma, defende que a mulher deve conquistar o seu lugar na sociedade, pautando-se pela diferença que ela própria, naturalmente, possui. Ela será, então, genesiacamente detentora de uma sabedoria própria e unificadora, ao contrário do homem, que apenas deterá a filosofia, governando um mundo cheio de injustiças.

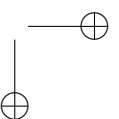
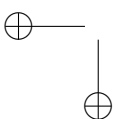






# Parte V

## Conclusão Geral





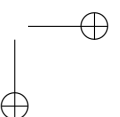
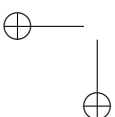


Depois de realizado o trabalho de pesquisa, reflexão e análise do tema proposto, impõe-se que deixemos aqui algumas considerações finais, fruto das conclusões provisórias já adiantadas no término de cada parte deste estudo.

Ora, este trabalho tinha como objetivo primordial encontrar a representação do universo feminino apresentada por Natália Correia, analisando algumas das personagens femininas presentes na obra *A Madona*. Por este facto consideramos pertinente, antes de realizar a análise propriamente dita, proceder a determinado levantamento bibliográfico.

Neste sentido, consideramos digno de especial relevo o trajeto de Natália Correia. Na verdade, parece-nos merecedora de especial atenção a influência da sua mãe – bem como as suas origens culturais açorianas; efetivamente, ao nível da sua vasta cultura, foi a primeira quem lhe incutiu o gosto pela cultura clássica, estando, por outro lado, marcados os valores açorianos ao nível religioso e das tradições populares presentes na obra.

Recordemos também que Natália Correia foi uma mulher reconhecidamente irreverente, emancipada e liberta de preconceitos, que lutava, insistentemente, pelos seus interesses e ideais, sendo que, quando acreditava verdadeiramente numa causa, se entregava totalmente à mesma. Em certa medida, poderemos afirmar que a sua personalidade é, em grande parte, o resultado do seu contexto familiar, do qual se destaca



a imagem negativa do casamento, que associava ao espírito machista, bem como à ausência do pai.

Neste sentido, segundo a nossa própria análise, de alguma forma, o ambiente de infância, bem como outros marcos da vida e dos ideais de Natália Correia, encontram-se refletidos nesta obra<sup>111</sup>. E não será excessivo afirmar que o meio feminino em que a autora foi educada e o abandono do pai acabaram por ditar a base ideológica da autora e, mediadamente, algumas das características da obra – já que a influência feminina na sua educação terá certamente ditado a sua proximidade com o papel da mulher e a luta pelos seus direitos. Por outro lado, é comum a noção segundo a qual a influência da sua mãe na sua educação terá também influenciado o seu gosto pelo conhecimento.

Ora, a sua atitude combativa e quase única, por vir de uma mulher, valeu-lhe afinidades e ódios com os quais nunca se preocupou. Foi nessa luta encetada que se mostrou, durante toda a sua vida, defensora da cultura portuguesa e, em especial, dos direitos da mulher, dando grande realce à necessidade da sua emancipação. Na verdade, foi o seu interesse pela mulher que motivou uma série intervenções e textos seus subordinados a este tema. A este propósito, convém não esquecer que Natália Correia acreditava no seu poder (e em certa medida dever) como escritora, para influenciar e mudar o mundo.

---

<sup>111</sup> “–Você sabe que *A Madona* causou larga controvérsia entre as pessoas que a conhecem? Enquanto uns pensam estar ali retratados, outros procuram localizar personagens na sua roda de convivência. Pergunto: o Miguel, o Manuel, o Anjo, existiram realmente na sua vida ou a imaginação de quem a lê é muito forte? – Sem dúvida que a imaginação das pessoas faz prodígios. Claro que vivo com as personagens dos meus livros, embora as não conheça. Nenhuma delas se encaixa, inteiramente, em muitas pessoas que conheci. É verdade que, numa ou noutra pessoa que tenha conhecido, colhi e observei coisas naturalmente reflectidas em personagens do livro. Mas tal não acontece imediatamente, quer dizer, não as torna identificáveis com as pessoas que andam por aí. Quem afirmar o contrário dá-me uma grande novidade. E se alguém se reconhece nelas tenho de atribuir tal facto a um exacerbado narcisismo, que me dá vontade de rir. Não, não sou contra nem a favor dos narcisistas. Só me parece que o narcisismo não leva a grandes consequências...” (SOUSA, A. *et al.*: 2004: 43-44).

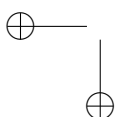


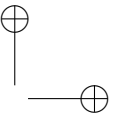
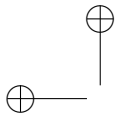
Como vimos, o homem é o detentor de um domínio social que não se compara à posição ocupada pela mulher. Com efeito, ao procedermos a uma análise histórica, verificamos que a mulher praticamente não tem voz ativa durante longos séculos. Efetivamente, a estrutura patriarcal que domina a sociedade acabou por relegar a mulher para um nível de esquecimento sem a deixar aceder aos principais círculos de poder, segregando-a do domínio de todas as manifestações culturais e mantendo-a em silêncio graças a uma cultura, mais especificamente a uma educação, que a conduzia no sentido de aceitar essa situação. Note-se que, nas suas narrativas, os homens tendem a representar uma mulher que vai mais de encontro com aquilo que eles idealizaram do que com a mulher que efetivamente existe.

Ora, esta imagem da mulher foi em grande parte alterada com o aparecimento das narrativas de autoria feminina que, em alguns casos já fazem aparecer as mulheres como protagonistas da história, como heroínas emancipadas e progressistas ou como mulheres na demanda da sua emancipação. Na verdade, alguns são os casos de obras que estão em consonância com o movimento feminista internacional.

No caso concreto de Portugal, a autoria feminina sofreu um aumento significativo quer ao nível da autoria, quer ao nível da qualidade, no período pós-guerra. Salienta-se que esta escrita estava relacionada com as questões relacionadas com a vida da mulher. Neste sentido, e uma vez que esta geração problematizava a questão feminina, era comum estar associada a temas como os conflitos relacionais, desencontros amorosos, incomunicabilidade entre os seres ou a temas mais existenciais.

Podemos ainda afirmar que também nesta obra encontramos, nas personagens analisadas, um enfoque muito especial sobre a condição da mulher, por ele se salientando a procura de identidade, os conflitos relacionais e a busca de liberdade. Por isso se evidencia a situação matrimonial de Mercedes, a procura de Branca e os desencontros amorosos, bem como as dificuldades de comunicação desta com Miguel.



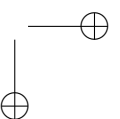
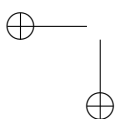


Apesar disso, poderemos realçar a dúvida da existência de características comuns à escrita feminina, da qual concluímos que, apesar de se tratar de um assunto ainda bastante controverso, naturalmente que as mulheres escritoras têm a seu favor as vivências femininas vividas, manifestando um património cultural que as une. Falamos assim da sua sensibilidade, percepção do real e lógica que estão diretamente relacionadas com a sua experiência como mulher, mas que não lhe são exclusivas. Pelo motivo anteriormente exposto, salientamos que há homens que também manifestam as mesmas características. No mesmo sentido, poderemos concluir que nem toda a escrita de autoria feminina eleva questões da luta contra o patriarcado – sendo que, note-se, também o feminismo não pode ser reduzido ao produto da experiência feminina.

Como quer que seja, o aparecimento desta nova literatura que teve como principal objetivo colocar em questão os ideais vigentes, atribuiu, assim, à mulher um novo papel social, colocando em causa o poder patriarcal extremamente enraizado na sociedade. Desta forma, a mulher teria de ser capaz de se reposicionar a nível social, anulando o que lhe até então fora inculcido pela estrutura patriarcalmente dominante.

Por este motivo, e antes de procedermos a uma análise da narrativa em questão, tornou-se necessário estudarmos o conceito de personagem literária – noção que nos surge associada à de *persona* e de *pessoa* – já que uma personagem, apesar de ser apenas um “ser de papel”, possui características iguais às de qualquer ser humano. Ora, sendo a obra um “sistema”, a personagem tem de ser analisada na sua relação com as outras partes da narrativa. Neste sentido, e tal como Hamon sublinhou, a personagem terá de ser analisada como um signo integrado numa mensagem. Assim sendo, vai adquirindo significado ao longo da narrativa, à medida que se relaciona sintagmática e paradigmaticamente com outros “signos”. Desta forma, é possível não só classificá-la quanto ao relevo e composição, mas também caracterizá-la.

Neste sentido, cabe, então, ao leitor uma importante função: o escritor apresenta os traços das personagens, mas cabe ao leitor interpre-







tá-los. Desta forma, toda a obra literária fechada na sua forma se torna aberta a diversas interpretações e a diversos significados, consoante o leitor e o contexto em que é lida. Como quer que seja, não esqueçamos que o autor do texto controlará em parte a margem interpretativa do leitor – sendo que, também por isso, qualquer interpretação que se faça de uma obra literária será sempre o resultado da interação escritor-leitor.

Saliente-se, então, que independentemente de alguns teóricos terem, ou não, valorizado a personagem, partilhamos a noção segundo a qual a *personagem* – qualquer que seja a denominação atribuída – tem sempre um papel importante ao nível da interpretação de um texto narrativo, na medida em que nele se reflete e interpreta um mundo.

Ora, aquando de uma primeira leitura de *A Madona*, poderemos ser levados a pensar que o maior desafio será a organização da narrativa; porém, cedo se concluirá que a história tem muita mais informação do que aquela que, à partida, poderíamos pensar: trata-se de uma narrativa tecida através da memória da narradora que descreve o seu ambiente familiar em Briandos: a infidelidade do pai; a submissão da mãe, de modo particular, e das mulheres, em geral; a morte do pai e a conseqüente rebeldia da mãe; a força telúrica; etc.

Por outro lado, e considerando, em especial, a antinomia Briandos – Paris, repare-se ainda como o narrador analisa a sociedade rural portuguesa, sugerindo um novo paradigma social de género.

Entretanto, e de modo mais concreto, vemos que a figura da mulher domina esta narrativa, facto asseverado não só pelo título, mas também pelo número e importância das personagens femininas aí presentes. Efetivamente, pode dizer-se que as personagens masculinas que povoam a obra ou servem para evidenciar a cultura patriarcal dominante, ou surgem ao serviço da mulher, ajudando-a a definir-se. Importa a este nível salientar que as figuras femininas analisadas são socialmente estereotipadas, denunciando uma estrutura que subjuga e domina a mulher portuguesa. Neste sentido, na sua generalidade, as mulheres de Briandos mais não são do que o resultado de uma educação patriarcal, estando sujeitas aos homens e mantendo aquele tipo de estrutura



social. Prova-se, assim, também que não basta ser mulher para defender a libertação do género feminino. Na verdade, temos as mulheres de Briandos, como Carriça e Gertrudes que, pela educação recebida, aceitam a dominação masculina, admitindo a diferença social de género e os diferentes papéis sociais a desempenhar – constituindo, então, prova da dominação masculina. Efetivamente, a base da educação feminina era ensiná-las a saber estar no seu lugar, sendo que a mulher existia apenas para satisfazer as necessidades do homem. De facto, as mulheres de Briandos movem-se num mundo que não reconhece a sua independência. Ora, este modelo de relações revela-se alargado a todo o país, na medida em que a família não é individualizada com um apelido. Saliente-se, da mesma forma que, apesar de as personagens serem relativas a uma época, pretende-se alcançar ideologicamente o papel intemporal e genesíaco da mulher.

Do mesmo modo, pensamos igualmente que o exemplo do casal Mercedes e Gil é claramente definidor da falência da experiência amorosa em sociedades tradicionais. Atente-se que, sendo Mercedes uma mulher tipicamente representativa de uma sociedade de fundo patriarcal e tendo consciência da infelicidade e da injustiça que isso lhe traz como ser, abre à filha novas oportunidades, para que ela não se veja enredada no mesmo destino. Desta forma, Branca acaba por perfilhar a procura pela dignificação da mulher, ao assumir uma voz feminina, primordial e genesíaca.

Efetivamente, Natália Correia apresenta a sua perspetiva, o seu olhar sobre a sociedade portuguesa, alertando para as questões de género até então esquecidas e apresentando, deste modo, uma rutura ideológica com a escrita tradicional, no encalce de outras obras de autoria feminina ou de ideologia feminista.

Mediante o exposto, a escrita de Natália revela-se de carácter universal, pelo interesse humano que confere ao papel social da mulher. Assim, Natália Correia denuncia um sistema patriarcal, afirmando, desta forma, a necessidade de a mulher se libertar, por forma a encontrar a sua liberdade e dignidade humanas, e anular esse poder, descon-



truindo os mitos viris através das personagens masculinas que cria. Na verdade, diversas são as personagens masculinas que são desvirilizadas ao longo do processo narrativo, a fim de provar que o poder patriarcal é facilmente desfeito. Branca e a sua busca de identidade abrem-nos os horizontes de uma nova mulher, o que revela a génese de novos tempos.

Neste sentido, a análise das personagens da obra leva-nos à aurora de um tempo onde a mulher vê os seus direitos respeitados e a sua emancipação (social, psicológica e económica) proclamada.

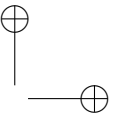
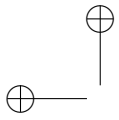
Consideramos, assim, que tudo isto nos permite classificar Natália Correia como defensora dos ideais femininos, na medida em que esta assume fortemente a sua posição de defesa e valorização da mulher, procurando que esta assuma e ocupe uma posição dignamente merecida. Neste sentido, a sua posição ideológica vai ao encontro das teorias feministas, apresentando, contudo, uma direção final relativamente diferente: Natália Correia não defende uma mulher que procura substituir o homem nas questões de poder<sup>112</sup>; Natália Correia defende, sim, uma mulher que se aceita como tal, com as suas próprias qualidades e que se apresenta pela diferença como forma de complementar o Outro, o masculino. E em *A Madona*, encontramos a procura desse complemento.

---

<sup>112</sup> “– Admite que se vá entrar de novo no matriarcado? – Salvo seja! O poder feminino! Que frete para a mulher. Penso que vamos entrar numa fase de conciliação, de harmonia, de combinação, chamemos-lhe assim, das categorias características do pensar e do sentir masculino com a mundovisão da mulher. Penso que vai haver uma combinação para estabelecer um equilíbrio” (SOUSA, A., 2004: 66).

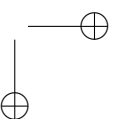
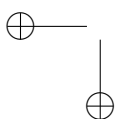






# Parte VI

## Bibliografia







## Bibliografia Ativa

**AB CORREIA**, Natália (2004) – *Anoiteceu no Bairro*, 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Editorial Notícias.

**BHM CORREIA**, Natália (2003) – *Breve história da mulher e outros escritos*, 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Livraria Editora.

**ECU CORREIA**, Natália (2004) – *A estrela de cada um*, Lisboa, Livraria Editora.

**EE CORREIA**, Natália (2002) – *Descobri que era europeia*, 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Editorial Notícias.

**IC CORREIA**, Natália (2000) – *A ilha de circe*, 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Editorial Notícias.

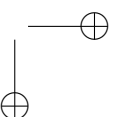
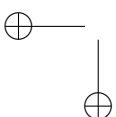
**M CORREIA**, Natália (2000) – *A Madona*, 4.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Editorial Notícias.

**MJ CORREIA**, Natália (1987) – *Onde está o menino Jesus?*, Lisboa, Edições Rolim.

**N CORREIA**, Natália (2006) – *As núpcias*, 2.<sup>a</sup> ed., Ponta Delgada, Casa das Letras.

**NPR CORREIA**, Natália (2003) – *Não percas a rosa*, 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Editorial Notícias.

**SR CORREIA**, Natália (2002) – *Sonetos românticos*, *Antologia Poética*, org. Fernando Pinto do Amaral, Lisboa, Publicações Dom Quixote.



STH CORREIA, Natália (2003) – *Somos todos Hispanos*, 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Editorial Notícias.

## Bibliografia Passiva

ALMEIDA, Ângela (1994) – *Retrato de Natália Correia*, Lisboa, Círculo de Leitores.

ALMEIDA, Ângela (2005) – *O panteísmo pentecostal de Natália Correia e o culto do Espírito Santo nos Açores: análise de um inédito* [Tese de doutoramento apresentada no Departamento de Línguas e Literaturas Modernas da Universidade de Lisboa].

AMADO, Teresa (1980) – “Recensão crítica a *Personagem e anti-personagem*, de Fernando Segolin”, in *Revista Colóquio/Letras*, n.º 53, janeiro, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 100-101, disponível em <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=53&p=100&o=r>>, acesso a 28 de março de 2012.

ANASTÁCIO, Vanda (2005) – “«Mulheres varonis e interesses domésticos»: reflexões acerca do discurso produzido pela história literária acerca das mulheres escritoras da viragem do século XVIII para o século XIX”, in *Atas do Colóquio Literatura e História – Para uma prática interdisciplinar*, Lisboa, Universidade Aberta, pp. 427-445.

ANTEGHINI, Alessandra (1996) – “A Comparison of American and French feminism: The United States Correspondence of Jenny d’Héricourt”, in CASTILLO, Susan Pérez [Ed.], *Engendering Identities*, Fundação Fernando Pessoa, Porto, Universidade Fernando Pessoa, pp. 107-119.

ARISTÓTELES (s/d) – *Poética*, Lisboa, Guimarães [Tradução de Eudoro de Souza].



BAPTISTA, Luís A. Vicente (1986) – “Valores e imagens da família em Portugal nos anos 30 – o quadro normativo”, in *A Mulher na Sociedade Portuguesa. Atas do Colóquio*, Coimbra, Instituto de História Económica e Social, pp. 191-215.

BARREIROS, A. J. (1992) – *História da Literatura Portuguesa séc. XIX-XX*, Vol. 2, Braga, Livraria Editora Pax.

BARTHES, Roland (1977) - “Introduction à l’analyse structurale des récits”, in *Poétique du récit*, Paris, Éditions Seuil, pp. 7-51.

BEAUVOIR, Simone de (1970) – *O segundo sexo*, 4.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Difusão Europeia do Livro, vol. 1 [Tradução de Sérgio Milliet].

BEAUVOIR, Simone de (1967) – *O segundo sexo*, 2.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Difusão Europeia do Livro, vol. 2. [Tradução de Sérgio Milliet].

BELO, Ana (2002) – *Mil e tal nomes próprios, a magia dos nomes*, 9.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Arte Plural Edições.

BORDINI, Maria da Glória (2006) – “As meninas: três modelos inequívocos de jovens dos anos 70”, in REIS, C. [coord.], *Figuras de ficção*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras de Coimbra, pp. 71-103.

BORRALHO, Maria Luísa Malato (2004) – “A literatura feminina”, in *Porque é que a História esqueceu a Literatura portuguesa do século XVIII. Atas do Colóquio Internacional de Literatura e História*, vol. I, Porto, Universidade do Porto, pp. 74-75.

BOURDIEU, Pierre (1999) – *A dominação masculina*, Oeiras, Celta.

BRADBURY, Malcolm (1973) – “Character”, in FOWLER, Roger [ed.], *A Dictionary of Modern Critical Terms*, London, Routledge & Kegan Paul, pp. 26-27.

BRAIT, B. (1985) – *A personagem*, São Paulo, Ática.

BRILHANTE, Maria João, (2006) “*Figurações do feminino em frei Luís de Sousa de Almeida Garrett*” in *Discursos*, VI Série, n.º 1, Lisboa, Universidade Aberta, Lisboa, pp. 31-51.

BRISABOA, N., R. e SONEIRA, G. (1985) – “Reflexions sobre la

luta feminista” in *Agália*, revista da Associação Galega da Língua, n.º 1 da Primavera de 1985, Ourense, pp. 53-56.

BULFINCH, Thomas (2002) – *O livro de ouro da mitologia (A idade da fábula) – Histórias de deuses e heróis*, 26.ª edição, Rio de Janeiro, Ediouro Publicações [Tradução David Jardim Júnior].

CAMPOS, Maria Amélia (2006) – *A senhora da Rosa*, Lisboa, Livraria Editora.

CÂNDIDO, António, ROSENFELD, Anatol, PRADO, Décio de Almeida, GOMES, Paulo Emílio Salles (s/d) – *A personagem de ficção*, 2.ª edição, S. Paulo, Editora Perspectiva, disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/59378950/a-personagem-de-ficcao-antonio-candido-e-outras>>, acesso a 1 de dezembro de 2011.

CARLOS, Luís Adriano (2004) – “A Matria e o Mal em Natália Correia”, in *Via Atlântica*, n.º 7, Porto, Universidade do Porto, outubro, pp. 71-81.

CASTELEIRO, João Malaca (Dir.) (2001) – *Dicionário de Língua Portuguesa Contemporânea. Academia das Ciências de Lisboa*, 1.º vol., Lisboa, Verbo.

CHAPERON, Sylvie (1999) – “Auê sobre *O segundo sexo*”, in CORRÊA, Mariza (org.), *Simone de Beauvoir & os feminismos do século XX*, São Paulo, Publicação do Pagu – Núcleo de Estudos de gênero/ UNICAMP, Campinas, pp. 37-53.

CHAVES, José de António Garcia (2003) – “O Discurso da inquieta ansiedade de Natália Correia”, in *Isleña*, n.º 33, Funchal, julho/dezembro, pp. 132-138.

CHAVES, José de António Garcia (2003) – *As tonalidades do discurso poético de Natália Correia: Imagem da Mater Domine ou o triunfo do amor* [Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Católica Portuguesa Faculdade de Filosofia de Braga – Pólo do Funchal].

CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté (1998) – “La figura de la mujer como encarnación de las añoranzas de la autora”, in *Letras de Hoje*, n.º 113, Porto Alegre, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul,

Setembro, pp. 61-78.

COELHO, Luísa (1992) – “O desejo na linguagem do romance “A Madona”, de Natália Correia”, in *Revista Letras e letras*, n.º 83, 18 de novembro, pp. 8-9.

COELHO, Nelly Novaes (1999) – “O discurso em crise na literatura feminina portuguesa”, in *Via Atlântica*, São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo, pp. 120-128.

COLASANTI, Marina (1996) – “Por que nos perguntam se existimos?”, in *Convergência Lusíada*, 13, Rio de Janeiro, Real Gabinete Português de Leitura, pp. 189-194.

COLLING, Ana Maria (1997) – “«O célebre fio partiu-se». Foucault, a psicanálise e a história das mulheres”, in *Letras de Hoje*, n.º 107, Março, Porto Alegre, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, pp. 125-158.

CORREIA, Fernando (2006) – *De alma aberta*, Lisboa, Sete Caminhos.

COSTA, Ana Paula (2006) – *Natália Correia - Uma fotobiografia*, Lisboa, D. Quixote.

COVA, Anne e PINTO, António Costa (1997) – “O Salazarismo e as mulheres”, in *Penélope: Género discurso e guerra*, n.º 17, Universidad de La Rioja, Logroño, Cosmos Ed., pp. 71-94.

CUSATI, Maria Luisa (2009) – “Portogallo e mediterraneo”, in *Atti del Congresso Internazionale*, Napoli, 4-6 ottobre 2007, Università degli studi di Napoli “L’orientale”, Dipartimento di studi Comparati – Collana di letterature Comparete n.s. 11, Napoli, 2009, pp. 265-276.

DACOSTA, Fernando (2001) – *Nascido no Estado Novo*, Lisboa, Editorial Notícias.

*Diário da Assembleia da República* (1991), n.º 072, 2 de Maio: 2370.

DIAS, Cristina de Jesus Espiguiha (2004) – *Ser mulher poeta no período ditatorial ibérico. Estudo comparativo de textos poéticos de Natália Correia e Carmen Conde* [Dissertação de mestrado apresen-

tada ao Departamento de Linguística e Literaturas da Universidade de Évora].

DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan (1976) – “A personagem”, in *Dicionário das ciências da Linguagem*, 3.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Publicações D. Quixote [Tradução de António José Massano et al.] pp. 271-276.

ECO, Umberto (s/d) – “O leitor-Modelo” in *Lector in fabula*, pp. 35-49, disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/59755278/Lector-in-fabula>>, acesso a 30 de março de 2012.

ECO, Umberto (1991) – *Obra aberta*, 8.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Editora Perspectiva SA, disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/46629087/OBRA-ABERTA>>, acesso a 30 de março de 2012.

ECO, Umberto (2007) – *Como se faz uma tese em ciências humanas*, 13.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Editorial Presença [Tradução de Ana Falcão Bastos e Luís Leitão].

*Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura* (1973), 9.<sup>o</sup> Vol., Lisboa, Editorial Verbo.

FERREIRA, Ana Paula (2000) – “O gênero em questão”, in REMÉDIOS, Maria Luísa R. [Org.], *O despertar de Eva, Gênero e identidade na ficção de Língua Portuguesa*, Porto Alegre, EDIPUCRS, pp. 15-28.

FIALHO, Maria do Céu (2006) – “O Progresso de Édipo de Natália Correia: uma reescrita feminina do mito”, in revista *Mathésis*, n.<sup>o</sup> 15, Universidade de Coimbra, pp. 341-345.

FIGUEIRA, Ana Maria (s/d) – “A (Des)Construção da figura feminina em *Ensaio sobre a Cegueira*”, disponível em <[http://www2.fcsh.unl.pt/docentes/cceia/Mestrado-TL/Ensaio\\_Cegueira\\_ana\\_figueira.pdf](http://www2.fcsh.unl.pt/docentes/cceia/Mestrado-TL/Ensaio_Cegueira_ana_figueira.pdf)>, acesso a 10 de janeiro de 2012]

FISH, Stanley E. (1980) – “Literature in the reader: Affective Stylistics”, in *Reader-responce Criticism, from formalism to post structuralism*, Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins University Press, pp. 70-99.

FORSTER, Edward Morgan (2005) – *Aspects of the novel*, London, Penguin Books Ltd.

FRANCO, José Eduardo, MOURÃO e José Augusto, Prefácio ABREU, Luís Machado, Coordenação Editorial XAVIER, Paula (2005) – *A influência de Joaquim Flora em Portugal e na Europa: Escritos de Natália Correia sobre a utopia da idade feminina do Espírito Santo*, Lisboa, Roma Editora.

FREITAS, Vamberto e BATISTA, Adelaide (1996) – “Women’s Literary Contribution in the portuguese region of the Azores”, in CASTILLO, Susan Pérez Ed., *Engendering Identities*, Fundação Fernando Pessoa, Universidade Fernando Pessoa, Porto, pp. 121-131.

GENETTE, Gerard (1976) – “Fronteiras da narrativa” in *Análise Estrutural da narrativa*, 4.<sup>a</sup> ed., Petrópolis, Editora Vozes Limitada [Tradução de Zélia Barbosa Pinto], pp. 255- 274.

GILBERT, Sandra, GUBAR, Susan (1979) – *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press.

GILBERT, Sandra M. e GUBAR, Susan (1989) – “The Mirror and the Vamp: Reflections on Feminist Criticism”, in COHEN, Ralph [ed.], *The Future of Literary Theory*, New York/London, Routledge, pp. 144-166.

GREIMAS, A. J. (1976) – “Elementos para uma Teoria da Interpretação da Narrativa Mítica”, in *Análise Estrutural da narrativa*, 4.<sup>a</sup> ed., Petrópolis, Editora Vozes Limitada [Tradução de Zélia Barbosa Pinto], pp. 61-109.

GRIMAL, Pierre (1992) – *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Lisboa, Difel.

GUIMARÃES, Dórdio (1994) – *Bibliografia e Iconografia*, Ponta Delgada, Fundação Cultural Natália Correia / Delegação Regional dos Açores.

HAMON, PH. (1977) – “Pour un statut sémiologique du personnage”, in *Poétique du récit*, Paris, Éditions Seuil, pp. 115-179.

HOLE, Judit and LEVINE Ellen (1984) – “The first feminists”, in *Women, A feminist perspective*, 3.<sup>rd</sup> Edition, California, Mayfield Publishing Company, pp. 533-556.

ISER, Wolfgang (1980) – “The Reading Process: A Phenomenological Approach”, in *Reader-responce Criticism, from formalism to post structuralism*, Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins University Press, pp. 50-69.

JAMES, Henry (1996) – “El punto de vista del personaje”, in SULLÀ, Enric [ed.], *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica, pp. 30-31.

JUNG, C. G., (2002) – *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*, 2.<sup>a</sup> edição, Petrópolis, Editora Vozes, pp. 85-116.

KLOBUCKA, Anna (1993) – “De autores e autoras” in *Discursos*, 5, Coimbra, Universidade Aberta, outubro, pp. 49-46.

LUKACS, Georg (2007) – *Teoria do romance*, São Paulo, Livraria Duas Cidades [Tradução José Marcos Mariani de Macedo].

MACHADO, José Pedro (1977) – “Personagem”, in *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, 3.<sup>a</sup> ed., 4.<sup>o</sup> Volume, Lisboa, Livros Horizonte, p. 352.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de (1993) – “*Em questão: o discurso feminino*”, in *Discursos*, 5, Coimbra, Universidade Aberta, outubro, pp. 162-164.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de (1995) – *O Sexo dos Textos*, Lisboa, Ed. Caminho, pp. 15-54.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de (2004) – “Rastos bíblicos na obra de Natália Correia”, in *Revista Scripta*, Belo Horizonte, V. 8, n.º 15, 2.<sup>o</sup> semestre, pp. 64-78.

MAGALHÃES, Miguel Gonçalves de (2006) – *Natália Correia: Escritos autobiográficos* [Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa].

MARINHO, Cristina A. M. (2003) – “Dom João e Julieta de Natália Correia – Tradição e transgressão”, in *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto “Línguas e Literaturas”*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, pp. 171-185.

MARINHO, Cristina A. M. *et alii* (2003) – *Natália Correia – dez*

*anos depois*. . . [Org. Secção de Estudos Franceses de D.E.T.E.R.], Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

MARQUES, Helena (1993) – “*Em questão: o discurso feminino*”, in *Discursos*, 5, Coimbra, Universidade Aberta, outubro, pp. 160-161.

MARTINEZ, Constantino *et al.* (1997) – *Dicionário de mitologia Clássica*, Lisboa, Editorial Presença [Tradução de Ana Patrão *et al.*].

MATTOSO, J (1986) – A mulher e a família, in “*A mulher na sociedade portuguesa*”, Actas do colóquio, Coimbra, Instituto de História Econ. Social, pp. 73-85.

MOI, Toril (1985) – *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, London, Methuen & Co. Ltd.

MOI, Toril (1991) – “Feminist Literary Criticism”, in JEFFERSON, Ann e ROBEY, David [eds.], *Modern Literary Theory. A Comparative Introduction*, 2<sup>a</sup> ed., London, B. T. Batsford Ltd, pp. 204-221.

MONIZ, António e PAZ, Olegário (2004) – *Dicionário Breve de Termos Literários*, 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Editorial Presença.

MONTEIRO, Maria do Carmo (1987) – “O imaginário em *O Progresso de Édipo*, de Natália Correia”, in *Revista Biblos*, Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, vol. LV, Coimbra, pp. 161-181.

MORÃO, Paula (1993) – “*Em questão: o discurso feminino*”, in *Discursos*, 5, Coimbra, Universidade Aberta, outubro, pp. 164-166.

*Natália: arte e poesia. Coleções de arte do espólio de Natália Correia e Dórdio Guimarães* (1999), Câmara Municipal de Lisboa e Governo Regional dos Açores.

NETO, Pedro Fernandes de Oliveira (2009) – “Acerca do feminino em *O conto da ilha desconhecida*, de José Saramago” in *Revista Eletrônica de crítica e teoria de literaturas*, vol. 5, n.º 1, Porto Alegre, s/p.

*NEW LAROUSSE ENCYCLOPEDIA OF MYTHOLOGY* (1987), New York, Crescent Books.

OWEN, Hilary (s/d) – “«Out» performing the Mátria in Natália Correia’s *A Madona*”, University of Manchester, pp. 170-187, disponível

vel em <[igitur-books.library.uu.nl/ppc/readchapter.php?file=010/ebookvol1...](http://igitur-books.library.uu.nl/ppc/readchapter.php?file=010/ebookvol1...)>, acesso a 10 de junho de 2012.

PEREIRA, J. C. Seabra (1986) – “Perspetivas do feminino na literatura neo-romântica”, in *A Mulher na Sociedade Portuguesa. Atas do Colóquio*, Coimbra, Instituto de História Económica e Social, pp. 73-85.

PIMENTEL, F. J. Vieira (1994/96) – “Em torno da ‘Má fortuna’ de Erros meus, Má fortuna, amor ardente, de Natália Correia”, in *Revista Arquipélago, Revista da Universidade dos Açores, Línguas e Literaturas*, vol XIV, Ponta Delgada, pp. 145-153

PINA, Maria da Graça Gomes de (2009) – “Uma transposição atlântica do mito de Circe (Natália Correia)”, in CUSATI, Maria Luisa [org.], *Portogallo e Mediterraneo, Atti del Congresso Internazionale* (realizado em Nápoles de 4 a 6 de outubro de 2007), Nápoles, Università Degli Studi di Napoli “L’Orientale” – Collana di Letterature Comparete, pp. 265-276.

PIRES, Maria Laura Bettencourt (1996) – “Every Woman an Island: the Insular Dream of Men”, in CASTILLO, Susan Pérez Ed., *Engendering Identities*, Fundação Fernando Pessoa, Universidade Fernando Pessoa, Porto, pp. 149-159.

PROPP, Vladimir (2001) – *A morfologia do conto Maravilhoso*, disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/71006528/Vladimir-Propp-morfologia-Conto-Maravilhoso>>, acesso a 20 de março de 2012.

QUADROS, António (1992) – “Uma peregrinação – iniciação martrista. *A Madona*, de Natália Correia, uma proposta de hermenêutica”, *Estruturas Simbólicas do Imaginário na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Átrio, pp. 173-179.

REIS, C. (1983) – “Ideologia e representação literária”, *O discurso ideológico do Neo-Realismo português*, Coimbra Almedina, pp. 231-287.

REIS, C. (2006) – “Narratologia(s) e Teoria da personagem”, in REIS, C. [coord.], *Figuras de ficção*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras de Coimbra, pp. 9-23.



REIS, Carlos e LOPES, Ana C. M. (1996) – *Dicionário de Narratologia*, 5.<sup>a</sup> ed., Coimbra, Livraria Almedina.

REMÉDIOS, Maria Luísa R. (2000) – “O despertar de Eva: a mulher na ficção de José Cardoso Pires”, in *O despertar de Eva, Gênero e identidade na ficção de Língua Portuguesa*, Porto Alegre, EDIPUCRS, pp. 105-114.

REMLER, Pat (2010) – *Egyptian Mythology A to Z*, 3.<sup>rd</sup> Edition, New York, Chelsea House Publishers.

RODRIGUES, Urbano Tavares (1993) – “Em questão: o discurso feminino”, in *Discursos*, 5, Coimbra, Universidade Aberta, outubro, pp. 166-167.

ROSA, Armando Nascimento (2007) – “Eros, História e utopia: o teatro de Natália Correia”, in *Revista Letras*, n.º 71, Janeiro/Abril, Curitiba, pp. 95-120.

ROSENBERG, Rosalind, (1994) – *Divided Lives American Women in the twentieth Century*, 4.<sup>th</sup> edition, Canada, Hill and Wang, pp. 3-35.

SÁBIO, José A. (1993) – “Literatura femenina en Portugal: Una visión panorámica de las escritoras portuguesas contemporáneas”, in *Caligrama*, 5, Febrer, pp. 181-186.

SANSEVERINO, Antônio (2000) - “A mulher e o amor ideal n’Os sermões de Vieira”, in REMÉDIOS, Maria Luísa R. [Org.], *O despertar de Eva, Gênero e identidade na ficção de Língua Portuguesa*, Porto Alegre, EDIPUCRS, pp. 29-44.

SANTANA, GISANE SOUSA - “A construção discursiva das personagens femininas em *As Velhas*”, in *Revista Urutagua* – revista acadêmica multidisciplinar, n.º 6, Abril/ Maio/ Junho/ Julho, Maringá, Paraná, Brasil, disponível em <<http://www.urutagua.uem.br/006/06gsantana.htm>>, acesso a 10 de janeiro de 2012.

SANT’ANNA MÔNICA (2006) - “A escrita feminina e suas implicações: a recorrência ao corpo como signo de identidade”, in *Revista Eletrônica de Estudos Literários*, n.º 2, Vitória, Brasil, Universidade Estadual do Espírito Santo disponível em <<http://www.ufes.br/ppgl/ree/ed02/artigos.htm>>, acesso a 2 de fevereiro de 2012.

SANT'ANNA MÔNICA (2009) - "A censura à escrita feminina em Portugal, à maneira de ilustração: Judith Texeira, Natália Correia e Maria Teresa Horta", in *Agália- Revista de estudos e cultura*, n.º 99/100, 2.º Semestre, Santiago de Compostela, pp. 115-139, disponível em <<http://www.agalia.net/images/recursos/99-100.pdf>>, acesso a 2 de fevereiro de 2012.

SAPEGA, Ellen (1993) – "Para uma aproximação feminista do modernismo português" in *Discursos*, 5, Coimbra, Universidade Aberta, outubro, pp.67-80.

SARAIVA, A. J. e LOPES, Ó. (1996) – *História da Literatura Portuguesa*, 17.ª edição, Porto, Porto Editora.

SCHMIDT, Joël (1985) – *Dicionário de mitologia grega e romana*, Lisboa, Edições 70.

SCHMIDT, Simone Pereira (2000) – "Seria o amor o fim do cerco? Relações de gênero em tempos pós", in REMÉDIOS, Maria Luísa R. [Org.], *O despertar de Eva, Gênero e identidade na ficção de Língua Portuguesa*, Porto Alegre, EDIPUCRS, pp. 115-129.

*Semanário* (1986), *Entrevista a Natália Correia*, 29 de Novembro, Lisboa, p. 41.

SILVA, António de Moraes (1980) – "Personagem", in *Novo Dicionário Compacto da Língua Portuguesa*, 10.ª ed., Volume IV, Confluência, Livros Horizonte, p. 257.

SILVA, Jacicarla Souza da (2009a) – "A crítica feminista em questão" in *Vozes femininas da poesia latino americana. Cecília e as poetisas uruguaias*, São Paulo, Cultura acadêmica Editora, pp. 19-34.

SILVA, Jacicarla Souza da (2009b) – "Representações do feminino na poesia Cecilianiana" in *Vozes femininas da poesia latino americana. Cecília e as poetisas uruguaias*, São Paulo, Cultura acadêmica Editora, pp. 64-72.

SILVA, Regina Tavares da (1982) – *Feminismo em Portugal na voz de mulheres escritoras do início do séc. XX*, Lisboa, Edição da Comissão da Condição Feminina.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1990) – *Teoria e Metodologia*

*Literárias*, Lisboa, Universidade Aberta.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (2007) – *Teoria da Literatura*, Coimbra, Edições Almedina.

SINGER, Paul (1980) – “O feminino e o feminismo”, in *O Povo em movimento*, SINGER, P. I. (Org.), BRANT, V. C. (Org.), São Paulo, Petrópolis, Vozes, pp. 109-141.

SOARES, Mário (1994) – “Natália Correia, uma mulher de liberdade”, in *Revista Ler*, n.º 25, Lisboa, Círculo de Leitores, s/p.

SOLIÉ, Pierre (1984) – “Carl Gustav Jung e a psicologia analítica”, in MOUSSEAU, Jaques (Dir.), *Psicologia Moderna, Dicionário do inconsciente*, Lisboa, Verbo, pp. 319-344.

SOUSA, Antónia de *et alii* (2004) – *Entrevistas a Natália Correia*, Lisboa, Livraria Editora.

SWAIN, Tania Navarro (1999) – “Feminismo e lesbianismo: a identidade em questão”, in CORRÊA, Mariza (org.), *Simone de Beauvoir & os feminismos do século XX*, Publicação do Pagu – Núcleo de Estudos de gênero/ UNICAMP, Campinas, São Paulo, pp. 37-53.

TADIÉ, J. Y. (1990) – *Le roman au XX<sup>e</sup> Siècle*, Montréal, Les Dossiers Belfond.

TEIXEIRA, Graciete (org.) (2010) – *Grande Dicionário de Língua portuguesa*, Porto, Porto Editora.

TODOROV, Tzvetan (1971) – “As categorias da narrativa literária”, in *Análise estrutural narrativa*, 4.<sup>a</sup> ed., Petrópolis, Editora Vozes, [Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto], pp. 209-254.

TODOROV, Tzvetan (1981) – “Significação e simbolização”, in *Os géneros do discurso*, Lisboa, Edições 70, pp. 95-104. [Tradução de Ana Mafalda Leite].

TODOROV, Tzvetan (2003) – *Poética da prosa*, 1.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora Lt<sup>da</sup> [Tradução Cláudia Berliner].

TODOROV, Tzvetan (2006) – *As estruturas narrativas*, São Paulo, Editora Perspectiva S.A., [Tradução Leyla Perrone-Moisés].

UMAR, Centro de cultura e intervenção feminista, “Biografia – Elina Guimarães”, disponível em <<http://www.umarfeminismos.org/in>

[dex.php?option=com\\_content&view=article&id=36%3AAbiografia-eli-na-guimaraes&catid=12&Itemid=34](http://dex.php?option=com_content&view=article&id=36%3AAbiografia-eli-na-guimaraes&catid=12&Itemid=34)>, acesso a 2 de fevereiro de 2012.

VAZ, Artur (2003) – *Natália Correia, escritora do amor e da liberdade*, Edição comemorativa do 80.º aniversário da autora e do 10.º aniversário do falecimento de Natália Correia com o Patrocínio do Governo Regional dos Açores.

VILA MAIOR, DIONÍSIO (1995) – “Viagens na Minha Terra (Carlos e as metamorfoses de uma ideologia)”, in *Mathésis* 4, pp. 223-238.

VILA MAIOR, Dionísio (2001) – “Ficção, História e Memorial do Convento”, *Literatura em Discurso(s)*, Coimbra, Pé de Página Editores, pp. 9-47.

VILA MAIOR, Dionísio (2005) – “O Modernismo, a Mulher e o apelo ao Destino para questionar a Verdade”, in *Literatura e História — Para uma prática Interdisciplinar (Atas do I Colóquio Nacional, realizado no Padrão dos Descobrimentos, em Lisboa, de 14 a 16 de novembro de 2002)*, Lisboa, Departamento de Língua e Cultura Portuguesas e Departamento de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Aberta, pp. 127-136.

VILA MAIOR, Dionísio (2009) – *A revivência dos sentidos. Estudos de Literatura Portuguesa*, Linda-a-Velha, Editora Hespéria.

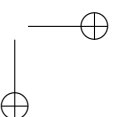
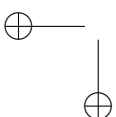
VILA MAIOR, Dionísio (2012) – “O ‘instinto’ modernista”, in *Carnets IV, (Res)ources de l’extravagance, janvier, Revista Electrónica de Estudos Franceses*, Portugal, mar. 2012, pp. 167-189, disponível em <<http://revistas.ua.pt/index.php/Carnets/article/view/1274/1171>>, acesso a 17 abril de 2012.

WEITZMAN, Leonore J. (1984) – “Sex-role socialization: A focus on women”, in *Women, A feminist perspective*, 3.<sup>rd</sup> Edition, California, Mayfield Publishing Company, pp. 157-191.

WOOLF, Virginia (2009) – *A Room of One’s Own*, London, Grafton Books [1929], reimp., London, Hogarth Press], disponível em <<http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91r/>>, acesso a 20 abril de 2012.



**Ana Teresa Araújo de Freitas Gonçalves**, nascida a 29 de outubro de 1974, em Ponte da Barca, é licenciada pela Universidade do Minho em Ensino de Português e Mestre em Estudos Portugueses Multidisciplinares, pela Universidade Aberta. É professora do quadro da Região Autónoma dos Açores, onde também exerce a atividade de formadora. O facto de viver há alguns anos nos Açores levou-a a interessar-se particularmente pela obra de Natália Correia.







# TEMAS comvida

## **Diretores da Coleção**

Annabela Rita  
Dionísio Vila Maior

## **Conselho Científico**

Beata Ciezynska  
Fernando Cristóvão  
Isabel Ponce de Leão  
José Eduardo Franco  
José Jorge Letria  
José Rosa  
Lilian Jacoto  
Luís Salgado Matos  
Luísa Antunes  
Maria José Craveiro  
Miguel Real  
Petar Petrov

## **Comissão Executiva**

Luís da Cunha Pinheiro

## **Conselho de *Referees***









**Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da  
FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do  
Projecto Estratégico «PEst-OE/ELT/UI0077/2011»**





“O presente trabalho baseia-se no romance *A Madona*, de Natália Correia, que desde logo nos chamou a atenção pela história narrada.

[...]

Interessar-nos-á, neste trabalho, estudar as representações da vida social da mulher na narrativa em questão (a qual não estará imune ao facto de a obra ser de produção literária feminina).

De modo mais concreto, o objetivo deste trabalho consiste no estudo de um conjunto de personagens femininas, presentes na obra, que consideramos merecerem maior destaque, na medida em que as consideramos representativas no universo feminino. Desta forma, procuraremos estudar o seu percurso e as suas características, salientando alguns aspetos que lhes são comuns, tais como o nome, a relação com os homens, as vivências, a atitude para com a posição da mulher na sociedade, a receção da sociedade, bem como o significado e a função da personagem em questão na história.”

(da Introdução Geral)

TEMAS  
comvida

