



Universidade de Aveiro Departamento de Línguas e Culturas
2012

**Anabela Martins
Coutinho**

**Erotismo e natureza: *Montedemo, Bastardia e
Doroteia* de Hélia Correia**



**Anabela Martins
Coutinho**

**Erotismo e natureza: *Montedemo, Bastardia e
Doroteia* de Hélia Correia**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Línguas Literaturas e Culturas - Estudos Portugueses, realizada sob a orientação científica da Prof. Doutora Maria Eugénia Tavares Pereira, professora auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.

Dedico este trabalho ao meu marido Ailton Cruz, pelo incansável apoio, dedicação, amor, e por muitas vezes se esquecer de si, para se dedicar a mim.

Dedico-o também à minha mãe, meu anjo da guarda.

o júri

Presidente

Prof. Doutora Otília da Conceição Pires Martins, Professora Associada com Agregação da Universidade de Aveiro

Prof. Doutora Ana Isabel Ferreira da Silva Moniz, Professora Auxiliar da Universidade da Madeira (arguente)

Prof. Doutora Maria Eugénia Tavares Pereira, Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro (orientadora)

Agradecimentos

Este trabalho não teria sido possível sem o constante estímulo intelectual e emocional de algumas pessoas, às quais gostaria de exprimir os meus sinceros agradecimentos:

À **Prof. Doutora Maria Eugénia Tavares Pereira**, pela competência, exigência, rigor e honestidade que demonstrou enquanto minha professora e orientadora. Agradeço-lhe a disponibilidade e incentivo. O meu muito obrigada pelas palavras muito humanas que me dirigiu nos momentos difíceis que atravessei e que me levaram a admirá-la, não só como uma excelente profissional, mas também como um bonito ser humano.

Ao meu marido, **Ailton**, pela disponibilidade, apoio, incentivo, amor, carinho que sempre me ofereceu, esquecendo-se frequentemente de si próprio para se dedicar a mim.

Aos meus pais, sobretudo à minha mãe **Idalete**, que já não está connosco mas que sempre se orgulhou do meu esforço e me apoiou, até ao seu último momento de vida.

Às minhas irmãs, sobretudo à **Benvinda e Benilde Coutinho**, que nunca deixaram de me apoiar e de acreditar no meu trabalho.

Às minhas amigas **Susana Martins, Ana Gomes, Maria Clara**, pelas opiniões e leituras construtivas e os constantes incentivos.

Por último, e não menos importantes, às minhas gatinhas **Frida e Júlia** que estão sempre com um ronronar reconfortante nos momentos agradáveis e desagradáveis.

palavras-chave

Hélia Correia, *Montedemo*, *Bastardia*, *Doroteia*, erotismo, natureza, feminino, masculino.

resumo

Neste trabalho, partimos de uma leitura comparativa – selecionando, para o efeito, três obras, *Montedemo*, *Bastardia* e *Doroteia*, de Hélia Correia –, tendo como base a poética do erotismo associado à natureza.

Efetuamos uma retrospectiva das narrativas realistas-naturalistas produzidas na segunda metade do século XIX. Pendemo-nos sobre um conjunto significativo de obras de vários autores, portugueses e franceses, desse século, para melhor compreendermos a evolução das narrativas dos séculos XX e XXI. Debruçamo-nos sobre a representação do erotismo feminino nos realistas-naturalistas.

Na segunda parte do nosso trabalho, abordamos nomes de autores femininos de relevo do início ao fim do século XX, mas debruçamo-nos, particularmente, sobre os anos oitenta e Hélia Correia.

Na terceira parte do nosso trabalho, analisamos as obras *Montedemo*, *Bastardia* e *Doroteia* à luz da figura erótica feminina e da sua envolvimento com a natureza.

keywords

Hélia Correia, *Montedemo*, *Bastardia*, *Doroteia*, eroticism, nature, female, male.

abstract

In this work, we start from a comparative reading - selecting for this purpose, three works, *Montedemo*, *Bastardia* and *Doroteia*, of Hélia Correia -, having as basis a poetic of eroticism connected to nature.

We carry out a retrospective of the narratives produced in the second half of the nineteenth century. We focus on a significant number of works of several authors, portuguese and french, from that century, in order to better understand the narratives of the XX and XXI centuries. We study some theoretical concepts of the realists - naturalists associated with the representative concepts of eroticism and desire - the woman -.

We analyse, in the second part of our work, names of the portuguese literature, especially female names, from the beginning till the end of the twentieth century but we study, in particular, the eighties and Hélia Correia.

In the third section of our work, we analyse the works *Montedemo*, *Bastardia* and *Doroteia*, on the perspective of erotic female figure and her involvement with nature.

ÍNDICE

Introdução	1
1. A mulher e o erotismo na ficção narrativa realista-naturalista portuguesa	5
1.1. As influências e os contributos dos autores franceses	5
1.2. A mulher e o seu erotismo no romance português realista e naturalista.....	16
1.3. A sensibilidade erótica da mulher nos contos queirosianos.....	23
1.4. A mulher e a sua ligação à natureza	27
2. A mulher e o erotismo no século XX	30
2.1. As vozes femininas no início do século XX	30
2.2. As vozes femininas na segunda metade do século XX.....	35
2.3. A escrita livre de Hélia Correia.....	39
3. <i>Montedemo, Bastardia e Doroteia</i>: a erotização do masculino, do feminino e da natureza.....	44
3.1. O conto e a novela: caracterizadores helianos	44
3.2. <i>Montedemo</i> : o corpo em erupção	47
3.2.1. Prazer, fertilidade e amor no Monte de demo	47
3.2.2. O feitiço do prazer	54
3.2.3. A natureza e o humano em (des)harmonia.....	58
3.3. <i>Bastardia</i> : o grande azul e os seus encantos	60
3.3.1. Afinidades estéticas e espirituais.....	60
3.3.2. O masculino bastardo	64
3.3.3. O mar, o luar e outros feitiços	68
3.4. <i>Doroteia</i> : o conto sem fadas	71
3.4.1. O lugar das trevas	71
3.4.2. A vida, ou a ausência dela.....	72
3.4.3. O olhar mortífero da mulher	76
3.4.4. O demónio em forma de gentes.....	77

3.5. A <i>Bastardia</i> de <i>Doroteia</i> em <i>Montedemo</i> : a (des)harmonia	79
3.5.1. A mulher: virgem, santa, meretriz ou bruxa	79
3.5.2. O lugar do amor no universo heliano	82
3.5.3. A mesquinhez do colectivo e a superioridade do individual.....	83
Conclusão	87
Bibliografia.....	91

INTRODUÇÃO

A escolha do tema da nossa dissertação prende-se com o estudo que fizemos do erotismo na parte curricular do nosso Mestrado, na disciplina de Literaturas Lusófonas Comparadas. Decidimos escolher essa mesma temática para a nossa dissertação, mas faltava-nos escolher o autor. Após leituras e sugestões de professores, optámos por Hélia Correia, uma escritora de escrita livre. Lidas algumas narrativas dessa mesma autora, escolhemos abordar o erotismo e a natureza em *Montedemo*, *Bastardia* e *Doroteia*.

Não tendo sido reeditadas algumas das obras de Hélia Correia, tivemos dificuldades em encontrar *Montedemo* e *Bastardia*. Passada esta contingência, procedemos à leitura atenta de cada uma das obras e descobrimos que o universo narrativo de Hélia é de uma riqueza infindável.

Seguidamente, procurámos textos teóricos e críticos que nos ajudassem a melhor entender a estética e as temáticas helianas. Verificámos, então, que a produção literária de Hélia Correia, embora de valor reconhecido na perspetiva das letras nacionais, não tem sido, tanto quanto pudemos apurar, objeto de um estudo aprofundado e sistemático, nomeadamente em contexto universitário. Esta dissertação é, pois, uma de muitas tentativas de incursão em obras que desejamos venham a merecer análises de conjunto profundas. Por outro lado, o facto de se tratar de um estudo direcionado para o tema do erotismo e da natureza, no contexto literário português dos séculos XX-XXI, mais propriamente nos géneros da novela e do conto, pareceu-nos particularmente estimulante.

Iniciamos o nosso estudo com uma abordagem da mulher e do erotismo na ficção narrativa realista-naturalista portuguesa, incidindo, sobretudo, nas influências e nos contributos dos autores franceses: Gustave Flaubert, em *Madame Bovary*, e Honoré de Balzac, em *La Comédie Humaine*, apresentando-os como marcos impulsionadores, particularmente no que diz respeito à visão da mulher. O realista Honoré de Balzac presenteia-nos com uma visão irónica da sociedade francesa do seu tempo, retratando os desvios e as perversões sexuais das gentes da burguesia e revelando o desejo e a sexualidade femininos. Fortemente marcado pela obra de Balzac, Gustave Flaubert escreve *Madame Bovary*, onde denuncia fria e cruelmente quer a hipocrisia da burguesia quer a falsidade romântica e desvenda o erotismo feminino. O naturalista francês Émile Zola, com a sua obra *Thérèse Raquin*, procede a uma transmutação avançada do realismo, pois consegue tornar o sexo feminino no centro das atenções do sexo masculino: a mulher é objeto de desejo, fonte de erotismo, ideal de sensualidade.

Tendo em conta a interferência da narrativa francesa na narrativa portuguesa da época, continuamos a nossa análise comparando autores realistas, como Gustave Flaubert e Eça de Queirós, e naturalistas, como Émile Zola e Abel Botelho, aproximando-os pelo seu imaginário erótico, conscientes que uns se esforçam para o representar impessoal e desapaixonadamente e que outros o fazem por via da construção simbólica. Damos como exemplos notáveis desta tendência, por um lado, *Madame Bovary* de Flaubert e *Os Maias* de Eça de Queirós e, por outro, *Nana* de Émile Zola e *O livro de Alda* de Abel Botelho. Concluímos que neles está direta ou indiretamente patente a impossibilidade da vigência do amor, pois todos relatam amores socialmente proibidos. Posteriormente, procuramos desvendar os indícios reveladores da representação erótica da mulher, sobretudo a proveniente do meio rural do século XIX, em alguns contos de Eça de Queirós.

Também estudamos a visão da mulher e do seu erotismo em todo o século XX, alicerçando-nos sobre vozes femininas, do início e do fim deste século, que tiveram uma importância essencial para a evolução individual e social da mulher e para a sua representação na literatura. Feita esta abordagem, discursamos de forma resumida sobre a escrita livre de Hélia Correia e sobre as temáticas por ela tratadas.

Na terceira fase do nosso trabalho, fizemos uma análise individual das duas novelas, *Montedemo* e *Bastardia*, e do conto, *Doroteia*, à luz da temática escolhida – o erotismo e a natureza – e realçando o facto do universo heliano gravitar em torno de

figuras femininas e masculinas, ambas controversas. Milena e a mãe de Doroteia, figuras principais de *Montedemo* e *Doroteia*, respetivamente, simbolizam o erotismo no feminino; Moisés, em *Bastardia*, por sua vez, representa o erotismo no masculino – mas a forte carga erótica da mãe de Moisés parece equiparar-se à do filho e confundir o papel de Moisés. Analisamos a função da natureza no erotismo feminino e masculino, definimos o erotismo em cada uma das personagens essenciais e explicamos a influência da sociedade sobre estas. De seguida, cruzamos as três obras, de forma a destacar a (des)harmonia existente entre elas.

A concretização deste trabalho não foi isenta de dificuldade. A pouca bibliografia crítica existente obrigou a que nos debruçássemos sobre as obras do nosso *corpus* com uma particular atenção, procurando estabelecer um diálogo entre as múltiplas interpretações da personagem feminina e as de Hélia, à sombra do erotismo (considerado por Octávio Paz a “Sexualidade transfigurada em metáfora” (2001:13)) e da natureza. Foi este circuito de sentido que pretendemos evidenciar e aclarar.

1. A mulher e o erotismo na ficção narrativa realista-naturalista portuguesa

1.1. As influências e os contributos dos autores franceses

O século XIX foi fortemente marcado por uma amálgama de acontecimentos, que tiveram, principalmente, origem na Revolução Industrial. Esta última esteve na origem do surgimento de um novo sistema social: o capitalismo. Duas novas classes sociais tomam, pois, forma: por um lado, a burguesia, dona dos meios de produção e do capital, e o proletariado, a força do trabalho. Depois do crescimento da indústria, e do consequente enriquecimento de uns e empobrecimento de outros, os ideais oriundos da Revolução Francesa viriam acelerar o pensamento sistemático sobre a índole social. O olhar do homem sobre si-próprio, enquanto ser social, iria sofrer profundas transformações. Em paralelo, a condição social da mulher também se iria tornar mote de investigação e de trabalhos científicos.

Ora, em consequência do progresso, e de todas as transformações sociais a ele inerentes, o realismo começa a dar os seus primeiros passos. Inspirando-se nas raízes filosóficas dos positivistas Auguste Comte e Stuart Mill e na teoria do método experimental de Claude Bernard, esta corrente nutre um intenso gosto pelo real e pela percepção sensorial rigorosa e rejeita toda e qualquer influência subjetiva do autor.

A nova tendência caracteriza-se, pois, pelo seu cariz artístico realista, cujas motivações são as teorias científicas e filosóficas da época. Os artistas, e, de entre eles, os escritores, desejam retratar o homem e a sociedade na sua totalidade, abstenendo-se o mais possível de recorrer à idealização utópica usada pelos românticos. Pretendem

revelar aspetos do homem que, até então, nunca tinham sido abordados: o amor adúltero, a falsidade, a mediocridade e o egoísmo humanos, a impotência do homem comum diante dos poderosos. Enfim, objetivam “denunciar a decadência social, económica e política em que o país parece naufragar, sinal da degenerescência rácica que parece ter atingido o povo português” (Jesus, 1998: 149). Em suma, esta nova corrente literária perspetiva descrever, analisar, até ao último detalhe, e criticar a sociedade. Em lugar de uma idealização excêntrica da realidade, os realistas defendem a fidelidade ao facto concreto, à objetividade. As realidades por eles expostas levá-los-iam a serem considerados antipatriotas, quando a questão é precisamente outra: o realista, recorrendo ao método científico (marcado “pela filosofia positivista de Comte, ou pelo evolucionismo de Darwin” (ibid.)) para descrever a sociedade do seu tempo, é o verdadeiro patriota, no sentido em que, ao apontar o que está errado, ele permite que se melhore a sociedade e que o próprio homem nela vivendo se aperfeiçoe. Neste sentido, Darian Grant, na sua obra *Realism*, dá-nos a seguinte visão do realismo “as the conscience of literature confesses that it owes a duty, some kind of reparation, to the real world to which it submits itself unquestioningly... then is a formula of art which conceiving of reality in a certain way, undertakes to present a simulacrum of it” (1970: 14).

Numa perspetiva histórico-literária, dir-se-á, então, que o realismo é o resultado da observação dos costumes sociais da época e que, contrariamente aos românticos, estes são apresentados de forma nua e crua, imperando sempre a verdade.

As temáticas abordadas têm como base questões banais, próprias do dia-a-dia, e que são decorrentes de uma observação minuciosa da realidade, sem seleção prévia, permitindo, assim, a abordagem de todo o tipo de assuntos, até os mais degradantes e obscenos. E, para corroborar esta ideia, podemos destacar o pensamento de Richard Daniel Lehan, na sua obra *Realism and Naturalism. The Novel in a Age of Transition*, quando este afirma que “they specifically took as their subject the working class (a subject frowned on by many of the earlier novelists) and they depicted sexuality with an explicitness that many readers found offensive” (2005: 7-8).

Esta corrente, o realismo, reage, pois, contra o idealismo romântico: pretende libertar-se do sentimentalismo doentio, de um idealismo em divórcio com a realidade, da expressão hipócrita do amor – platónico – e espalha novos ideais estético-literários, baseados na realidade autêntica, nua e crua, sem retoques.

Nesta ótica, novas mudanças se perspectivavam também na representação da mulher: o realista, ao querer retratar a sociedade de forma genuína, rejeita a imagem da mulher imaculada e pura – boa mãe, boa esposa e boa filha – e exhibe uma outra, onde esta é encarada como um ser pensante, passivo de imperfeições, e, portanto, perigoso. A mulher torna-se, então, objeto de desejo e de prazer, fonte de perversão e de perdição do homem.

Esta nova imagem do sexo feminino invade a literatura portuguesa da época, estando esta última a ser influenciada pelos ventos de mudança vindos do estrangeiro e, principalmente, de França. Com efeito, desse país, chegavam, a Portugal, obras literárias recheadas de novas problemáticas, que iriam mudar a visão, até então, idealizada da mulher e que iriam contribuir para o tratamento do materialismo do amor e do erotismo na literatura portuguesa. Alguns autores franceses, como Flaubert, em *Madame Bovary*, e Balzac, em *La Comédie Humaine*, surgem como marcos impulsionadores, particularmente no que diz respeito à visão da mulher.

O realista Honoré de Balzac, na sua ambição de descrever, de maneira quase exaustiva, a sociedade que o rodeia, presenteia-nos com uma abordagem irónica da sociedade francesa do seu tempo, retratando os desvios e as perversões sexuais das gentes da burguesia e revelando o desejo e a sexualidade femininos. *La Comédie Humaine* impõe-se, pois, também, pela dinâmica geral do desejo e, mais especificamente, pela energia erótica da mulher:

Ces transpositions de jeunesse sont plus fréquentes qu'on ne le croit chez les Parisiennes, chez les grandes dames, et cause des chutes inexplicables de quelques femmes vertueuses au moment où elles atteignent au port de la quarantaine. La duchesse de Maufrigneuse était la seule confidente de cette passion terrible et complète dont les bonheurs, depuis les sensations enfantines du premier amour jusqu'aux gigantesques folies de la volupté rendaient Léontine folle et insatiable. (Balzac, 1968: 402)

Fortemente marcado pela obra de Balzac, Gustave Flaubert escreve *Madame Bovary* (1857). Inspirando-se no romance balzaquiano *La Femme de trente ans* – onde já as conveniências da burguesia e o universo das mulheres manietadas aos bons costumes tinham sido criticados –, Flaubert denuncia fria e cruelmente quer a hipocrisia

da burguesia quer a falsidade romântica e revela o erotismo feminino¹. Esta obra levá-lo-ia à barra do tribunal e a ter de responder por “ultraje à moral pública e religiosa e aos bons costumes”. O realismo da sua escrita era alvo de condenação, pois, e segundo o procurador, era portador de imoralidade. Porém, o escritor sairia ilibado da acusação e a sua obra iria ter um enorme sucesso, tornando-se num marco da literatura realista.

Paul Jolas considera, no entanto, que esta obra tem inúmeras marcas românticas. Segundo a ótica deste crítico, *Madame Bovary* é romântica pela utilização de um “je” déguisé, par le thème du rêve, par le dénouement d’allure romantique et, de manière indirecte, par la parodie du romantisme, qui permet d’ailleurs la synthèse dans un cadre unique du réalisme et du romantisme” (Jolas, 1971: 20). Apesar do seu desejo de imparcialidade e de impessoalidade, o fundo natural de Flaubert, o romantismo, parece não querer abandonar o escritor.

Na obra de Flaubert, somos confrontados com a desmistificação da visão do amor platónico, anteriormente concebida pelos românticos, e com a criação de uma imagem absolutamente contrária da mulher. Surge, pois, uma mulher mais sensual, erótica, sexualmente mais ativa e, porventura, infiel:

La médiocrité domestique la poussait à des fantaisies luxueuses, la tendresse matrimoniale en des désirs adultères. Elle aurait voulu que Charles la battît, pour pouvoir plus justement le détester, s’en venger. Elle s’étonnait parfois des conjectures atroces qui lui arrivaient à la pensée; et il fallait continuer à sourire, s’entendre répéter qu’elle était heureuse, faire semblant de l’être, le laisser croire! (Flaubert, 1972: 129-130)

É, essencialmente, graças à obra realista *Madame Bovary* de Flaubert que se enceta uma alteração do arquétipo mental feminino: o comportamento alucinado da protagonista, Emma Bovary, é fruto de uma estrita educação religiosa, de leituras românticas que fizera, às escondidas, durante a sua permanência no convento, e dos sonhos que estas lhe suscitaram.

¹ Flaubert, agastado com a aproximação, dirá: “Quant au Balzac, j’en ai décidément les oreilles cornées. Je vais tâcher de leur triple-ficeler quelque chose de rutilant et de gueulard ou le rapprochement ne sera plus facile. Sont-ils bêtes avec leur observation de mœurs ! Je me fous bien de cela !” (Lettre à Jules Duplan du 28 mai 1857, Flaubert, 1980, t. II: 726). Surgirá, então, o romance contra Balzac: *L’Education sentimentale*.

Em consonância com esta afirmação, diz-nos Paul Jolas, na sua *Notice* do livro *Madame Bovary: extraits*, que a obra de Flaubert é romântica pela utilização sistemática do sonho, enquanto meio de fuga à realidade:

Romantique, l'œuvre l'est aussi par l'utilisation systématique de la rêverie comme moyen d'échapper au réel. Comme son ancêtre René, Emma ne veut pas se plier à la médiocrité qui l'entoure. Dès sa jeunesse, elle se fabrique une méthode de rêverie en laissant vagabonder sa pensée sur les mots de "félicité, de passion et d'ivresse, qui lui avaient paru si beaux dans les livres" (première partie, chapitre V). Elle se réfugie dans un état vaguement mystique, où le vocabulaire de la passion est appliqué à l'amour divin. Ses lectures favorisent cette tendance à la rêverie: Chateaubriand, Lamartine, Walter Scott. Elle utilise comme instruments de rêverie les objets les plus divers: des assiettes qui présentent l'histoire de Mademoiselle de La Vallière, des livres; elle s'évade vers des pays à "nom sonores", accompagnée par un mari en "habit de velours noir" (première partie, chapitre VII). (Jolas, 1971: 20-21)

Emma tem necessidade de colmatar as suas lacunas existenciais para ser feliz, e fá-lo por via da imaginação, de leituras ultrarromânticas:

(...) elle-même avalait de longs chapitres, dans les intervalles de sa besogne. Ce n'était qu'amours, amants, amantes, dames persécutées s'évanouissant dans des pavillons solitaires, pastillons qu'on tue à tous les relais, chevaux qu'on crève à toutes les pages, forêts sombres, troubles du cœur, serments, sanglots, larmes et baisers, nacelles au clair de lune (...) Elle aurait voulu vivre dans quelque vieux manoir, comme ces châtelaines (...) à regarder venir du fond de la champagne un cavalier à plume blanche qui galope sur un cheval noir. Elle eut dans ce temps-là le culte de Marie Stuart, et des vénéraisons enthousiastes à l'endroit des femmes illustres ou infortunées. (Flaubert, 1972: 43-44)

Ora, nessa mesma época², um poeta, Baudelaire, vê a mulher como uma fonte de inspiração para a sua controversa coletânea *Les Fleurs du mal*³: doravante, ela é

² No século XIX, a quase inexistência de relacionamento entre o sexo feminino e o sexo masculino era fruto da educação: enquanto a mulher era educada em casa, em conventos e colégios femininos internos,

sublimada em toda a sua sensualidade, o seu erotismo e a sua misteriosa inacessibilidade.

Mas este autor vai mais longe na sua perversão e, na sua obra, também trata da luxúria, dos amores proibidos e da homossexualidade feminina. A sociedade burguesa da época fica escandalizada com a obra poética *Les Fleurs du mal*: esta é sujeita a um violento artigo, publicado no *Fígaro*, a 5 de julho de 1857, e o seu autor é levado às barras do tribunal – sendo acusado, também ele, de imoralidade e obscenidade⁴.

É nas secções “Fleurs du mal”, “Révolte” e “La Mort” que se encontra a representação do erotismo feminino, da luxúria, dos vícios e, ainda, da homossexualidade. Em Baudelaire, as carências da carne são para serem satisfeitas e, por tal facto, os seus poemas são a própria representação poética do desejo.

Por exemplo, Baudelaire, no seu poema “Le serpent qui danse”, dá-nos a conhecer a mulher sensual, perversamente erótica e inacessível:

os rapazes eram educados em liceus ou colégios masculinos externos ou internos; todas as diversões da época, nomeadamente bailes, teatros, passeios, etc., aconteciam na companhia de familiares, sem dar possibilidade a maiores intimidades, provocando, assim, um grande afastamento entre os sexos. A disparidade na educação dos dois sexos afastava-os ideologicamente, moralmente e religiosamente: a mulher era educada segundo os preceitos da religião, vivendo essencialmente em função do casamento e da maternidade. Ela, porque dispunha de um presente divino, o da reprodução, tinha de se dedicar aos filhos e ao bem-estar da família, enquanto ele ocupava posições no poder político, social, científico e familiar.

³ Antes do título definitivo, *Les Fleurs du mal*, Baudelaire tinha pensado noutros, tais como *Les lesbiennes*, *Les Limbes*, mas decide optar pelo que nós conhecemos hoje porque este traduz melhor o paradoxo da sua escrita poética. Com efeito, o poeta estima que a natureza é, por definição, feia e que a beleza estética é artificial. Ora, e segundo o autor, a verdadeira beleza deve ser extraída do mal, uma vez que ela lhe pertence. Esta beleza é provocadora, tentadora e pode conduzir o homem ao pecado, pois ele não lhe consegue resistir. As flores nascem, então, do inferno, isto é, do que de mais vil e mais horrendo tem o homem.

⁴ Esta coleção de cem poemas foi publicada a 25 de junho de 1857, em Paris, e teve diferentes etapas, que traduziam o próprio percurso poético do autor: “Spleen et Idéal”, “Fleurs du mal”, “Révolte”, “Le Vin” et “La Mort”. Em 1861, surge uma segunda edição, com cento e vinte e seis poemas, divididos pelas secções anteriores e mais uma inédita: “Tableaux parisiens”. Por fim, a edição definitiva, publicada em 1868, depois da morte de Charles Baudelaire (1821-1867), tem cento e cinquenta e um poemas, distribuídos por sete secções, sendo a última: “Les Épaves”.

Que j'aime voir, chère indolente,
De ton corps si beau,
Comme une étoffe vacillante,
Miroiter la peau!

Sur ta chevelure profonde
Aux âcres parfums,
Mer odorante et vagabonde
Aux flots bleus et bruns,

Comme un navire qui s'éveille
Au vent du matin,
Mon âme rêveuse appareille
Pour un ciel lointain.

Tes yeux où rien ne se révèle
De doux ni d'amer,
Sont deux bijoux froids où se mêlent
L'or avec le fer.

A te voir marcher en cadence,
Belle d'abandon,
On dirait un serpent qui danse
Au bout d'un bâton.

Sous le fardeau de ta paresse
Ta tête d'enfant
Se balance avec la mollesse
D'un jeune éléphant,

Et ton corps se penche et s'allonge
Comme un fin vaisseau
Qui roule bord sur bord et plonge
Ses vergues dans l'eau.

Comme un flot grossi par la fonte
Des glaciers grondants,
Quand l'eau de ta bouche remonte
Au bord de tes dents,

Je crois boire un vin de bohême,
Amer et vainqueur,
Un ciel liquide qui parsème
D'étoiles mon cœur ! (Baudelaire, 1993: 64)

O corpo da mulher é causa de desejo, de perversão, de entrega erótica e de lascívia; em suma, ele é a representação da própria tentação do homem. A poesia baudelairiana dedicada à mulher é, pois, sensual, envolvente e erótica: as três amantes do poeta (Jeanne Duval, Marie Daubrun e Apollonie Sabatier) encontram-se metamorfoseadas nos seus poemas, tornando-se, assim, ícones do erotismo e da

sensualidade femininos⁵. Com Baudelaire, o elemento erótico, as tentações da carne e o prazer nos amores proibidos fazem, doravante, parte integrante da poesia moderna.

Não há, no entanto, que esquecer que, vivendo paredes meias com o realismo e com Baudelaire, um outro movimento, o naturalismo, procura impor-se pelo valor social e científico da sua escrita. Daniel Lehan diz-nos, a esse respeito, que o “Naturalism also served as a social corrective, forcing a reevaluation of cultural “truths” (Lehan, 2005: 7).

Por seu lado, Massaud Moisés, acrescenta que, no naturalismo, “o patológico torna-se regra, pois a tese preconizada não admitia que o corpo social pudesse ter órgãos saudáveis” (1989: 18). Podemos, pois, entender que o desejo sexual é visto como uma doença, como um vício que tem de ser saciado, quer ele aconteça no casamento, quer por via do adultério ou ainda da prostituição.

O naturalista francês Émile Zola, com a sua obra *Thérèse Raquin*⁶, escrita em 1867, procede a uma transmutação avançada do realismo, pois consegue tornar o sexo feminino no centro das atenções do sexo masculino: a mulher torna-se objeto de desejo, fonte de erotismo, ideal de sensualidade. O próprio autor, no Prefácio da segunda edição, esclarece o seguinte:

Qu'on lise le roman avec soin, on verra que chaque chapitre est l'étude d'un cas curieux de physiologie. En un mot, je n'ai eu qu'un désir : étant donné un homme puissant et une femme inassouvie, chercher en eux la bête, ne voir même que la bête, les jeter dans un drame violent, et noter scrupuleusement les sensations et les actes de ces êtres. J'ai simplement fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres. (Zola, 1977 : 7)

⁵ Veja-se, por exemplo, a esse respeito, os poemas “Parfum exotique”, “Semper Eadem” e “Le poison”, fazendo cada um deles parte de um ciclo dedicado a cada uma dessas mulheres.

⁶ A história anda à volta do adultério cometido por Thérèse e que envolve o marido, Camille, e o amante, Laurent. O primeiro dos homens é um jovem que, desde a tenra infância, sofre de diversas doenças. Thérèse, ao casar com este ser enfermo, é obrigada a partilhar, mesmo sendo perfeitamente saudável, a sua clausura. Por via do próprio marido conhece Laurent, e os dois acabam por se apaixonar. A paixão incita-os a matarem Camille. Durante um passeio de barco pelo Sena, Laurent atira Camille ao rio e, não sabendo este nadar, afoga-se. Contudo, e ao contrário do que era de esperar, a lembrança do homicídio vai tornar as vidas de Thérèse e de Laurent num inferno e o amor deles vai-se transformar em ódio, em loucura e acabar num duplo suicídio.

Na época, esta sua obra foi acusada de descrever obscena e excessivamente os corpos, mas o autor refuta a acusação, afirmando que o seu objetivo de estudo nunca fora o corpo da mulher em si, mas antes o comportamento histérico e neurótico a ele associado, que a leva a cometer o adultério e, indiretamente, o crime. Com efeito, os amores de Thérèse e Laurent são absolutamente avassaladores e dois crimes são cometidos: o adultério e o assassinato do marido – Camille:

Au premier baiser, elle se révéla courtisane. Son corps inassouvi se jeta éperdument dans la volupté. Elle s'éveillait comme d'un songe, elle naissait à la passion. Elle passait des bras débiles de Camille dans les bras vigoureux de Laurent, et cette approche d'un homme puissant lui donnait une brusque secousse qui la tirait du sommeil de la chair. Tous ses instincts de femme nerveuse éclatèrent avec une violence inouïe ; le sang de sa mère, ce sang africain qui brûlait ses veines, se mit à couler ; à battre furieusement dans son corps maigre, presque vierge encore. Elle s'étalait, elle s'offrait avec une impudeur souveraine. Et, de la tête aux pieds, de longs frissons l'agitaient. (Zola. 1977: 59)

- Tu as raison, dit-il, il ne faut pas agir comme des enfants. Ah ! si ton mari mourait...
- Si mon mari mourait... répéta lentement Thérèse.
- Nous nous marierions ensemble, nous ne craindrions plus rien, nous jouirions largement de nos amours. Quelle bonne et douce vie ! (ibid. : 80)

Zola expõe as nevroses, a loucura e a degeneração das suas personagens segundo um prisma que é, ao mesmo tempo, pessoal e científico. De facto, o campo semântico da doença é baseado quer no olhar negativista que o escritor tem da vida, quer nos estudos científicos das doenças mentais, e isto porque Zola analisa o mal social com o fim de melhorar a humanidade.

Na sua obra *Literatura e ciência na ficção do século XIX: a narrativa naturalista e pós-naturalista portuguesa*, Maria Helena Santana esclarece que a “nevrose, bem como a sua variante *histeria*, ocupam um lugar destacado no imaginário cultural e literário do século XIX” (Santana, 2007: 316). Mas, e apesar da nevrose e da

histeria serem apresentadas conjuntamente, a crítica considera que há que distinguir algumas “*nuances* [entre] as duas doenças: a nevrose é tendencialmente masculina e elitista, própria de espíritos sofisticados, enquanto a histeria é mais negativamente conotada com um sentido de debilidade moral e intelectual, por norma atribuída às mulheres. Ambos os fenómenos são interpretados como sintoma de patologia social, por conduzirem à desmoralização dos costumes e/ou à decadência cultural” (ibid.: 316-317).

Jean Michelet, no seu texto *L’Amour*, retrata, assim, os efeitos da nevrose:

Chaque siècle se caractérise par sa grande maladie [...]. Le dix-neuvième est frappé aux deux pôles de la vie nerveuse, dans l’idée et dans l’amour, chez l’homme au cerveau énérvé, vacillant, paralytique, chez la femme à la matrice douloureusement ulcérée. (Apud. Santana, 2007: 316)

Zola⁷, tal como Flaubert, foi sobretudo influenciado, quer do ponto de vista literário quer do ponto de vista político, por Balzac e pela sua obra *La Comédie Humaine*, pelo facto de esta proceder a uma análise quase exaustiva da sociedade francesa da época.

Também Zola usa a escrita com esse fim, mas pretende ir mais longe na sua análise e na sua crítica:

Le roman expérimental, c’est posséder le mécanisme des phénomènes chez l’homme, montrer les rouages des manifestations intellectuelles et sensuelles telle que la physiologie nous l’expliquera, sous les influences de l’hérédité et des circonstances ambiantes, puis montrer l’homme vivant dans le milieu social qu’il a produit lui-même, qu’il modifie tous les jours, et au sein duquel il éprouve à son tour une transformation continue. (Zola, 1971: 66)

Em Zola, a mulher é retratada na sua dimensão individual e social: ela é estudada, analisada e exposta na sua fraqueza e na relação de opressão que a sociedade mantém com ela. É em *Les Rougon-Macquart* que o papel da mulher se destaca mais, e é graças a ele que as mentalidades começam a mudar. No romance *Pot-Bouille* – o

⁷ Em 1880, Zola escreve *Le Roman Expérimental*, um estudo ideológico e científico que descreve as técnicas do romance naturalista. É, também, um manifesto do movimento literário naturalista. O escritor francês defende a ideia de que o trabalho do romancista deve ser baseado na ciência, e, por tal facto, deve utilizar os métodos de observação e de experimentação usados pelos médicos.

décimo da série *Les Rougon-Macquart* –, Zola procede à descrição minuciosa de um imóvel parisiense para mostrar que, por detrás de um luxo de fachada, vivem famílias burguesas medíocres. Segundo Colette Becker, Zola quis “montrer la bourgeoisie à nu après avoir montré le peuple, et la montrer plus abominable, elle qui se dit l’ordre et la propreté” (1998: 98).

Zola tem uma visão pessimista da sociedade, e ela está implicitamente ligada à imagem que ele tem da mulher. No seu artigo “La Santé du Corps par la Gymnastique” de 1865, faz alusão à “génération d’esprits affolés et hystériques”, argumentando que “Nous sommes malades, cela et bien certain, malades de progrès. Il y a hypertrophie du cerveau, les nerfs se développent au détriment des muscles, et ces derniers, affaiblis et fiévreux, ne soutiennent plus la machine humaine. L’équilibre est rompu entre la matière et l’esprit” (Apud Becker, 1998: 95).

Émile Zola vê, então, a histeria como o estado permanente da classe burguesa e considera que é na mulher que a doença pode ser encontrada. Esta ideia está bem patente no artigo do próprio autor intitulado “L’Adultère dans la bourgeoisie”:

Oui, l’hystérie ravage la classe bourgeoise; seulement, il faut s’entendre sur ce mot d’hystérie, auquel on donne couramment un sens anti-scientifique. D’après les derniers travaux des physiologistes et des médecins, l’hystérie est une névrose dont le siège serait dans l’encéphale, un diminutive de l’épilepsie, qui n’entraîne pas forcément des crises de fureur sensuelle; ces crises sont le propre de la nymphomanie (...) Un beau soir, celle-ci tombe dans les bras d’un amant; non pas qu’elle y soit poussé pour le moindre appétit sensuel, mais parce qu’elle est folle. C’est l’adultère physiologique par le déséquilibre des névroses héréditaires, l’adultère qui sévit surtout dans les classes moyennes, et si fréquent, que, sur dix cas, on en compte au moins quatre dus à cet état morbide de la femme. (Apud Jesus, 1997: 21)

Também Colette Becker, na sua obra *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, considera que, nas literaturas realista e naturalista, “les thèmes physiologiques ou pathologiques s’imposent de manière obsédante comme figure privilégiée de toutes les déviances, du désordre social, voire de la finitude humaine” (1998:94). Afirma também que as personagens dos romances naturalistas “sont accablés par le poids des déterministes, la maladie, les tares transmises héréditairement, la dégénérescence, qui

amènent à une accentuation monstrueuse mais intéressante de l'humanité: le génie, la folie, le crime" (ibid.: 95), consolidando, assim, o anteriormente referido.

Richard Daniel Lehan, por sua vez, explana assim as suas ideias sobre os conceitos defendidos pelos realistas e os naturalistas:

... Realism involved the literary attempt to write an objective narrative, to depict the outside world as honestly and truthfully as possible. Naturalism carried realism one step further, added a biological and philosophical component to the writing of fiction, and stressed connection between literature and science. Naturalism presumed that a theory of environment and heredity along with Darwinian and post-Darwinian theories of evolution would ground the literary work in a factual and science context. (Lehan, 2005: 3)

Estes autores franceses mudaram, sem dúvida alguma, a maneira de olhar para a mulher portuguesa, de encarar o seu erotismo. Vejamos, então, como é que os nossos próprios escritores receberam estes contributos literários estrangeiros e como é que eles adaptaram a visão da mulher na literatura francesa à literatura portuguesa.

1.2. A mulher e o seu erotismo no romance português realista e naturalista

No século XIX, a metafísica do amor e da sexualidade leva a uma mudança da imagem feminina, tornando-se a mulher num objeto definível e sexuado, contrariamente à imagem anteriormente defendida pelo romantismo, em que esta era tida como um objeto intocável e assexuado. Eduardo Lourenço diz, a este respeito:

Em suma, *o outro*, ou antes a *outra*, despida da sua aura mítica, deixa mesmo de ser *a estátua* que fascina para ser apenas *carne ex-divina* que repugna. Se na verdade o Amor vive da imaginação, a queirosiana, suporte da sua ficção, não vive como a de Garrett ou Camilo do Amor mesmo, da paixão que cria o seu objecto e nele se encontra perdendo-se, mas do puro Desejo e suas múltiplas miragens. (Lourenço, 1994: 247)

É graças ao desenvolvimento do romance realista que tomamos conhecimento da vida social do século XIX. Com efeito, a narração, misturada a longos momentos de

descrição das personagens e do espaço físico, social e psicológico, permite que as relações homem-mundo e a sociedade sejam redimensionadas.

Antes de abordarmos a imagem da mulher nos autores realistas e naturalistas, há que realçar que esta já tinha sofrido o seu primeiro abalo com *Viagens na Minha Terra* de com Almeida Garrett. Com efeito, neste romance garrettiano, a representação do amor vacila entre o sentimento espiritual e o desejo carnal, e as personagens Joanhina e Georgina são o exemplo mesmo desta forma dicotómica de se viver o amor. A primeira é o símbolo da mulher anjo, “não era bela, talvez nem galante sequer, no sentido popular e expressivo, que a palavra tem em português (...) mas era o tipo da gentileza, o ideal da espiritualidade” (Garrett, 1974: 106), enquanto a segunda é detentora de uma grande beleza, e é o seu lado erótico que desperta o interesse do homem:

E Carlos estava seguro que nenhuma mulher o havia de amar como ela, que os longos e ondados anéis de loiro cendrado, que os lânguidos olhos de gazela que o ar majestoso e altivo, que a fez duma alvura celeste, que o espírito, o talento, a delicadeza de Georgina... Chamava-se Georgina; e é tudo quanto por agora pode dizer-vos, ó curiosas leitoras, o discreto historiador deste mui verídico sucesso; não lhe pergunteis mais, por quem sois. Carlos estava seguro, dizia eu, que todas essas perfeições que o seu amor sem limites, que a sua confiança sem reserva, não podiam ter rival, nem haviam de ter. (Garrett, 1974: 122)

Ora, ao debruçarmo-nos sobre o realismo, não podemos esquecer o facto de que o que mais interessa ao criador literário são as relações do homem, no seu todo, enquanto ser vivo. Nas obras de alguns autores, nomeadamente de Eça de Queirós, Júlio Lourenço Pinto, Teixeira de Queirós e José Augusto Vieira, encontramos essas inquietações sociais, pois o seu principal objetivo é o de representar exata e objetivamente a realidade. A “Geração de 70” quer dar a conhecer o homem, enquanto reflexo da sociedade empobrecida, e retratar a sociedade burguesa, de maneira objetiva, impessoal e imparcial.

A crítica às instituições e à religião também está bem patente e, de um modo geral, é um dos elementos impulsionadores da geração, que “pretendia ser uma forma dinâmica de revitalização da consciência cultural, cívica e histórica do País” (Reis, 2000: 34).

Eduardo Lourenço, ao debruçar-se sobre as repercussões da “Geração de 70” e sobre a obra queirosiana, deparou-se com uma nova “ «transmutação de valores» implícita ou implicada na visão erótica de Eça de Queirós” (Lourenço, 1994: 245): o caráter desmedido do desejo e a sua estrutura simultaneamente impeditiva e coerciva – eixos determinantes da ficção queirosiana e do estabelecimento da sua peculiar retórica – poderão ter levado este ensaísta a identificar, em Eça, o erotismo e a cosmovisão: “o seu erotismo é estrutura, visão do mundo, que conscientemente orienta, determina e embebe toda a sua escrita” (ibid.). Segundo o ensaísta, Eça de Queirós dá-nos uma “visão do mundo como erótica” (ibid.) e “o erotismo queirosiano não é a mera *mimesis* da realidade ou dos ecos da sensualidade, como dos seus jogos e representação artisticamente recriados” (ibid.).

Assim, uma das grandes temáticas adjacentes ao realismo e ao naturalismo é a mulher e o seu papel na sociedade, mas, contrariamente aos românticos, nesta nova vertente literária, os aspetos que nos são dados a observar são, sobretudo, os da intimidade da mulher que, até então, não tinham lugar na literatura. Associadas à mulher, surgem várias outras temáticas, nomeadamente: “o amor, a mulher ideal, a mulher fatal, o casamento, o adultério, o divórcio, a maternidade, a educação, o poder do sexo” (Jesus, 1998: 150), a vida familiar e sexual e a histeria, sendo esta última encarada como uma característica específica do sexo feminino.

Tendo em conta a interferência da narrativa francesa na narrativa portuguesa da época, autores realistas, como Gustave Flaubert e Eça de Queirós, e naturalistas, como Émile Zola e Abel Botelho, podem ser aproximados pelo seu imaginário erótico, mesmo que uns se esforcem para o representar impessoal e desapaixonadamente e que outros o façam por via da construção simbólica. Exemplos notáveis desta tendência são, sem dúvida, por um lado, *Madame Bovary* de Flaubert e *Os Maias* de Eça de Queirós e, por outro, *Nana* de Émile Zola bem como *O livro de Alda* de Abel Botelho. Neles está direta ou indiretamente patente a impossibilidade da vigência do amor, pois todos eles são amores socialmente proibidos. Em consequência, todos acabam com a separação ou morte.

Carlos Reis, na sua obra *O essencial sobre Eça de Queirós*, esclarece que:

Com *As Farpas*, Eça como que prepara a sua ficção realista e naturalista: nela surgem temas sociais, trabalhados em termos que remetem para os romances que estão para vir. A condição social do clero, o parlamentarismo,

a literatura, o teatro, a educação, a condição da mulher, o adultério ou o jornalismo, são os mais destacados desses temas (Reis, 2000:13) (...) as mulheres são analisadas em função de temas directa ou indirectamente relacionados com um subtemas que essa análise suscita: o bovarismo, entendido, de acordo com o mesmo modelo mental que a personagem de Flaubert institui, como resultado de construção do mundo imaginário, de referências eminentemente literárias, mundo que constantemente se confronta com a trivial banalidade da vida burguesa, esvaziada da idealização que rodeia a personagem. (ibid.: 48)

Segundo o crítico, o *Crime do padre Amaro* visa “demonstrar duas teses: a de que o sacerdócio sem vocação leva o padre à dissolução moral e a de que a fanatização religiosa da mulher provoca a sua destruição” (ibid.: 18) e, nos capítulos III e V, evidenciam-se os temas mais pertinentes do naturalismo: “a persistência da hereditariedade, a influência do ambiente religioso e o temperamento sensual” (ibid.).

Por seu lado, Maria Saraiva de Jesus afirma ainda que *O Crime do padre Amaro* “vem provocar um grande escândalo com a audaciosa revelação do apelo de Eros, por meio de uma figura feminina que funciona, antes de tudo, como um instrumento da emergência de um poder demoníaco que subjuga completamente um sacerdote fraco, sem vocação religiosa e sem formação que lhe permita vencer a tentação” (Jesus, 1998: 151) e que o padre Amaro vive a paixão interdita, sendo “sacralizada por meio de vários símbolos” (ibid.), destacando-se “o manto da Virgem com que Amaro reveste Amélia numa cena erótica, numa confusão indissociável do sagrado e do profano, da divindade dos mais puros anseios do homem com o sentimento da queda provocada pelo pecado original, do poder maléfico de ‘Vénus Tenebrosa’ travestida na aparência enganadora de Maria...” (ibid.).

Refletindo sobre a temática do histerismo, Maria Saraiva de Jesus considera que esta doença “define também a sensualidade de Amélia” (1997: 412). Segundo a crítica, esta personagem surge-nos de duas formas: “a de uma beata e a de uma mulher histérica. Como beata, representa a educação típica que na época era dada à mulher da pequena-burguesia, funcionando como motivo para a crítica social anticlerical. Como mulher histérica, Amélia serve ao autor para a expressão das suas ideias e dúvidas sobre o amor, a mulher e o erotismo” (ibid.).

Peter Gay assinala o “clima erótico” de outra das obras importantes de Eça: *O Primo Basílio*. Considera que o tema principal do romance é o “sensual enjoyment, spiced by forbidden actions” (Gay, 1999: 175) e sublinha ainda que a conclusão cínica da obra a torna singularmente “free of didactic intentions” (ibid.: 176).

Nesta obra de Eça de Queirós, *O Primo Basílio*, o tema que prevalece é o do adultério – um dos temas implícitos na literatura do século XIX, “e certamente não alheio ao receio do homem que a mulher afinal se conseguisse libertar do seu jugo, num contexto em que esta começava a reivindicar os seus direitos e assumia cada vez mais um papel de destaque na vida pública” (Jesus, 1998: 152). Maria Saraiva de Jesus explica ainda que:

O adultério, nesta obra, é praticado pela personagem Luísa e é resultante de vários fatores “de índole social: a descuidada educação da mulher, mal formada por leituras ultra-românticas de efeitos deletérios; as frágeis bases da instituição do matrimónio; a ociosidade que lhe proporcionava a vida caseira no lar burguês e o tédio daí decorrente; as influências de um meio social monótono, corrupto e hipócrita, incapaz de proporcionar à mulher meios de ocupação útil e, por outro lado, repleto de costumes dissolutos e de referências ultra-românticas propícias ao exacerbamento da imaginação romanesca e da sensualidade, num carácter fraco como o de Luísa. (Jesus, 1998: 152)

Ainda em relação às duas obras de Eça, *O Crime do padre Amaro* e *O Primo Basílio*, e ao seu impacto no resto da literatura portuguesa, a crítica estima que “as influências de Flaubert e de Zola que Eça de Queirós permeia, provocam a proliferação de toda uma literatura estreitamente vinculada à estética realista e naturalista, em que a mesma imagem de mulher, com pequenas variações, é representada” (1998: 153).

Beatriz Berrini, na obra *Portugal de Eça de Queirós*, diz-nos que a discriminação social é de tal maneira imensa que “a perspectiva masculina é tão predominante que honra da família é sinónimo de honra masculina, cifrada na fidelidade da mulher ao marido. Pode ter os amores que quiser, que tal não afecta a família em absoluto” (Berrini, 1984: 148-149).

Vários outros autores consideram que o século XIX é dicotómico: a mulher é associada ao corpo e o homem ao espírito. A mulher é o símbolo da natureza, enquanto o homem representa a complexidade da cultura e da civilização.

A mulher objeto de desejo feminino foi, para o universo masculino, um misto de atração e repulsa. A conceção da mulher é ambivalente: por um lado, temos a Eva, mulher pecadora, que leva o homem ao infortúnio e, por outro, a Maria, a mãe, o símbolo do ventre materno.

Regina Michelli Ferretti, no seu artigo “Eça de Queirós e a *Ilustre casa* do universo feminino”, presente em *150 anos com Eça de Queirós*, fala da forma como Eça espelha o pensamento da sua época, focalizando um mundo feminino bastante restrito: nele, as mulheres “não terão relações oficiais ou publicidade de vida” (Queirós, sd: 1208); não se interessam pelas leituras sérias, “porque a mulher, pela simples constituição do seu cérebro, é adversa ao estudo e à ciência” (ibid.: 1210); preferindo o drama e o romance, “mantém a imaginação perpetuamente excitada” (ibid.: 1210). A sociedade, por sua vez, induz a mulher a casar rica para gozar casa luxuosa, carruagem, camarote no teatro, ainda que seja “o marido velho, imbecil, rude ou trivial” (ibid.: 1212). Enquanto os homens dispõem de várias possibilidades de atuação, “as mulheres, confinadas no mundo do sentimento – têm apenas o amor!” (ibid.: 1214) (Ferretti, 1997: 685)

Eça lança um olhar crítico sobre a sociedade portuguesa do século XIX e, mais especificamente, sobre a relação homem/mulher. Há uma vontade imensa de partir em busca do erotismo e dos meandros da atração entre estes dois seres. Eça procura desmistificar a mulher, física e psicologicamente e, por tal facto, retira-lhe o véu anteriormente colocado pelos românticos, para a descrever sob uma outra dimensão. A imagem de santa, de mulher perfeita e inatingível, enquanto reflexo da Virgem Maria, vai sendo lentamente desfeita, até se tornar delével.

Esta realidade é-nos mostrada em *O Crime do padre Amaro*, de Eça. Havendo menos instrução por parte das mulheres, elas tornam-se mais religiosas, mais submissas à vontade de Deus, mais conservadoras, logo, mais suscetíveis de manipulação pelas confissões, uma vez que o clero era tido como o elemento fidedigno de Deus na terra. Estas, inúmeras vezes, tornavam-se amantes dos próprios padres – tal como Amélia⁸.

⁸ Esta personagem vive com sua mãe, S. Joaneira. Educada num ambiente medíocre, entre velhas beatas e padres imorais. É, pois, uma figura proveniente do meio antiquado e provinciano onde foi educada e onde coabita. Quando adulta, entrega-se de forma exagerada à vida religiosa. No seu relacionamento com o Padre Amaro, é o falso sentimento de crença que a move. O amor por Amaro confunde-se com o prestígio da posição de “padre” que o mesmo ocupa e tudo isso desencadeia nela a excitação. No seu

Nos *Maias* e na *Tragédia da Rua das Flores*, Eça de Queirós aborda, ainda, a temática do incesto. Os dois protagonistas, Carlos e Genoveva, cometem o incesto: o primeiro, por amor, contraria as proibições sociais e religiosas impostas, e desafia-as mesmo ao ter uma relação sexual com aquela que ele acabou de descobrir ser a sua própria irmã; a segunda, também por amor, e sem o saber, infringe todos os valores sociais e religiosos, ao ter uma relação incestuosa com o seu próprio filho.

Outro autor, que não podemos negligenciar nesta nossa abordagem, é, sem dúvida, Abel Botelho – considerado por Massaud Moisés como um romancista “ortodoxamente naturalista” (Moisés, 1989: 703). O escritor procura evidenciar os desequilíbrios, as aberrações e deteriorações patológicas das suas personagens quando estas se movimentam numa sociedade caduca e retrógrada. Por exemplo, na sua obra *O Barão de Lavos*, que faz parte do ciclo da *Patologia Social*, três temas encontram-se imbricados – a prostituição, o casamento e a mulher –, que refletem uma visão determinista do Homem, enquanto no *Livro de Alda* se mostra o tipo patológico, isto é, a predominância dos sentimentos é manifestada numa sensualidade exasperada, traduzindo-se esta, inúmeras vezes, por comportamentos anormais.

A mulher é uma atoadada e incorrigível criança, que não vai a maus tratos...antes se torna indispensável instruir, mimar, moralizar, guardar...e absolver. – Alucinada e impulsiva de condição [...] a cada passo ela é sacudida de comoções orgânicas e sugestões morais que encarniçadamente se apoderam da sua natureza vibrativa e fácil, fazendo-a desdobrar em tudo quanto seja paixão, em tudo quanto signifique um querer ou subentenda um desejo, uma soma de desinteresse, emoção, energia e valor verdadeiramente desmedidos, doidos, formidáveis. (Apud Santana, 2007: 317)

Estas afirmações são proferidas pelo narrador d’*O Livro de Alda* e nelas temos, de forma sintetizada e expressiva, a interpretação principal da fisiopsicologia da mulher

subconsciente, os instintos do corpo e os impulsos da alma confundem-se. Amélia é alta, morena, sensual e atraente; está na casa dos vinte, quando engravidada, esconde-se, ajudada pela irmã do cónego Dias, numa quinta nos arredores de Leiria. É, posteriormente, visitada pelo único padre decente nesta história, que a conduz para uma vida normal e digna de uma mulher honesta. No entanto, esta postura surge demasiado tarde, pois Amélia falece no parto.

no século XIX: esta é tida como uma vítima dos seus sentimentos e é, também, um ser nervoso e debilitado.

N’O *Livro de Alda* são as personagens femininas que se destacam como dinamizadoras da ação. Como pano de fundo, temos uma classe social fragmentada, repleta de marginais, de corruptos e de prostitutas, e a única alternativa da mulher, dita séria, é casar.

Neste contexto, surge-nos a imagem da mulher fatal – símbolo de desejo sexual. Por oposição a esta “*femme fatale*”, vislumbra-se a mulher-anjo – símbolo da pureza –, e esta encontra-se associada à alta burguesia.

Este romance epistolar com narrador auto diegético – Mário – revela-nos o mundo da prostituição e, no meio dele, uma personagem, Alda, que é o símbolo das depravações da sociedade burguesa, visto ser com ela que os homens, de classes sociais elevadas, satisfazem não só as suas fantasias eróticas como também os seus desejos sexuais. Ora, o narrador começa por relatar as suas aventuras sexuais com Alda, mas, rapidamente revela a paixão que nutre pela prostituta. Este envolvimento resulta, por parte do homem, num profundo desequilíbrio emocional.

Ora, descobre-se que a *femme fatale*, Alda, é filha de um padre e de uma pobre e desequilibrada mulher. Abel Botelho quer-nos deixar entender que a protagonista é o resultado de uma patologia determinada pela hereditariedade e simboliza a mulher sexualmente livre – contrariamente às mulheres do século XIX, a quem a vontade sexual era vedada e, conseqüentemente, condenada. É o erotismo que a caracteriza, e o sentimento que Mário nutre por ela leva-o a ter atitudes imprevisíveis e levianas, que têm conseqüências humanas e sociais.

1.3. A sensibilidade erótica da mulher nos contos queirosianos

Vistas as influências e os contributos dos autores franceses na literatura portuguesa, tendo sido abordado o amor erótico realista e naturalista em romances portugueses, urge, por ora, fazer uma pausa para refletir sobre a particularidade da

mulher em dois contos – “Singularidades de uma rapariga loura” e “No Moinho” –, pertencentes a Eça de Queirós⁹.

Com efeito, falamos muito do papel da mulher no romance, mas, a nosso ver, é primordial analisá-lo, também, no conto, visto ser nesse género que se começa a proceder a um novo tratamento da figura feminina.

Apesar de não ser o género mais importante das correntes realista e naturalista, ele merece a nossa atenção, pelo facto de desmistificar a imagem e o papel da mulher na sociedade, sobretudo a proveniente do meio rural do século XIX.

Amina Di Munno informa-nos, em relação ao conto, que:

A dimensão do conto surge na narrativa queirosiana como a expressão de um microcosmo em que nunca resultam comprometidos certos princípios da sua elaboração artística: a fixação dos tipos, a graça, a ironia, a arte do paisagista. Nos contos, talvez não menos do que nas obras de maior fôlego, se manifesta a intrínseca capacidade do escritor de criar personagens, figuras humanas e de meditar sobre a crise moral e a problemática da decadência. Repare-se como há neles também a procura de novas soluções estéticas: harmonia, ritmo, sobriedade, elegância e intensidade emocional. (Munno, 1997, 53)

Constatamos, pois que, nestes dois contos em questão – “Singularidades de uma rapariga loura” e “No Moinho” – Eça procura desmitificar a imagem da mulher, arrancando-lhe o manto que os românticos lhe tinham colocado e redimensionando-a individual e socialmente. Esta, influenciada pela educação romântica que recebera, idealiza a sua vida e tenta fugir ao que lhe está predestinado: uma vida de casada sem amor e paixão.

As personagens femininas dos dois contos de Eça, Luísa e Maria da Piedade, ainda têm a característica romântica da mulher virgem, mas esta vai sendo gradualmente dissipada ao longo do conto para dar lugar a uma mulher mais desenvolvida e mais livre. Os temas destes dois contos são, pois, os que se encontrarão, de seguida, nos seus romances: o amor, a paixão, o casamento, o adultério e a luta pela ascensão social.

⁹ Eça de Queirós escreveu 13 outros contos, que foram reunidos em livro em 1902, no entanto, achamos serem estes os que melhor evidenciam o tratamento da figura feminina na segunda metade do século XIX.

O conto “Singularidades de uma rapariga loura”, já na época, despertou o interesse e a curiosidade de todos os que o leram, tendo em conta que, para muitos críticos, este conto foi a primeira “narrativa realista escrita em Portugal, embrião pois, das que se lhe seguiram” (Silva, 1991: 7). Outros consideram ainda que “mais do que um conto é um romance em embrião” (Gonçalves, Monteiro, 1991: 54).

Este conto inicia abruptamente pela voz do narrador auto diegético, que, em analepse, nos relata a história amorosa de Macário, que se apaixona por uma “rapariga de vinte anos, talvez – fina, fresca, loura como uma vinheta inglesa: a brancura da pele tinha alguma coisa de transparência das velhas porcelanas, e havia no seu perfil uma linha pura, como uma medalha antiga, e os velhos poetas pitorescos ter-lhe-iam chamado – pomba, arminho, neve e ouro” (Queirós, s.d.: 8).

Macário apaixona-se por esta rapariga, a Luísa, e fica noivo da mesma, contra a vontade de seu tio – tendo de sofrer com as consequências nefastas que daí advieram, como a perda do emprego e a expulsão de casa –. Todavia, acaba por abandoná-la, quando descobre a sua tendência cleptomaníaca; tendo sido testemunha do roubo do anel de brilhantes, deixa-a, não por ter cessado de a amar, mas porque esta não corresponde ao seu ideal moral. Sofrendo a Luísa de uma doença do foro psicológico, a cleptomania, e sendo Macário íntegro, rígido e severo, o amor entre eles já se adivinhava impossível.

Como já referimos, Luísa é, inicialmente, descrita como um anjo, e mantém, por isso, os padrões românticos, quer no que se refere à sua aparência física, quer no que diz respeito às suas características psicológicas. Todavia, ela vai sofrendo uma profunda deterioração moral:

Macário conversava com Luísa, e fazia girar sobre o pano verde a sua peça de ouro, como um bilro ou um pião. Era uma peça nova que luzia, faiscava, rodando e feria a vista como uma bola de névoa dourada. Luísa sorria vendo-a girar, girar, e parecia a Macário que todo o céu, a pureza, a bondade das flores e a castidade das estrelas estavam naquele claro sorriso distraído, e espiritual, arcangélico, com que ela seguia o giro fulgurante da peça de ouro nova. Mas, de repente, a peça, correndo até à borda da mesa, caiu para o lado do regaço de Luísa e desapareceu, sem se ouvir no soalho de tábuas o seu ruído metálico. (...) A peça não apareceu (Queirós, s.d.: 18).

Vamos descobrindo ao longo do conto que não fora o amor que movera a Luísa – mulher demónio –, a querer contrair matrimónio com Macário, – homem puro de coração –, mas a convenção social, que determinava que o casamento era a única opção possível na vida da mulher.

No conto “No Moinho”, Eça aborda a temática do adultério, o que leva António José Saraiva a dizer que, em Eça, os temas “se repetem e constituem ao mesmo tempo o fulcro da sua actividade polemística: a educação da mulher e o adultério; a vacuidade da literatura ultra-romântica; a nulidade e o verbalismo dos políticos constitucionais; a vida escassa e vazia do funcionalismo das secretárias, o anti-clericalismo – e pouco mais” (Saraiva, 1982: 60).

O tema do adultério é abertamente relatado. Tal como Luísa, a personagem principal, Maria da Piedade, começa, por ser tipicamente romântica: é relatada como sendo loura, magra, de olhos escuros e anseia por uma vida feliz, recheada pelo amor. Contraí casamento com Coutinho para fugir ao seu fado familiar: o álcool e a violência, do seu pai, e o azedume e a pobreza, da sua mãe. Contudo, é entregue a um ambiente castrador de ilusões: o meio rural onde vive faz com que os seus dias se encham de solidão, de sofrimento e de amargura e a doença do seu marido e dos seus filhos enegrecem-lhe a existência:

O marido, mais velho que ela era um inválido, sempre de cama, inutilizado por uma doença de espinha, havia anos que não descia à rua; avistavam-no às vezes também à janela murcho e trôpego, agarrado à bengala, encolhido na robe-de-chambre, com uma face macilenta, a barba desleixada e com um barretinho de seda enterrado melancolicamente até ao cachaço. Os filhos, duas rapariguitas e um rapaz, eram também doentes, crescendo pouco e com dificuldades, cheios de tumores nas orelhas, chorões e tristonhos. A casa, interiormente, parecia lúgubre. (Queirós, s.d: 53-54)

Infeliz com a vida que tem deixa-se seduzir pelo primo do seu marido, Adrião, que vem da cidade. Este leva-a a afastar-se, progressivamente, dos seus costumes religiosos, da sua pacata e insípida vida rural, das suas funções de esposa e mãe. A influência negativa do urbano sobre o rural está patente e a personagem feminina cai em desgraça, lenta e continuamente, até ao último parágrafo do conto.

No seu artigo “Eça de Queirós e a narrativa breve: uma leitura do conto ‘No moinho’”, Amina di Munno afirma que neste

conto[,] ainda fundamentalmente realista, Eça retrata uma vez mais o tipo de mulher: “era uma loura, de perfil fino, a pele ebúrnea e os olhos escuros de um tom violeta, a que as pestanas longas escureciam mais o brilho sombrio e doce”. Encerradas emblematicamente no próprio nome, Maria da Piedade, estavam toda a dedicação e a abnegação da protagonista ao viver ao lado de um marido velho e paralítico (...) ela não passa de uma fraca vítima das circunstâncias: acordada para a vida quando um primo lhe faz entrever perspectivas de felicidade, Maria da Piedade é afinal arrastada à perdição. (Munno, 1997, 53)

1.4. A mulher e a sua ligação à natureza

A conceção tradicional do papel da mulher, vista especialmente como esposa e mãe, foi abalada na sociedade e na literatura da segunda metade do século XIX, pois novos valores emergiram que forçaram a sua evolução. Na literatura realista e naturalista, a mulher encontrava-se então associada ao erotismo, ao adultério, ao incesto e ao histerismo, afastando-se, assim, progressivamente, da imagem de mulher anjo ou de mulher burguesa repleta de virtudes dos românticos. No entanto, a tragédia a que esta mulher foi votada na literatura é reveladora da resistência à superação da sua condição subalterna.

Inserida numa sociedade mesquinha e hipócrita, a mulher não pode ser autêntica e ter um fim feliz ao lado do homem que ela ama. Ora, associando-se à natureza, a sua autenticidade emerge e ela liberta-se do jugo do homem e da sociedade. A sua sensibilidade permite que ela se ligue à natureza e a tudo o que esta simboliza. Em contrapartida, o homem, pela sua racionalidade, consegue interagir espontaneamente com o grupo social em que se encontra.

Poderíamos debruçar-nos sobre inúmeras obras, no entanto, seleccionámos algumas para melhor ilustrar a proximidade da mulher à natureza. Textos como o conto “O Cerro”, de Abel Botelho, publicado no volume *Mulheres da Beira*, em março de 1896, e *A Cidade e as Serras*, de Eça de Queirós, de 1901, evidenciam o papel da

natureza, aludindo aos cheiros circundantes que, por sua vez, funcionam como uma acendalha à sensualidade recôndita das personagens femininas.

Pela voz do narrador, a personagem feminina Teresa, em “O Cerro”, mostra-nos, em primeiro lugar, uma mulher frágil, que se vai transformando num ser com desejos. O cheiro dos corpos dos homens que trabalham o vinho e as suas pernas nuas despertam sensações até então adormecidas:

Todo o seu pequeno ser, nervoso e fino, vibrava de desejos, fervia de comoção. Com um grande espanto apavorado, sentia ela agora a cada momento, sem saber porquê, tomá-la um mole deliquescer dos nervos. Irresistivelmente, as grossas pernas nuas, a escorrerem vinho, dos homens que ao meio-dia saíam do lagar, fizeram-na tremer escandecida... Acordava nela imperiosamente a fêmea. A sua alma puríssima e amantíssima baixava ao esterquilínio das provações bestiais. Era uma ignomínia com asas, um ditirambo no Céu. (Botelho, 1979: 449)

No livro *A Cidade e as Serras*, de Eça de Queirós, a personagem Joanhinha simboliza um ideal de vida pacata e plena, pois vive nos ares saudáveis das serras portuguesas. Assim, Joanhinha é a imagem da mulher sensualmente simples, resultando a sua sensualidade da sua inocência, da sua naturalidade e da sua espontaneidade. É a mulher ideal para ser mãe, é a mulher-anjo, com pele branca, cabelos louros e olhos escuros.

Uma outra personagem, Ana Vaqueira, encontra-se associada a uma natureza mais agreste e, por isso, possui uma sensualidade mais complexa, que despoleta sensações mais fortes e contraditórias:

- Oh Jacinto, eu daqui a um instante também quero água! E se compete a esta rapariga trazer as coisas, eu, de cinco em cinco minutos, quero uma coisa!... Que olhos, que corpo...Caramba, menino! Eis a poesia, toda viva, da serra...

O meu Príncipe sorria, com sinceridade:

- Não! Não nos iludamos, Zé Fernandes, nem façamos Arcádia. É uma bela moça, mas uma bruta... Não há ali mais poesia, nem mais sensibilidade, nem mesmo mais beleza do que numa linda vaca turina. Merece o seu nome de Ana Vaqueira. Trabalha bem, digere bem, concebe bem. Para isso a fez a Natureza, assim sã e rija; e ela cumpre. O marido todavia não parece

contente, porque a desanca. Também é um belo bruto... Não, meu filho, a serra é maravilhosa e muito grato lhe estou... Mas temos aqui a fêmea em toda a sua animalidade e o macho em todo o seu egoísmo... São porém verdadeiros, genuinamente verdadeiros! E esta verdade, Zé Fernandes, é para mim um repouso. (Queirós, (1920?): 157-158)

No conto, “No Moinho”, Eça estabelece uma relação entre a natureza e o espaço, fazendo alusão à personagem principal Maria da Piedade:

A mesma paisagem que ela via da janela era tão monótona como a sua vida: em baixo a estrada, depois uma ondulação de campos, uma terra magra plantada aqui e além de oliveiras e, erguendo-se ao fundo, uma colina triste e nua, sem uma casa, uma árvore, um fumo de casal que pusesse naquela solidão de terreno pobre uma nota humana e viva. (Queirós, s.d.: 56)

A natureza surge-nos em sintonia com o estado físico e psicológico desta personagem feminina:

À noite abafava; abria a janela; mas o cálido ar, o bafo morno da terra aquecida do sol, enchiam-na dum desejo intenso, duma ânsia voluptuosa, cortada de crises de choro...

A santa tornara-se Vénus. (ibid.: 68 e 69)

A lembrança de Adrião suscita sensações múltiplas em Maria da Piedade, e a natureza parece unir-se a toda esta voluptuosidade e querer ajudar a atizar o desejo. A atmosfera, propícia ao torpor, à letargia, envolve a alma e o corpo da personagem e esta está, pois, prestes a entregar-se:

O silêncio dos campos em redor isolava-os – e, insensivelmente, ele começou a falar-lhe baixo.

Ela escutava-o de olhos baixos, pasmada de se achar ali tão só com aquele homem tão robusto, toda receosa e achando um sabor delicioso ao seu recheio. (ibid.: 63)

E de repente, sem que ela resistisse, prendeu-a nos braços e beijou sobre os lábios, de um só beijo profundo e indeterminável. (ibid.: 64-65)

A natureza parece querer associar-se ao momento, ajudar à união. Maria da Piedade sai das trevas onde se encontra com o seu marido, para encontrar o paraíso junto de Adrião. No moinho, entrega-se, então, ao prazer¹⁰:

Ela corou outra vez do fervor da sua voz, e recuou como se ele fosse já arrebatá-la para o moinho. Mas Adrião agora, inflamado àquela ideia, pintava-lhe na sua palavra colorida toda uma vida romanesca, de uma felicidade idílica, naquele esconderijo de verdura: de manhã, a pé cedo, para o trabalho; depois do jantar na relva à beira de água; e à noite as boas palestras ali sentados, à claridade das estrelas ou sob a sombra cálida dos céus negros de Verão... (ibid.: 64)

Enquanto a mulher é *femme fragile* e santa, a natureza mantém-se serena, mas, ao primeiro prenúncio de erotismo e sensualidade, a natureza muda e parece querer participar no enleio e na transformação em *femme fatale*.

2. A mulher e o erotismo no século XX

2.1. As vozes femininas no início do século XX

Na primeira parte deste trabalho, abordámos as influências do romance francês realista e naturalista na literatura portuguesa, debruçando-nos especialmente sobre a nova visão da mulher que ele veiculava. Ora, no século XX, a imagem da mulher sofre novo impacto, pois grandes tensões sociais vão fazer com que o sexo feminino se vá tornando progressivamente mais autónomo e independente do jugo familiar – neste caso, do homem, enquanto marido – e social.

Com efeito, fruto de um questionamento filosófico e social, a corrente realista pôs em causa a forma desigual como o homem e a mulher eram educados. A partir desse momento, o interesse votado à condição da mulher foi crescendo e inúmeros estudos ligados à psicologia, à psicanálise, à sociologia, etc. foram proliferando.

Consequentemente, ao longo do século XX, foram-se intensificando as lutas das mulheres pelos mesmos direitos dos homens e pelo reconhecimento social e individual. Pretendiam obter o mesmo direito à educação, exercer direitos e deveres

¹⁰ É no moinho que a santa se transforma em Vénus, a deusa do amor, responsável pelo prazer, pelo sexo e pela satisfação.

baseados na comunhão plena de vida na igualdade entre os cônjuges, beneficiar de liberdade sexual, etc. Em suma, combateram pela igualdade de género e pelo seu reconhecimento enquanto cidadãs.

A contribuição dos autores realistas foi decisiva, pois eles permitiram que a consciencialização – em relação à carência de uma análise dos papéis desempenhados por homens e mulheres na sociedade – tomasse forma. As mulheres, sentindo-se desprezadas, marginalizadas por uma sociedade governada por homens, nutriram um sentimento comum: o da revolta e o da sua afirmação enquanto ser individual e social.

Ora, o facto é que, durante quase todo o século XX, os homens, pressionados pelas exigências profissionais, tinham contacto com as inovações técnicas e científicas, e continuavam, assim, a manter-se afastados das mulheres. Estas tiveram, pois, de lutar por um caminho que lhes estava vedado à partida e de desbravar terreno para serem reconhecidas profissionalmente. (cf. Oliveira, 2000: 53)

Progressivamente, as mulheres vão adquirindo novos hábitos, libertando-se, assim, dos papéis que desempenharam no século anterior – de esposa, mãe, dona de casa, confidente e amante –, e vão-se afastando da posição subalterna a que foram remetidas durante séculos. Começam a querer ter a sua independência financeira, para não continuarem subjugadas às vontades dos maridos, mas a falta de instrução leva-as, vezes sem conta, a seguirem caminhos de incertezas.

Tendo em conta que o acesso das mulheres à escolarização básica era limitado, a abertura, em 1906, do primeiro liceu feminino em Portugal¹¹ foi, para elas, uma esperança no futuro. A alfabetização e a instrução permitir-lhes-iam superar a hipocrisia social e mostrar que tinham capacidades intelectuais, que eram tão inteligentes quanto os homens e que eram capazes de alcançar horizontes que, até então, só eram atingidos pela classe masculina.

A implementação da República, em 1910, também contribuiu para a independência das mulheres e, desde essa data, elas foram conseguindo alcançar lugares de destaque e evidenciar-se em relação aos homens. Neste contexto, de procura de igualdade de direitos e de liberdade, surgem os movimentos feministas.

¹¹ Em 1906 a Escola Maria Pia é elevada a Liceu Nacional, tornando-se o primeiro liceu feminino em Portugal, embora não preparasse ainda as suas educandas para o ingresso no ensino superior (cf. Grainha, 1905: 313)

O sexo feminino quer ver reconhecidos os seus direitos à cidadania pelo voto, a mais e melhor educação e à igualdade entre as leis masculina e feminina – Carolina Beatriz Ângelo “foi a primeira mulher a votar em Portugal nas eleições Constituintes em 28 de maio de 1911” (Silva, 1991 [?]: 97). Esta médica, pelo facto de se ter tornado viúva, pôde invocar em tribunal o direito de ser considerada “chefe de família”. Foi uma das principais ativistas da sua época, tendo lutado por causas como a emancipação das mulheres e o sufrágio feminino.

Mas vejamos, por ora, qual foi o papel das mulheres escritoras e intelectuais na sociedade da primeira metade do século XX.

Carolina Michaëlis de Vasconcelos – escritora, filóloga, investigadora, crítica literária – era adepta do feminismo, tornando-se na Presidente de Honra do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas. Teve como principal preocupação a condição das mulheres em Portugal e, atendendo à sua inferiorização cultural e social, publicou alguns artigos onde denunciava os males de uma sociedade dominada pelo homem.

Uma outra figura, conhecida sob o pseudónimo de Caiel, Alice Evelina Pestana Coelho, foi uma mulher notável do seu tempo, não só enquanto escritora, mas também enquanto “impulsionadora do processo de afirmação e emancipação da mulher portuguesa, particularmente na defesa do seu direito à educação e participação activa na vida social” (Apud Silva, 1991 [?]: 59). Em *La femme et la paix* questiona a educação da mulher, o seu verdadeiro potencial, valorizando-a e dignificando-a enquanto ser individual e social.

Caiel, ao longo da sua carreira de escritora, tomou uma posição clara e tinha um objetivo preciso: “Elevar a mulher”, “torná-la livre”, “torná-la digna”, “fortificar a consciência individual” (Apud Silva, 1982: 16). Segundo Caiel:

a mulher reconhecia o seu opróbrio; protestava contra a situação sempre ignóbil em que era mantida – a da besta de carga, ou de mero objecto de divertimento e luxo. Em breve adquiriu a consciência de si mesma. Quiz pensar, quiz trabalhar, quiz dignificar-se. Procurou divorciar-se da frivolidade deprimente, com os olhos postos n’um ideal singelo – ser alguém (ibid.: 17).

Uma outra mulher, Adelaide Cabete, foi uma das feministas pioneiras, chegando a dirigir o Movimento de Emancipação Feminina da I República. Participou,

a par com Ana de Castro Osório, na Liga das Mulheres Republicanas. Em 1914, fundou o Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas e foi membro do Internacional Council of Women, tornando-se, deste modo, num marco da história do feminismo em Portugal. Fez também parte do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas. Em 1923, no 1º Congresso Feminista Português, a própria afirmou:

A maior parte dos homens de hoje já não receiam que a mulher se torne menos feminina por ser feminista. Ele vê que a mulher à medida que se interessa pelas questões de ordem social, vai esclarecendo a sua inteligência, vai disciplinando o seu espírito, vai aperfeiçoando a sua individualidade, tornando-se assim um elemento de valor positivo, um ser consciente e portanto com maior direito ao título de mãe e de esposa. (Apud Silva, 1991 [?]:75)

A escritora Ana de Castro Osório tem como principal temática a mulher: defende que esta deve ter uma profissão, para poder ser independente económica e moralmente, e que, entre o casal deve existir uma relação de companheirismo e não de superioridade do homem em relação à mulher.

Obras como *As mulheres portuguesas*, *A mulher no casamento e no divórcio*, *A mulher nas leis da República*, *Em tempo de guerra. Aos soldados e às mulheres do meu país*, entre outras, refletem sobre o papel da mulher no século XX:

No séc. XX, a mulher tem de ser outra, porque outro é também o homem e muito diferente o seu ideal. Educar a mãe para ser educadora dos filhos: educar a mulher em geral para viver de si mesma, e para si, quando pertence à enorme legião das que ficam solteiras e portanto sem filhos nem casa a governar, deve ser um dos nossos mais porfiados empenhos. É este o verdadeiro feminismo. (Apud Silva, 1991 [?]: 81)

... a triste verdade a confessar, e que é muito para meditar é que – do milhão de portugueses que sabem ler e escrever a sua língua, apenas um terço são mulheres! (Apud Silva, 1982: 31)

... as mulheres deixaram de lêr com receio que as chamassem *literatas* – o epíteto mais desagradável que podia ser dito a uma senhora que era vista com um livro na mão. (ibid.)

Vozes, como a de Maria Amália Vaz de Carvalho, manifestam-se para valorizar e preservar o papel da mulher. Esta escritora sabe que só a instrução poderá trazer à mulher a libertação da sua situação de submissa, por isso, em algumas das suas obras, faz campanha a favor da educação da mulher portuguesa (cf. Oliveira, 2000: 63).

No livro *Cartas a Luísa*, Maria Amália Vaz de Carvalho revela qual é o seu entendimento em relação à educação feminina e afirma que a mulher leva para o casamento os sonhos da mulher romântica, bem como as suas pretensões a luxos e prazeres de uma independência indomada. Transmite-nos, assim, o seu intento:

Mas eduque-se a mulher por um modo idêntico àquele por que o homem é educado, dê-se-lhe o conhecimento exacto das coisas, ilustre-se-lhe o espírito com as noções positivas que a tornam apta para compreender o seu fim social, e a mulher, fortemente e cientificamente formada para a vida, aceitará a vida com mais energia, com mais firmeza, com mais compreensão real do dever. (Carvalho, 1938b: 36-37)

Um outro nome, o de Emília de Sousa Costa, na sua obra *Olha a maldade e malícia das mulheres*, de 1932, tem uma posição inovadora, corajosa e também agressiva relativamente à mulher do seu tempo. É reconhecida como uma escritora feminista perseverante, pois ela acredita que a mulher bem como o seu papel na sociedade se encontram em constante evolução.

Na sua obra *A mulher educadora*, Emília de Sousa Costa diz-nos que a mulher “não é superior, nem igual, nem inferior ao homem. À Mãe compete o direito de ser considerada como equivalente ao Pai, pesando sobre ambos equitativamente a responsabilidade do prestígio da família” (Apud Silva, 1991 [?]: 93). Há também, nas suas obras, a preocupação de dar conselhos à mulher, nomeadamente em relação à “higiene, ao arranjo do lar, à cozinha e à decoração, bem como à educação e promoção cultural e cívica da mulher.” (ibid.)

Todas estas escritoras contribuíram para que a literatura refletisse, cada vez mais, a realidade quotidiana. A busca incessante da posição da mulher equiparada ao homem estimulou alguns nomes sonantes, femininos, da literatura portuguesa, a partir dos anos 50. É sobre estas que falaremos no ponto seguinte.

2.2. As vozes femininas na segunda metade do século XX

Sendo a literatura uma arte que transforma a realidade e que a recria graças à imaginação do artista, este último inventando e reinventando um mundo verosímil, as literaturas estrangeira e portuguesa da segunda metade do século passado foram marcadas pela proliferação de uma literatura de produção feminina. Durante vários séculos prevaleceu, na literatura portuguesa, uma visão especialmente masculina da mulher, o que levava a que ela se encontrasse subjugada a convenções sociais suscetíveis de delimitar a sua existência. Essa visão era transmitida por uma escrita masculina, o que, aos olhos da antropologia, explica a coação histórica sobre a mulher: a mulher ocupou durante séculos um lugar secundário e submisso, quer na família quer na sociedade.

Em Portugal, a partir da segunda metade do século XX, a escrita feminina intensifica-se e vai-se enraizando. A escritora Agustina Bessa Luís, com o seu romance *A Sibila*, marca uma etapa no mundo da literatura, já que, até então, em Portugal, poucas eram as mulheres escritoras – contrariamente a outros países da Europa ou da América do Norte.

Maria Gabriela Llansol, pela maneira como inventou um género literário (para o qual não se adequam as categorias de romance ou de ficção, e onde, em rigor, se atenuam as fronteiras entre prosa e poesia) criou a sua própria tradição e projetou-se fora das constelações literárias. António Guerreiro diz-nos, num artigo no *Jornal Expresso*¹², o seguinte, em relação à escrita de Maria Gabriela Llansol:

(...) quem aceitou o desafio e foi acompanhando o percurso que se cumpriu em cerca de trinta títulos, desde os contos de “Os Pregos na Erva” (1962) até ao recente “Os cantores de Leitura”(2007) percebeu que aquela grandiosa torrente de escrita, sem fronteiras nítidas na passagem de um livro para outro, fornecia as suas próprias condições de leitura. Era, ela própria, escrita e leitura. Mais do que isso: era um elogio de uma experiência que não coloca a escrita de um lado e a leitura do outro, mas entende-as a ambas como escuta, decifração e conhecimento. Evidentemente que a experiência de leitura que Maria Gabriela Llansol exigiu dos seus leitores – dos seus

¹² (http://www.snpcultura.org/impressao_digital_maria_gabriela_llansol.html) (consultado em 10-01-2013)

“legentes”, diria a escritora no seu idioma e com uma particular capacidade de criar conceitos – não se confunde com um envolvimento psicológico tendente a reconstituir aquilo que o autor quis dizer (...)

(...) Toda a obra de Llansol é conquista de um território salvo da «doxa», das «imposturas da língua», da alienação das relações sociais, e é nesse sentido que estas personagens ganham o estatuto exemplar de membros de uma gloriosa família: elas vivem, nos textos de Llansol. Numa condição de expatriamento, habitam as orlas de um território em que o tempo parece ter sido abolido e instituída a lei da universalidade e da simultaneidade, longe, portanto, da linearidade histórica e narrativa. (Guerreiro, 2008)

Irene Lisboa, uma crítica implacável da sociedade e da condição das mulheres do seu tempo, usa a poesia e a forma breve para a denúncia e a revindicação, tornando-se, assim, num símbolo da luta pela emancipação feminina.

Outra mulher da mesma geração, Maria Lamas, foi uma das mais respeitadas ativistas da oposição ao regime fascista: firme esquerdista, escreveu importantes estudos sobre as mulheres em Portugal e no mundo, esteve exilada e foi perseguida várias vezes.

Maria Archer evidenciou-se pela coragem, pela força e audácia do realismo da sua ficção; foi também uma das primeiras escritoras portuguesas a interessar-se por África e pela sua literatura, tentando revelar a verdade sobre o colonialismo e abrindo o caminho, ao lado de outros escritores, para o estudo da literatura africana de expressão portuguesa.

Um outro nome importante a mencionar é, sem dúvida, o de Helena Marques, ex-jornalista e escritora. Sobre esta, informa-nos Ana Isabel Moniz, que “é a acontecimentos reais e a histórias e conversas ouvidas na sua infância que a autora vai buscar a substância dos seus livros, construídos com base na sua “longa memória”, de onde é possível reconhecer um acentuado pano de fundo histórico-cultural e identitário, enquanto testemunho de um tempo e de um lugar”¹³.

Helena Marques graças à sua obra ajuda, também ela, à transformação da mulher portuguesa e permite que esta adquira, gradualmente, direitos e responsabilidades. Uma das suas obras, *O Último Cais*, cuja ação decorre na ilha da Madeira entre os séculos XIX e XX, descreve a história da família Vella

¹³ http://www.abraplip.org/anais_abraplip/index.php (consultado em 10-01-2013).

(posteriormente Villa, na sequência da sua fixação no Funchal), ao longo de várias gerações, e nela a mulher, a par com a ilha, assume o papel principal.

Ana Hatherly é outro dos grandes nomes da literatura portuguesa feminina. A sua obra visava a reinvenção da palavra, num apelo à reinvenção da leitura. Na segunda metade do século XX, lutar era para ela a atitude certa a tomar, quando o mundo fervilhava de acontecimentos marcantes: de movimentos estudantis, de guerras, de feminismo, de expansão da música rock, entre outros.

É nos anos setenta, com as “Três-Marias” (cf. Owen, 2000: 10), isto é com as três autoras de *Novas Cartas Portuguesas* – Maria Velho da Costa, Maria Isabel Barreno e Maria Teresa Horta – que vamos ver denunciadas as condições das mulheres na ditadura, sendo estas obrigadas a obedecer aos pilares fundamentais da ideologia do Estado Novo: deus, pátria e família. Estas escritoras foram, evidentemente, perseguidas pela PIDE/DGS.

A literatura feminina tenta, pois, impor-se, mas o processo é moroso e doloroso, na medida em que a conjuntura política, social e literária não lhe é favorável: a censura, o domínio do homem – em todos os meios – e o conservadorismo impediam-na de singrar e de evoluir.

Com o 25 de Abril, novas perspetivas se abrem: a escrita toma novas formas graças à liberdade de expressão, e as mulheres escritoras vão conseguir fazer ouvir a sua voz dissonante, relativamente às condições do sexo feminino e às estruturas sociais, políticas e económicas. Surge, pois, uma pluralidade de perspetivas e de modos de interpretar a realidade circundante, resultando esta da transformação nas relações sociais e “ [do] facto de as mulheres reivindicarem com mais ou menos sucesso a igualdade em relação aos homens em todos os sectores da vida social” (Amâncio, 1998; 9). Senão, vejamos:

Essa realidade é a da desigual distribuição de homens e mulheres por actividades profissionais e níveis hierárquicos (Silva,1983), a da enorme representação das mulheres em grupos profissionais desqualificados, como a dos empregados de escritório (Ferreira, 1992), a da sua desvalorização ao nível das tarefas que desempenham e dos salários que auferem mesmo em sectores onde estão muito representadas, como o bancário (Lopes, Perista e Ferreira, 1990) ou das dificuldades com que são confrontadas quando ousam

penetrar em grupos profissionais tipicamente masculinos, como o dos empresários (Rodrigues, 1989). (Amâncio, 1998: 14)

É num cenário mais vasto de textos e preocupações que se distingue Teolinda Gersão. Não obstante a representação da busca de identidade do povo português antes do 25 de Abril, os seus dois primeiros romances, *Silêncio* e *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, espelham a vida e o papel das mulheres portuguesas na sociedade.

No seu texto *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, Teolinda Gersão fala-nos de uma mulher, Hortense, e da sua relação com os pais, o companheiro, o filho e a nora, em percursos diferentes da sua vida. São relatados do quotidiano português, da opressão política e do sufoco de uma sociedade que vive sob a ameaça da censura, do sofrimento provocado pela guerra colonial – considerada injusta e sem saída –, do sistema educacional, da emigração e da situação da mulher na sociedade.

Este marco histórico, a Revolução do 25 de Abril, é também tratado por autoras como Agustina Bessa Luís, em *Pessoas Felizes*, e Luísa Costa Gomes, em *O Pequeno Mundo*. Grandes nomes da literatura feminina abordam a Revolução nas suas obras, certamente porque sentiam a necessidade de reconsiderar as suas ligações com o mundo, de refletir sobre o destino do indivíduo, deixando de lado o concreto e partindo para o desconhecido e o insólito.

Uma outra personalidade, Sophia de Mello Breyner, segundo Paulo Marques, na sua obra *Sophia de Mello Breyner Andresen: princesa da ética e da estética*, surge associada a uma não hesitação, “[ao] enveredar pelo terreno da poesia política e social, demonstrando como a grande poesia não é necessariamente incompatível com a imersão na circunstância histórica, nem com a denúncia da injustiça ou o protesto” (Marques, 2008: 28). O crítico afirma que Sophia procurou sempre associar a sua escrita à vida:

A minha poesia é a explicação com o universo, a minha convivência com as coisas, a minha participação no real, o meu encontro com as vozes e com as imagens. Por isso, o poema não fala duma vida ideal mas sim duma vida concreta (...) Sempre a poesia foi para mim a perseguição do real. Um poema foi sempre um círculo onde o pássaro do real fica preso. E se a minha poesia, tendo partido do ar, do mar e da luz, evoluiu, evoluiu sempre dentro dessa busca atenta. (ibid.: 46)

Os nomes de Lúdia Jorge, em *O Dia dos Prodígios*, e de Hélia Correia, em *Montedemo* e *Casa Eterna*, destacam-se pelo uso do fantástico, a mulher encontrando-se ligada à natureza e a forças que lhe são sobrenaturais.

Ora, eis que surge uma escrita associada ao corpo, e isto porque a mulher começa a ver-se de forma diferente, partindo do interior para o exterior.

São novamente os nomes de Lúdia Jorge, em *A Costa dos Murmúrios*¹⁴, de Hélia Correia, em *Montedemo*, e também de Teolinda Gersão, em *O Cavalo de Sol*, que surgem associados a esta nova maneira de sentir e escrever e, concomitantemente, às temáticas principais do nosso trabalho – a natureza, a sensualidade e o erotismo da mulher.

A obra de Hélia Correia constitui, sob este ponto de vista, um exemplo acabado de combinação de todos estes elementos. Daí, a nossa escolha.

2.3. A escrita livre de Hélia Correia

Eis que surgem os anos oitenta e, com eles, Hélia Correia¹⁵, a escritora do fantástico, principalmente em *O Separar das Águas*, *O número dos Vivos*, *Montedemo*, *Villa Celeste* e *Soma*.

¹⁴ Clara Rocha reporta-se a este romance como “uma impressivo documento sobre a colonização portuguesa em África (o genocídio, o racismo, os ideais de heroísmo, a repressão e a censura) percorrido por um continuum de ironia que realça, sobretudo graças às litotes, o absurdo da dominação branca e da guerra” (2002: 467).

¹⁵ Hélia nasceu em 1949, em Lisboa, licenciou-se em Filologia Românica, mas também fez um curso de Pós-graduação em Teatro Clássico. Exerceu funções de professora no ensino secundário, contudo, presentemente, dedica-se exclusivamente à escrita. É poetisa e dramaturga, mas é enquanto ficcionista que, nos anos oitenta, ela se destaca, com a publicação da sua obra *O Número dos Vivos*. Na ficção narrativa, podemos destacar: *O Separar das Águas* (1981), *O Número dos Vivos* (1982), *Montedemo* (1983), *Villa Celeste* (1985), *Soma* (1987), *A Fenda Erótica* (1988), *A Casa Eterna* (1991), *Insânia* (1996), *Lillias Fraser* (2001), *Apodera-te de mim* (2002), *Fascinação* (2004), *Bastardia* (2005), *Contos* (2008). As obras que se circunscrevem à década de oitenta refletem a tendência deste período para a narrativa fantástica e, nas décadas subsequentes verificamos que Hélia evolui para o neofantástico.

Porém, Hélia também nos presenteia com poesia: *A Pequena Morte. Esse Eterno Canto* (1986) – obra resultante da parceria com o seu companheiro Jaime Rocha – e *Apodera-te de Mim* (2002).

Dedica-se igualmente à escrita de obras de literatura infantil – *A Luz de Newton: 7 Histórias de Cores* – e de teatro: *Perdição. Exercício sobre Antígona*, seguido de *Floribela* (1991) e *O Rancor. Exercício sobre Helena* (2000) – onde a presença dos mitos clássicos é evidente –, e *O segredo de Chantel* (2005).

Conforme disse Hélia Correia a Paula Moura Pinheiro, no programa “Câmara Clara”, a 19 de fevereiro de 2012, ela é uma escritora que sente necessidade de viver “mais ou menos afogada nas heras” (Correia, 19-02-2012). A escritora sempre quis estar afastada da “passadeira da fama” (ibid.) e distante das promoções literárias. O seu principal desejo é escrever, mantendo-se longe “do excesso material que leva [as pessoas] à decadência” (ibid.).

Hélia Correia, a poetiza dos gatos, vive em constante (des)harmonia com as suas personagens. Em muitos dos seus contos, valeu-se dos traços neofantásticos para transportar o seu leitor para um plano metafísico e maravilhoso, construindo gentes metamorfoseadas, estranhas, loucas e paranormais. O sobrenatural não é o único âmagô das narrativas de Hélia Correia, pois ela também se serve do quotidiano para maravilhar e encantar e para fazer sobressair o esplendor das suas personagens.

Começando pela peça de teatro *O Rancor: Exercício sobre Helena* – onde a escritora retoma o mito de Helena de Tróia, inspirando-se nas múltiplas imagens que a criação clássica difundiu dela, mas conferindo à rainha uma forma mais humanizada –, passando pela novela *Montedemo* – sendo o Montedemo o símbolo do mistério e da desgraça da protagonista –, e indo até a uma das suas últimas produções, o romance *Adoecer* – que é uma ficção biográfica sobre Elizabeth Siddal, a artista e musa dos pintores pré-rafaelitas, e também um retrato do romantismo enquanto patologia exaltante –, é sempre a imagem feminina, sofredora, rejeitada, incompreendida, apaixonada, sensual que emerge. Em suma, a mulher de Hélia continua a ser o resultado de uma sociedade preconceituosa e retrógrada.

A postura que assume, enquanto escritora, é a “de ternura com o ser humano” (Correia, 19-02-2012), por isso as suas personagens são construídas à imagem da pessoa Hélia. A escritora cria à luz dos seus modelos literários, das suas heroínas, particularmente as de Emily Brontë em *O Monte dos Vendavais*.

Vários são os críticos que tentam definir a escrita de Hélia, entre os quais Hilary Owen, que, ao referir-se ao *Número dos Vivos*, afirma ser esta mais uma “tentativa histórico-literária da mulher converter por dentro o realismo clássico” (Owen, 1997: 20).

Sobre a escritora, afirmou Urbano Tavares Rodrigues: “Hélia Correia, escritora um tanto marginal, até pelo acaso das suas publicações, quase sempre arredadas do triunfo publicitário, mas reconhecida e classificada já entre os casos mais autênticos da

actual literatura portuguesa, não fabrica os seus livros à maneira de. As suas mais fundas experiências, os seus fantasmas recorrentes, ditam-lhe, esses sim, as estruturas simbólicas de uma escrita nova extremamente original” (Apud Mateus, 2003: 87).

Já Isabel Allegro Magalhães, no seu livro *O Sexo dos Textos*, considera, no que respeita a *Montedemo* e *A Casa Eterna*, que é possível evidenciar a presença de um dos “polos atractivos na escrita de autoria feminina” (Magalhães, 1995: 27): a “criação de universos fantásticos ou de um realismo mágico, onde se dá o cruzamento de uma dimensão de magia com a vida quotidiana e com uma re-interpretação da História” (ibid.).

Isabel Allegro Magalhães, no que toca às temáticas trabalhadas por Hélia, reconhece existir uma estável “ligação à terra, à natureza e seus ritmos” (ibid.: 36). A seu ver “trata-se de uma relação corpórea, telúrica, com a vida, suas fontes e seus lugares. Essa presença de forças telúricas penetrantes, numa harmonia com os ritmos da natureza, com a respiração do próprio cosmos, está patente” (ibid.) em várias personagens. Também comenta que, nas suas obras, parece haver “um constante vaivém entre múltiplas coisas ao mesmo tempo, paralelo sem dúvida à forma como as mulheres vivem o seu quotidiano, respondendo a um sem-número de solicitações em simultâneo, uma escrita, esta, homologada do policentrado viver feminino” (ibid.: 43).

Ainda sobre *A Casa Eterna*, Luís Mourão distingue a maneira como “a matriz realista de um inquérito sobre a vida de um homem ganha uma progressiva dimensão poética porque conduzida segundo a sensibilidade de uma narradora que implicitamente vai sempre afirmando a sua diferença feminina” (Apud Mateus, 2003: 88).

Maria de Fátima Sousa e Silva, por sua vez, e no que respeita a vertente teatral de Hélia, nomeadamente a obra *Perdição: Exercício sobre Antígona*, estuda a revisitação do mito de Antígona. Para esta crítica “a questão que desta vez se impõe é a que antagoniza o feminino e o masculino, numa dicotomia em que *physis* se familiariza mais com a essência espontânea e emotiva da mulher e *nomos* com o sentido político ou civilizacional do homem. À liberdade de interpretação, a autora de *Perdição* faz corresponder uma forma anticonvencional” (Silva, 2001: 119).

Diz-nos, também, Maria de Fátima Sousa e Silva, que há um contraste notório com o texto original. Para a própria “tudo é anticonvencional na produção de Hélia, embora uma leitura atenta do texto sofocliano seja indesmentível sob as novas opções.

Mas quer na interpretação temática, como na arquitectura formal, cada pormenor é agora distinto” (ibid.: 103).

A própria autora, na apresentação e introdução que fez ao texto, explica as razões práticas e afetivas que estiveram na origem da mesma:

“*Antígona*” nasceu para um aniversário. Foi uma prenda fácil de embrulhar, pois sempre a carreguei com a minha bagagem, gastei-a e desgastei-a, dei-lhe, é um modo de dizer, a minha forma – e é isto que se passa com as versões do amor que não nos desiludem. Quando por obra e graça da Comuna, que se atreveu a pôr em cena o Édipo Rei, pude pisar as areias de Tebas, naturalmente que a Antígona tinha o olhar da actriz Rita Salema. “Outra Antígona não! Era uma chata!”, exclamou Adolfo Gutkin, quando lhe confessei que tinha escrito a peça. Mas o meu coração não estremeceu.” (Apud Soares, 2001: 121)

Ciente da reformulação que faz da figura clássica, Hélia confessou no *Jornal de Letras* de 21 de setembro de 1993, que “não quis degradar a dimensão heroica de Antígona, mas dei-lhe mais uma humanidade, até porque a tomei na infância e acompanhei o seu crescimento doloroso, o que implica uma aproximação mais afectiva à personagem” (Apud Soares, 2001: 122).

Carmen Soares, relativamente à obra *Perdição*, comenta que “transparece a ideia de estarmos perante uma interpretação pessoal de um mito cuja tradição não se nega. Sem asfixiar essa herança, mas implorando-lhe uma golfada de ar novo, a autora cria uma heroína atual, controversamente humana e, acima de tudo, orgulhosamente mulher” (ibid.).

O parecer de Hillary Owen, sobre *Perdição*, não se dissocia muito dos proferidos por Carmen Soares e Maria de Fátima Sousa e Silva, e considera que “A *Antígona* que Hélia cria desvia-se de facto em grande medida do original sofocleano, e da sua posição idealizada entre a lei do Estado e as leis da consanguinidade. Em vez de reabilitar o paradigma heroico do teatro clássico, Hélia opta por explorar o significado da brevidade da vida de Antígona” (Owen, 2006: 76).

Isabel Capelo Gil dá, também, a sua apreciação, comentando que “a reconvenção do mito por Hélia Correia, mais do que a reescrita de um texto original sofocleano, afirma-se como construção significa determinada por condicionantes

históricas, políticas e filosóficas que, aporisticamente remetem para um início em contínua construção” (Gil, 2006: 62).

Maria do Céu Fialho acrescenta ainda que “esta encruzilhada de caminhos do mito, entre Sófocles e Jean Anouilh, parece ter oferecido a Hélia Correia o espaço imaginário adequado para o seu encontro pessoal e criativo com o mito ancestral, simultaneamente sob o signo da frescura e do cansaço” (Fialho, 2006: 51).

No artigo de Maria Eugénia Pereira, intitulado “Quando a escrita é por afecto: exercício sobre *Perdição*”, Hélia Correia esclarece que “Pela primeira vez [pode] responder à violenta pergunta ‘Porque é que você escreve?’ sem sentir que as razões apresentadas são artifícios de insinceridade que a boa educação recomendou” e acrescenta, então, que escreveu ‘por afecto’” (Apud Pereira, 2007: 180).

Ainda no mesmo ensaio e sobre a mesma obra, e tendo em conta que a temática que nos interessa é a personagem feminina, Maria Eugénia Pereira informa-nos dos meandros da recriação da personagem feminina sofocleana, “que passou por um processo de interiorização que a metamorfoseou, isto é, que a humanizou e que a amaciou” (ibid.: 181). Dá-nos, igualmente a conhecer o longo comentário feito por Hélia Correia em relação à criação da sua personagem:

Finalmente deixei de a tratar com cerimónia. Ela que sempre fora a heroína a quem dedicara temor e gratidão pelo longe que estava dos meus dias, com as suas convicções e o seu atrevimento. Se alguma vez voltasse os olhos para mim, eu baixaria os meus, dizendo: *Non sum digna*. Com aquela coragem que parecia tão simples, tinha-se colocado para sempre entre nós e as grandes atitudes. Até que a vim a conhecer ainda menina, ainda emudecida pelo terror, quando a tragédia se abateu sobre a família e ela se limitou a socorrer o pai, a ser se a guia, o amparo daquele cego. Vi-a chorar, sem fala. E, apesar de saber que anos mais tarde ela estaria transformada naquela personagem cuja estatura sempre me assustara, comecei a amá-la como se fosse a uma filha, devagarinho e a chamá-la para mim. E a sua tragédia era outra tragédia: uma ansiedade de rapariguinha (...). Limitei-me a descrever o que nele achei. (Apud Pereira, 2007: 181)

A nosso ver, sendo Hélia uma escritora com marcas muito peculiares, sempre alheia ao tradicional e realçando-se pela originalidade dos pensamentos e as fontes literárias da sua meninice, ela quer, sem dúvida, dar um cariz feminino a uma obra

recheada de sombras masculinas. No entanto, a própria autora contesta a ideia de haver, nas suas obras, uma divisão entre o feminino e o masculino, conforme foi aludido por Hilary Owen em *Gender, Ethnicity and Class in Modern Portuguese-Speaking* (1996).

Afirmou, também, numa entrevista dada à revista *Anglo-Saxónica*, em 18 de julho de 2006, conduzida por Ana Raquel Fernandes, que não teve uma educação “sexista” e que não conhece “aquele prazer do gineceu, o das mulheres com os seus segredos e as suas cumplicidades.” Diz, mesmo, não ter “essa intimidade com o feminino” (Fernandes, 2006, 18 de julho: 266).

Sobre *Insânia*, realça Maria Alzira Seixo, na sua obra *Outros Erros*, que “o romance de Hélia Correia ergue (...) uma voz feminina” (Seixo, 2001: 306). Transmite-nos que se dá uma fusão entre a natureza e o sobrenatural e que “o ruralismo se transforma, descaracteriza e apaga entre dados banais da tecnologia quotidiana, tão emergentes na cidade como no campo, ou da cidade se alargando tentacularmente a todos os outros espaços” (ibid.: 305). A crítica conclui dizendo que este é “o livro da devastação do mundo no final do milénio” (ibid.).

As duas novelas, *Montedemo e Bastardia*, e o conto *Doroteia* interessaram-nos particularmente pela visão sensual e erótica da mulher e pelo valor que a natureza assume em cada uma delas.

3. *Montedemo, Bastardia e Doroteia*: a erotização do masculino, do feminino e da natureza

3.1. O conto e a novela: caracterizadores helianos

Tendo em conta a especificidade da narrativa breve, urge, por ora, fazer uma pequena pausa para refletirmos sobre as dissemelhanças existentes entre a novela e o conto. Jean Pierre Aubrit diz-nos, a esse respeito:

Qu’y a-t-il de commun entre les “contes” de Perrault et ceux de Maupassant, que d’ailleurs leur auteur qualifie tout aussi bien de “nouvelles” ? Les uns et les autres appartiennent au genre narratif bref, mais on sent qu’au-delà de cette commune mesure, c’est une différence de nature qui est en jeu. L’auteur des premiers n’en est que le colporteur (affiché), celui des seconds en est le créateur (parfois masqué). Cela étant, l’ambiguïté des termes n’est pas innocente, et si elle brouille les frontières, c’est pour mieux nous

suggérer des parentés, des influences réciproques, des héritages. (Aubrit, 1997: 4)

As margens são de difícil delimitação e, por tal facto, partir-se-á principalmente das constantes fundamentais do conto popular para tentar definir “o modelo” narrativo da novela.

O conto, diz-nos Ana Paula Garcia de Almeida, é “uma das formas narrativas mais antigas, inerentes à condição e à natureza humanas” (Almeida, 2008: 371) e João Gaspar Simões, no livro *História do Romance Português*, afirma que a novela é um “género mais novo, e por assim dizer híbrido conto que tende para romance” (Simões, 1967: 14). Contrapondo-se ao conto, por este ser, de entre os três, o género narrativo mais breve, e ao romance, por este ser o género mais extenso, a novela é uma composição de poucas páginas, que forma um universo, com as personagens, a ação, o cenário e a tonalidade que lhe são próprios, e que não necessita de ser prolongada, estendida, para ser clara. Katherine Mansfield esclarece ainda que “Il faut trouver à chaque instant le mot parfait, exact, nécessaire. Pourtant, les choses que je veux dire sont imprécises, indécises, fluides, fuyantes et rêveuses. La difficulté est de dire parfaitement les choses imparfaites” (Apud Aubrit, 1997 : 92) e Marcel Brion, por sua vez, acrescenta que “La nouvelle est une spectrographie de l’instant. Bien sûr il y a l’anecdote, les événements, une succession. Mais en apparence seulement. Toute cette diversité se rassemble, se condense dans l’unité qualitative d’un instant” (ibid.).

O conto, por sua vez, “a partie liée avec la mémoire orale. Appartenant au domaine du merveilleux ou à celui du folklore, et souvent aux deux ensemble, ces récits ressortissent généralement à la tradition ancestrale du contage, de la transmission d’une mémoire collective” (ibid. : 83). Luis Beltrán Almería explica-nos que:

El cuento no es un género más, y mucho menos un género menor; es el género más antiguo. Tuvo un papel central en el mundo de la imaginación tradicional – lo que llamamos habitualmente *cuento folclórico* -. Há renacido en la forma de cuento literário o cuento moderno tras un largo tránsito de adaptación a la escritura – las colecciones de apólogos, el, *exemplum*, el cuento boccacciano, las novelas ejemplares cervantinas. (Almería, 2001: 555)

Efetivamente, na literatura de ficção, o conto e a novela são considerados, por alguns críticos, gêneros menores em relação ao romance. Todavia, os dois gêneros mais breves têm as suas próprias leis, a sua própria conceção das coisas e dos seres, fechando-se sobre si próprios.

José Cândido de Oliveira Martins (2003: 345) diz-nos que o conto “define-se como um género narrativo, constituído por um relato curto, homogéneo e linear, através do qual se narram sucessos fictícios, fantásticos ou mesmo maravilhosos”. Acrescenta ainda que “a breve dimensão da diegese e a frequente organização das sequências narrativas por encadeamento (...) são reforçadas pela vivacidade do diálogo, pelo número reduzido de personagens, pela concentração do espaço e do tempo” (ibid.: 346).

O conto faz explodir a temporalidade do nosso mundo quotidiano, tornando-o *in illo tempore*, isto é o passado encontra-se fora do tempo, não havendo indícios temporais precisos. As personagens, por sua vez, são os motores da ação, mas ao mesmo tempo – porque estão reduzidos ao papel que têm de desempenhar na economia narrativa – são desprovidas de profundidade, por serem meramente emblemáticas. Mas Marthe Robert (2000) elucida que, para ter força poética, o conto tem de estar impregnado da carne e do sangue do contador.

Bruno Bettelheim, por sua vez, no seu livro *Psicanálise dos contos de fadas*, esclarece ainda que, nos contos, “o bem e o mal aparecem sob a forma de algumas personagens e suas acções, tal como o bem e o mal estão omnipresentes na vida e as propensões para ambos se encontram em cada homem. É esta dualidade que põe um problema moral e exige uma luta para a resolver” (Bettelheim, [1992?]:16). Esta forma categórica de colocar o dilema existencial do homem é uma condição básica para se conhecer o significado profundo da vida, e a fantasia, por seu lado, é um recurso fundamental no processo do desenvolvimento humano.

Montedemo e *Bastardia*, duas novelas, *Doroteia*, um conto: três narrativas breves que caracterizam a escritora e a mulher Hélia Correia. Pois, tal como disse Miguel de Unamuno, “toda a novela, toda a obra de ficção, todo o poema, quando é vivo é autobiográfico. Todo o ser de ficção, toda a personagem poética, criada por um autor faz parte do próprio autor. E se este criou no seu poema um homem de carne e osso que acaso conheceu, é depois de o ter feito seu, parte de si mesmo” (Unamuno, 1998: 58). Com efeito, nestas três obras, a escritora invade as personagens de papel,

cria-se a partir da sua própria criação, isto é representa-se a si própria, frente a si própria.

3.2. Montedemo: o corpo em erupção

3.2.1. Prazer, fertilidade e amor no Monte de demo

Constituída por cinquenta e duas páginas repletas de magia, a obra *Montedemo*, publicada em novembro de 1983, é “uma narrativa fantástica em torno de superstições populares, fundo mágico e algo satânico que subsiste no inconsciente e estabelece uma ruptura carnavalesca com a vaga de esterilidade de uma povoação infeliz” (Guedes, 1985: 96).

Tratando-se de uma novela cuja história se desenrola num meio rural, conjeturar-se-ia, pois, que um determinado tipo de problemática protocolar, de personagens predominantemente simbólicas e de espaços simples e campestres iriam invadir a diegese. Ora, nesta narrativa breve de Hélia Correia, a natureza assume, desde logo, uma indeterminação sobrenatural, transformando-se assim o ruralismo e a gente a ela ligados.

A escritora, no texto “Transmigrações”, que ela escrevera para o catálogo da peça “Montedemo” representado pelo Teatro “O Bando”, diz o seguinte:

Há algures, de onde emanam os poderes criadores, uma ficha trocada, um cabo mal metido. E essa gente, essas terras, essas cóleras, esses vulgares transtornos amorosos – em vez de acontecerem no tempo e na matéria com a sua existência benigna e humanal, vêm nascer parasitariamente dentro da minha ideia, desarranjando de tal modo as ordens, os fios naturais do pensamento, vivendo com tal folga, à minha custa que o único remédio é atirar com elas para cima do papel, pô-las a circular e deixar que mereçam ternura, os despiques, o desprezo das várias sociedades que frequentam. Eu, quanto a mim, suspiro de alívio e penso nelas como em maçadores que no entanto alguma vez amámos: desejando que possam ser felizes e que não mais nos saltem ao caminho. (1987: 9-10)

(...) tendo do bolo de Alice o modo imperativo: “conta-nos”. E eu, tão rapidamente quanto posso, lá as conto e as empurro para longe de mim. (ibid.: 10).

Hélia vai, efetivamente, contar uma história, mas a epígrafe colocada em abertura do conto, tirada do *Hamlet* de Shakespeare, antecipa o carácter inesperado da história: “Há mais coisas no céu e na terra Horácio, do que a tua filosofia pode conceber” (Correia, 1984: 5). A curiosidade do leitor é, pois, aguçada e o seu anseio de desvendar os mistérios aumenta.

Logo nas primeiras frases, o leitor mergulha num mundo sobrenatural: “Mais tarde alguns lembraram que tudo começou naquele domingo seco em que a terra tremeu” (Correia, 1984: 7), e o “tremor ligeirinho” da terra (ibid.), o tocar “dos sinos” (ibid.), a fuga dos “gatos” (ibid.: 8), as “grandes ondas roxas” (ibid.), são sinais enviados aos homens para os prevenir de uma desgraça futura, funcionam como presságio de má sorte. Só a personagem Irene parece saber interpretar os avisos enviados pela natureza:

Ao quarto dia madrugou o mar com seus tons de cinzento e espumas altas, franjadas pelo vento como crinas. Estava a população cansada de prodígios e ninguém deu ouvidos a Irene que, de joelhos sobre o areal, invocou sem parar deuses e astros, pressentindo maiores assombrações. Já vinha perto a festa de São Jorge. (Correia: 1984: 9)

Em *Montedemo*, paira uma envolvência de magia e de mistério que transforma o real. As personagens de Hélia Correia são guiadas por sensações que lhes despertam os sentidos e os intentos mais recônditos, levando-as a cederem ao desejo e a entregarem-se a fantasias sexuais:

Urzes e madressilvas, medronheiros, carvalhinha, eucalipto, rosas bravas, laranjeiras e silvas, figueiras do diabo e outras tantas misturas de flora da montanha e flora do deserto entrançadas, em luta contra a pedra, devorando aquele húmus e em húmus se tornando. Num frenesim de seiva e de sentidos, fome tal que em cada primavera se percebia o monte a inchar e encolher, como ofegante, como homem desvairado de desejo. E se ouviam gemidos, um ranger e um muito sofreado soluçar, dir-se-ia que às plantas lhes custava receber tanta vida em tão esguias entranhas. (Correia, 1984: 11-12)

O quotidiano mais vulgar e o mais banal senso comum parecem esbater-se para deixar lugar ao extraordinário. “De resto, [diz-nos Rosa Maria Martelo], se, do ponto de vista diegético, as narrativas de Hélia Correia sempre comportam uma dimensão de

mistério, é porque aceitam a existência de outra ordem de mistérios: esse que, não tendo nome, encontram melhor imagem na fina camada de névoa que envolve as suas paisagens” (Martelo, 2001: 248-250).

Os dois sexos deixam-se subjugar pela energia do monte, abandonando-se e entregando-se aos prazeres carnis. Uma força parece imanar do centro de Montedemo para fecundar as mulheres. Apesar do mal que lhe é associado, os casais infringem costumes e crenças religiosas para se abandonarem nos braços do demo.

O monte é-nos apresentado com uma forte carga maléfica e satânica: “Era à boca dos vales pomareiros que se alteava o monte. Um bico enorme, arquitectura de rochedos e cavernas¹⁶, com vertentes perigosas como pântanos, assim tão recobertas daquela pasta negra e borbulhante, feita de folhas, bichos, fungos mortos: o caldo azedo e fértil da decomposição” (ibid.: 11). É com uma linguagem visivelmente disfórica que Hélia estabelece o *locus horrendus* que inicia a novela. Paradoxalmente, o mal encontra-se associado à fertilização, pois “Ali pegava toda a espécie vegetal, semente que viesse pelo ar, ou no pelo da raposa, ou no dorso da cobra, tronquinho disparado por criança, tudo deitava ao chão raiz para se manter e ao céu frutos e flores, sua forma de amar.” (ibid.: 11). De forma ainda mais paradoxal, o ato de fecundação entre o monte e o resto da natureza parece resultar de um ato de amor.

Tornando-se o monte no monte do demo, no local do desassossego moral, da perdição das almas, o frade da aldeia decide batizá-lo com outro nome, São Jorge, na tentativa de afastar as superstições que a ele se encontram ligadas e, simultaneamente, acabar com o despertar de sensações desestabilizadoras e eróticas¹⁷ nos habitantes da aldeia. O facto é que a tentativa de converter o mal em bem nunca resultou, nunca tendo sido possível erguer nenhuma capela no local, “enguiçadas as obras por isto ou por aquilo, mordidela de víbora, pedregulho rolando como um trovão do céu, telhas, laje, argamassa roubadas do seu sítio de um dia para o outro” (ibid.: 13).

¹⁶ Segundo Jean Chevalier e Alain Gheebraut, na sua obra *Dicionário dos Símbolos*, a caverna é o arquétipo do útero materno e figura nos mitos de origem de muitos povos. (cf. 1982: 177).

¹⁷ António Manuel Ferreira fala-nos do erotismo da seguinte forma: “não se resume à sexualidade, nem se restringe aos laços do afecto. Sendo um meio de socialização do instinto sexual, o erotismo também desagrada as linhas normalizadoras da sociedade, indisciplina os jogos afectivos e contribui para a interminável reconstrução do ser humano”. (Ferreira,2003: 7)

Este monte, onde os casais iam para se entregar a rituais pagãos, de forma a garantir o prazer no casamento e a assegurar a sua fertilidade, vence a igreja:

(...) os pares de noivos prestes a casar. Contra as leis da igreja, contra os ditames da prudência iam. E encostavam à terra a boca e a barriga, pedindo para os corpos prazer e harmonia e para o sangue filhos são e machos. (ibid.: 12)

No Montedemo brota, pois, a vida, mas o espírito maléfico que o habita prefigura a infelicidade. Na perspectiva de Moisés Espírito Santo, na sua obra *A Religião Popular Portuguesa*, a montanha é um espaço perturbador, um monstro adormecido e devorador que é necessário domesticar (Cf. Espírito Santo, 1990); ela representa a união entre a terra e o céu e, por isso, os santuários são construídos nos seus cumes, de forma a estarem mais perto do céu. No entanto, no monte de *Montedemo*, as vontades carnis dos habitantes sobrepõem-se aos rituais católicos. Por um lado, temos a natureza a não se deixar conquistar e, por outro, os habitantes a entregarem-se aos prazeres do corpo, a envolverem-se sensualmente com ela: “Correm como se o monte os atraísse, como se houvesse entre ele e a carne humana o mesmo obstinado e velho amor com que os ímanes apelam aos metais (Correia, 1984: 13).

Numa das festas de S. Jorge algo aconteceu, mas ficou silenciado por quem lá esteve; menos Irene, a personagem feminina que, por ser louca, já vive num mundo fantasioso e tem alguma vidência:

Durante muito tempo, ninguém ousou falar na festa de S. Jorge. Uns trancados por dentro de uma grande vergonha, outros guardando com volúpia e avareza a incomunicável memória do prazer. Só Irene lançava a sua gargalhada, de costas para o mar, estendendo os braços na direcção do monte que não se via mas se adivinhava para lá das colinas: verde-negro, enrolado num sono de bicho lamentoso, de urso preso a correntes, com o sangue animado tão-só pela saudade, pelo seu muito antigo instinto de pulsar. (ibid.: 23)

No dia da celebração católica, no segundo domingo de fevereiro, liberdades efusivas eram permitidas e havia tolerância relativamente às fantasias sexuais, que até então ficavam reprimidas. Cláudia Pazos Alonso explica que “A época desta celebração é por si própria reveladora da tentativa, por parte da Cristandade, de repor a sua

hegemonia, pois o Carnaval preserva algo dos bacanais da Roma Antiga, tendo sido mais tarde integrado no calendário da Igreja como uma época de permissividade, onde a compostura quotidiana pode ser quebrada sem punição” (Pazos Alonso, 1999: 112).

Tudo aconteceu no terceiro dia: o 3 é um número que se encontra associado ao maravilhoso e à magia e significa, na religião católica, a união do Pai, do Filho e do Espírito Santo. Cláudia Pazos Alonso esclarece, ainda, que: “a hora do dia, três horas da tarde em ponto, remete-nos para a hora da morte de Cristo na Cruz” (ibid.).

É neste ambiente de erotismo e sensualidade que se aborda o nome de Milena, a protagonista da novela. Dona Ercília Silveira – a representante da razão, da moral e dos bons costumes –, a porta-voz das gentes da aldeia, é tia de Milena. Está preocupada com a honra da sobrinha, pois esta ainda não voltou para casa depois de ter ido à festa de S. Jorge, ou, melhor dizendo, de Montedemo, pois o narrador onisciente vai-nos fazendo descobrir os pecados desta velha senhora:

Milena por chegar e ela sem conseguir esquecer aquela tarde em que dançara nas areias de S. Jorge com o Tó cauteleiro, maltrapilho, aleijado das mãos e ainda por cima livre-pensador. Não, nem sequer em sonhos poderia lembrar de novo esse momento, em que não fora Ercília, velha e virgem, mas uma bem-amada rapariga, cabelos de oiro, saias de organdi sopradas pelo vento contra as pernas gulosas, leves e finas pernas de gazela prontas a dar abrigo ao amor macho, a esse corpo de homem, tão quente e tão salgado, saudosos, ele e ela, das épocas lendárias em que eram um só ser, ansiosos, ela e ele, por se fundirem, com a bênção da terra esmagando a flor das urzes. (Correia, 1984: 20)

Afinal, a jovem Ercília também fora uma pecadora, também provara os prazeres da carne e sentira o poder de atração de Montedemo. Aos sessenta anos, refugia-se nas rezas para afastar os maus pensamentos e para afugentar sensações vindas do diabo.

Depois deste episódio – e depois de Milena nos ter sido apresentada, segundo a perspetiva da tia Ercília, como uma “Rapariga decente: nem modas, nem namoros, nem pinturas na cara. Talvez um tudo-nada decente em demasia” (Correia, 1984: 19-20) –, surge-nos uma Milena que liberta o seu ser, o seu eu erótico e que se transforma numa outra mulher, que “atravessava as ruas com o peito atrevido num garbo de égua brava. Os olhos fulgurantes, espantosamente belos, negros e luminosos como águas feiticeiras”

(ibid.: 24). Em contrapartida, a tia torna-se ainda mais devota e a população da aldeia fecha-se num silêncio conspiratório, fingindo que a festa, que alterou a sua postura perante as normas e os bons costumes, não aconteceu. Até que D. Ercília descobre a gravidez de Milena: “o seu ventre redondo, tenso e resplandecente como uma madreperla (...). Era um ventre de grávida” (ibid.: 28).

Milena decide sair de casa de sua tia – local de bons (falsos) costumes – quando a gravidez se torna evidente, e vai para a cabana da tonta – local iniciático, de preparação para uma nova etapa. A sua gravidez avança ao ritmo da natureza: concebeu em fevereiro, mês que marca o início do ano agrícola, e dá à luz em novembro, o nono mês no calendário agrícola. Associada à gravidez, encontra-se a desgraça, e a natureza vai, ao longo dos nove meses, enviar sinais de infortúnio: em fevereiro, “o mar [apareceu] três manhãs de Fevereiro com grandes ondas roxas que pareciam imóveis e mal faziam espuma ao tocar as areias, tendo as águas o brilho gorduroso da túnica de Cristo na procissão dos Passos” (ibid.: 8); no verão de junho, “fartos de ventos, saturados de pó e aridez” (ibid.: 27); em Setembro, “o sol enrolava-se num círculo cinzento e sem calor. Vinha de sobre as águas um ar gélido, picado de luzeiros sem matéria que absorviam cor e claridade” (ibid.: 33). Os novos meses que cobrem a fecundação e a gestação de Milena são marcados pelos presságios. O nascimento do filho de Milena também se fez anunciar: “Foi por essas alturas que os incêndios se declaravam apesar das chuvas e se extinguíam antes que os bombeiros tivessem sequer tempo de intervir. Lembravam fogos-fátuos escorrendo dos telhados como ouro liquefeito ou penugens solares. (...) Sete noites duraram estas aparições (...)” (ibid.: 39). A água e o fogo simbolizam o Apocalipse, a Revelação, e o número 7 a união do Bem e do Mal: o mistério sobre a concepção do filho de Milena está prestes a acontecer. Nasce “um menino tão de cor como se houvesse sido concebido sobre um chão de senzala, por pais pretos” (ibid.: 43). Como nunca ninguém tinha chegado a ver o progenitor desta criança, a população acreditava, até então, que, a mesma fosse obra e graça do Espírito Santo. No entanto, quando Milena dá à luz uma criança negra, esta passa a ser “obra do diabo” (ibid.: 46), filho do Demo. Surge o inesperado: Milena procriara da própria montanha.

Esta criança vai, pois, ser galvanizador do ódio e do medo existente na aldeia e, por tal facto:

Aquela exibição de um corpo feminino com a sua nudez implacável; essa criança escura, parida sem ter nome, raça ou paternidade, foram um desafio que a vila, enfurecida, não pôde ignorar. (ibid.: 47)

A revolta está iminente. O povo avança em direção à cabana, “empurrad[o] por dentro, pelos dedos do sangue, exigindo outro sangue com a avidez e cio. Corcovados os ombros nas tarefas tão milenárias da destruição. (...) transportando ao mesmo tempo a morte e o pavor dela” (ibid.: 48). A imagem da “serpente”, o símbolo do mal, representa a maleficência de uma sociedade que pretende destruir o inesperado, o inusual, ou seja, neste caso, aquela que não vive segundo os preceitos da religião católica e dos bons costumes.

A superioridade sobrenatural de Milena faz parar momentaneamente a serpente que avança sobre ela, e, tal como a Virgem Mãe, aparece “com o filho nos braços rodeada por uma zona de serenidade. E tão nítida estava, tão diurna que podiam distinguir-lhe a cor dos lábios e as pálpebras descidas do menino. Mais que o temor, foi essa esplêndida beleza que deteve um instante a multidão” (ibid.: 49). Ela sorri perante tanto ódio, a pureza e a inocência parecendo protegê-la contra o medo.

Nesta altura, a terra tremeu e de “Montedemo irrompeu um clarão alucinante, como um incêndio verde, um ardor de águas cuspidas para o céu, cobrindo tudo” (ibid.: 49). A cabana é consumida pelas chamas e as suas moradoras desaparecem.

Tenório e Dulcinha rondam o Montedemo; Irene regressa à aldeia na primavera; na cabana, “um espaço de brilho negro e de ervas sempre em flor devorando umas cinzas infindáveis” (ibid.: 52): a imortalidade de Milena está, pois, bem patente. Tal como a Virgem Mãe, a sua imagem é vislumbrada na vigorosa natureza dos flancos do Montedemo: “Há quem tenha avistado uma mulher belíssima levando ao colo um rapazinho escuro por entre o fervilhar do matagal. Esta notícia comoveu a multidão” (ibid.: 52).

O sobrenatural parece ser aceite pelo povo e com ele o amor. Pois a novela acaba com um conselho de Milena “Amem-se” (ibid.), ao que Dulcinha acrescenta “Nunca se sabe o fim” (ibid.).

A tomada de consciência de Milena sobre o próprio corpo e as relações com a natureza e o prazer impulsionam-na a libertar-se e a assumir o seu erotismo. Ao transgredir a proibição, ela investe na construção da sua identidade, uma vez que o autoconhecimento erótico leva ao conhecimento do outro e ao rompimento com o

modelo da superioridade masculina. Em *Montedemo*, Milena vive a sua sexualidade enquanto experiência erótica e de amor, buscando o prazer e não só a reprodução. Georges Bataille diz-nos, a esse respeito:

A experiência [erótica] interior do homem é dada no momento em que, rasgando a crisálida, o homem tem a consciência de se rasgar a si próprio, e não a resistência oposta de fora. Uma imensa revolução se produz quando se é capaz de ultrapassar a consciência objectiva que as paredes da crisálida limitavam. (Bataille, 1988: 34)

Segundo o pensamento de Bataille, Milena tem uma experiência de transgressão a uma proibição e, ao transgredir, ela liberta-se da razão repressiva, inverte a moralidade que lhe é imposta social, cultural e religiosamente.

3.2.2. O feitiço do prazer

As personagens, na obra de Hélia Correia, como nos diz Rosa Maria Martelo, “são seres que se encontram em cumplicidades que as palavras não chegam a criar, ou que se criam no intervalo entre as palavras, e nunca são exactamente o que os outros vêem neles, pois é sempre além de palavras e olhares que residem as íntimas razões das suas vidas” (Martelo, 2001: 248). Estes seres, envoltos numa áurea de moral e bons costumes, tecida pelas vozes da sociedade, veem despertar os seus desejos da carne, há muito adormecidos, sendo a personagem feminina a que mais se destaca. Consta-se que, como disse Lúcia Amâncio, na sua obra *Masculino e Feminino. A Construção social da diferença*, a dissemelhança entre o homem e a mulher é vivida pelo “conflito psicológico que se estabelece entre o desenvolvimento da sexualidade e a repressão exercida pela sociedade” (Amâncio, 1998: 20). Com a descoberta do prazer e do amor, as personagens Milena, Tenório e Dulcinha evoluem, transformam-se e modificam o rumo das suas vidas.

Como já tivemos oportunidade de ver, em *Montedemo*, a personagem principal, Milena, é o símbolo do mal, do desvio às normas comportamentais definidas para o estereótipo feminino¹⁸. Contudo, inicialmente, ela é-nos descrita segundo o ponto de

¹⁸ Segundo Jean Chevalier e Alain Gheebraut, na sua obra *Dicionário dos Símbolos*, o “feminino é a atracção que guia o desejo do homem em direcção à transcendência. O feminino representa, então, o desejo sublimado” (1982: 318).

vista da sua tia devota e, por tal facto, é caracterizada em toda a sua inocência e a sua simplicidade: é uma rapariga sem vaidades e sem desejos carnaís; que talvez tenha nascido para ser freira (cf. *ibid.*: 20).

Depois da festa de S. Jorge, levada a cabo no Montedemo/S. Jorge, Milena chega a casa e “dirig[e]-se para o quarto sem lhe dar atenção. Disse apenas que estava quase a dormir em pé. Cambaleava um pouco, com as mãos na cabeça. A tia percebeu que ela evitava a sala porque tinha o vestido rasgado na cintura. E deixou-a seguir, ouviu-lhe os passos arrastando os tacões enlameados” (*ibid.*:21). Cometera algo proibido e a tia sentira-o. A sujidade que trazia nos saltos dos sapatos e o vestido rasgado deixam, pois, antever o acontecido: Milena entregara-se aos prazeres do corpo, descobrira o amor e atingira a sublimação do seu ser. Nunca nada mais seria como antes.

Milena sabe, agora, que o corpo é fonte de prazer e toma consciência das forças que o controlam e subordinam. A temática erótica de Hélia deve ser concebida em seu sentido estético e sócio existencial, sendo a narrativa/erotismo um princípio de autoconhecimento, de conhecimento do Outro, do mundo e da natureza.

Toda esta descoberta leva Milena a metamorfosear-se: passa, então, a desempenhar um outro papel – o de *femme fatale* e independente. Com trinta e poucos anos, começa a andar sozinha na rua “perto do entardecer”, “com um passo levíssimo” (*ibid.*: 24). Libertado o seu ser, o seu eu erótico, ela transforma-se numa outra mulher que “atravessava as ruas com o peito atrevido num garbo de égua brava. Os olhos fulgurantes, espantosamente belos, negros e luminosos como águas feiticeiras” (*ibid.*: 24).

Descobertos os prazeres carnaís, esta mulher transforma-se, e a sua beleza ofusca e causa inveja nas outras mulheres e ânsias nos homens:

- Tem os seus tinta e tais – murmuravam os homens em grupos nas esquinas.
- Trinta e tais, e agora é que dá que pensar...
- Trinta e muitos. E muitos! Um pãozinho sem sal – dizia o farmacêutico – e olhem que mulherão, da noite para o dia! (*ibid.*:25)

A representação do processo de construção da identidade de Milena passou pela libertação do desejo da mulher, sendo este último uma forma de romper com a ordem social estabelecida segundo os preceitos patriarcais. Ela é mais do que uma

mulher cujo corpo desperta desejo, ela dissolve as formas sociais constituídas, pois diz: “Não é uma doença (...) Posso jurar que nunca se sentiram tão bem. Para que falam de remédios? Amem-se” (ibid. 41).

Mais do que o seu corpo ou o seu erotismo, é a força do seu ser que enfeitiça aquele que dela se aproxima. A tomada de consciência do seu corpo fê-la valorizar a sua própria singularidade e lutar contra os preconceitos, contra a castração à qual estava sujeita. Só outras personagens singulares podem, pois, aproximar-se dela, compreendê-la e sair valorizados com a sua riqueza.

Uma delas é a personagem masculina, Tenório, que tenta encontrar uma explicação racional para o novo estado de Milena: aligeira a sua súbita e misteriosa transformação, justificando-a com os seus conhecimentos: “Ali, o que anda é muita vitamina” (ibid.:25).

Tenório, pela sua concepção da vida e do mundo, afasta-se do resto da sociedade que aprisiona Milena. Espírito mais aberto, mais racional, aceita a entrega e o estado desta mulher.

Quando a procura para a ajudar, o erotismo surge implicitamente numa sucessão de imagens: Milena estava “imersa numa seiva alaranjada e trémula. Pareceu por instantes coberta de resina, de uma condensação de âmbar levíssimos” e na cabana “ tudo era redondo e latejante qual uma massa lêveda, um seio erotizado” (ibid.: 33). Apesar de a razão o chamar para a realidade, deixa-se subjugar pelo feitiço da sensualidade de Milena: “Pôde então ver-lhe o rosto macerado e a sua beleza indecifrável. No entanto era apenas uma mulher sozinha com um ventre tão cheio que parecia animado de vida independente” (ibid.). Tenório começa a abraçar o sobrenatural, a aceitar o que não consegue explicar pela razão: “o fio dos seus próprios pensamentos criava nexos que ele desconhecia” (ibid.: 34).

Homem de fortes convicções, “jogava contra” (ibid.: 35), sendo o seu lema “Não há chuva que não molhe nem poder que não oprima” (ibid.). O feitiço de Milena, ou do seu erotismo, vai recair sobre Tenório, e este vai ver a “secura” (ibid.) da sua vida mudar.

Até então, a mulher era, para ele, um ente alienígena, uma criatura repulsiva que rezava e, por tal facto, não despertava nele fantasias eróticas. Homem de ciência, reprimia também afetos e emoções. Mas o processo de transformação estava em curso e Tenório estava a mudar. Nesta modalidade de subjetivação, o Eu assume uma posição

diferente, ocupando o lugar estratégico na economia psíquica da ternura e do afeto: “Dedicou-se a Milena com tal vivacidade que tinha de *esforçar-se por apagar dos olhos uma cintilação reveladora*. (...) o peito a minguar de frio e de ternura” (ibid. 36).

Pela primeira vez, a sua imaginação vagueia, o desejo desperta-lhe os sentidos: “ficava embalado por vertigens, maravilhado com as harmonias que há no pulsar do sangue, com os cheiros fantásticos da pele” (ibid.).

Dulcinha Ferrão, a outra personagem singular, vai passar pelo mesmo processo de transformação. Tal como Tenório, é diferente do povo da aldeia. Cansada, pretende libertar-se porque, tal como nos diz Friedrich Nietzsche:

La foi chrétienne est essentiellement un sacrifice, sacrifice de toute liberté, de toute fierté, de toute confiance de l'esprit en soi-même ; elle est en même temps asservissement et dépréciation de soi-même, mutilation de soi-même. Il entre de la cruauté et du phénicisme religieux dans cette foi qui se propose à une conscience fatiguée, complexe et blasée. (Nietzsche, 1971 : 66-67)

Esta personagem vai percorrer um outro caminho, que não o religioso imposto pela sociedade. Junta-se a Tenório na ajuda a Milena e descobre o amor. Os dois tinham “nos sentidos uns restos do fascínio de Milena” (ibid.: 38) e, por isso, a fealdade e a proximidade da velhice sofrem uma regeneração, a sensualidade e o erotismo tomando conta dos seus corpos e dos seus sentidos:

Nunca um mistério foi tão fácil de aclarar, pois Dulcinha e Tenório andavam como noutra densidade, respirando ares de lua, meio cegos a tudo o que não fosse os seus amores e o parto de Milena. (ibid.: 40)

Tenório e Dulcinha abriram a mente para o desconhecido, o inexplicável, aceitaram o mistério e o sobrenatural. Compreenderam que não é com a razão que se decifram os “enigmas”, pois “não há limites para o que é humano” (ibid.: 52).

O humano encontra-se assim associado ao enigmático e o equilíbrio social só pode ser alcançado se se redimensionar as ligações entre o homem e a mulher, entre o prazer da carne e o amor, entre o erotismo e a natureza.

Darlene Joy Sadlier diz-nos que a novela de Hélia se foca “na reacção de uma aldeia inteira em relação a uma sexualidade proibida” (Sadlier, 1989: 79). A pequena aldeia da costa portuguesa dos dias de hoje vive em profunda tensão pelo facto de os

seus habitantes sentirem que têm a obrigação moral de reprimir a sexualidade, especialmente a feminina, e de não a conseguirem eliminar das suas vidas. Hélia Correia disseca o mundo rural português, põe a nu os preceitos católicos vigentes no meio, mas combina-os com uma dimensão maravilhosa. Com efeito, o sobrenatural é aceite enquanto parte integrante da mulher e da natureza. Como nos diz Teresa Santa Clara Gomes ao *Jornal de Letras*, a 27 de dezembro de 1983, em *Montedemo*, “entre a terra e o homem não há fronteiras. Como as não há entre o real e o irreal, entre o acontecido e o imaginado” (Gomes, 1983).

3.2.3. A natureza e o humano em (des)harmonia

Hélia Correia criou a sua obra *Montedemo* em torno de ideias binárias antitéticas: por um lado, a natureza fértil e viva e, por outro, a sociedade estéril e fria.

Do domínio do terrestre e do subterrâneo, o *Montedemo* retrata, no entanto, também a dialética da ascensão ao elevar-se em direção ao céu.

O mundo existente debaixo do monte exprime o movimento, o fluxo e refluxo, os ciclos da vida e, por isso surge expresso por: “Um tremor”, “líquidos maternos”, “uma sacudidela”, um “abanãozinho” (Correia, 1984: 7) e “um escorrer de metais cantante e luminoso por dentro das encostas” (ibid.: 12). O despertar do vulcão combina com o renascimento de Milena e o progresso do resto da sociedade. O abalo simboliza o início de um percurso iniciático em direção à descoberta da identidade.

No final da novela, o abalo transforma-se em algo de mais potente: “[uma] espécie de lamento ou de acordar de fera, subterrâneo” e faz-se acompanhar por “um clarão alucinante, como um incêndio verde, um ardor de águas cuspidas para o céu” (ibid.: 49). Gaston Bachelard diz-nos que “Le feu commande les qualités morales comme les qualités physiques” (Bachelard, 1949 : 90) e esta explosão de lava marca a rebelião contra a falsidade moral do povo da aldeia. Por outro lado, este é o fogo íntimo do macho que explode para revelar toda a sua força e o seu poder. Sendo esta imagem fálica o princípio do domínio do sexo masculino sobre o sexo feminino, o fogo é sexualizado. (cf. ibid.: 99)

Por sua vez, o mundo de cima simboliza a imobilidade e a eternidade e encontra-se ligado ao monte, uma vez que este avança em direção ao céu. No entanto, nada ligado à igreja consegue ser implementado ou permanecer no seu cume. Sobre ele

só crescem “sob o céu marés de nuvens, espessas, roladas, como feitas de óleo” (Correia, 1984: 17). A imagem do mar faz com que céu e mar se confundam, como se o elemento água prevalecesse sobre o elemento ar. Podemos, ainda, interrogar-nos sobre o seguinte: “Où est le réel: au ciel, ou au fond des eaux? L’infini, en nos songes, est aussi profond au firmament que sous les ondes” (Bachelard, 1991 : 67)

Ora, numa expressiva significação do psíquico e do social, o mundo intermédio é o que mais interessa nesta novela. Ou seja, o plano terrestre, enquanto espaço onde o homem habita e enfrenta as suas provas e desafios, toma várias formas e várias dimensões.

Primeiro temos o vulcão que, como já vimos, simboliza o prazer e a fertilidade. A sua terra fértil, que faz proliferar “num frenesim” todo o tipo de plantas e de ervas é também lama, “matière visqueuse (...) [de] réserve d’esprits vitaux” (Bachelard, 1947: 123). A “pasta negra e borbulhante” (Correia, 1984: 11) atrai plantas e seres humanos, que se abandonam aos prazeres da fecundação: “em cada primavera, se percebia o monte inchar e encolher, como ofegante, como homem desvairado de desejo” (ibid.: 12). A erotização do monte, a sua masculinização promove uma comunhão cósmica que elimina os limites entre a natureza e o ser humano: “os pares de noivos (...) encostavam à terra a boca e a barriga, pedindo para os corpos prazer e harmonia” (ibid.: 12). Havia, entre o monte “e a carne humana o mesmo obstinado e velho amor com que os ímanes apelam aos metais” (ibid. 13).

Por sua vez, o mar pode assumir uma imobilidade perturbadora, arrogando-se as cores de Cristo: as “ondas roxas” “pareciam imóveis” “e mal faziam espuma” e tinham o “brilho gorduroso da túnica de Cristo na procissão dos passos” (ibid.: 8). Mas também pode encher-se do barulho de uma banda “aos borbotões, entre os ais do golfinho e os risos da medusa” (ibid.: 17). Os elementos das profundezas do mar também parecem querer responder ao chamamento erótico do monte. As águas ficam revoltas, voltando à sua natureza líquida.

O estatismo, a fixidez do mar, nos momentos de tensão com os homens, opõe-se ao enlevo das ondas quando recebem o chamamento erótico do monte.

No fim da novela, mar e fogo misturam-se, simbolizando, assim, a purificação e o renascimento de Milena: “Estavam as ondas fixas e azeitadas. Depois avermelharam como um espelho de cobre. Talvez devido à queda da candeia, as tábuas da cabana haviam-se envolvido num fogo irrecusável, esfomeado e veloz” (ibid.: 49).

O progresso do Homem depende desse contínuo movimento de transformação da natureza. O monte, pela sua natureza fértil e viva, opõe-se a uma sociedade retrograda e intransigente. A noite, que esconde os corpos que se juntam em manifesto prazer carnal, contraria o dia que ilumina as alterações do corpo de Milena enquanto o seu filho se desenvolve no seu ventre. Nesta novela evidenciam-se, pois, marcas de um sentimento e de um prazer telúricos, a erotização do monte passando pela fertilização da mulher.

3.3. *Bastardia*: o grande azul e os seus encantos

3.3.1. Afinidades estéticas e espirituais

Em *Bastardia*, a influência do realismo oitocentista está bem patente e a intertextualidade com o romance *O Crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós, é evidente. Tal como na obra queirosiana, parte da ação da novela *Heliana* também decorre na região de Leiria e na segunda metade do século XIX: “Nada indicava que Moisés Duarte, dado à luz num lugar do interior chamado de Carniça, sobre os montes, no verão de 1854, não seguisse o destino da família que se amanhava com batata e gado” (Correia, 2005: 13).

A intertextualidade com o texto de Eça surge igualmente através de uma personagem chamada Cruz, que tem características psicológicas idênticas às do Cónego Cruz, na medida em que também ele sofre de desvios morais:

O Cruz, que fora um homem toda a vida dado ao trabalho, fez-se preguiçoso. (...) Passou-se para as lojas, para as arcadas, vestido no seu fato domingueiro. Os burgueses abriam-lhe as conversas, e no regresso a casa, ao fim da tarde, sorria. Os burgueses abriam-lhe as conversas e, no regresso a casa, ao fim da tarde, sorria. (...) Chantageava-os, sem se aperceber. Os maridos e os noivos acolhiam-no com braços que teriam preferido estrangulá-lo.” (ibid.: 49)

A influência do realismo oitocentista está bem patente e a intertextualidade com *O Crime do Padre Amaro* é, uma vez mais, evidente:

Fazia um ano que o padre seduzira e engravidara a filha da beata Sanjoaneira. Morrera, a rapariga. E o padre estava a são e salvo, talvez na capital.

Jamais se ouvira um comentário sobre o assunto. E, no entanto, ele estava na cidade, entrava nas pessoas como um ar que transportasse a febre e o pesadelo. Todos levavam essa chaga num lugar que não era visível, mas doía. A misteriosa carne que só Deus podia controlar criara abcesso em sua própria Casa. Os padres velhos, que se consolavam com as mulheres que tinham casa adentro, já em idade infértil, mal dormiam. O caso pervertera as boas regras. Eles ofendiam as paroquianas com maneiras brutais nas confissões. Uma doença entrara no rebanho. Os véus não disfarçavam a luxúria e o medo da luxúria em cada rosto. (ibid.: 49-50)

Deste modo, *Bastardia* faz, também ela, uma crítica social minuciosa e implacável da sociedade da época, tendo como pano de fundo as crenças e a sexualidade proibidas. A voz da pessoa Hélia, fazendo-se ouvir por trás da voz do narrador, estabelece comparações entre a sociedade do século XIX e do século XXI:

Embora os escritores e mesmo algumas das suas personagens viajassem, dando-nos hoje, assim, uma impressão de que os caminhos e os transportes funcionavam, na segunda metade de Oitocentos a maior parte das pessoas portuguesas não punha o pé fora do sítio onde nascera. O trajecto mais longo da sua vida era o que unia, todos os domingos, a casa onde morava e a capela (...) Tinham religião e higiene, filosofia e alguma medicina, se bem que estas palavras não respondam à exigência que hoje se faz delas. Apesar de pequeno, aquele mundo era complexo e bem organizado. Num equilíbrio gravitacional, pedaços de animismo e de volúpia circulavam, mantendo distância rigorosa do eixo que ligava o céu à terra e que continha os santos sacramentos e toda a armadura da Igreja. Conciliavam com habilidade que já não conseguimos imitar as noções do destino e do pecado, como o direito e o avesso de um tecido que, de qualquer maneira, nos aperta e a cuja protecção nos submetemos. O povoado nutria-se a si mesmo e muitas vezes a endogamia resultava em penosos exemplares. (ibid.: 11-12)

Pedro Mexia, a 30 de dezembro de 2005, no *Diário de Notícias*, faz a seguinte consideração sobre *Bastardia*: “o actual (mas pontual) regresso ao campo, na ficção

portuguesa, significa algumas vezes uma memória ancestral e mítica inapagável e, outras vezes, um diálogo com a literatura de outras épocas. Hélia Correia junta esses elementos em *Bastardia*, uma excelente novela, sobre o poder do desejo, algo que o sujeito desesperadamente procura, que se segue à sua revisitação de Alexandre Herculano em *Fascinação* (2004) ” (Mexia, 2005, 30 de dezembro).

Hélia Correia, nesta novela, enquadra, efetivamente, a sua ação no campo e povoa o espaço com gente rude e triste. As suas personagens são, na fase inicial da trama, fracas de espírito e inocentes e, por tal facto, os seus atos podem levá-las à loucura ou à total infelicidade.

Mas Hélia também volta aos tempos imemoriais, inspirando-se na *Odisseia* de Homero. *Bastardia* abre com o relato do encontro de Ulisses com os monstros aquáticos e femininos, as sereias, que encarnam poderes mágicos para seduzir os homens e os levar à morte. Estes seres sobrenaturais, meio-mulher, meio-peixe, subjagam os homens pela sensualidade e encantam-nos com a sua voz melódica e insidiosa. Mas, em sinal de alerta, o narrador deixa um comentário:

Há uma irreparável decepção quando um homem encontra uma sereia” (Correia, 2005: 7).

“Pois estas são as gregas, as de Ulisses. São monstros impossíveis de entender, absoluta estranheza. O belo canto, o rosto de mulher, não nos pertencem, nem sequer para temer ou odiar. Existem. E já nem precisam de matar. Desde que os homens do Ocidente conceberam a imagem literária, a mulher-peixe, as sereias que existem realmente já não destroem por afogamento. Basta-lhes assistir à decepção” (Ibid.: 9-10).

O narrador recontextualiza e recentra o mito no século XIX e, por isso, no segundo capítulo, acrescenta: “Nunca ouvira falar sobre as sereias. Tinha o seu nome para as mulheres que dançavam à meia-noite sobre o rio. Ninguém devia vê-las: eram bruxas” (ibid.: 12). Tendo o politeísmo antropomórfico grego deixado lugar ao monoteísmo ocidental, tendo o culto do misterioso sido substituído pelas crenças religiosas cristãs, estas criaturas híbridas transformaram-se em fruto proibido¹⁹: a sua

¹⁹ A própria Hélia Correia, aquando da entrevista feita por Ana Marques Gastão, no *Diário de Notícias*, diz o seguinte: “Eu própria tive que chegar à decepção ao sentir destruir-se em mim a mitologia infantil

beleza enganadora era símbolo da tentação e, à luz da Igreja, elas eram a representação do Mal. As sereias tornaram-se, então, na derradeira personificação feminina da volúpia e no símbolo do pecado.

Feitas as considerações sobre o mito das sereias – no capítulo I – e sobre a sociedade do século XIX – no capítulo II –, Hélia começa, então, a apresentar a sua personagem principal: Moisés – no capítulo III: “Moisés, o primogénito, e único filho homem, era excessivamente estimado pela mãe” (ibid.: 13) que sempre lhe escondera que ele era verdadeiramente filho do mar. A aproximação com o Antigo Testamento é inquestionável:

(...) meteu o menino num cesto de junco, (...) e foi pô-lo entre os juncos, na beira do rio. A filha do faraó foi tomar banho ao rio (...), viu o cesto entre os juncos e mandou uma das suas escravas [a irmã de Moisés] ir buscá-lo. (...) teve pena dele e disse: “Este menino é dos hebreus”. (...) Então, a irmã do menino perguntou à filha do faraó: “Quer que eu vá chamar uma ama hebreia, para criar este menino para si?” A princesa respondeu: “Vai.” Então a rapariga foi buscar a mãe do menino e a princesa disse à ama: “leva este menino e cria-mo que eu te pagarei.” A mãe do menino levou-o e criou-o. Quando o menino já estava crescido, levou-o à filha do faraó e esta adoptou-o como filho. E deu-lhe o nome de Moisés, por o ter tirado das águas. (Ex. 2,1-10)

Com Hélia, o ser celestial divino passa a ser descrito em termos humanos, mas a sua própria origem lhe confere uma dimensão divina, sobrenatural.

Esta novela está, pois, repleta de mistérios, e o próprio título, *Bastardia*, tem uma forte carga simbólica, transportando-nos, desde logo, para o que é ilegítimo e perverso. O leitor sente-se atraído, fascinado pelo nome da novela e tem, por isso, vontade de a ler.

A nosso ver, esta obra heliana envolve-nos nas teias do sobrenatural, encantando-nos com os seus mistérios. Miguel Real, numa crítica a *Bastardia*, no *Jornal de Letras*, a 29 de março de 2006, explica, assim, a técnica da escritora: um narrador “explica o real pelo simbolismo do sobrenatural” e “este realismo negro,

quando me apercebi de que as sereias gregas não eram as *mermaids* que concebemos ao ler a história de Ulisses”. (<http://portuguesa.malha.net/content/view/54/49/>)

mineralógico e biológico, expressão de forças arqueológicas da Terra, sublima-se num lirismo simbólico fantástico, poético, que modela a frase, conferindo-lhe um sentido estético” (Real, 2006: 5).

3.3.2. O masculino bastardo

No terceiro capítulo desta obra, Hélia apresenta-nos a personagem Moisés, que, tal como já vimos, possui as características da figura bíblica. Todavia, a sua caracterização inicial parece não coincidir com esta figuração simbólica: é o primogénito e único filho homem de um casal de camponeses. Contudo, o narrador dá-nos, desde logo, alguns indícios da singularidade do rapaz: “ [A mãe] sofrera de infertilidade nos seus primeiros anos de casada e encarava o rapaz como **um milagre**, ainda que depois tivesse dado à luz quatro meninas, das quais três sobreviveram. No entanto, a mulher olhava o filho e voltava a olhar, **como temendo que a força que o trouxera o retirasse e que houvesse um vazio no seu lugar** ²⁰” (Correia, 2005: 13).

Após um primeiro capítulo, onde a escritora lança a malha do sobrenatural, de um segundo capítulo, onde tece comentários sobre a ignorância do espírito aldeão, eis que, no terceiro capítulo, introduz o mistério no quotidiano, transformando-o, assim, em presságio.

A sua ligação às mulheres, e a imagem que tem delas, foi construída em função do “exemplo da mãe e da irmã” (ibid.: 14), vendo-as “como seres sujos com acções inexplicáveis” (ibid.). O seu desconhecimento estava intrinsecamente ligado ao meio onde vivia: uma aldeia do interior, onde não chegava o progresso e a modernidade.

A relação com o pai era diferente, pois, com ele, aprendia a ser homem: instruíam-se “[n]o uso do álcool ou do jogo de cartas na taberna para a composição do seu papel, o masculino, temido e desprezado ao mesmo tempo” (ibid.). O pai, pela falta de descrição, surge como um ser vago, que se anula ao ponto de parecer “uma sombra” (ibid.), aparentando não nutrir qualquer afeto em relação à família.

Se considerarmos que o percurso da personagem de Moisés é iniciático²¹, o episódio da morte da avó deve ser considerado como um acontecimento desencadeador

²⁰ O negrito é da nossa autoria.

²¹ Sobre o percurso iniciático, veja-se a *Morfologia do conto* de Vladimir Propp (1978) e *A Semântica Estrutural* de A. J. Greimas (1976).

da *demand*a do jovem rapaz, pois, a família de Leiria trouxera a riqueza, o luxo, a liberdade e o despertar para novas sensações: o Cruz “Depois, contou dos verões à beira-mar. Isso mudou a vida do sobrinho” (ibid.: 18). As portas para a descoberta da sua própria identidade encontram-se, assim, abertas: “O mar entrou na mente de Moisés, onde Deus não lhe dera licença para entrar. Abriu caminho brutalmente, pelo meio dos campos e das vacas, instalou-se e cresceu como um tumor” (ibid.: 21). Se, por um lado, esta passagem relembra a “Passagem do Mar Vermelho” do Êxodo 14, 21-22, por outro, vislumbra um mau agouro, pois é dito que Deus não dera licença ao mar para entrar. A experiência onírica da água e do mar ainda não está ao seu alcance, mas prevemos já que “L’être voué à l’eau est un être en vertige” (Bachelard, 1991: 9).

A partir daí, Moisés “Queria que lhe aparecessem mulheres-peixe sentadas nas raízes dos salgueiros” (Correia, 2005: 22). O terreno já não lhe bastava e a sua mente deixava-se invadir por sonhos eróticos transcendentais:

“Deitava-se e o sexo intumescia-lhe. Ele julgava-se vítima de uma outra ocupação, de algo que, como o mar, vinha de fora, e lhe tomava a alma, num abuso. Ao mesmo tempo, as pálidas sereias do inverno vinham chegar-se a ele entre os lençóis. Haviam-se tornado robustas. E Moisés, que nunca vira um corpo de mulher, sentia uma pele húmida e prateada que o afagava no seu sonho erótico” (ibid.)

Retomando as palavras de Gaston Bachelard, “l’eau est un *type de destin*, non plus seulement le vain destin des images fuyantes, le vain destin d’un rêve qui ne s’achève pas, mais un destin essentiel qui métamorphose sans cesser la substance de l’être” (Bachelard, 1991: 8). Nada, pois, nos surpreende quando descobrimos que ele é filho do mar (cf. Correia, 2005: 26). Ele é um “bastardo”, meio-homem, meia-água, gerado numa noite de luar e graças a uma bruxa. Numa narrativa encaixada, Hélia conta-nos o momento do ato de fecundação que deu lugar ao nascimento de Moisés.

Esta revelação altera-lhe a postura em relação à vida, abre-lhe novos caminhos e alarga-lhe os horizontes. A mãe sabe que o perdera: “pensou que o parira de novo, e o afastava, desta vez para sempre, da barriga, dando-lhe impulso para muito longe. Aquele quase homem, ao formar-se, desfizera a criança que era sua. Já pertencia aos machos (...)” (ibid.: 30). Os ritos da passagem da infância para a idade adulta estão a

ser cumpridos; o jovem está a seguir o seu caminho, a realizar a viagem iniciática que o vai levar ao seu novo estatuto e ao reconhecimento.

Moisés sempre fora marcado pela dissemelhança e pelo segredo: “reza[va] à mesa e ao deitar as suas orações, sem benefício. O anjo não gostara dos seus modos, da sua distração. Cobrira o rosto com a sua grande asa” (ibid.: 24). A sua bastardia tornava-o único, diferente de todas as outras personagens porque o quotidiano, a realidade vulgar não lhe bastava; era insaciável na sua busca do desconhecido.

O mar tinha vindo pedir o que era seu (cf. ibid.: 35) e Moisés descobre a paixão: “O mar mostrava a sua majestade, o azul onde cantavam as sereias” (ibid.).

A erotização começa a dar início à resposta sexual masculina: a excitação vai invadindo as suas noites: “As palavras passavam-lhe pelo corpo, consumiam a sua resistência. Deixavam-no encharcado. Ela sentia o suor a formar-se e a gotejar debaixo do tecido da camisa. O rapaz, soerguido, ia sofrendo uma certa influência do luar. Parecia muito leve e muito claro” (ibid.: 36). O processo do desejo e da erotização veio espontânea e intensamente e Moisés ultrapassou esta etapa da sua demanda.

No entanto, e como ainda não disfrutara dos prazeres da carne, “não sabia que [o véu na cabeça de uma mulher] era, de facto, um artifício sexual e assustou-se, pensando em lobisomens” (ibid.: 43). A associação entre a mulher e o lobisomem confere a esta um poder maléfico. A mulher de carne e osso é, pois, transcendentalizada de forma negativa, em lobo e homem, tomando, por isso, a forma do Mal, enquanto uma outra, a sereia, é votada à idolatria e toma a forma do Bem:

As mulheres-peixe, de cabelos compridos como as santas, deitavam-se sobre ele. Não tinham escamas. Eram só uma massa de calor. Ele ouvia o barulho dos cavalos que corriam planícies nos seus sonhos. O brutal erotismo da idade ganhava a fluidez do ideal, como se ele realmente amasse alguém e o tivessem metido na prisão. (ibid.: 46)

Moisés continua a ter os seus sonhos eróticos, mas nenhuma atração pelas mulheres de carne e osso: “as mulheres, decepcionadas com o pequeno macho, que não constituía uma ameaça, chamavam-no para dentro da cozinha, experimentando-o com mimos e calor. Ele dormitava como uma criança, numa intrigante ausência de desejo” (ibid.: 52). Continua obcecado pelo “grande azul”, pelas mulheres-peixe, mas, preso à realidade, à sociedade, não consegue libertar-se e ir em direção ao mar.

Tal como no conto de fadas, no seu percurso, a natureza, oponente, quer impedi-lo de avançar, mas ele consegue vencer os obstáculos que ela, por várias vezes, lhe põe à frente. Para poder continuar o seu itinerário, tem de conseguir ultrapassar outro obstáculo: dois ladrões que se atravessam no seu caminho e que o querem roubar. Estes, com pena do rapaz, tornam-se adjuvantes. Tal como em *Montedemo*, e como veremos de seguida, em *Doroteia*, os que prestam auxílio à personagem principal encontram-se à margem da sociedade. Com efeito, constatamos que estes dois homens são futuros enforcados, mas que Moisés “Confiava nos dois desconhecidos como não confiava nem em Deus nem naquela maligna natureza” (ibid.: 70). Estas personagens, sem identidade individual e social, funcionam em contraponto com a sociedade falsamente religiosa, mas com rosto, que o rejeitara.

Acaba por encontrar as sereias e o seu pai: o mar. Todavia, estas aparecem sob o aspeto de um medonho animal compósito: “Tinham asas douradas como corujas e rostos muito agudos de mulher” (ibid.: 72), o que o leva a desconfiar. Encantam-no com o seu canto e este abandona-se ao seu feitiço, deixando-se morrer para ir ao encontro do seu pai: “De manhã, o rapaz estava azul e o mar, também azul” resplandecia.

A cor azul, já o tinha invadido por duas vezes, funcionando como premonição da sua própria morte e do seu infortúnio. Os desígnios foram-lhe deixados pela feiticeira que ajudara a sua mãe a engravidar. Com efeito, quando a bruxa vê Moisés com quatro anos, elogia o seu olhar azul, mas a criança não compreende, pois tem os olhos castanhos: a mãe fizera um pacto com a bruxa do Pilar e Moisés tinha a marca do feitiço no seu olhar. Mais tarde, a premonição volta a surgir:

À consoada, viu aquela luz no rosto do sobrinho. Não passava talvez de um certo efeito da lua contra o espelho da parede. Moisés sorria. (...) Um esplendor recobria a sua pele. Por momentos foi belo e com mistério.
“Está azul, o Moisés!” Benta assustou-se. “Entrou o mal aqui quando ele entrou.” Ignorava que a bruxa do Pilar fora chamada para o fazer nascer, mas por outro caminho associou-o a malefícios de feitiçaria” (ibid.: 54).

O mistério à volta de Moisés prendia-se com a sua bastardia; por isso, o reconhecimento final, enquanto filho do mar, dá-lhe uma identidade da ordem do sobrenatural. A morte, neste caso, é o outro mundo, é o outro lado da realidade palpável.

3.3.3. O mar, o luar e outros feitiços

Tal como em *Montedemo*, a natureza contribui para a fecundação da mulher, para a procriação, mas, enquanto na primeira novela o elemento fertilizador é o monte, em *Bastardia* é o mar. Também em *Montedemo* a mulher procura o elemento masculino na natureza para combater a infertilidade que a assombra. Ora, se, por um lado, estes pontos são convergentes, por outro, a sua divergência decorre das simbologias que se encontram implicitamente associadas a um e ao outro: ao monte é atribuído um poder maléfico enquanto o mar se encontra aliado ao divino:

E a estéril caída sobre o leito, sentindo o toque das areias mornas, viu avançar o azul. “Tão lindo, filho! Mais lindo do que tudo, do que o céu.”
- Uma colcha de seda – disse. – Um manto, com tudo dentro, estrelas e montanhas. Passou por mim, tapou-me e recuou. Nessa altura, cantavam dentro dele. (ibid.: 29)

A aliança entre o céu, a montanha e o mar é geradora de beleza e de encantamento. Em *Bastardia*, a erotização da natureza é mais da ordem do celestial, o carnal parecendo não existir.

O mar, enquanto “auxílio sobrenatural” (Correia, 2005: 32) só concebe machos, e o ventre da mãe de Moisés teve de aprender a fórmula, sem a qual só conseguiria conceber mulheres. Assim personificado, ele representa a imagem do homem, enquanto símbolo sexual forte e macho. O sobrenatural é, por isso, apanágio da natureza e o humano só beneficia dela indiretamente. A supremacia da natureza sobre o homem torna-se, por isso, evidente.

Mas, tal como nos diz Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o mar “é o símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e a ele regressa: lugar de nascimentos, transformações e renascimentos. Com as suas águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informais e as realidades formais, uma situação de ambivalência, que é a incerteza, da dúvida, da indecisão, e que pode terminar bem ou mal. Daí que o mar seja ao mesmo tempo a imagem da vida e da morte” (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 439).

A mãe de Moisés não compreendeu que eram as sereias que cantavam dentro do mar, que era a morte que ele transportava. O mar deu a vida, mas também a vai tirar.

Moisés fora levado à perdição pelo chamamento de desejo das sereias, sofreu de agonia, de desespero, querendo segui-las, guiado pelos seus sonhos, mas quando, finalmente as encontra, estas não são mais do que monstros hediondos e impiedosos.

Gaston Bachelard diz-nos a esse propósito: “L’eau est (...) une invitation à mourir; elle est une invitation spéciale qui nous permet de rejoindre un des refuges matériels élémentaires” (Bachelard, 1991 : 77). Poder-se-á, então, falar da sedução enquanto morte, do suicídio enquanto libertação.

Associado ao mar, um outro elemento tem, também ele, relevo na novela *Bastardia*: a lua, ou melhor dizendo, o luar. Com efeito, o luar acompanhou o momento da fecundação, o momento em que Moisés fora concebido. Este, sem saber porquê, tinha pavor do luar: “Havia impiedade naquele brilho que ele bem sabia não provir de Deus mas do fulgor das almas condenadas” (Correia, 2005: 25). O Mal habitava aquele brilho, tal como as sereias habitavam o mar.

A chuva, segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, “é universalmente considerada como o símbolo das influências celestes recebidas pela terra. É um facto evidente que ela é o agente fecundador do solo, que dela obtém a fertilidade (...) segundo as tradições ameríndias, a chuva é a *semente do deus da trovoadas* (ELIT, 90). Na hierogamia Céu-Terra, a chuva é o esperma fecundante. (...) A chuva pode ser considerada como esperma ou semente, mas também como o sangue; daí a origem dos sacrifícios humanos, ritos de fecundação característicos das civilizações agrárias” (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 192). Em *Bastardia*, ela encontra-se associada à morte da avó de Moisés: “A estadia na cama conseguira por fim enfraquecê-la e ela morreu, deixando exausta a vizinhança e a família. Aquela morte tão anunciada, cujo barulho tanto dera que falar, pedia um funeral mais imponente Mas chovia e o padre escorregava pelo longo caminho enlameado que leva à capela da aldeia (...) A encosta parecia decidida a atirar com os humanos para o rio” (Correia, 2005: 16).

É, uma vez mais, com a natureza que o sexo masculino vê despertar o erotismo²²: “A primavera também tinha efeitos no corpo masculino de Moisés. Deitava-se e o sexo intumescia-lhe. Ele julgava-se vítima de uma outra ocupação, de algo que,

²² Segundo António Mega Filipe o erotismo “tornou-se uma linguagem cifrada, feita de muitas linguagens sobrepostas, todas elas instrumentais na expressão de pulsões primordiais indissociáveis da própria vida (...) O erotismo torna-se assim representação do desejo e das diversas declinações de como a sedução opera, tendo em vista (e descrevendo) o acto sexual não necessariamente produtor” (Filipe, 2005: 15).

como no mar, vinha de fora, e lhe tomara a alma, num abuso” (ibid.: 22). O erotismo masculino e a natureza funcionam, pois, em simbiose. O despertar de um levando ao despertar do outro.

A natureza surge, também, associada à mulher. De facto, quando, pela noite dentro, a mãe de Moisés parte atrás da bruxa Pilar, depara-se com “flores que esperavam pelo pôr-do-sol para desabrocharem [e que] atiravam com os seus pólenes doces e oleosos. Escondiam-se entre as sombras e chamavam tão perfumadas como pecadoras” (ibid.: 28). A natureza encontra-se invertida, as flores florescem ao cair da noite e, assim, também elas são a representação do Mal. A fertilidade da mãe de Moisés encontra-se desde logo assombrada por estas flores da noite.

Em *Bastardia* o erotismo, masculino e feminino, está em consonância com a natureza. Com efeito, o início da maturidade sexual encontra-se associado ao despontar da natureza, na primavera. A natureza é crucial para a magia erótica, mas também conduz à morte. Para Georges Bataille, o erotismo é “a aprovação da vida até à própria morte. (...) A actividade sexual da reprodução é comum aos animais sexuais e aos homens, mas, aparentemente, só os homens transformaram a actividade sexual em actividade erótica. Donde a diferença entre o erotismo e a mera actividade sexual, que torna aquele uma busca psicológica, independente do fim natural dado pela reprodução e pela preocupação de procriar” (Bataille, 1988: 11).

A natureza também é pífida quando se transforma em obstáculos: no caminho para o reconhecimento, Moisés sofre as vicissitudes das suas forças. Tal como nos contos de fadas, ela metamorfoseia-se para impedir o avanço da personagem principal: “O tojo do pinhal estava viçoso, luzia como um instrumento de matar” (Correia, 2005: 67); a terra “Cedia levemente sob os passos, soltando um som, um sopro de serpente” (ibid.); “as altas copas (...) combinavam-se para fecharem sobre ele uma outra sombra que o confundia e atemorizava” (ibid.); “Mas os pinheiros querendo-lhe mal, geravam uma teia” (ibid.); “a areia mordeu-o e, por momentos, ele suspeitou de répteis venenosos” (ibid.: 70).

E, no meio desta natureza malévola, “Havia o chamamento do humano e ele era puxado. Sem escolher. A escuridão crescia e agrupava os seres vivos segundo a sua espécie” (ibid.: 68)

3.4. *Doroteia*: o conto sem fadas

3.4.1. O lugar das trevas

O conto *Doroteia* é uma história de miséria e obscurantismo, que segue a órbita de Emily Brontë, uma fonte de inspiração para Hélia Correia.

Como todo o conto, tem uma fórmula de abertura que localiza a ação num tempo longínquo e num espaço vago e impreciso: “No tempo em que esta história ocorreu, há já muitos anos, nenhuma árvore crescia nos terrenos do cemitério” (Correia, 2008: 95). De forma surpreendente, descobrimos tratar-se de um lugar mórbido, desprovido, evidentemente, de vida humana, mas também vegetal.

Depois, a descrição do espaço parece querer jogar com a verosimilhança: o cemitério encontra-se “na encosta sul da colina, imediatamente abaixo da capela dedicada a Nossa Senhora das Dores” (ibid.:). Nesta frase, o uso do artigo definido tem por função a integração do leitor na história, aguçando-lhe a curiosidade.

O lugar, o cemitério, está diretamente relacionado com a morte e encontra-se no centro da narrativa, uma vez que todos os espaços e personagens estão ligados a este sítio. A morbidez instala-se e lança as suas ramificações de forma a não deixar a vida instalar-se.

Neste conto, tal como em *Montedemo*, faz-se referência a uma cabana. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheebraut, na sua obra *Dicionário dos Símbolos*, a “cabana simboliza a habitação do nómada, do viajante que não pertence a uma cidade permanente (...). A cabana desempenha, portanto, um papel iniciático: o de um vestíbulo que introduz no outro mundo” (1982: 136). Tal como em *Montedemo*, ela é lugar de isolamento, de separação entre a população e os indivíduos indesejados, que, nestes casos concretos, são: Milena, em *Montedemo* e a mãe de Doroteia, em *Doroteia*. Contudo, nesta obra, a cabana está próxima da colina e do cemitério, símbolos, respetivamente, da redenção inalcançável e da morte.

Após a morte da mãe e a partida da filha, e tal como em *Montedemo*, a cabana fica coberta de heras e é frequentada por répteis, impedindo a entrada ao resto dos seres humanos.

Assim, é num ambiente infértil, de ausência de vida e de excesso de religião, que nasce Doroteia: ela vislumbra a luz do dia da cabana de pedra, mas nem vê nem sente o sol, pois só sai à noite, e de penitência. Gaston Bachelard, na sua obra *La terre*

et les rêveries de la volonté, afirma que “le paysage devient un caractère (...) si la volonté participe à sa construction” (Bachelard, 1947 : 71-72). Esta paisagem tem, à semelhança do povo que lá mora, um carácter fúnebre e sinistro.

Entretanto, a reiteração da ausência de árvores no cemitério (cf.: *ibid.*: 98) – marca a viragem da diegese. Com efeito, umas chuvas purificadoras e fonte de vida vão varrer o passado – isto é, os caixões e esqueletos do cemitério – e contribuir para, duas gerações depois, a vida voltar a regenerar-se: “E como ninguém se atrevia a pensá-lo e muito menos a proferi-lo, levou algum tempo, mais duas gerações, até que se plantassem árvores que pudessem segurar o terreno e simultaneamente alimentar-se do sumo dos corpos” (*ibid.*: 98). Só então volta a esperança. A chuva, dizem-nos Jean Chevallier e Alain Gheerbrant, é a “filha das nuvens...fertilização espiritual e material” (1982: 193).

3.4.2. A vida, ou a ausência dela

Das três obras estudadas, esta é a única que tem, como título, o nome de uma personagem: Doroteia – nome esse que tem o mesmo início do da santa a quem todos os habitantes da aldeia rezam (Nossa Senhora das Dores). Doroteia é, pois, o prolongamento da dor e do sofrimento da mãe.

No nascimento de Doroteia – nome oriundo do grego e que significa – oferta de Deus –, surgem, de imediato, comentários maldosos do povo: “dizia-se que seu pai tinha sido generoso ao cedê-la à jovem mulher grávida, providenciando-lhe um forno, um tecto e até uma porção de terra, de modo a que tivesse couves para comer e pudesse mesmo criar alguns animais para ter carne” (Correia, 2008: 95). Pelo verbo “dizer-se”, a escritora pretende enfatizar o boato, parecendo querer valorizar a opinião da população, que influencia, condiciona as escolhas e as decisões das personagens e marca devastadoramente o desfecho trágico das suas vidas.

Pelo contrário, Hélia faz uma crítica à mentalidade conservadora e retrograda da sociedade, pois Doroteia não recebeu nem o nome do pai, nem usufruiu das regalias inerentes ao matrimónio dos progenitores, pois estes nunca chegaram a casar.

Abandonada pelo pai, desleixada pela mãe, Doroteia arranja formas de sobreviver, o que leva a mãe a conjecturar que ela é “O demónio” (*ibid.*: 95). É criada sem luxos e sem afeto, pois a sua mãe tinha outras prioridades. Tudo o que produzia era

vendido para que pudesse ter dinheiro para acender velas na igreja, não deixando “sequer que a criança tirasse leite da cabra” (ibid.).

Doroteia só saía à rua de noite, para ir com a mãe às procissões (ibid.). A mãe, fervorosa devota, obrigava-a a dolorosos esforços: tinha de seguir a procissão descalça. Surgia, então, o único momento de ternura: acreditando que Deus estava contente com o sacrifício, lavava-lhe os pés e beijava-os (cf. ibid.: 96), tal como Jesus beijou os pés dos apóstolos, em sinal de humildade. A noite, para Doroteia, e o resto das crianças, encontra-se diretamente ligada à dor e ao sofrimento do ritual coletivo: a aliteração em “p”, reforçada pelo advérbio de modo, mostra quão penosa era a procissão: “as **p**lantas dos seus **p**equenos **p**és **p**elavam **l**entamente²³” (ibid.: 96). Tal como as crianças, também as mulheres eram pecadoras e, por tal facto, para remissão dos seus pecados, iam na procissão das velas. (cf.: ibid.: 95).

A descrição do pai de Doroteia é antitética à da mãe, pois, embora nunca tivesse visto a filha, não a quis deixar desamparada e deu casa e terra à mulher que tinha engravidado involuntariamente. Era um homem de condição social elevada, com responsabilidades de gestão do património da sua família, mas, sobretudo, era um homem de princípios e com valores morais: “Ele tentou explicar [ao povo] que não seria a vontade de Deus que um homem rico deixasse uma criança morrer de fome e frio nas noites rigorosas do Inverno” (ibid.: 97).

No entanto, acaba em desgraça: sucumbiu ao vício da bebida e “caía por terra sem sentidos nos bairros mais pobres e sujos da vizinhança. Deixou de comer e finalmente, morreu” (ibid.). O narrador instala a dúvida expondo o pensamento do Padre da aldeia: “esperava que o pecado saísse com o sangue. Por pecado entendia ou paixão ou remorso, ninguém sabia ao certo” (ibid.). Ser íntegro, antes de morrer, pede ao primo para não expulsar Doroteia e a mãe da cabana, acrescentando: “Não vão durar muito” (ibid.).

Contrariamente à mãe de Doroteia, mulher dura e forte, a noiva do pai de Doroteia tem as características da personagem romântica: é frágil e inocente. Desconhecia o erotismo e os prazeres carnavais e estava predestinada para o casamento, sendo este “tudo aquilo que se pode desejar” (ibid.: 97) e era tão inevitável como a morte. Assim associado à morte, o casamento funciona é um mau presságio. O seu

²³ O negrito é da nossa autoria.

desconhecimento do mundo e do sexo, a sua fragilidade teriam forçosamente de resultar numa fatalidade: a morte. Hélia fê-la, pois, morrer de desgosto.

A mãe de Doroteia, por sua vez, também vai ter de morrer devido aos seus dois crimes. Segundo a perspectiva da sociedade, ela engravidou e levou a noiva do pai da sua filha à morte. Contudo, primeiro, terá de se penitenciar pelos seus erros e, só depois, a morte a poderá levar.

Transforma-se para acalmar a fúria da sociedade e inverter a sua atitude em relação a ela. Passa a agradar a todos, penitenciando-se de forma exacerbada, de maneira a “ser aceite no teatro da aldeia” (ibid.). O narrador, ao utilizar o substantivo “teatro”, emite uma opinião crítica acerca do meio onde a mãe de Doroteia se encontra: a sociedade que a rodeia é um palco de falácias e ela tem de desempenhar o papel que melhor lhe convém.

A persistência da vontade da mãe de Doroteia, a sua falsidade e hipocrisia foram convencendo os aldeões e o padre: tornou-se tão fervorosa devota, tão sofredora e triste que eles viram nela uma imagem de “Maria Madalena” (ibid.). No entanto, era o ódio e o rancor que a inspiravam e que a impulsionavam.

Contudo, não conseguiu os seus intentos, uma vez que o povo aumentou ainda mais a sua crueldade e quis “apressar a aceitação [desta] no céu” (ibid.: 98).

Doroteia, que sempre sentira amor em relação à mãe, nos momentos de agonia desta enfrenta o desconhecido para a salvar. Tal como em *Bastardia*, a natureza torna-se oponente, molestando a criança e dificultando o seu percurso na busca de salvação: “A estrada estava tão seca que parecia coberta de uma areia fina, mas aqui e ali os seixos feriam-na como se tivesse facas afiadas por baixo dos seus pés” (ibid.: 99). A aliteração em “f” marca a insistência e a agressividade da natureza. Vai em direção contrária à aldeia e dirige-se para a colina – onde se encontra o cemitério, na intenção de descobrir o pai, pois a mãe havia-lhe dito, já sob o efeito da loucura, que ele vivia “no topo da colina” (ibid.).

Ao chegar ao cemitério, a sua imaginação de criança, a sua ignorância da morte e a sua inocência, leva-a a crer que “se houvesse gente a viver por debaixo da terra como as toupeiras. As lápides seriam com certeza os seus tectos” (ibid.: 99-100). Por isso, nada mais admira o leitor quando ela fica com esperança de encontrar o seu pai e quando o descobre na figura de um homem “sentado numa pedra tumular caída, na sombra da estátua de um anjo, a beber água de um cantil” (ibid.: 100). Para ela, a morte

era o desconhecido, por isso, aceita ser esse o seu pai, sem nunca questionar os limites da vida e da morte.

A única pergunta que faz é “O senhor é meu pai?” (ibid.). À qual o homem responde: “Sim, sou o teu pai, minha filha” (ibid.).

À semelhança das duas novelas analisadas anteriormente, é um ser à margem da sociedade que vai ser o adjuvante. Mas esta personagem ainda se aproxima mais dos dois adjuvantes de *Bastardia*, no sentido em que também ele é ladrão.

Todos os protagonistas helianos sentem afeto, ternura e compaixão pela personagem que foi afastada e marginalizada pela sociedade. No Mal, cria-se uma cumplicidade que visa o alcance do Bem. Doroteia e o desconhecido dirigem-se para a cabana onde se encontra a mãe, e esta, sob o efeito da febre, quando vê o homem, pensa tratar-se de uma assombração do pai de Doroteia.

Este homem despoleta em Doroteia todas as emoções. Ela estabelece contacto físico mais facilmente com este homem do que com a sua mãe, a companhia de sempre, e nele procura refúgio, afeto e proteção, aninhando-se no seu colo. Ele, por sua vez, quebrou as suas barreiras com este aconchego familiar e adormeceu.

Recuperada da febre, a mulher reconhece não ser esse o pai de Doroteia, no entanto, pede-lhe para salvar a filha das garras do povo. Uma vez mais, a sensibilidade do ladrão-desertor impera e ele aceita ajudar aquela mãe moribunda. A mãe morre, “pai” e filha partem. A morte despoletou a fuga da aldeia e tornou-se na libertação final. O desaparecimento da criança é interpretado como uma obra do Diabo e não de Deus.

3.4.3. O olhar mortífero da mulher

De acordo com Georges Bataille, “a respeito do olho, parece impossível pronunciar outra palavra que não seja sedução, pois nada é tão atraente quanto ele no corpo dos animais e dos homens. Porém, a sedução extrema está provavelmente no limite do horror” (Bataille, 2003: 99). O olhar da personagem de Hélia também é de sedução, tornando-se, assim, arma mortífera, que acompanha o olhar do Outro, o subjuga pela força da alma. Em suma, é uma linguagem muda, que revela os desejos interiores, a alma, os sentimentos, mas também os intentos do Ser²⁴.

Ao longo da obra *Doroteia*, apercebemo-nos de diferentes tipos de olhares, com distintos significados. Estes são associados à gradação da revolta da personagem e às várias fases da sua vida: primeiro, é energia oculta e contida; depois, é revolta e fúria; de seguida, é mentira e falsidade; por fim, é loucura e desespero.

No primeiro caso, “Os seus olhos olhavam sempre para baixo e estava a ganhar o hábito de andar curvada, como se fosse velha e estivesse a minguar” (Correia, 2008: 96). O olhar direccionado para o chão prova que a personagem quer esconder um sentimento, que o quer conter dentro do seu ser e que não quer que esse transpareça através do seu olhar.

No segundo caso, “Quando se atrevia a olhar directamente para o altar, com os olhos a arder como duas pedras de carvão, dizia-se que estava a viver a graça do perdão de Deus” (ibid.: 98). Neste olhar conjugam-se o mineral e o fogo porque a revolta e a fúria da mãe de Doroteia é um fogo que teima em durar.

No terceiro caso, “Se assistia aos funerais (...) com um grosso véu sobre a sua cabeça e ombros, não era com a intenção de ficar temporariamente privada da visão, (...), era antes para evitar que pudesse vislumbrar o brilho de triunfo que emanava dos seus olhos” (ibid.). Escondendo as suas reais intenções sob o manto da hipocrisia e da falsidade, esconde o olhar para que não transpareça o prazer da vingança.

No quarto, e último caso, “Os seus olhos ficavam vermelhos de raiva”. (ibid.: 99) e “As lágrimas que caíam dos seus olhos misturavam-se com o suor da sua febre” (ibid.: 101). A raiva que a mulher sente leva-a à loucura; o seu olhar, injetado de

²⁴ O erotismo, consoante o conceito de Bataille, é “a aprovação da vida até na própria morte” (Bataille, Georges (1988: 11).

sangue, é revelador da demência onde ela se encontra. Mas, rapidamente, esta loucura se transforma em desespero e abandona-se às lágrimas. A sua loucura acalma quando se trata de proteger Doroteia.

Constatamos, então, que o olhar está em sintonia com a ruína da mulher e que este se vai transformando ao ritmo da sua infelicidade.

Um outro olhar, de suma importância, traz fé no futuro: o de Doroteia. Ela “olh [a] em volta cheia de esperança e ali estava ele” (ibid.). O olhar desta criança, ainda não pervertida pelo homem, pura nos seus sentimentos e crente na vida é o reflexo da sua alma.

Como é usual na ficção heliana, a mulher é quem vê, e ao homem resta, por meio dos seus olhos, vislumbrar a realidade. Em *Doroteia* vemos-lo quando o homem, que Doroteia foi buscar para auxiliar a sua mãe, se apercebe que a mulher está muito mal, quase a morrer, e tenta impedir que a criança presencie a morte: “observou a agonia da mulher e dormitou novamente. Encostou a cabeça da criança ao seu peito de modo a que não pudesse ver a mãe a morrer [mas e]la morreu antes de amanhecer” (ibid.:102).

A vida da mãe de Doroteia foi feita de infelicidade: sofreu até ao fim da sua vida. Sobre o sofrimento da paixão, Georges Bataille afirma que “parece a quem ama que só o ser amado – por causa de correspondências de difícil definição e que acrescentam à possibilidade da união sensual a da união dos corações – pode, neste mundo, realizar o que nossos limites proíbem, ou seja, a plena confusão entre dois seres, a continuidade entre dois seres descontínuos. A paixão arrasta-nos assim para o sofrimento, porque a paixão é, no fundo, a busca dum impossível e, superficialmente a busca de um acordo dependente de condições aleatórias” (Bataille, 1988: 19). A mãe de Doroteia teve o impossível, mas a força da sociedade que a rodeava não a deixou ser feliz.

3.4.4. O demónio em forma de gentes

Em *Doroteia*, “os aldeões costumavam subir e subir, para rezar ou para chorar, regressando de seguida a sua casa” (ibid.: 97). A descrição desta personagem coletiva revela o seu caráter fanático-obsessivo e permite antever que o fervor da religião a vai tornar intransigente, intrometida e intolerante em relação a todos aqueles que não seguirem os seus preceitos. A primeira referência aos habitantes da aldeia pretende

mostrar, através da enumeração, os sentimentos que os acompanham: “ Os aldeões (...) regressando de seguida a sua casa, senti[am] pouco alívio pois **o sagrado, a dor e a morte**²⁵ acompanhavam-nos sempre, mesmo na cama, mesmo no seu mais profundo sono” (ibid.). Nem a ida à capela da Nossa Senhora das Dores, com o esforço que esta deslocação acarreta, expressado na repetição do verbo “subir e subir” (ibid.), acalma a maldade que parece estar sempre presente na vida da população.

Ora, a posição dos aldeões, e a forma como eles influenciaram e prejudicaram as vidas de Doroteia e de sua mãe, torna esta personagem coletiva vil e perversa. Embora nenhuma atitude tivesse sido tomada diretamente contra a vida de ambas, a força oponente do povo era, no entanto, fortíssima e tornava-se impulsionadora de desgraças:

O povo era da opinião que ele deveria abster-se de se preocupar com a criança. De algum modo, a pecadora estava a ser recompensada pelo seu pecado, com uma cabana e uma porção de terra. (ibid.: 97)

A notícia desta gravidez entrou nas casas dos aldeões “como ratos apressados pela fome” (ibid.: 96). O povo da aldeia, assim associado aos ratos, adquire a simbologia da destruição: “o papel destruidor que os ratos possuem ”, dizem-nos Jean Chevalier e Alain Gheebrau, “pode justificar (...) a utilização (...) por vingança” (1982: 562). Em *Doroteia*, trata-se, sem dúvida, de uma vingança, que acaba por atingir a mais inocente das personagens: a noiva. A maldade que acompanha a vingança entra pela casa da noiva e leva-a à morte.

Os aldeões são atentos observadores dos movimentos e comportamentos da mãe e da filha. Assumem o papel de Deus, pois consideram-se seus vigilantes e vingadores. O teocentrismo é evidente ao longo de todo o conto: Deus é a figura com que o povo justifica as suas atitudes, a sua inércia social, a sua apatia e a sua má conduta. Sob uma aparência de não intervenção, influenciam sempre os acontecimentos. O povo pretende que o sofrimento de Doroteia e da mãe surja como moralizador dos costumes, como uma lição para a sociedade, para que as outras raparigas não cometam o mesmo pecado. O exemplo da vida de Doroteia e da mãe funciona, pois, como uma panaceia para os bons costumes.

²⁵ O negrito é da nossa autoria.

Os aldeões escondem-se por trás da religião e de Deus para fazer valer a sua maldade. Quer em *Montedemo*, quer em *Bastardia*, quer em *Doroteia*, a personagem coletiva é a representação do Mal: nela se encontram os falsos moralizadores, os pecadores e os falsos penitentes, que se vingam daqueles que se entregam aos prazeres do corpo e ao amor.

3.5. A *Bastardia* de *Doroteia* em *Montedemo*: a (des)harmonia

3.5.1. A mulher: virgem, santa, meretriz ou bruxa

A personagem Milena, da obra *Montedemo*, surge-nos, primeiramente, como uma rapariga discreta, sem vícios, inocente e até, talvez “tivesse nascido para freira” (Correia, 1984: 20) e Hélia não usa de adjetivação negativa para a qualificar. É pois, um ser terreno, do domínio do real e sem complexidade. No seu papel de virgem, é-nos apresentada como sendo comedida, séria e cautelosa.

Depois da festa de S. João, é tomada por uma beleza extraordinária, um fulgor que a todos provoca, homens e mulheres. Estes seguem-na com os olhos cheios de admiração e devoção, pois ela transmite beleza, paz e tranquilidade: “Milena passeava todo o dia uma inesperada e alarmante beleza. No seu encalço atropelavam-se ânsias de mulheres” (ibid.: 27). Toma, pois, os traços de Afrodita.

Efetivamente, quando ela reaparece depois de ter perdido a virgindade, não é mais a mulher segura e tranquila, que as gentes se tinham habituado a ver ao longo dos seus pacatos trinta anos, mas surge a cambalear e com “o vestido rasgado na cintura” (ibid.: 21). Esta perde o seu papel de *femme fragile* e assume o de *femme fatale*. Maria Manuela Gouveia Delille, no seu artigo: “A figura ‘Femme Fragile’ e o mito de Ofélia na Lírica Juvenil e no *Só* de António Nobre”, informa-nos que, no século XX, surge a:

figura etérea e delicada da *femme fragile*, um género de beleza feminina que continua, com características próprias muito significativas, a concepção básica romântica de mulher angelical”. Ainda no seu artigo, faz-nos alusão à *femme fatale* referenciando outro autor; “enquanto símbolo de *femme fatale* corresponde, nas próprias palavras de A.Thomalla, «a uma fuga da realidade como que ‘para a frente’, para um mundo de fantasia eroticamente solta, do exotismo dos sentidos da *vénus lasciva* e da perversão, os criadores literários da *femme fragile* fogem, pelo contrário, «para o vago, para o inconfessado,

para o recalçamento e deste modo – como correlato da perversão – para a neurose»”. (Delille, 1993: 117-118)

Pela bestialização, Milena assume as características de uma “égua brava” (Correia, 1984: 24) e atinge o auge da sua transformação quando se torna um “mulherão” (ibid.: 25) que liberta o seu Eu erótico e caminha “pela costa com um passo levíssimo, um esvoaçar de saias, demorando, como num esforço para pisar de novo, para não ser engolida pelos ares” (ibid.: 24).

Depois de engravidar, Milena afasta-se e é afastada das gentes. Dá-se, então, a metamorfose de santa para prostituta. Darlene J. Sadlier, no seu texto *The Question Of How*, diz a este propósito:

Correia is satirizing a community which, initially unaware of Milena’s pregnancy, approves of her transformation from a spinsterly type to a physically attractive woman, but then finds itself at a loss as to how to view her in her new role as woman-about-to-be-mother. As we all know, society has not been sympathetic with women in Milena’s situation, particularly not in the traditional Catholic society of rural Portugal. (Sadlier, 1989: 85)

Verificamos, então, que existe uma ligação de Milena ao sobrenatural, uma vez que a sua gravidez se encontra associada ao inexplicável e, posteriormente, com o nascimento do filho, ao satânico.

No final, o desaparecimento de Milena e do seu filho coloca esta mulher numa outra dimensão: a da santidade. Quando é vista no monte, reveste o aspeto da Virgem-Mãe que carrega o seu filho e sorri.

Tal como Milena, a mãe de Moisés, em *Bastardia*, começa por ser uma mulher do real: é infértil, pacata e séria. Mas descobre-se, de seguida, que, com a ajuda de uma bruxa, gerara e escolhera engravidar do mar.

Ao assinar um pacto com Pilar – a bruxa da aldeia –, também ela se transforma, pelo seu aspeto físico, um pouco numa feiticeira. Está ciente de que o acordo que fizera lhe iria custar a sua mocidade, a sua calma e tranquilidade: “Era uma mulher magra e envelhecida a quem faltavam dentes. O peito, quase sem volume, ao respirar, empurrava-lhe os ombros para cima” (Correia, 2005: 22).

A mãe de Moisés começa por ser uma mulher honesta e pura, depois, sofrendo os efeitos do feitiço da bruxa, é movida por sentimentos estranhos e tem atitudes de mulher perversa: “Havia muitos anos que somente se abeirava da cama quando o filho já lá não estava. Esperava, até que o dia dissipasse o calor e o cheiro porque aquele que ali dormia caminhava para homem. Só a intensidade que a movia conseguira empurrá-la para ali” (ibid.: 25). “O luar esburacava-lhe os olhos, como um corvo. ‘Sou uma mulher séria’, murmurou. Depois calou-se. O ar passava-lhe nos dentes. Sente-se sexualmente atraída pelo seu próprio filho. Ele reconhece o mal que a invadira: “O mal entrara dentro dos dois por via das palavras. E agora, com maneiras de ladrão, a coberto da noite, ela viera para falar mais, para remexer com a língua nessa história de cães, na coisa escura” (ibid.: 25-26). Pela sua imoralidade, tem pacto também com o Diabo. É, pois, do domínio do mágico e do sobrenatural, mas ligados ao mal, ao feitiço e à bruxaria.

Apesar do título do conto, *Doroteia*, reenviar para o nome de uma personagem, esta não é a personagem principal da trama. Doroteia não sofre, ao longo do conto, qualquer alteração; enquanto criança, mantém-se sempre casta e pura. Mártir, sofre, sem se queixar, as maldades da mãe e os dissabores da vida.

Mas, rapidamente ,compreendemos que a protagonista da história é a mãe desta criança – que não tem nome próprio, como se não tivesse identidade própria, independentemente do seu estatuto de mãe. Esta começa por ser apresentada como “uma mulher caída em desgraça” (Correia, 2008: 96), que se foi tornando falsa e hipócrita para enganar as gentes da aldeia, que exigiam que ela se penitenciasse dos seus pecados.

Era vista como uma “pecadora” (ibid.), pois tinha cometido o pecado da carne com um homem de alta sociedade. Esta sua atitude levou-a à excomunhão por parte do padre da paróquia.

O sofrimento causado pelo resto da sociedade tornam-na louca e ela passa, assim, de pecadora a louca. Endoudecida, vê que a chama da sua vida está quase a acabar, tenta assegurar a proteção da sua filha e pede ajuda.

A mulher fria e infeliz transforma-se, então, na mulher-anjo, capaz de se sacrificar por amor ao filho.

A complexidade da figura feminina heliana tem por centro o amor, com efeito, ela transforma-se e evolui ao ritmo da descoberta do amor e dos prazeres carnis. Mas vejamos, então, qual é o lugar do amor nas três narrativas.

3.5.2. O lugar do amor no universo heliano

Milena, a mãe de Moisés e a mãe de Doroteia são muito divergentes, mas todas têm uma mesma característica: enquanto mulheres, coube-lhes parir um filho. Ao investir num filho ou numa filha, a mulher pretende que a sua obra seja eternizada. Ao gerar um filho, Milena e a mãe de Moisés, perpetuam a obra do macho – do monte e do mar; ao gerar uma filha, a mãe de Doroteia não perpetua o nome do pai, mas deixa a esta uma filiação que, tal como vimos, é do Bem.

A fertilidade tem, pois, uma função importante na vida da mulher: é com e pela fecundação que ela se autonomiza, se individualiza e se torna verdadeiramente mulher. O seu erotismo, a sua sensualidade dão fruto e, sob aquilo que elas descobrem ser o prazer, esconde-se o amor. Um amor difícil de definir, de entender, de partilhar e, sobretudo, de padronizar.

No entanto, e tentando catalogar o amor por tipologias, podemos considerar que o amor maternal (de Milena – em *Montedemo*, da mãe de Moisés – em *Bastardia* – e da mãe de Doroteia – em *Doroteia*) é aquele que mais se distingue.

Milena, de *Montedemo*, depois de engravidar, “tinha um ventre enorme e o rosto alucinante, doloroso de olhar-se como o rosto de Deus” (Correia, 1984: 36). Grávida atinge uma dimensão sobre-humana, pois o seu filho é o resultado de um milagre. Reconhece as mudanças físicas e vê o seu corpo desabrochar ao ritmo do crescimento do filho, que dentro dela, cresce. Depois de ter a criança, a serenidade invade-lhe o corpo e ela sorri para a vida. Surge sempre acompanhada do filho, como se os dois corpos formassem um só. A felicidade que sente confere-lhe uma beleza quase sobrenatural.

A mãe de Moisés, pelo amor que tem ao filho, descarta o resto da família. Deixa as suas filhas à mercê da boa sorte e direciona todo o seu amor para Moisés. Tendo a mãe sofrido de infertilidade, a criança é, para ela, um milagre: “a mulher olhava o filho e voltava a olhar, como temendo que a força que o trouxera o retirasse e que houvesse um vazio no seu lugar” (2005: 13). Na adolescência dele, o profundo amor materno que sente sofre um desvio, tornando-se mais da ordem da atração carnal.

Por fim, a mãe de Doroteia parece não nutrir qualquer ligação afetiva pela filha. Das três personagens femininas, é aquela que tem os sentimentos mais confusos. Possuída pela raiva, parece desprezar a filha, querer abandoná-la à sua sorte, não se

interessar por ela, mas, quando tem de a deixar, no leito da morte, quer protegê-la, revelando, pois, todo o amor que, de facto, existe dentro dela.

Um outro amor, aquele que o homem e uma mulher sentem, também parece existir nas três obras. Impulsionadas pelo erotismo e pelo desejo, duas destas mulheres, Milena e a mãe de Doroteia, entregam-se ao prazer da carne. E, apesar de, em nenhum momento, se fazer referência a um tipo de amor mais espiritual, cremos que, quer numa quer na outra, a entrega física só foi possível porque o amor espiritual existia. Consideramos que na transcendentalização do erotismo, da sensualidade e dos prazeres da carne está, precisamente, o amor espiritual.

Uma personagem, a mãe de Moisés, vive um amor espiritual e transcendental. A beleza poética usada para descrever o momento da copulação transmite magnificamente a sensibilidade e as emoções desta mulher: “Uma colcha de seda – disse – Um manto. Com tudo dentro, estrelas e montanhas. Passou por mim, tapou-me e recuou” (ibid.: 2005: 29). O prazer que sente é da ordem do sobrenatural, do espiritual e não do carnal.

A mulher heliana é pois, uma sonhadora, um Ser que não se pode enquadrar na sociedade onde se encontra. Com efeito, ela pertence sempre a um meio rural português, religioso e conservador e, por tal facto, isola-se para conseguir viver o(s) seu(s) amor(es), a(s) sua(s) paixão(ões).

3.5.3. A mesquinhez do colectivo e a superioridade do individual

Os espaços mencionados nas três obras correspondem, predominantemente, a pequenas vilas rurais portuguesas, em local não identificado. O profano e o religioso existem ou coexistem nestes espaços, o povo encontrando-se ligado ao religioso e as personagens principais ao profano.

Na novela *Doroteia*, a ação desenvolve-se numa aldeia profundamente religiosa, mas esta é de impossível indicação geográfica, pois nenhuma informação é claramente fornecida. É uma aldeia portuguesa como tantas outras, por onde passam procissões e cortejos fúnebres.

Em *Montedemo* tudo decorre à volta de uma vila, que também não é localizada geograficamente: “Na vila, vaporavam-se as marés: iodo e sais espicaçando o ar” (Correia, 1984: 23). Uma vez mais, é durante um acontecimento religioso, a festa de

São Jorge, que surge o inesperado. Montedemo, lugar profano, torna-se São Jorge, lugar de devoção, mas o primeiro vence o segundo, o prazer da carne triunfando sobre a fé. A mistura do profano e do sagrado torna o espaço estranho e misterioso.

A exceção ocorre com *Bastardia*. Com efeito, dois lugares são claramente definidos: a Carniça e Leiria. A escritora enquadrou a sua ação em espaços reais de forma a dar consistência à sua crítica social. A ignorância, a rudez do meio rural opõe-se à arrogância, à mesquinhez e à hipocrisia do mundo burguês da cidade.

Tal como nos diz o narrador: “na segunda metade de Oitocentos a maior parte das pessoas portuguesas não punha o pé fora do sítio onde nascera. O trajecto mais longo da sua vida era o que unia, todos os domingos, a casa onde morava e a capela” (Correia, 2005: 11). Ele acrescenta, ainda, que nesse espaço “pedaços de animismo e de volúpia circulavam, mantendo distância rigorosa do eixo que ligava o céu à terra” (ibid.). No local, o pecado existe, é o lado avesso da fé, e mantem-se escondido, disfarçado, para que as aparências subsistam e mantenham o equilíbrio social.

Da cidade vem o veneno: a ambição, a luxúria e a devassidão, mas Moisés mantem-se intacto e preserva os seus sonhos.

Estes espaços são, pois, o microuniverso que espelha a realidade portuguesa. É aqui que encontramos, por um lado, personagens cristãs cristalizadas, retrógradas e conservadoras – o povo – e, por outro, personagens que se afirmam na sua individualidade, que seguem o caminho do mistério e da desarmonia com o povo. Darlene J. Sadlier estabelece, assim, a ligação entre a aldeia e o poder das gentes moralizadoras em *Montedemo*:

The village's reaction to this occurrence is somewhat strange because almost no one questioned how Milena became pregnant. Most of the villagers merely insist that she never showed the slightest interest in any of the local men. Although they are somewhat uneasy with the situation, they ultimately view her pregnancy as a miracle with, albeit baffling, is totally accepted. (Sadlier, 1989: 84)

No conto *Doroteia*, também são as vozes das gentes da aldeia que ditam as regras. Esta personagem coletiva nunca interferiu relativamente à punição que a mãe de Doroteia incutia a si-própria e à sua filha: “nunca interferiram com o processo de punição pessoal, nem da pecadora nem do fruto do seu pecado e restringiam os seus

impulsos caridosos para que Deus não fosse iludido e para que os rituais de apaziguamento fossem cumpridos. É a lição da sociedade” (Correia, 2008: 96). O povo limitava-se, pois, a olhar para o sofrimento e a regozijar-se com a infelicidade delas, acreditando que a vontade de Deus estava a ser cumprida.

O povo era rigoroso e não permitia que as regras e os bons costumes fossem quebrados. Por exemplo, opunham-se ao sustento que o pai de Doroteia queria deixar à filha : “[o] povo era da opinião que ele deveria abster-se de se preocupar com a criança. De algum modo, a pecadora estava a ser recompensada pelo seu pecado, com uma cabana e uma porção de terra. Era um escândalo” (ibid.:97). A mãe de Doroteia, por sua vez, quer “agradar a todos” e, por isso, “comporta-se como uma penitente” (ibid.), desempenhando o papel de redentora na perfeição. A obra finaliza com a população a fazer, uma vez mais, juízos críticos sobre Doroteia e a sua mãe:

“Era realmente uma criança do demónio”, afirmaram as pessoas quando encontraram o corpo morto da mulher e nenhum rasto da menina. A busca da santidade da mãe de Doroteia falhara. Afinal de contas, a sua filha tinha desaparecido e certamente não teria sido Deus a levá-la. (ibid.:102)

Na novela *Bastardia*, o povo é ignorante e lida arrogantemente com a ignorância:

Pois ao contrário do que nós supomos, o espírito aldeão vivia cheio da arrogância do conhecimento. Não lhe faltava aquilo que não sabia. (Correia, 2005: 12)

O povo é, uma vez mais, moralizador. A mãe de Moisés quando permite a partida do seu filho para a casa de seu tio, fica aliviada, pois se alguém lhe perguntasse pelo seu filho – fruto da sua ligação com o mar – não teria receio do seu segredo e “responderia sem corar” (ibid.:40).

Os espaços e as gentes que os ocupam são castradoramente situados no real e opõem-se à vontade de infração e de evasão dos protagonistas. Puros, na sua essência, estes últimos vivem para além do palpável, para além das aparências e o terreno não os pode satisfazer.

CONCLUSÃO

Depois do século XIX, novas portas se abrem para a mulher. A sua condição começa a sofrer transformações, pois mulheres e escritoras destemidas do início do século XX cortaram amarras com o passado e perspetivaram o futuro. Assim, ao longo do século XX, a mulher vai ganhando voz e afirmando as suas vontades próprias.

As figuras femininas de Hélia pertencem a este novo grupo de mulheres, àquelas que têm vontade sexual própria, que usam a sua sensualidade de uma forma natural e que ascendem ao transcendental por via da erotização do seu próprio corpo.

Diz-nos Hélia Correia que “para [ela], a única possibilidade de criação é a afirmação da diferença. As duas possibilidades de afirmação da diferença são a marginalidade ou a loucura. São os grandes temas dos meus livros” (Correia *apud* Pereira, 2006: 63).

A carreira literária de Hélia Correia tem sido marcada por uma harmonia temática extraordinária. O mundo campestre impõe-se como território singular para a investigação sobre a natureza do ser humano, no que ele tem de mais construtivo e corrupto, como um pormenor obsessivo e desorientador. A sua escrita é intimamente contagiada pela linguagem poética, mas alcança, com rigor, as desiguais marcas linguísticas do falar das gentes portuguesas.

Nestes textos, emergem algumas das obsessões temáticas de Hélia Correia: o universo feminino, marcado pelo apelo da maternidade e os respetivos fantasmas; o esmagamento de um certo mundo rural, desfasado do seu tempo; a sociedade como voz

da razão; a desigualdade social e a luta pela subversão; a montanha²⁶ é, genericamente, um símbolo de ligação entre o céu e a terra, mas também simboliza a ascensão espiritual; do ponto de vista da religião católica, as obras deixam transparecer a interdição do prazer, permitindo apenas o ato sexual dentro do casamento, para a perpetuação da espécie.

A análise das três obras de Hélia Correia – *Montedemo*, *Bastardia* e *Doroteia* – permitiu-nos tecer algumas conclusões sobre o erotismo heliano, em toda a sua vertente irregular e sobrenatural: ele está diretamente relacionado ao sujeito capital e definidor do desejo, a mulher, bem como à ligação que se estabelece entre o sexo feminino e a natureza.

A mulher de Hélia começa por apresentar características da *femme fragile* e séria, progredindo, depois, para a de *femme fatale* – mesmo quando não é essa a imagem que ela quer passar. Inicialmente, ela é uma personagem do domínio do real e não tem complexidade: ela é comedida, séria e cautelosa. Porém os prazeres da carne vão mudá-la: Milena adquire uma beleza sobrenatural, a mãe de Moisés torna-se perversa e a mãe de Doroteia – a que tem o cariz mais realista das três – fecha-se aos prazeres da carne.

A natureza, por sua vez, também é erotizada, mas no masculino. Nela, a forte carga erótica encontra-se associada a um poder transcendental, o que a torna absolutamente irresistível, a mulher deixando-se encantar e seduzir.

Em contrapartida, a sociedade representa a falsa boa consciência e condena o erotismo e a sensualidade da mulher. Castradora e intransigente, em nome dos bons costumes, persegue a mulher, esta acabando por sofrer ou por morrer.

Podemos, pois, concluir que existe uma des(harmonia) entre as três obras: todas as figuras femininas descobrem os prazeres carnavais, todas têm um filho dessa relação baseada na sensualidade, todas são condenadas pela sociedade e todas acabam

²⁶ Segundo Jean Chevalier e Alain Gheebraut, na sua obra *Dicionário dos Símbolos*, “o simbolismo da montanha é múltiplo: Está ligado ao da altura e do centro. Na medida em que ela é alta, vertical, elevada, próxima do céu, participa do simbolismo da transcendência; na medida em que é o centro de hierofanias atmosféricas e de numerosas teofanias, participa do simbolismo da manifestação. Ela é, assim, o **encontro do céu e da terra**, morada dos deuses e termo de ascensão humana. Vista do alto, aparece como a ponta duma vertical, é o centro do mundo; vista de baixo, do horizonte, aparece como a linha vertical, o eixo do mundo, mas também a escada, a inclinação a escalar” (1982: 456).

por sofrer as agruras dos seus desejos e nenhuma tem uma relação convencional com a figura masculina. No entanto, enquanto as mulheres de *Montedemo* e de *Bastardia* são da ordem do transcendental, a de *Doroteia* é da ordem do terreno.

A escritora presenteia-nos com a magnitude e o esplendor da sua prosa. Abre-nos as portas do sobrenatural, faz-nos entrar no mundo mágico da sensualidade e do erotismo e instala-nos no mundo feminino heliano.

BIBLIOGRAFIA

Ativa

- CORREIA, Hélia (1984). *Montedemo*. Lisboa: Ulmeiro
- _____ (1987). *Montedemo*. Lisboa: Relógio d'Água.
- _____ (2005). *Bastardia*. Lisboa: Relógio D'Água.
- _____ (2008). *Contos: Doroteia*. Lisboa: Relógio D'Água.

Passiva

- ALMEIDA, Ana Paula Garcia de (2008). “A palavra mágica e outros contos, de Rui Zink: Contos enformados”. In FERREIRA, António Manuel (Dir.). *Forma Breve 6: O Conto em Língua Portuguesa*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 371-383.
- AMÂNCIO, Lúgia (1998). *Masculino e feminino. A Construção social da diferença*. Porto: Edições Afrontamento.
- BACHELARD, Gaston (1947). *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris : Librairie José Corti.
- _____ (1991). *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Librairie José Corti.
- BALZAC, Honoré de (1949). *La psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard.
- _____ (1968). *Splendeurs et misères des courtisanes*. Paris: Garnier-Flammarion.
- BATAILLE, Georges (1988). *O Erotismo*. Lisboa: Antígona.
- _____ (2003). *História do olho*. São Paulo: Cosac Naify.
- BAUDELAIRE, Charles (1972). *Les Fleurs du Mal*. Paris: Librairie Générale Française.
- BECKER, Colette (1998). *Lire le Réalisme et le Naturalisme*. Paris: Dunod.
- BELMONT, Nicole (1999). *Poétique du conte: Essai sur le conte de tradition orale*. Paris: Gallimard.
- BEKEN, Micheline van der (2000). *Zola: le dessous des femmes*. Bruxelles: Le Cri édition.
- BERRINI, Beatriz (1984). *Portugal de Eça de Queirós*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. P.148-149

- BETTELHEIM, Bruno ([1992?]). *Psicanálise dos contos de fadas*. Venda Nova: Bertrand Editora.
- BÍBLIA Sagrada* (1995). Lisboa: Sociedade Bíblica de Portugal.
- BORNECQUE, J.H., COGNY. P. (1958). *Réalisme et Naturalisme: l'histoire, la doctrine, les œuvres*. Paris: Hachette.
- BOTELHO, Abel (1979). *Obras de Abel Botelho. Mulheres da Beira-O Cerro*. Porto: Lello & Irmão.
- BUESCU, Helena Carvalhão (1990). *Incidências do Olhar: Percepção e representação*. Lisboa: Editorial Caminho, SA.
- CABRAL, Avelino Soares (1997). *O Realismo: Eça de Queirós e Os Maias*. Mem Martins: Edições Sebenta.
- CAL, Ernesto Guerra da (1953). *Linguagem e Estilo de Eça de Queirós*. Lisboa: Ed. Aster.
- CARVALHO, Maria Amália Vaz de (1938b). *Mulheres e crianças (Notas sobre educação)*. Porto: Editora Educação Nacional.
- CORTÁZAR, Júlio (1993). “Del cuento breve y sus alrededores”. In PACHECO, Carlos et al. (eds.), *Del cuento y Sus Alrededores*. Caracas. Monte Avila Latinoamericana.
- DELILLE, Maria Manuela Gouveia (1993). “A figura da ‘femme fragile’ e o mito de Ofélia na lírica juvenil e no ‘Só’ de António Nobre”. *Revista Colóquio/Letras*, n.º 127/128, 117-134.
- ESPÍRITO SANTO, Moisés (1990). *A Religião Popular Portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- FERREIRA, António Manuel (2003). “Percurso de Eros: Representações do Erotismo”. In FERREIRA, António Manuel ALAEP- Associação Labor de Estudos Portugueses. Universidade de Aveiro.
- FERRETTI, Regina Michelli (1997). “Eça de Queirós e a *ilustre casa* do universo feminino”. *150 anos com Eça de Queirós – III Encontro Internacional de Queirosianos-1995*. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses – FFLCH, 685-691.
- FIALHO, Maria do Céu (2006). “O mito clássico no teatro de Hélia Correia ou o cansaço da tradição”. In SILVA, Maria Fátima (coord.). *Furor. Ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 47-59.
- FILIPPE, António Mega (2005). *O erotismo na ficção portuguesa do século XX*. Lisboa: Texto Editores, Lda.

- FLAUBERT, Gustave (1972). *Madame Bovary*. France: Librairie Générale Française.
- FURST, Lilian R., SKRINE, Peter N. (1971). *O Naturalismo*. Lisboa. Lysia: Editores e Livreiros, SARL.
- GARRETT, Almeida (1974). *Viagens da minha terra*. Lisboa: Livraria Popular.
- GAY, Peter (1999). *The bourgeois experience. Victoria do Freud: II - The Tender Passion*. Nova Iorque/Londres: Norton.
- GREIMAS, Algirdas Julian (1976). *Semântica Estrutural: pesquisa de método*. S. Paulo: Cultrix.
- GIL, Isabel Capelo (2006). “Espectros literários: *Perdição* de Hélia Correia”. In SILVA, Maria Fátima (Coord.). *Furor. Ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. 61-76.
- GOMES, Teresa Santa Clara, “Hélia Correia: entre o real e o imaginário”. Lisboa: *Jornal de Letras*, 27 de Dezembro de 1983.
- GONÇALVES, Henriqueta Maria Almeida, MONTEIRO, Maria Assunção Morais (1991). *Introdução à leitura de contos de Eça de Queirós*. Coimbra: Livraria Almedina.
- GRANT, Damian (1974). *Realism - The critical Idiom*. London: Methuen & CO LTD.
- GUEDES, Maria Estela (1985). “Recensão crítica a *Montedemo* de Hélia Correia”. *Colóquio de Letras*. Lisboa, 85-96.
- HATHERLY, Ana (1983). *A experiência do Pródigo – bases teóricas e antologia de textos visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- JESUS, Maria Saraiva de (1997). *A representação da mulher na narrativa realista-naturalista*. Dissertação de doutoramento em Literatura Portuguesa. Aveiro. Universidade de Aveiro.
- _____ (1998). “Alguns estereótipos sobre a mulher na segunda metade do século XIX”. *Veredas 1: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*. Vol.1. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- _____ (2001). “A difusão do Realismo e do Naturalismo em Portugal”. In REIS, Carlos (dir.). *História da Literatura Portuguesa*. vol.5. Lisboa: Publicações Alfa, 27-48.
- JOLAS, Paul (1971). “Notice”. In FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary: extraits*. Paris: Larousse.

- LEHAN, Richard Daniel (2005). *Realism and Naturalism. The Novel in a Age of Transition*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- LETRIA, José Jorge (1995). *Conversas com Letras*. Lisboa: Escritor.
- LOURENÇO, Eduardo (1994). *O canto do signo: Existência e Literatura (1957-1993)*. Lisboa: Editorial Presença.
- MARTELO, Rosa Maria (2001). “Hélia Correia” In LIMA, Isabel Pires de (Coord.). *Vozes e Olhares no feminino*. Porto: Edições Afrontamento, Lda. P. 248-250.
- MACHADO, Álvaro Manuel (2001). “A Geração de 70”. In REIS, Carlos (dir.). *História da Literatura Portuguesa*. Vol.5. Lisboa: Publicações Alfa, 55-72.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro (1995). *O sexo dos textos e outras leituras*. Lisboa: Caminho.
- MARQUES, Paulo (2008). “Sophia de Mello Breyner Andresen: princesa da ética e da estética”. Lisboa: Parceria A.M. Pereira (cadernos biográficos de personalidades portuguesas do século XX; 13)
- MARTINS, José Cândido de Oliveira (2003). “Introdução à leitura do conto de Vergílio Ferreira”. *Revista Portuguesa de Humanidades*. Vol. 7. Braga: Faculdade de Filosofia.
- MATEUS, Mário Rui da Trindade (2003). *Percursos do mito de Helena: da literatura grega ao drama de Hélia Correia, O Rancor*. Dissertação de mestrado em Estudos Clássicos. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- MEXIA, Pedro (2005, 30 de dezembro). “Critica Livros – O Eixo que liga o Céu à terra”. *Diário de Notícias*.
- MOISÉS, Massaud (1989). *História da literatura brasileira – realismo*. São Paulo: Cultrix.
- _____. “Naturalismo”. In COELHO, Jacinto Prado. *Dicionário da Literatura Portuguesa*. Porto: Figueirinhas.
- MUNNO, Amina Di (1997). “Eça de Queirós e a Narrativa Breve: Uma leitura do conto “No Moinho”. *150 anos com Eça de Queirós – III Encontro Internacional de Queirosianos-1995*. São Paulo. Centro de Estudos Portugueses – FFLCH, 52-56.
- NIETZSCHE, Friedrich (1971). *Par-delà bien et mal*. Paris : Gallimard.
- OLIVEIRA, Maria Teresa Martins de (2000). *A Mulher e o Adultério nos Romances O Primo Basílio de Eça de Queirós e Effi de Theodor Fontane*. Dissertação de Doutoramento em estudos portugueses e germânicos. Edição da Livraria Minerva, do Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos e da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

- OWEN, Hilary (1997). “Adulterio textual/Adulterando o Texto”. in CORREIA, Hélia. *O Número dos Vivos*. Lisboa: Relógio D’Água Editores.
- _____ (2000). *Portuguese Women’s Writing 1972 to 1986. Reincarnations of a Revolution*. U.S.A: The Edwin Mellen Press.
- _____ (2006). “Antígonas Antagónicas”: género, génio e a política de “performance” em *Perdição e Florbela* de Hélia Correia”. In SILVA, Maria de Fátima Sousa (Coord.). *Furor. Ensaio sobre a obra dramática de Hélia Correia*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 77-78.
- PAZ, Octávio (2001). *Mais do que erótico: Sade*. Algés: Difel-Difusão Editorial S.A. P.13-23
- PAZOS ALONSO, Cláudia (1999). “Repensar o feminino: *O Montedemo*, de Hélia Correia”. *Via Atlântica 2*. Oxford: Universidade de Oxford, 109-119.
- PEREIRA, Maria Eugénia (2007). “Quando a escrita é por afecto: exercício sobre *Perdição*”. FERREIRA, António Manuel & PEREIRA, Maria Eugénia (coord.). In *Ofícios do Livro*. Aveiro: Universidade de Aveiro. 179-186.
- PEREIRA, Paulo Alexandre (2006). “Contar contra as ruínas: *Lillias Fraser*, de Hélia Correia”. FERREIRA, António Manuel & PEREIRA, Paulo Alexandre (org.). *Escrever a Ruína*. Aveiro: Universidade de Aveiro. P. 61-75.
- PINTO, Júlio Lourenço (1996). *Estética Naturalista: Estudos críticos*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- PROPP, Vladimir (1978). *Morfologia do conto*. Lisboa: Veja.
- QUEIRÓS, Eça de (1920?). *A Cidade e as Serras*. Lisboa: Edição Livros do Brasil.
- _____ (2000). *Os Maias: Episódios da vida romântica*. Vol. 1 e 2. Linda-a-Velha: Coleção Novis. Biblioteca Visão.
- _____ (s.d). *Contos*. Porto: Lello &Irmão.
- REAL, Miguel, “Hélia Correia. Realismo simbólico”. Lisboa: *Jornal de Letras*, 29 de Março de 2006.
- REIS, Carlos (2000). *O essencial sobre Eça de Queirós*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ROCHA, Clara (2002) “Ficção dos anos 80”. In LOPES, Óscar e MARINHO, Maria de Fátima (dir): *História da Literatura Portuguesa – As correntes contemporâneas*. Lisboa: Publicações Alfa, 463-86.

- ROBERT, Marthe (2000). *Roman des origines et origines du roman*. Paris : Gallimard
- RODRIGUES, Urbano Tavares (1982). *Manuel Teixeira-Gomes. O discurso do desejo*. Lisboa: Edições 70.
- SACRAMENTO, Mário (1945). *Eça de Queirós – Uma estética de ironia*. Coimbra: Coimbra Editora Limitada.
- SADLER, Darlene Joy (1989). *The Question Of How: In Women Writers and New Portuguese Literature*. New York-Westport, Connecticut, London: Greenwood Press.
- SANTANA, Maria Helena (2007). *Literatura e ciência na ficção do século XIX: a narrativa naturalista e pós-naturalista portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SANTO, Moisés Espírito (1990). *A Religião Popular Portuguesa*. 2ªEd. Lisboa: Assírio e Alvim.
- SARAIVA, António José (1982). *As Ideias de Eça de Queirós – Ensaio*. Amadora: Livraria Bertrand.
- SEIXO, Maria Alzira (2001). *Outros Erros. Ensaio de Literatura*. Porto: Edições Asa, 304-307.
- SILVA, Maria Adelaide Coelho da, MIGUEL Arlete (1991). *Leitura do conto de Eça de Queirós: Singularidades de uma rapariga loura*. Lisboa: Editorial Presença.
- SILVA, Maria de Fátima Sousa (2001). “Antígona, o fruto de uma cepa deformada. Hélia Correia, *Perdição*”. In MORAIS, Carlos (coord.). *Máscaras Portuguesas de Antígona*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 103-120.
- 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.
- _____ (1991 [?]). *Mulheres Portuguesas. Vidas e Obras celebradas- Vidas e Obras ignoradas*. Lisboa: Comissão para a Igualdade e Direitos das Mulheres. Ditos & Escritos n.1.
- SIMÕES, João Gaspar (1967). *História do Romance Português*. Vol.2. Lisboa: Estúdios Cor.
- SOARES, Carmen (2001). “O exílio efectivo de Antígona na *Perdição* de Hélia Correia”. In MORAIS, Carlos (coord.). *Máscaras Portuguesas de Antígona*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 121-139.
- TORRES, Alexandre Pinheiro (1977). *O Neo-Realismo Literário Português*. Lisboa: Col. Temas e Problemas. Moraes Editores.

UNAMUNO, Miguel de (1998). *Como se faz uma novela*. Lisboa: Grifo.

ZOLA, Émile (1971). *Le Roman Expérimental*. Paris: Garnier-Flamarion.

_____ (1977). *Thérèse Raquin*. Paris: Fasquelle.

FERNANDES, Ana Raquel (2006, 18 de julho). *Revista Anglo-Saxónica*, 260.

Sites

(<http://portuguesa.malha.net/content/view/54/49/>) (consultado em 10-05-2012)

(http://www.snpcultura.org/impressao_digital_maria_gabriela_llansol.html) (consultado em 10-01-2013)

(<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp133030.pdf>) (consultado em 11-01-2013)

(http://www.abraplip.org/anais_abraplip/index.php) (consultado em 10-01-2013)