

Bastardia: o grande azul e os seus encantos

Anabela Martins Coutinho

Mestre em Literatura/UA

PALAVRAS-CHAVE: MULHER, MAR, INFERTILIDADE, HÉLIA CORREIA, BASTARDIA.

KEYWORDS: WOMAN, SEA, INFERTILITY, HÉLIA CORREIA, BASTARDIA.

Se o Mundo existe, se o homem existe, foi apenas porque os Seres Sobrenaturais desenvolveram uma actividade criadora nas “origens”.

Mircea Eliade

INTRODUÇÃO

Hélia Correia¹, a poetisa dos gatos, é uma escritora que iniciou a sua carreira nos anos oitenta e que sente necessidade de viver “mais ou menos afogada nas heras” – conforme a

¹ Nascida em 1949, em Lisboa, licenciou-se em Filologia Românica, tendo feito, também, um curso de Pós-graduação em *Teatro Clássico*. Hélia exerceu funções de professora do ensino secundário, mas rapidamente se dedicou única e exclusivamente à escrita. É poetisa e dramaturga, mas é enquanto ficcionista que ela se destaca nos anos oitenta, aquando da publicação da obra *O Número dos Vivos*.

No que respeita à ficção narrativa, notória pelo número de obras editadas, passamos a 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), *Adoecer* (2010). As obras que se circunscrevem à década de oitenta refletem uma tendência para uma proficiente produção narrativa, que, no que diz respeito aos motivos e processos retórico-linguísticos, seguem um percurso que vai do fantástico ao neofantástico. Não

própria transmitiu a Paula Moura Pinheiro, no programa “Câmara Clara”, em 19-02-2012 (Correia, 19-02-2012) –, pois ela 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.*).

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

Vários são os críticos que tentam definir a escrita de Hélia, entre os quais Isabel Allegro Magalhães, em *O Sexo dos Textos*, que considera, no que concerne às temáticas trabalhadas por Hélia, existir uma estável “ligação à terra, à natureza e seus ritmos” (Magalhães, 1995: 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).

Muitas poderiam ser as obras estudadas, no entanto, e atendendo à temática abordada, debruçar-me-ei sobre a novela *Bastardia*. Segundo Miguel Real, numa crítica a *Bastardia*, no *Jornal de Letras*, a 29 de Março de 2006, na técnica da escritora, existe um narrador que “explica o real pelo simbolismo do sobrenatural” e “este realismo negro, mineralógico e biológico, [é] a expressão de forças arqueológicas da Terra, [que se] sublima num lirismo simbólico fantástico, poético, que modela a frase, conferindo-lhe um sentido estético” (Real, 2006). Decidi, pois, explorar o mundo das “mermaids” helianas, a partir desta sua obra: *Bastardia*.

de forma tão explorada, Hélia deleita-nos, no entanto, também com poesia: *A Pequena Morte. Esse Eterno Canto* (1986), resultante da parceria com o seu companheiro Jaime Rocha, *Apodera-te de Mim* (2002) e *A Terceira Miséria* (2012). Também escreve literatura infantil – *A Luz de Newton – 7 Histórias de Cores, Mopsos, o Pequeno Grego* (2005), *A ilha encantada* (2008), *A chegada de Twainy* (2011) – e teatro – *Perdição. Exercício sobre Antígona*, seguido de *Florbela* (1991) e *O Rancor. Exercício sobre Helena* (2000), *O segredo de Chantel* (2005), *Desmesura. Exercício com Medeia* (2006). A intertextualidade é, pois, evidente, em algumas das suas obras, especialmente no que diz respeito à literatura clássica grega.

1. O CONTO E A NOVELA. CARACTERIZADORES HELIANOS

Une nouvelle est faite pour être lue d'un coup, en une seule fois.

André Gide

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 menor dimensão que o romance, com um universo próprio e cuja história 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, indéfinies, 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 spectographie 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 conte, 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, géneros menores em relação ao romance. Todavia, os dois géneros 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 reduzidas 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.

Por fim, Yves Stalloni lembra-nos que “os critérios de identificação da novela são reais, mas permanecem incertos, o que autoriza falar de um ‘gênero fugidio’ [...] e que ela tende a confundir-se às vezes com outra narrativa breve, o conto.” (Staltonni, 2001:118)

2. BASTARDIA: O GRANDE AZUL E OS SEUS ENCANTOS

2.1. 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 ela 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 a 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 trajeto 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).

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 novela, 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 sereias², que encarnam poderes mágicos para seduzir os homens e os levar à morte³. Estes seres sobrenaturais, meio-mulher, meio-peixe, subjugam 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 mito⁴ 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 proibido⁵: a sua beleza enganadora é símbolo da tentação e, à

² "Eram demônios marinhos, meio mulheres e meio pássaros. São inúmeras as lendas a seu respeito. Ora diziam-nas filhas da musa Melpômene e do deus-rio Aquelóo, ou de Aquelóo e de Estérope, ou de Aquelóo e da Musa Terpsícore, ou ainda de Forcis, o deus marinho [...] Conforme antiga lenda, as sereias habitavam rochedos escarpados, entre a Ilha de Capri e as costas da Itália, no Mediterrâneo, e atraíam com seu canto os marinheiros que passavam pelas vizinhanças. Os nautas descuravam da orientação dos navios, as embarcações se aproximavam perigosamente dos rochedos das sereias e se despedaçavam. Então as Sereias devoravam os imprudentes navegantes. Conta-se que os Argonautas passaram junto delas, mas Orfeu cantou tão melodiosamente que os heróis nem as escutaram. Somente Bute se atirou ao mar para ir ao seu encontro, mas foi salvo por Afrodite" (Guimarães, 1990: 275).

³ Diz-nos Vladimir Jankélévitch, no seu livro *La Mort*, que "si la vie est la vrai mort, comme le dit un vers d'Euripide cité par la *Gorgias*, c'est la mort qui est la vrai naissance, et il y a donc pure et simple interversion des vivants et des morts" (Jankélévitch, 1977: 108).

⁴ Segundo Mircea Eliade, no seu livro *Mitos, sonhos e mistérios*, "os mitos revelam as estruturas do real e os múltiplos modos de existir no mundo. É por isso que constituem o modelo exemplar dos comportamentos humanos: revelam histórias *verdadeiras*, referindo-as às *realidades*" (Eliade, 1957: 10).

⁵ 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 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/>).

luz da Igreja, elas são a representação do Mal. As sereias tornam-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 confere-lhe uma outra 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.

2.2. 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 lugar⁶ (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 está intrinsecamente ligado ao meio onde vive: uma aldeia do interior, onde não chegava o progresso e a modernidade.

A relação com o pai é diferente, pois, com ele, aprendeu a ser homem: instrui-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 iniciático⁷, o episódio da morte da avó deve ser considerado como um acontecimento desencadeador da *demanda* 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, é dito que Deus não dera licença ao mar para entrar, o que vislumbra um mau agoiro. A experiência onírica da água⁸ 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 “[q]ueria 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:

⁶ O negrito é da nossa autoria.

⁷ Sobre o percurso iniciático, veja-se a *Morfologia do conto* de Vladimir Propp (1978) e *A Semântica Estrutural* de A. J. Greimas (1976).

⁸ Sobre a água dizem-nos Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, no seu livro *Dicionário dos Símbolos* que “a água simboliza a vida: a água da vida, que se descobre nas trevas, e que regenera” (1982: 44).

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, meio-água, gerado numa noite⁹ de luar e graças a uma bruxa. Numa narrativa encaixada, Hélia conta-nos o momento do ato de fecundação que dera 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 à idade adulta estão a ser cumpridos; o jovem está a seguir o seu caminho, a realizar a viagem iniciática que o levará ao seu novo estatuto e ao reconhecimento.

Moisés sempre fora marcado pela dissemelhança e pelo segredo. 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, então, a paixão: “O mar mostrava a sua majestade, o azul onde cantavam as sereias” (*ibid.*).

A erotização masculina surge associada ao transcendental, pois a excitação vai invadindo as suas noites quando este sonha com as sereias: “As palavras passavam-lhe pelo corpo, consumiam a sua resistência. Deixavam-no encharcado. Ele 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 desejo, e o erotismo a ele associado, são espontâneos e intensos.

⁹ Quanto à noite, Barbara G. Walker informa-nos “que represent[a] a escuridão do ventre no qual todas as coisas são geradas, a escuridão do abismo e o espaço infinito, fonte das estrelas e dos outros corpos celestes” (Walker, 1988: 328).

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 com as sereias, mas não nutre atração nenhuma 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 caminho, 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 outras duas obras da autora – *Montedemo*¹⁰ e *Doroteia*¹¹ –, os que prestam auxílio à personagem principal encontram-se à margem da

¹⁰ A escritora Hélia Correia, com a sua obra *Montedemo* (1983), presenteia-nos com uma mulher que sofre uma metamorfose, passando de *femme fragile* a *femme fatale*. Esta transformação tem a ver com a força que emana do centro de Montedemo, pois uma indeterminação sobrenatural torna-o no local do desassossego moral, da perdição das almas – o monte do demo. E é nessa natureza que Milena, a protagonista, se abandona aos prazeres da carne, se deixa fertilizar e se metamorfoseia numa mulher sensual e erótica.

¹¹ O conto *Doroteia* (2008) é uma história de miséria e obscurantismo. Uma fórmula de abertura localiza a ação num tempo longínquo e num espaço impreciso: no passado; num cemitério. Por sua vez, este último é situado na encosta sul de uma colina. O cemitério está associado à morte e encontra-se no centro da narrativa, estando todos os outros espaços e personagens ligados a este sítio. Um outro espaço, uma cabana, também cumpre uma função narrativa, já que é um lugar de isolamento, que separa os indivíduos indesejados do resto da sociedade – neste caso, a mãe de Doroteia. Doroteia nasce num ambiente infértil, desprovido de vida, mas com excesso de religião. Para marcar a viragem da diegese, Hélia Correia, insiste sobre a ausência

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, são o contraponto da 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” (*ibid.*).

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, na altura 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 morte¹², neste caso, é o outro mundo, é o outro lado da realidade palpável.

de árvores no cemitério. Com efeito, umas chuvas purificadoras, e fonte de vida, vão varrer o passado – isto é, os caixões e esqueletos do cemitério – e contribuir para a regeneração da vida.

¹² António Matias Coelho estabelece uma comparação entre a vida e a morte, transmitindo-nos que “[a] vida, dominada pelo pensamento da morte, leva a que a ‘arte de bem morrer’ se converta numa ‘arte de bem viver’, porque para viver no mundo é necessário saber combater a vaidade das coisas no meio das quais se vive” (Coelho, 1991: 31).

2.3. 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, há uma divergência que 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, parecendo não existir o carnal.

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, o mar representa a imagem do homem, enquanto símbolo sexual forte e definidor da masculinidade. O sobrenatural é, por isso, apanágio da natureza e o humano só beneficia desta última 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. 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 este 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 este propósito: “L’eau est [...] une invitation à mourir; elle est une invitation spé-

ciale 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 lua¹³, 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 trovada* (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*, a chuva 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, pela natureza que o sexo masculino vê despertar o seu erotismo¹⁴: “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, como no mar, vinha de fora, e lhe tomara a alma¹⁵, num abuso” (*ibid.*: 22). O erotismo masculino e a natureza funcionam, pois, em simbiose. O despertar de um levando ao despertar do outro.

¹³ Segundo Mário da Gama Kury, no *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, a lua é uma “Divindade romana muito antiga, também chamada «Lua de Saturno», à qual se ofereciam as armas tomadas do inimigo, que eram queimadas para expiar o sangue derramado nos combates” (Kury, 1992: 245).

¹⁴ 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).

¹⁵ Sobre a palavra alma dizem-nos Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, no seu livro *Dicionário dos Símbolos* que “evoca um poder invisível: ser distinto, parte de um ser vivo, ou simples fenómeno vital; material ou imaterial, mortal ou imortal; princípio da vida, de organização, de acção, salvo fugazes aparições, sempre invisível

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 sexuados e aos homens, mas, aparentemente, só os homens transformaram a actividade sexual em actividade erótica. Onde 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 pérfida 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).

CONCLUSÃO

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).

e manifestando-se apenas através dos seus actos. Pelo seu poder misterioso, sugere uma força sobrenatural, um espírito, um centro energético” (1982: 52).

Nesta novela, o mundo campestre também é realçado, impondo-se, como personagens, gentes rudes e tristes.

Emergem, também, para além da personagem principal masculina – Moisés –, algumas das obsessões temáticas de Hélia Correia: o universo feminino, marcado pela maternidade e os respetivos fantasmas e o esmagamento de um certo mundo rural.

Apesar de esta novela possuir as características que a definem enquanto novela, e seguindo o pensamento do autor Yves Stalloni que diz ser o género da novela confundível com o conto (cf. Stalloni, 2001), esta, sendo composta por maior dimensão que o conto, não necessita de ser prolongada, ou mesmo alargada, para ser perceptível, pois a mesma encerra, não com o final feliz desejado, mas com a morte que, não pedindo licença, se apresenta e “rouba” a tenra e inocente vida de Moisés.

Este que, logo à nascença, tem a cor azul como premonição do seu infortúnio, vê-se com as “portas abertas” para o penoso caminho – rumo à morte – e morre aos braços de seu pai personificado – o mar –.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Ana Paula Garcia de (2008). “A palavra mágica e outros contos, de Rui Zink: Contos enformados”. *forma breve 6: O Conto em Língua Portuguesa*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 371-383.
- AUBRIT, Jean Pierre (1997). *Le conte et la nouvelle*. Paris: Armand Colin.
- BACHELARD, Gaston (1991). *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Librairie José Corti.
- BATAILLE, Georges (1988). *O Erotismo*. Lisboa: Antígona.
- BETTELHEIM, Bruno ([1992?]). *Psicanálise dos contos de fadas*. Venda Nova: Bertrand Editora.
- BÍBLIA Sagrada* (1995). Lisboa: Sociedade Bíblica de Portugal.
- CHEVALIER, Jean, Gheerbrant, Alain (1982). *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema.
- COELHO, António Matias (1991). *Atitudes perante a morte*. Coimbra: Livraria Minerva.
- CORREIA, Hélia (1984). *Montedemo*. Lisboa: Ulmeiro
- (2005). *Bastardia*. Lisboa: Relógio D'Água.
- (2008). *Contos: Doroteia*. Lisboa: Relógio D'Água.
- ELIADE, Mircea (1957). *Mythes, rêves et mystères*. Paris: Gallimard.
- FILIPE, António Mega (2005). *O erotismo na ficção portuguesa do século XX*. Lisboa: Texto Editores, Lda.
- GUIMARÃES, Ruth (1990). *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Editora Cultrix. P.275.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1977). *La mort*. France: Champs Flammarion.
- KURY, Mário da Gama (1992). *Dicionário da mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. P.245
- MAGALHÃES, Isabel Allegro (1995). *O sexo dos textos e outras leituras*. Lisboa: Caminho.
- MARTINS, José Cândido de Oliveira (2003). “Introdução à leitura do conto de Vergílio Ferreira”. *Revista Portuguesa de Humanidades* 7. Braga: Faculdade de Filosofia.
- MEIXIA, Pedro (2005, 30 de dezembro). “Crítica Livros – O Eixo que liga o Céu à terra”. *Diário de Notícias*.

- PEREIRA, Maria Eugénia (2007). “Quando a escrita é por afecto: exercício sobre *Perdição*”. In FERREIRA, António Manuel & PEREIRA, Maria Eugénia (coord.). *Ofícios do Livro*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 179-186.
- PEREIRA, Paulo Alexandre (2006). “Contar contra as ruínas: *Lillias Fraser*, de Helia Correia”. In FERREIRA, António Manuel & PEREIRA, Paulo Alexandre (org.) *Escrever a Ruína*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 61-75.
- REAL, Miguel (2006, 29 de Março). “Hélia Correia. Realismo simbólico”. Lisboa: *Jornal de Letras*.
- SIMÕES, João Gaspar (1967). *História do Romance Português*. Vol.2. Lisboa: Estúdios Cor.
- STALLONNI, Yves (2001). *Os gêneros literários*. Trad. Flávia Nascimento. Lisboa: Difel.
- UNAMUNO, Miguel de (1998). *Como se faz uma novela*. Lisboa: Grifo.
- WALKER, Barbara G. (1988). *Dicionário dos símbolos e objectos sagrados da mulher*. Lisboa : Planeta Editora. Lda.

RESUMO

A escritora Hélia Correia, com a sua obra *Bastardia*, presenteia-nos com uma mulher que sofre uma metamorfose, passando de infértil, pacata e séria, a fértil e bruxa. Esta transformação tem a ver com o pacto que fez com o Diabo, ajudada pela bruxa da aldeia, para conceber o protagonista da história – Moisés –, filho do mar.

ABSTRACT

Through her work *Bastardia*, the writer Hélia Correia, offers us a woman that undergoes a metamorphosis and becomes, from infertile, peaceful and serious, fertile and a witch. This transformation has to do with the pact that she, with the help of the village’s witch, made with the Devil, in order to conceive the main character of the story – Moisés – son of the sea.