

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA**

**ROBIN ALEXANDER SIMPSON DRIVER**

**Na encruzilhada: a feiticeira como espelho da condição feminina no teatro português  
moderno e contemporâneo**

Versão Corrigida

São Paulo  
2023

ROBIN ALEXANDER SIMPSON DRIVER

**Na encruzilhada: a feiticeira como espelho da condição feminina no teatro português moderno e contemporâneo**

Versão Corrigida

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Literatura Portuguesa.

Orientadora: Profa. Dra. Flavia Maria Ferraz Sampaio Corradin

São Paulo  
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

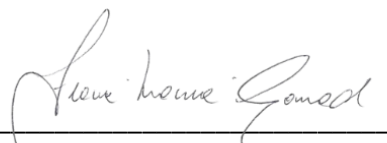
D782e Driver, Robin Alexander Simpson  
Na encruzilhada: a feiticeira como espelho da  
condição feminina no teatro português moderno e  
contemporâneo / Robin Alexander Simpson Driver;  
orientadora Flavia Maria Ferraz Sampaio Corradin -  
São Paulo, 2023.  
234 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e  
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.  
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área  
de concentração: Literatura Portuguesa.

1. Literatura Portuguesa. 2. Dramaturgia. 3.  
Feminismo. 4. Mulheres. 5. Feitiçaria. I. Corradin,  
Flavia Maria Ferraz Sampaio, orient. II. Título.

**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE****Termo de Anuência do (a) orientador (a)**Nome do (a) aluno (a): Robin Alexander Simpson DriverData da defesa: 15 / 09 / 2023Nome do Prof. (a) orientador (a): Flavia Maria Ferraz Sampaio Corradin

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 13 / 11 / 2023

---

**(Assinatura do (a) orientador (a))**

DRIVER, Robin Alexander Simpson. **Na encruzilhada: a feiticeira como espelho da condição feminina no teatro português moderno e contemporâneo.** Tese (Doutorado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Literatura Portuguesa.

Aprovado em: 15/09/2023

Banca Examinadora

Profa. Dra. Marlise Vaz Bridi Instituição FFLCH-USP

Julgamento Aprovado Assinatura \_\_\_\_\_

Profa. Dra. Alleid Ribeiro Machado Instituição UPM

Julgamento Aprovado Assinatura \_\_\_\_\_

Profa. Dra. Maria Paula Nina Morão Instituição ULisboa

Julgamento Aprovado Assinatura \_\_\_\_\_

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profa. Dra. Flavia Maria Ferraz Sampaio Corradin, pela orientação sábia, pela confiança inabalável e pela paciência inesgotável.

À Profa. Dra. Marlise Vaz Bridi e aos demais membros do Grupo de Estudos de Autoria Feminina (GELAF), pelo acolhimento caloroso e pelas conversas acadêmicas estimulantes.

Ao Prof. Dr. José Horácio de Almeida Nascimento Costa, pelas anedotas e pela ajuda imprescindível em navegar o Programa de Aperfeiçoamento de Ensino em situação pandêmica.

À Profa. Dra. Alleid Ribeiro Machado, pelos conselhos indispensáveis oferecidos durante a sua participação na minha Banca de Qualificação.

Aos funcionários da Secretaria de Pós-Graduação do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH- USP, pela atenção e pelo suporte prestado.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela concessão da bolsa de doutorado que possibilitou a minha dedicação a este trabalho.

Ao Carlos, pelo apoio infalível; à Marina, pela disposição sempre alegre, e aos dois pelas aventuras e pelas gargalhadas. A todos os demais membros do Grupo de Estudos Teatrais Gambiarra com quem eu tive o prazer de colaborar.

A todos os membros da minha família, na Inglaterra, na Nova Zelândia e no Brasil, que, mesmo de longe, sempre me encorajaram.

Ao Saulo, por tudo.

E à Amandy, pela companhia constante – afinal, o que seria de uma investigação acerca de feiticeiras sem uma gata preta no colo?

*“À Hécate dos três caminhos, e encruzilhadas eu canto;  
No céu, na terra e no mar, de açafreão é seu manto.”*

Hino órfico a Hécate

## RESUMO

DRIVER, Robin Alexander Simpson. **Na encruzilhada: a feiticeira como espelho da condição feminina no teatro português moderno e contemporâneo**. 2023. 234 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2023.

Desde finais do século XIX, a figura da feiticeira tem sido evocada nas artes, assim como em estudos historiográficos, para refletir acerca da condição social da mulher. Hoje ainda, a feiticeira continua a ser uma importante figura de proa para movimentos feministas ocidentais, que a apresentam tanto como vítima arquetípica da violência patriarcal, quanto como modelo de emancipação feminina. Pensando nessas evoluções no cenário internacional e observando a presença da feiticeira na literatura de Portugal, o presente estudo busca entender o desenvolvimento de tendências comparáveis no contexto da dramaturgia portuguesa desde meados do século XX. A decisão de focar obras dramáticas foi motivada pelo desejo de analisar as potencialidades específicas deste tipo de literatura para a representação da feiticeira e pelo papel histórico do teatro como ferramenta de intervenção política. Foram escolhidas para análise quatro obras, duas das quais foram publicadas em 1959 – *O crime de Aldeia Velha*, de Bernardo Santareno, e *Comunicação*, de Natália Correia –, enquanto as outras duas foram lançadas em 2006 – *Feiticeiras*, de Maria Teresa Horta, e *Desmesura*, de Hélia Correia. Essa cronologia dualística potencializa o estudo da figura da feiticeira em textos dramáticos escritos em contextos históricos sensivelmente diferentes, que tinham grandes implicações para a situação da mulher portuguesa. Além dessas questões, as quatro obras selecionadas também demonstram grande diversidade formal, permitindo a consideração de abordagens dramáticas distintas quanto à representação da feiticeira. Nesse sentido, vemos cada um dos dois anos de publicação das obras do nosso *corpus* como uma encruzilhada, ponto de concentração de preocupações variadas, a partir do qual podem ser contempladas perspectivas divergentes sobre o objeto do nosso estudo. A fim de melhor direcionar o nosso percurso, definimos três eixos orientadores em função dos nossos objetivos: corpo, palavra e comunidade. Nessa linha, vemos que, em *O crime de Aldeia Velha*, a feiticeira é representada primariamente como uma vítima de uma sociedade profundamente patriarcal, que sequestra até os relacionamentos tecidos entre mulheres. Por outro lado, *Comunicação* apresenta uma feiticeira-poetisa que, perseguida por causa das suas declarações magico-poéticas, sacrifica-se a fim de realizar uma revolução a nível cósmico. Já em *Feiticeiras*, Maria Teresa Horta vale-se do seu envolvimento com a segunda



onda feminista em Portugal para retratar uma comunidade de feiticeiras que resistem valentemente à repressão patriarcal. Finalmente, *Desmesura*, uma releitura do mito de Medeia, desestabiliza visões da feiticeira como um modelo de emancipação feminina universal ao apontar para problemáticas levantadas pela crescente consciência da interseccionalidade. Ao longo do nosso estudo, essas considerações são elucidadas com referências a perspectivas teóricas desenvolvidas por estudiosas feministas, tais como Mary Daly, Andrea Dworkin, Julia Kristeva, Hélène Cixous e Barbara Creed. Concluimos, assim, que o desenvolvimento da representação da feiticeira nas obras enfocadas reflete as mudanças que se têm produzido na condição da mulher portuguesa desde meados do século passado, assim como a evolução das pautas dos movimentos feministas do país, mas que as ideologias pessoais dos autores inflexionam profundamente a sua visão desses fatores, criando perspectivas únicas.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa. Dramaturgia. Feminismo. Mulheres. Feitiçaria.

## ABSTRACT

DRIVER, Robin Alexander Simpson. **At the crossroads: the witch as a reflection of the female condition in modern and contemporary Portuguese drama.** 2023. 234 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2023.

Since the end of the 19<sup>th</sup> century, the witch has been evoked in order to reflect on the social condition of women, both in the arts and in historical studies. Today, the witch continues to be an important figurehead for Western feminist movements, who present her both as an archetypal victim of patriarchal violence and as a blueprint for female emancipation. Bearing these international shifts in mind, and observing the presence of witches in Portuguese literature, this study seeks to understand the development of similar trends in the context of Portuguese drama written since the mid-20th century. The decision to focus on dramatic works was motivated by a desire to analyse the specific potentialities of this kind of literature regarding the representation of the witch, as well as by the historic role of theatre as a political tool. Four works were chosen for analysis, two of which were published in 1959 – Bernardo Santareno's *O crime de Aldeia Velha* and Natália Correia's *Comunicação* – while the other two were published in 2006 – Maria Teresa Horta's *Feiticeiras* and Hélia Correia's *Desmesura*. This dualistic chronology allows for the study of the figure of the witch in dramatic texts from noticeably different historical contexts, with profound implications for the situation of women in Portugal. In addition, the four works demonstrate great diversity in formal terms, permitting the consideration of distinct dramatic approaches to the representation of the witch. In this way, we see each of the two years of publication of these works as a crossroads, a point at which diverse concerns are concentrated and from which diverging perspectives concerning our object of study can be contemplated. In order to provide a clearer path forward, we define three guiding themes: body, word and community. We can therefore see that, in *O crime de Aldeia Velha*, the witch is presented primarily as the victim of a deeply patriarchal society, which dominates even relationships between women. *Comunicação*, on the other hand, presents a poet-witch who is persecuted for her magical poetry, but who sacrifices herself to bring about a cosmic revolution. In *Feiticeiras*, Maria Teresa Horta channels her involvement with Portuguese second wave feminism, depicting a community of witches who valiantly resist patriarchal repression. Finally, *Desmesura*, a reinterpretation of the myth of Medea, destabilises visions of the witch as a possible model for universal female emancipation, highlighting issues raised by the growing

awareness of intersectionality. Throughout our study, these considerations are elucidated with references to theoretical perspectives developed by feminist commentators including Mary Daly, Andrea Dworkin, Julia Kristeva, Hélène Cixous and Barbara Creed. We ultimately conclude that the developments in the representation of the witch in the selected works reflect the changes that have occurred in relation to the condition of women in Portugal since the mid-20th century, as well as the evolution of the country's feminist movements, but that the individual ideologies of each author inflect their view of these questions, thereby creating unique perspectives.

Keywords: Portuguese Literature. Drama. Feminism. Women. Witchcraft.

## SUMÁRIO

<b>1 Primeiros passos</b> .....	13
1.1 Anotações acerca da figura da feiticeira nos séculos XIX e XX.....	16
1.2 Questões de nomenclatura.....	20
1.3 A feiticeira em cena.....	23
1.4 Corpo.....	25
1.5 Palavra.....	27
1.6 Comunidade.....	29
<b>PRIMEIRA ENCRUZILHADA – 1959</b> .....	32
<b>2 A vítima do obscurantismo: <i>O crime de Aldeia Velha</i>, de Bernardo Santareno</b> .....	33
2.1 A criação de uma bruxa.....	36
2.2 Zefa e as mulheres (nem tão) sábias de Santareno.....	46
2.3 “A nossa religião”, uma ginocracia androcêntrica.....	52
2.4 A possessão da palavra.....	59
2.5 A fogueira de revelação.....	65
2.6 Mulheres contra mulheres.....	73
<b>3 A mártir da Deusa: <i>Comunicação</i>, de Natália Correia</b> .....	75
3.1 A inimiga da Inquisição.....	78
3.2 Os amores proibidos da mulher emancipada.....	85
3.3 Nos rastros da Deusa.....	92
3.4 A magia primordial da palavra poética.....	102
3.5 Ecos de uma língua mátria.....	110
3.6 A via para uma revolução necessária.....	119
<b>SEGUNDA ENCRUZILHADA – 2006</b> .....	121
<b>4 A irmã indomada: <i>Feiticeiras</i>, de Maria Teresa Horta</b> .....	122
4.1 O massacre das mulheres.....	125
4.2 Herança e sororidade.....	134
4.3 A feiticeira, senhora de si.....	141
4.4 Os caminhos do corpo abjeto.....	149
4.5 Asas de anjo, língua de agulha.....	156
4.6 Contra a fogueira interminável, a esperança inextinguível.....	163
<b>5 A eterna estrangeira: <i>Desmesura</i>, de Hélia Correia</b> .....	165
5.1 Mutações de um mito.....	168
5.2 O feminino em crise.....	174
5.3 Na Grécia iluminada, um escuro corpo estranho.....	181
5.4 Além dos limites da linguagem.....	191
5.5 Uma oprimida entre outras.....	199
5.6 Uma fantasia emancipatória, mas inacessível.....	208
<b>6 Considerações finais</b> .....	210
6.1 Sangue, cinza e sexo.....	211
6.2 Palavras mágicas que ecoam no silêncio.....	213
6.3 Solidão ou sororidade?.....	215
6.4 Elogio da encruzilhada.....	216
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	220
<b>ANEXO 1: Referências de primeiras edições</b> .....	233

## 1 Primeiros passos

*Et c'est ma mère*

*Ou la vôtre*

*Une sorcière*

*Comme les autres*

Anne Sylvestre, “Une sorcière comme les autres”

Na sua música de 1975, “Une sorcière comme les autres”, a cantora francesa, Anne Sylvestre (2015, 13), oferece uma homenagem poética à mulher, entretecendo referências a figuras como Joana d’Arc, Eva e Josefina de Beauharnais com a evocação de características arquetípicas femininas e reclamações contra as exigências impostas pela sociedade patriarcal. Surgindo nos últimos versos do refrão, as palavras que dão título à canção – e que servem como epígrafe a esta primeira parte do nosso estudo – apresentam a feiticeira como símbolo de toda e qualquer mulher: “é a minha mãe / Ou a sua / Uma feiticeira / Como as outras”. A afirmação é enigmática, conjurando visões dos misteriosos poderes mágicos da feiticeira, mas igualmente da sua perseguição histórica, imagens que apontam simultaneamente para a força particular da mulher e a sua discriminação continuada no plano sociopolítico.

A música de Sylvestre pode, assim, ser vista como o reflexo de uma tradição maior que, no decorrer das últimas décadas, tem recorrido à figura da feiticeira para articular reflexões e críticas acerca da condição feminina de forma mais geral. Reavaliada e resgatada pela historiografia romântica, a feiticeira entrou no século XX preparada para assumir essa vocação política, mas seria sobretudo a partir dos anos 60 e a ascensão da segunda onda feminista que o seu potencial simbólico começou a ser explorado dessa forma. O estabelecimento do movimento de ativismo feminista, W.I.T.C.H., sigla de “Women’s International Terrorist Conspiracy from Hell” [Conspiração Infernal Terrorista Internacional das Mulheres] em Nova York, em 1968<sup>1</sup>, e a revista *Sorcières*, publicada em Paris sob a direção de Xavière Gauthier, entre 1976 e 1981, são apenas dois exemplos de uma tendência que se expressiu igualmente por meio da literatura, das artes plásticas, do filme e, como demonstrado pela canção de Sylvestre, da música.

Hoje em dia, a feiticeira parece estar mais em voga do que nunca, assumindo papéis de destaque em uma miríade de expressões culturais, desde jogos de vídeo e séries de televisão, até romances e coletâneas poéticas. Muitas dessas obras continuam a servir-se de personagens feiticeiras para potencializar discussões acerca da condição feminina, adotando frequentemente

---

<sup>1</sup> Ao longo dos anos, o significado da sigla foi mudando conforme a pauta enfocada do momento. Para mais informações sobre a fundação do movimento, ver CHOLLET 2018, p. 24-25.

perspectivas inflexionadas pela evolução de pautas feministas nos últimos anos para levantar questões acerca de temas como a solidariedade feminina, e identidades sexuais ou de gênero que desviam de padrões heteronormativos. E, no eterno circuito de retorno cultural, as visões artísticas da feiticeira também continuam a influenciar movimentos políticos, fluxo evidente na reprodução do lema, “nós somos as netas das bruxas que vocês não conseguiram queimar”<sup>2</sup>, tirado das páginas do romance, *The witches of Blackbrook* [*As bruxas de Blackbrook*] (2015), da autora estadunidense, Tish Thawer, em camisetas e faixas visíveis em manifestações feministas.

Foi pensando nessas evoluções na representação da feiticeira que o presente estudo se projetou. A partir da observação da presença da feiticeira na literatura portuguesa dos séculos XX e XXI, a seguinte questão se impôs: seria possível identificar uma tendência do uso dessa figura enquanto prisma para articular reflexões acerca da condição feminina na produção literária lusa? Mais precisamente, dada a dominância de perspectivas provenientes principalmente da França e da Anglosfera sobre esse assunto, como se expressaria essa tendência em Portugal, especialmente considerando que o país viveu sob uma ditadura altamente patriarcal até 1974?

Se a escolha de focar o teatro nos nossos esforços de responder a essa questão se motivou, em um primeiro momento, por um interesse em investigar as potencialidades cênicas e performativas únicas do texto dramático quanto à representação da feiticeira, também se determinou por causa do papel político que, historicamente, tem sido atribuído ao teatro. Como notado por Nanci Fernandes (2005, p. 10), “Teatro, no dizer de Aristóteles, é a mais política de todas as artes porque se situa no espaço em que os homens vivem *em relação*.”, uma afirmação ecoada por Monica Prendergast e Juliana Saxton (2009, p. 7) quando descrevem o teatro como “uma forma segura para cidadãos expressarem as suas preocupações, críticas e frustração uns para os outros e para a sociedade de forma mais geral”<sup>3</sup>. Finalmente, a descoberta da curiosa coincidência das datas de publicação das quatro obras dramáticas que viriam a constituir o nosso *corpus* parecia confirmar o proveito dessa linha de pesquisa, dando forma e estrutura às nossas considerações.

De fato, as quatro obras que propomos analisar – *O crime de Aldeia Velha*, de Bernardo Santareno, *Comunicação*, de Natália Correia, *Feiticeiras*, de Maria Teresa Horta, e *Desmesura*, de Hélia Correia – apresentam uma série de dicotomias potencialmente elucidativas para o

---

<sup>2</sup> “We are the granddaughters of the witches you weren't able to burn” no original.

<sup>3</sup> No inglês original: “a safe way for citizens to express their concerns, criticisms and frustration to each other and to society at large.”

nosso estudo. A começar pelas suas datas de publicação, as obras de Bernardo Santareno e Natália Correia foram ambas publicadas em 1959, enquanto as de Maria Teresa Horta e Hélia Correia se lançaram em 2006. De um lado, esse recorte temporal binário permite-nos comparar a figura da feiticeira no teatro português moderno e contemporâneo. De outro, ainda apresenta dois contextos sociopolíticos distintos em que a representação dessa figura pode ser analisada, duas peças sendo publicadas em meio ao Estado Novo português, enquanto as outras duas foram lançadas 32 anos depois da Revolução do 25 de Abril, em uma sociedade portuguesa já democratizada. Com efeito, a condição da mulher portuguesa muda radicalmente entre esses dois momentos históricos, situação ilustrada por dois acontecimentos que poderiam servir como moldura à nossa cronologia.

Em 1959, depois do susto levado pelo regime por causa do empenho da candidatura de Humberto Delgado nas eleições presidenciais do ano anterior, o governo salazarista organizou uma manifestação de mulheres a favor do regime, durante a qual o próprio Salazar (apud TAVARES, 2011, p. 65) teria proferido um discurso que sublinhou o papel doméstico e essencialmente auxiliar da mulher nos seguintes termos: “São as mães, as esposas, as irmãs, as filhas dos portugueses que com o calor do seu afecto e a fortaleza do seu ânimo nos amparam na luta”. Por outro lado, em 2006, depois de décadas de debates, Portugal estava à beira de legalizar o aborto, legislação que seria implementada em abril de 2007. Nesse sentido, a análise de obras publicadas nesses dois anos possibilita a avaliação da feiticeira como espelho da condição feminina em momentos em que tal condição exibia diferenças consideráveis.

Além dessa questão sócio-histórica, as obras selecionadas mostram igualmente um dualismo em termos de forma. Em cada um dos dois binomes cronológicos formados pelo nosso *corpus*, uma obra é representativa de uma peça de teatro no sentido mais convencional (*O crime de Aldeia Velha*, *Desmesura*), enquanto o outro texto apresenta contornos formais mais fluídos. No caso de *Comunicação*, trata-se de um poema dramático, enquanto *Feiticeiras* constitui uma obra concebida para ser musicada e encenada por António Chagas Rosa, mas que também já recebeu a designação de poema dramático. Desse modo, mantendo pontos de foco cronológicos concentrados, a análise dessas quatro obras enseja a consideração da forma como a feiticeira é representada em textos que estabelecem relações marcadamente distintas com o palco, empregando estratégias dramáticas divergentes para explorar essa figura.

Essa ideia de divergência é o que primeiro sugeriu a encruzilhada como a metáfora estruturante do nosso estudo, uma imagem que julgamos apropriada, dada a associação da feiticeira com esse espaço liminar desde tempos antigos. Como é sabido, Hécate, deusa grega

da feitiçaria, era igualmente padroeira das encruzilhadas, uma ligação que perdurou no imaginário europeu, inclusive em Portugal. Com efeito, no *Auto das fadas*, de Gil Vicente, Genebra Pereira, uma das primeiras representações da feiticeira que conhecemos no palco português, alude mais do que uma vez à encruzilhada como o espaço em que exerce o seu ofício. Nesse sentido, enxergamos os anos de 1959 e 2006 como duas encruzilhadas, dois pontos de divergência, cada um apresentando dois caminhos possíveis, duas perspectivas sobre a feiticeira e a condição feminina, dicotomias essas que ilustram o caráter multifacetado dessa interrelação. Contudo, antes de rumar à primeira encruzilhada, convém atender a algumas questões de ordem metodológica.

### 1.1 Anotações acerca da figura da feiticeira nos séculos XIX e XX

Observando a popularidade continuada da figura da feiticeira entre as mulheres do século XXI, Catherine Clément (2020, p. 276) pergunta, “O que é, então, que agrada tanto às jovens mulheres de hoje na denominação de ‘bruxa’, ao passo que ‘bruxa’ é geralmente uma injúria?”<sup>4</sup>. A pergunta é interessante, mas talvez um tanto vaga para nós podermos empreender responder a ela aqui sem entrarmos em questões afastadas demais dos nossos objetos de estudo para serem relevantes. No entanto, uma das interrogações levantadas pela pergunta mais geral de Clément revela-se bastante pertinente à nossa linha de pesquisa, nomeadamente aquela que diz respeito à formação de um imaginário que permite à feiticeira transformar-se numa figura com a qual as mulheres possam e queiram identificar-se, vendo nela o reflexo das suas próprias preocupações, forças e fraquezas. Já que esse imaginário se situa no cerne das questões que buscaremos desenvolver no presente estudo, parece oportuno discorrermos rapidamente acerca da sua elaboração.

As raízes da concepção da feiticeira como uma figura que serve para refletir acerca da posição social da mulher podem essencialmente ser traçadas até o século XIX. É verdade que, já no fim do século XVIII, vemos alguns autores que se servem de críticas racionalistas à perseguição à bruxaria para fundamentar argumentos mais amplos a favor da emancipação da mulher. Em 1799, por exemplo, a atriz e escritora inglesa, Mary Robinson, descreve no seu tratado, *Uma carta para as mulheres da Inglaterra*<sup>5</sup>, como “muitas mulheres fracas e sem

---

<sup>4</sup> No francês original: “Qu’est-ce donc qui plaît tant aux jeunes femmes d’aujourd’hui dans l’appellation ‘sorcière’ alors qu’en général, ‘sorcière’ est une injure ?”.

<sup>5</sup> No inglês original: *A Letter to the Women of England*, publicado sob o pseudônimo Anne Frances Randall.



defesa têm sido torturadas e até assassinadas por um povo que professa o cristianismo”<sup>6</sup> (RANDALL, 1799, p. 58) por causa de acusações de bruxaria. A autora atribui a culpa por esse fenômeno ao “reinado da credulidade”<sup>7</sup> (RANDALL, 1799, p. 57) que teria resultado das imposições da Igreja, mas ressalta igualmente que a perseguição almejava muitas vezes “a idade e a enfermidade”<sup>8</sup> (RANDALL, 1799, p. 57), assim como mulheres que buscavam educar-se e elevar-se além do seu papel doméstico, numa época em que “pensar, adquirir conhecimento, ou intervir em opiniões teológicas ou políticas, teria sido o ápice da presunção”<sup>9</sup> (RANDALL, 1799, p. 57) para membros do sexo feminino. Nesse sentido, defendendo uma perspectiva racional iluminista, Robinson refere-se à perseguição a supostas feiticeiras para criticar não apenas a superstição e a intolerância da Igreja, mas também a restrição da mulher ao ambiente doméstico e às demais condições que lhe impedem de desenvolver-se intelectualmente. Esses argumentos são articulados pela autora inglesa para promover a ideia de que as mulheres deveriam receber uma educação mais completa.

É, contudo, no século XIX, sob a influência crescente do Romantismo, que a visão da feiticeira como uma vítima inocente, representativa das injustiças sociais maiores cometidas contra a mulher, recebe um impulso considerável graças a um estudo histórico evocativo que virá a moldar a forma como a feiticeira seria imaginada por gerações de autores e outros artistas. Com *La sorcière*<sup>10</sup> (1862), o historiador francês, Jules Michelet, propõe que as mulheres identificadas como feiticeiras representavam os últimos vestígios de uma religião pagã pré-cristã, perseguida pela Igreja durante a implantação e consolidação do cristianismo na Europa. Teorias semelhantes já tinham sido exploradas pelos alemães, Karl Ernst Jarcke e Franz Josef Mone, mas o estudo de Michelet difere desses dois ao conceder associações positivas a essas mulheres detentoras de tradições antigas. De fato, descrevendo o período medieval como uma verdadeira idade das trevas, durante a qual o povo sofria não apenas de uma panóplia de doenças horríveis e então incuráveis, mas também dos abusos de uma nobreza cruel e das proibições de uma Igreja excessivamente zelosa na sua negação do mundo corporal, Michelet apresenta práticas associadas à feitiçaria como tentativas populares de achar consolo numa realidade desoladora.

---

<sup>6</sup> No inglês original: “Many a weak and defenceless woman has been tortured, and even murdered by a people professing Christianity”.

<sup>7</sup> No inglês original: “The reign of credulity”.

<sup>8</sup> No inglês original: “age and infirmity”.

<sup>9</sup> No inglês original: “to think, to acquire knowledge, or to interfere either in theological or political opinions, would have been the very climax of presumption”.

<sup>10</sup> Literalmente “A feiticeira”, embora as traduções dessa obra para o português optem habitualmente pelo uso do plural, “feiticeiras”, no título.

Nesse contexto sombrio, a mulher ainda teria sofrido pelo fato de que “Se a Virgem, a mulher ideal, foi elevada através dos séculos, a mulher real contava muito pouco entre as massas rústicas, essa confusão de homens e rebanhos”<sup>11</sup> (MICHELET, 2016, p. 70). Segundo o historiador, as mulheres, sujeitas à pressão psicológica de longos períodos de solidão em casas muitas vezes isoladas, enquanto os seus maridos trabalhavam nos campos ou guerreavam, eram particularmente suscetíveis a ressuscitar, como fonte de alívio, memórias ancestrais de religiões pagãs em que a participação feminina tinha sido consideravelmente mais plena do que a permitida pela doutrina profundamente ginofóbica da Igreja medieval.

Para Michelet (2016, p. 72, ênfase no original), a memória carregada por essas mulheres “É a recordação inocente dos velhos espíritos do campo, tocante religião de família, que, na habitação comunal e a sua confusão barulhenta, teve, sem dúvida, pouca força. Mas que *regressa* e que assombra a cabana solitária”<sup>12</sup>. Aqui vemos que o culto pagão descrito pelo historiador está intimamente ligado à natureza e ao ambiente doméstico, uma dupla associação que teria permitido às mulheres que perpetuaram os seus ritos, tornarem-se curandeiras habilidosas graças ao seu conhecimento dos efeitos medicinais das plantas. De fato, dando particular destaque às capacidades dessas mulheres como parteiras, o autor cita o médico quinhentista Paracelso que, ao queimar os seus livros de medicina, teria declarado “não ter aprendido nada a não ser da medicina popular, das *boas mulheres*, dos *pastores* e dos *carrascos*” (MICHELET, 2016, p. 138, ênfase no original).

Na segunda parte do seu estudo, Michelet descreve a decadência desse fenômeno popular a partir do século XV. Segundo o historiador, com o crescente mercantilismo da sociedade, “toda mulher lunática toma para ela esse grande nome: Feiticeira”<sup>13</sup> (MICHELET, 2016, p. 187) numa tentativa de ganhar dinheiro ao assumir um ofício arriscado, mas potencialmente lucrativo. Na visão de Michelet, é essa feiticeira – decaída, vulgarizada pelo comércio e intolerável às estruturas sociais vigentes pela sua presunção de alcançar uma posição de mais importância na comunidade – que teria provocado a grande caça às bruxas do início da Idade Moderna.

O retrato da feiticeira pintado por Michelet acabaria por exercer uma grande influência sobre obras e estudos posteriores que enfocaram essa figura. No fim do século XIX, a sufragista

---

<sup>11</sup> No francês original: “Si la Vierge, la femme idéale, s’élevait de siècle en siècle, la femme réelle comptait bien peu dans ces masses rustiques, ce mélange d’hommes et de troupeaux”.

<sup>12</sup> No francês original: “C’est l’innocent souvenir des vieux esprits de la contrée, touchante religion de famille, qui, dans l’habitation commune et son bruyant pêle-mêle, eut peu de force sans doute, mais qui *revient* et qui hante la cabane solitaire.”

<sup>13</sup> No francês original: “Toute femme lunatique prend pour elle ce grand nom : Sorcière”.

estadunidense, Matilda Joslyn Gage, cita o estudioso francês no seu próprio trabalho, *Woman, Church and state* [*Mulher, Igreja e estado*] (1893), mas mostra-se relativamente pouco interessada pelas especulações do historiador acerca da sobrevivência de religiões pré-cristãs durante o período medieval. Embora a norte-americana discuta sociedades matriarcais antigas na abertura do seu estudo, o capítulo que trata do fenômeno da feitiçaria e a sua perseguição está empenhado mais especificamente na representação da feitiçeira como mulher sábia e curandeira, também explorada por Michelet. Aqui Gage (2017, p. 103) menciona teorias etimológicas que ligam a palavra “*witch*” à sabedoria e repete o mesmo episódio da vida de Paracelso já citado por Michelet (GAGE, 2017, p. 104), agora sem menção de pastores ou carrascos.

Com a confiança positivista do racionalismo oitocentista, Gage (2017, p. 100) declara que “a chamada ‘bruxa’ era uma das pessoas mais profundamente científicas do seu tempo”<sup>14</sup>, afirmando que, tendo provado que os supostos poderes da feitiçeira decorriam de processos psíquicos então incompreendidos, “a ciência treme na iminência de importantes descobertas que poderiam abrir a porta para uma compreensão completa da bruxaria medieval”<sup>15</sup> (GAGE, 2017, p. 109). Teria sido justamente o conhecimento dessas mulheres sábias, adquirido fora das estruturas eclesiásticas de ensino, que provocou a ira da Igreja, resultando em uma campanha de perseguição que Gage (2017, p. 107), citando fontes históricas não especificadas, afirma ter causado as mortes de 9 milhões de mulheres.

Por sua vez, as asserções do estudo de Gage tiveram um impacto importante e duradouro, o seu foco na ligação da feitiçeira com o exercício da medicina popular sendo subsequentemente retomado por historiadoras como Barbara Ehrenreich e Deirdre English, em *Witches, midwives and nurses* [*Brujas, parteiras e enfermeiras*] (1973), ou Silvia Federici, em *Caliban and the witch* [*Calibã e a bruxa*] (2004). Mais amplamente, a discussão dessas questões ainda tem contribuído para que a perseguição às feitiçeiras seja contemplada como exemplar da repressão intelectual da mulher de forma mais geral, da sua exclusão histórica do ensino institucionalizado e da supressão de tipos de conhecimento transmitidos por redes de parentesco e sociabilidade femininas.

Em contrapartida, foram as teorias sobre religiões pré-cristãs pagãs que, no início do século XX, interessaram à historiadora e folclorista inglesa, Margaret Murray, que formalizou essas ideias como uma tese coesa em *The witch-cult in western Europe* [*O culto-bruxo na*

---

<sup>14</sup> No inglês original: “the so-called “witch” was among the most profoundly scientific persons of the age”.

<sup>15</sup> No inglês original: “Science trembles on the verge of important discoveries which may open the door for a full understanding of mediaeval witchcraft”.

*Europa ocidental*], publicado em 1921. Ao longo de quase 300 páginas, Murray apresenta as suas conclusões sobre as crenças, ritos e estruturas organizacionais desse suposto culto-bruxo, que a historiadora afirma ser “a religião antiga da Europa ocidental”<sup>16</sup> (MURRAY, 2007, p. 12). Identificado pela Igreja medieval como o diabo, o deus desse culto-bruxo, que contava com membros de ambos os sexos, ter-se-ia imposto como a única divindade dessa religião antes da Idade Média, sendo provável, segundo Murray (2007, p. 13-14), que, anteriormente, uma divindade feminina tenha igualmente ocupado uma posição importante no panteão dos fiéis pagãos. Nesse sentido, as orgias satânicas denunciadas pela Igreja como Missas Negras seriam nada mais que os ritos do culto-bruxo, demonizados por um clero cioso da sua autoridade. Oferecendo um vislumbre sedutor de uma fé que seria autenticamente indígena à Europa, as afirmações de Murray acerca desse culto arcaico forneceram mitos originários para a profusão de religiões neopagãs fundadas na segunda metade do século XX. A sua influência ainda permanece perceptível no neopaganismo feminista, que surge em paralelo com o feminismo radical estadunidense dos anos 1970 e que enxerga a feiticeira simultaneamente como vítima histórica e modelo de espiritualidade feminina.

Desse modo, vemos que, embora o valor histórico das contribuições de Michelet e Murray tenha sido amplamente discutido e desacreditado, o legado cultural desses estudos é inegável, e constituirá um ponto de referência importante para a nossa exploração da figura da feiticeira. Decerto, como apontado por Diane Purkiss (1996, p. 8), quando sublinha a perspectiva a-histórica que caracteriza a reapropriação da figura da feiticeira como símbolo político pelo feminismo radical, “O mito tornou-se importante, não pela sua veracidade histórica, mas pelo seu significado mítico”<sup>17</sup>.

## 1.2 Questões de nomenclatura

Antes de prosseguirmos, vale reconhecer um dilema de nomenclatura formulado sucintamente por Alexandre Parafita (2021, p. 34) em um subtítulo do seu *Mitologia popular portuguesa*: “bruxas ou feiticeiras?”. Ou seja, no contexto do presente estudo, convém justificar a nossa escolha de usar prioritariamente o último e não o primeiro desses termos na nossa análise. Com efeito, como esclarecido pelo próprio Parafita (2021, p. 34-35), longe de ser uma trivialidade semântica, essa questão remete a duas figuras distintas no âmbito da mitologia

---

<sup>16</sup> No inglês original: “the ancient religion of Western Europe”.

<sup>17</sup> No inglês original: “The myth has become important, not because of its historical truth, but because of its mythic significance.”.

popular de Portugal, embora o estudioso admita igualmente que existe “uma certa mistura de conceitos, que, por vezes, confunde a figura da bruxa com a feiticeira.”. Dos “aspectos incontornáveis” que diferenciam esses dois tipos, o escritor dá os seguintes exemplos: “a bruxa voa e a feiticeira não; aquela tem poderes para transmutar-se em diferentes animais e esta não; aquela suga o sangue de pessoas e animais e esta não.” (PARAFITA, 2021, p. 35). Esses critérios são, sem dúvida, de grande utilidade para quem procura entender as crenças acerca de bruxas e feiticeiras dentro da cultura popular portuguesa, mas parecem estabelecer categorias demasiado específicas e estreitas para o nosso estudo, que propõe debruçar-se sobre obras literárias que se alimentam de tradições diversas.

Tentativas de impor uma divisão concreta entre as definições de feiticeira e bruxa são ainda complicadas pela tendência literária de brincar com as ambiguidades que existem entre esses e outros termos relacionados. No romance, *A bruxa do Monte Córdova* (1867), de Camilo Castelo Branco, por exemplo, a inocente Angélica busca refúgio numa ermida remota e começa a servir de curandeira para os habitantes das aldeias vizinhas. A partir deste momento, ao contrário de outras mulheres que exercem este tipo de função e recebem “os nomes bem cabidos de *benzedeiras*, e *mulheres de virtude*” (CASTELLO BRANCO, 1904, p. 213), Angélica passa a ser conhecida como a bruxa do Monte Córdova, e o narrador do romance ainda sublinha: “Logo veremos como aquelle gentio das aldeias do Cordova confundirá a santidade com o bruxêdo.” (CASTELLO BRANCO, 1904, p. 211). Nesse contexto, comentando acerca da confusão na literatura romântica portuguesa, Helena Carvalhão Buescu (1997, p. 59) considera que personagens literárias como “bruxas ou feiticeiras assim ditas, tal como mulheres de virtude, curandeiras de rezas e mezinhas e defumadouros, cartomantes, leitoras da sina, etc.” são todas “variantes da mesma espécie”.

Tendo em conta essas ambiguidades, reconhecemos igualmente que, a fim de manter um foco consistente, o nosso estudo precisará desconsiderar algumas outras figuras femininas sobrenaturais, confundidas, por vezes, com a feiticeira no imaginário popular, entre elas mouras encantadas, ninfas, e um sem-número de deusas e outras divindades femininas dotadas de fantásticos poderes. Aqui também, as fronteiras entre a feiticeira e esses seres enigmáticos podem tornar-se fluídas e imprecisas. A presente tese busca, portanto, dar a devida atenção a essas figuras sempre que relevantes aos nossos interesses, mas não lhes dedica um desenvolvimento especial.

Adotando outra perspectiva, vemos que, no *Dicionário Priberam Online de Português*, a palavra “feiticeira” (FEITICEIRA, 2008-2021) é definida como “Mulher que faz feitiços” ou

“[Figurado] Mulher que seduz ou encanta”, enquanto “bruxa” (BRUXA, 2008-2021) se define como “Mulher que se crê capaz de fazer bruxarias, feitiços ou profecias”, “[Depreciativo] Mulher velha e feia”, “[Depreciativo] Mulher malvada, cruel”, “[Depreciativo] Mulher antipática ou rabugenta”. Aqui, além da diferença intrigante entre a feiticeira que “faz feitiços” e a bruxa que “se crê capaz” de executar essas e outras façanhas mágicas, vemos uma divisão nítida entre a face sedutora da feiticeira e o uso depreciativo da palavra “bruxa” para descrever mulheres não apenas velhas e feias, mas também antipáticas e malvadas, julgamento moral ausente nas definições dadas para “feiticeira”. Curiosamente, se, buscando confirmar a estabilidade dessas definições desde antes do início da cronologia do nosso estudo, olhamos no *Novo dicionário da língua portuguesa*, publicado por Cândido de Figueiredo em 1913, descobrimos que questões estéticas não constam entre os sentidos de “bruxa”, definida como “Mulher, que se diz, *ou* que o povo crê, têr pacto com o demônio, adivinhar o futuro e praticar outras artes misteriosas” (FIGUEIREDO, 2010 p. 312, ênfase no original). Nota-se, todavia, que outros pontos de diferença com a “feiticeira”, definida como “Mulher, que faz feitiços. Mulher que seduz ou encanta.” (FIGUEIREDO, 2010, p. 866), se mantêm. Aqui também, a natureza maléfica da bruxa, sugerida pelo seu suposto pacto com o diabo, contrasta com a não atribuição de um alinhamento moral à feiticeira, figura que faz, de fato, feitiços, enquanto a veracidade das práticas mágicas da bruxa é sujeita à especulação. Além disso, embora a velhice e a fealdade da bruxa não sejam mencionadas, a associação da palavra “feiticeira” à ideia de uma mulher sedutora surge de novo.

Com certeza, atualmente, a palavra “bruxa” tende a ser associada à imagem de uma velha feia e malvada, enquanto o termo “feiticeira” evoca frequentemente uma figura mais aliciante, cuja moralidade pode não ser comprometida por associações com forças obscuras. Contudo, como sugerido por colocações como “bruxa boa”, essas distinções etárias e morais nem sempre se sustentam. De um lado, poderíamos associar os termos “bruxa” e “feiticeira”, de forma aproximada, à “bruxa velha” e à “bruxa jovem” que aparecem no hemisfério negativo da esquematização de arquétipos femininos apresentados por Erich Neumann (2021, esquema III) em *A Grande Mãe*, especialmente se consideramos a “esfera da sedução e da atração exercida pela ‘bruxa jovem’” (NEUMANN, 2021, p. 85). Contudo, também vale ressaltar que as designações do psicólogo alemão não foram concebidas como figuras completamente distintas, mas como categorias de contornos incertos, posicionadas em um espectro deslizante. Nesse sentido, em diversas instâncias, as definições de “bruxa” e “feiticeira” podem ser vistas como sobrepostas e, se essa convergência não nos permite utilizar os termos como alternativas

totalmente intercambiáveis, torna-se possível o emprego dos dois sem a necessidade de se perder nos caminhos tortuosos de labirintos semânticos.

Admitindo as ambivalências e sobreposições discutidas acima, no nosso estudo, optamos pelo uso preferencial do termo “feiticeira”, principalmente porque, em três das quatro obras enfocadas, esta é a palavra mais uniformemente usada para descrever as personagens que propomos analisar, embora “bruxa” também apareça com uma frequência razoável, amiúde na forma de uma injúria. De resto, de forma geral, as características dessas personagens pareceriam alinhá-las mais com a figura arquetípica da bruxa jovem, que conforme estabelecido, incorpora as qualidades mais específicas habitualmente associadas à palavra “feiticeira”. Por razões explicitadas no capítulo seguinte, na nossa análise de *O crime de Aldeia Velha*, usaremos principalmente o termo “bruxa”, acreditando que tal escolha não prejudicará o foco do nosso estudo, sobretudo porque as ambiguidades que esbatem as fronteiras entre as duas categorias de mulher descritas pelos termos discutidos acima constituem um elemento importante da sua caracterização.

### 1.3 A feiticeira em cena

A feiticeira conta com uma longa história nos palcos ocidentais, desde a representação das três bruxas misteriosas que dão início à tragédia Shakespeareana, *Macbeth*, até a paranoica caça às bruxas encenada em *As bruxas de Salém* (1953), de Arthur Miller. Ambígua e intrigante, ela transita pelos palcos de eras e países variados, ora ostentando os seus feitiços sob os holofotes para todos verem, ora se escondendo como um sussurro inquietante que sai dos bastidores. Investida de crenças e preocupações diferentes, ela reflete e distorce as condições sociais dos contextos em que aparece, dando voz e forma a medos, reclamações e questionamentos que evoluem ao longo do tempo. Em Portugal, o caso não é diferente. Já no século XVI, o pai da dramaturgia lusa, Gil Vicente, incluiu feiticeiras de tipos diversos nas suas obras<sup>18</sup> e dedicou o seu *Auto das fadas* exclusivamente à exploração dessa figura, e, como veremos, a feiticeira continuou a servir como inspiração para os autores dramáticos do país até os séculos XX e XXI.

Tendo confirmado a presença da feiticeira no palco, convém perguntar-se quais seriam, exatamente, as implicações particulares da representação teatral dessa figura. De fato, o teatro,

---

<sup>18</sup> Ver, a título de exemplo, a feiticeira da *Comédia de Rubena* (1521), ou as alcoviteiras do *Auto do velho da horta* (1512) e *Auto da barca do Inferno* (1517), ambas das quais são envolvidas na prática de feitiçaria.

como as outras artes, possui características próprias, que oferecem recursos específicos ao dramaturgo que decide colocar uma feiticeira diante do público. Vale, com certeza, sublinhar que o foco primário do presente estudo é o texto dramático, não a representação teatral em si, mas é, não obstante, preciso reconhecer e examinar as marcas de teatralidade apresentadas pelas obras que propomos analisar. De fato, como apontado por Rikard Loman (2016, p. 39), de forma geral, “a nossa compreensão do drama não se sustenta se nós não estabelecemos que o que caracteriza o texto dramático acima de tudo é o fato de ele ter sido escrito para ser representado”<sup>19</sup>. Nesse sentido, o reconhecimento das particularidades da forma não apenas nos parece uma necessidade no âmbito de um estudo que pretende debruçar-se sobre textos dramáticos, mas também promete trazer perspectivas enriquecedoras para a nossa análise.

A fim de dar um direcionamento inicial a essas considerações mais formais, referimo-nos a Raymond Williams (2010, p. 218), que nos relembra:

O teatro é comumente feito de quatro elementos: fala (em seu sentido mais geral, englobando, por vezes, o canto e o recitativo, bem como o diálogo e a conversação); movimento (abarcando gesto, dança, representação física e evento encenado); espaço cênico (englobando cena, cenário, figurino e efeitos de luz); e som (diferente do uso da voz humana – música, ‘efeitos sonoros’, por exemplo).

Como textos que geralmente preveem uma possível encenação, obras dramáticas podem fornecer indicações mais ou menos claras relacionadas a esses quatro elementos – fala, movimento, espaço cênico, som –, mas também podem omitir um ou outro, uma escolha que, intencionalmente ou não, acaba por deixar maior grau de liberdade ao encenador nesse aspecto. Com efeito, nem todos os elementos apontados por Williams são perceptíveis nas disposições de todos os textos dramáticos que analisamos aqui, mas esforços serão feitos ao longo do nosso estudo para dar devida atenção a eles sempre que relevantes.

Historicamente, a personagem da feiticeira tem potencializado o emprego de recursos teatrais diversificados. Ao definir algumas das peças inglesas que colocaram a feiticeira no palco no início da Idade Moderna como “*stage spectaculars*” (PURKISS, 1996, p. 2), Purkiss reconhece as potencialidades teatrais trazidas por essa figura, cuja magia oferece uma fonte inesgotável de oportunidades para o emprego de efeitos cênicos concebidos para surpreender e entreter o público. Em Portugal também, essas possibilidades foram exploradas por dramaturgos que exerceram a sua profissão em épocas diversas e com recursos variados: a abundância de feitiços espetaculares executados pela maga epônima da *Comédia da pastora*

---

<sup>19</sup> No sueco original: “Förståelsen av dramat hänger i luften om vi inte slår fast att det som framför allt kännetecknar den dramatiska texten är att den har skrivits för att spelas.”



*Alfea*<sup>20</sup>, de Simão Machado, é testemunho da inventividade técnica da cena lusa na transição entre os séculos XVI e XVII, enquanto as artes mágicas demonstradas por Medeia e a sua velha ama, Arpia, em *Os encantos de Medeia* (1735), de António José da Silva, aproveitam plenamente as potencialidades do teatro de bonifrates praticado pelo Judeu a fim de criar efeitos de grande impacto cômico ou dramático.

Todavia, uma feiticeira em cena é mais do que um convite à espetacularidade. A presença dessa figura no palco costuma suscitar uma série de outras questões ligadas a temas como o corpo feminino, a subversão de códigos gestuais e vocais habitualmente definidas como adequadas à mulher, e a representação teatral de figuras socialmente excluídas e de violência praticada por e contra mulheres. Essas temáticas assumem outra importância na esteira da reavaliação romântica da feiticeira que ocorre no século XIX, ganhando ainda mais relevância no contexto da tendência de articular esse imaginário revisado como base para a construção de críticas sociais. Foi pensando nessas e nas outras considerações formais e temáticas discutidas acima que definimos os três eixos centrais que guiarão a nossa análise no presente estudo: corpo, palavra e comunidade. A seguir, apresentaremos com mais precisão as justificativas pela escolha de cada uma dessas linhas orientadoras e esclarecer como elas serão exploradas. Como se tornará evidente, os três eixos selecionados não serão considerados como categorias estanques a serem analisadas em isolamento, mas como sendas de pesquisa que se complementam e intersectam, abrindo o caminho para uma compreensão mais holística das questões em pauta nos textos dramáticos que estudamos.

#### **1.4 Corpo**

Seja ela uma bela maga aliciante, seja uma velha horripilante, a fisicalidade da feiticeira é uma questão central nas representações literárias e artísticas dela que têm surgido ao longo dos séculos. Luís de Camões (2012, p. 144) reconhece o poder sedutor da feiticeira no seu famoso soneto, “Um mover de olhos, brando e piedoso”, onde, depois de elogiar os gestos e atitudes da amada, o poeta compara-a à maga mítica, Circe, apontando para uma sensualidade ambígua ao descrever a sua “celeste fermosura” como um “mágico veneno”. E a feiticeira da ilha de Ea parece ter conservado os seus charmes físicos no decorrer dos anos, já que, em *Os encantos de Circe*, peça setecentista de Alexandre António de Lima (1761, p. 123), o herói,

---

<sup>20</sup> Comédia pastoril em duas partes publicada na compilação das obras de Machado em 1601.

Ulisses, informa a maga que, para ganhar o seu coração, “Nem precisas usares de outro encanto, / Tendo mayor encanto na belleza”.

Afastando-nos do reino da mitologia clássica, vemos que, no reverso dessa medalha, a sexualidade da feiticeira é frequentemente vista como motivo da perseguição que ela sofre, uma perspectiva que se faz sentir com força particular no contexto da revisão feminista dessa figura. De fato, no prefácio da sua obra, *Vinegar Tom* (1976), a dramaturga inglesa, Caryl Churchill (1985, p. 130), identifica mulheres “sexualmente não convencionais”<sup>21</sup> como vítimas prediletas dos caçadores de bruxas, uma interpretação historiográfica espelhada na personagem sexualmente liberta de Alice na peça da autora. De acordo com essas tendências, buscaremos, no nosso estudo, entender como as obras que analisamos se servem da figura da feiticeira para refletir acerca da sexualidade feminina, a sua expressão e a sua repressão.

Na extremidade oposta do espectro de feiticeiras, a velha bruxa andrajosa suscita outras questões acerca da representação do corpo feminino. Exibindo traços físicos que a estabelecem como o inverso de padrões de beleza feminina, a fisicalidade abjeta dessa figura tem sido explorada no teatro para obter efeitos tanto cômicos quanto perturbadores. Reavaliadas pelo olhar romântico, essas mesmas características permitiram a discussão da marginalidade resultante da idade e da pobreza, enquanto, comentando tendências mais recentes, especificamente no contexto da dança, Sally Banes (1998, p. 4-5) pondera como esse tipo de figura “incarna uma ambivalência persistente relativamente às mulheres velhas”, ainda acrescentando, “no palco, essas figuras são simultaneamente marginais e fontes de poder. Elas possuem conhecimento e competência, mas usam frequentemente estes últimos para fins malignos; a dança delas é, ao mesmo tempo, grotesca [...] e atraente”<sup>22</sup>. Embora essa figura específica não esteja tão presente nas peças que analisamos, as questões levantadas por ela acerca da fisicalidade feminina constituem um ponto de referência importante para o nosso estudo.

Como uma figura potencialmente transgressora, a feiticeira é também frequentemente sujeita à violência física, infligida como castigo por ela ter violado normas e regras sociais. Historicamente, essa violência criou oportunidades para a exploração da comédia física, como no caso da feiticeira do entremez, *El ahorcado fingido* [*O enforcado fingido*], de Manuel Coelho Rebelo, publicado pela primeira vez em 1658, na compilação *Musa entretenida de varios*

---

<sup>21</sup> No inglês original: “sexually unconventional”.

<sup>22</sup> No inglês original: “embodies an enduring ambivalence toward old women [...] On stage, these figures are simultaneously outcasts and sources of power. They possess knowledge and skill, yet they often use these for evil ends; their dancing is both grotesque [...] and attractive”.

*entremeses*. Aqui um homem, que finge ser um enforcado como parte de um esquema para recolher dinheiro para a sua suposta viúva, morde e arranca os dedos de uma bruxa que tenta extrair um dos dentes dele para uso em um feitiço. A cena acaba com o homem e a bruxa caindo de uma escada em grande alarido e o entremez ainda conclui com uma canção prometendo que a feiticeira será açoitada.

É claro que as mudanças no imaginário da feiticeira que se instauraram a partir do século XIX trouxeram à tona outras perspectivas sobre a violência cometida contra ela. Na peça, *A Feiticeira da Fraga* (1908), de Salvato Feijó, por exemplo, a morte da jovem feiticeira acusada, Maria, baleada acidentalmente pelo seu pretendente, João, serve como o desfecho trágico da peça. Avançando para a segunda metade do século XX, Purkiss (1996, p. 15) aponta para a centralidade do corpo feminino martirizado na apropriação feminista da feiticeira, acusando o movimento de um foco quase obsessivo na ideia da morte na fogueira para observar que, no contexto das reclamações da segunda onda feminista, “o corpo queimado é apresentado como prova acertada de uma opressão que poderia, às vezes, parecer sutil demais para confrontar”<sup>23</sup>. Com isso em mente, também será necessário refletirmos acerca da forma como as quatro obras enfocadas pelo nosso estudo, três das quais apresentam a morte na fogueira de uma ou mais feiticeiras, lidam com a questão da violência praticada contra a mulher.

Desse modo, se consideramos os quatro elementos do teatro delineados por Williams, vemos que a discussão do tema do corpo no nosso estudo terá de considerar não apenas a fala, mas também – e sobretudo – o movimento e o espaço cênico, examinando as rubricas implícitas e explícitas que regem as ações das personagens, assim como outras indicações que dizem respeito a figurinos ou efeitos cênicos usados relativamente à corporalidade da feiticeira.

## 1.5 Palavra

Quando, em *Quem move as árvores* (1970), de Fiamma Hasse Pais Brandão, a curandeira Mécia é condenada à fogueira, um dos seus carrascos avisa ao soldado que a traz ao lugar da sua morte, “Olha que ela sabe as falas do diabo. Se lhe dás ouvidos vais também para a fogueira” (BRANDÃO, 1979, p. 49). No caso da curandeira condenada de Brandão, ela encoraja simplesmente o soldado a pensar por si mesmo, mas a advertência do carrasco alimenta-se de uma preocupação de longa data com a linguagem embruxada. De fato, ao debruçarmo-nos sobre

---

<sup>23</sup> No inglês original: “The burning body is offered as proof positive of an oppression that might sometimes seem too subtle to confront”.

as representações da feiticeira, vemos que, consistentemente, a palavra dela, seja ela adquirida pelo estudo das artes mágicas, transmitida de mãe para filha, ou sussurrada no seu ouvido pelo demónio, tem poder.

E não são apenas as palavras mágicas usadas nos seus feitiços que demonstram essa força da linguagem da feiticeira. É certo que Genebra Pereira, do *Auto das fadas*, de Gil Vicente (s/d, 202), serve-se de “santas palavras” para convocar um diabo que cumpre as suas ordens, mas a primeira parte da peça também se resume a um longo monólogo articulado pela feiticeira que, como explicado pelo prólogo, “temendo-se que a prendessem por usar de seu ofício se vai queixar a el rei mostrando-lhe per rezões que pera isso lhe dá quam necessários são seus feitiços.” (VICENTE, s/d). Confrontada com a ameaça da penalização das suas atividades, a destemida Genebra Pereira pronuncia-se em defesa do seu ofício, ação que antecipa a transformação posterior da feiticeira em uma figura que usa a sua voz para denunciar as injustiças cometidas contra ela e contra outros. Desenvolvendo mais esse tema, alguns autores empenharam-se em representar aqueles que, receosos do poder da palavra da feiticeira, têm tentado silenciá-la, fato que implica que a nossa análise terá de tomar em conta não só as palavras das personagens em foco, mas igualmente os momentos em que elas ficam em silêncio.

Contempladas por uma lente feminista, as estratégias variadas usadas para calar a feiticeira têm sido vistas como uma representação simbólica do silenciamento mais amplo de mulheres e outros grupos oprimidos pela sociedade patriarcal. Vemos essa interpretação em *The straight mind [O pensamento hétero]* (1979), de Monique Wittig (1980, p. 47), onde a autora aponta para os problemas dialógicos apresentados por uma profissão psicanalítica dominada por homens heterossexuais, ao comparar a posição do psicanalisado ao das “feiticeiras [que], sob tortura, podiam apenas repetir a linguagem que os inquisidores queriam ouvir”<sup>24</sup>.

No ensaio de Wittig, a figura da feiticeira vitimizada, efetivamente silenciada pela coerção da tortura, que a força a exprimir-se por meio de palavras escolhidas pelos seus algozes, é evocada a fim de iluminar uma faceta de um atrito linguístico que assombra particularmente a segunda onda do feminismo. Segundo essa problemática, tendo sido moldada por séculos de dominação patriarcal, a linguagem de que dispomos não estaria adequada para traduzir fielmente a experiência da mulher. Noutras perspectivas sobre essa questão, a figura da feiticeira assume, contrariamente, uma posição de poder, sendo associada a teorias linguísticas

---

<sup>24</sup> No francês original: “les sorcières jadis ne pouvaient sous la torture que répéter le langage que les inquisiteurs voulaient entendre”.

desenvolvidas por feministas europeias como Hélène Cixous, Luce Irigaray e Julia Kristeva para refletir acerca de um tipo de linguagem que seria mais propriamente feminino.

Por vezes, essas teorias evocam o subconsciente como fonte de uma linguagem que, parecendo incompreensíveis quando examinado a partir de um ponto de vista puramente racional, tem sido interpretada como sinal de doença mental. A feiticeira também tem uma longa história de associação com a loucura. Já no século XVI, pensadores como o polímata italiano, Gerolamo Cardano<sup>25</sup>, criticavam a perseguição às bruxas ao argumentarem que as mulheres acusadas não eram, na realidade, malignas, mas simplesmente loucas.

Mais tarde, autores explorariam refrações românticas dessa linha de pensamento para colocarem palavras singularmente ambíguas na boca das suas personagens feiticeiras. Na peça, *Alcácer Quibir* (1891), de D. João da Câmara, por exemplo, a figura marginalizada de Sancha Mocho, descrita por outras personagens como bruxa e louca, exprime-se por meio de uivos não verbais e lamentos gritados acerca de familiares defuntos, vocalizações recebidas como prova da sua loucura. Contudo, o seu pranto, “Chorai...! Chorai...! Chorai...! Chorai...!” (CÂMARA, 2006, p. 108), também pode ser visto como um augúrio que profetiza o desaparecimento de D. Sebastião na batalha de Alcácer Quibir. À luz dessas questões, no presente estudo, buscaremos analisar como as feiticeiras apresentadas pelas obras do nosso *corpus* constroem e desconstroem significado por meio das suas palavras, ruminando acerca do modo com que essas figuras dialogam com problemáticas relacionadas à autoexpressão e à linguagem femininas.

Dos quatro elementos do teatro definidos por Williams, o tema da palavra parece dizer respeito sobretudo à fala, tanto a questões ligadas à própria articulação das falas das obras estudadas pelas personagens, quanto à forma como essas falas tematizam e discutem a linguagem. Em alguns casos, também será preciso debruçar-se sobre a representação da mudez, uma análise que poderá necessitar a consideração de elementos textuais que se aproximam mais da esfera do movimento.

## 1.6 Comunidade

No seu estudo recente acerca da importância da feiticeira no imaginário feminista atual, Mona Chollet (2018, p. 71) afirma que ela continua a ser uma figura atrativa para as mulheres

---

<sup>25</sup> São taciturnas, alheias e pouco se diferenciam daqueles que são possuídos pelo demônio. São tão firmes em suas opiniões que [...] seria fácil reputar verdadeiras as coisas que contam com tanta convicção, coisas que nunca aconteceram e jamais acontecerão.” (CARDANO apud ECO, 2007, p. 208).

contemporâneas porque representa “uma mulher que se mantém em pé sozinha”<sup>26</sup>. De fato, a feiticeira é frequentemente retratada como uma figura solitária e misteriosa, que, mantendo-se afastada da sociedade, apresenta uma miragem de autonomia feminina absoluta. As sábias reclusas e as deusas e demais entes mágicos femininos que habitam sozinhos as florestas, as charnecas e os outros lugares desertos da natureza são todas variações que têm contribuído para enriquecer o imaginário que envolve essa figura desafiadoramente independente.

Mas a isolamento é igualmente uma vulnerabilidade da feiticeira, tornando-a susceptível à perseguição. O estereótipo da velha viúva solitária que acaba por ser acusada de bruxaria por vizinhos suspeitos é bem conhecido, mas as jovens também podem sofrer por causa dos sentimentos ambivalentes suscitados por figuras femininas solitárias, fato demonstrado pelo caso de Angélica em *A bruxa do Monte Córdova*, já discutido acima. Noutras situações, a exclusão social é resultado, e não causa, de uma acusação de bruxaria, como na novela, “A feiticeira”, de Ana de Castro Osório. Aqui, depois da descoberta da sua participação em uma reunião de bruxas, a situação da jovem aldeã Maria é descrita nos seguintes termos: “agora feiticeira conhecida e apontada por todos, já não canta nem vai às romarias. Nos trabalhos do campo, as mulheres e as crianças afastam-se dela apavoradas, e os homens, lamentando-a, não têm coragem de vencer esse pavor.” (OSÓRIO, 1908, p. 76-77). Será importante, nesse sentido, considerar se o isolamento das feiticeiras solitárias que encontramos no decorrer do nosso estudo é sinal da sua independência ou da sua marginalização.

Em qualquer uma dessas situações, a feiticeira solitária não se conforma, por escolha própria ou por razões fora do seu controle, ao papel social tradicionalmente atribuído à mulher pela sociedade patriarcal. Independente ou excluída, ela corresponde raramente ao perfil desejado de esposa recatada e mãe compassiva, ideal que encontra a sua imagem invertida nas aterradoras bruxas comedoras de crianças dos contos de fadas, ou mesmo na filicida Medeia do mito clássico, uma figura que, embora não exatamente solitária, caracteriza-se pela sua natureza deslocada na sociedade grega que ela habita depois do seu casamento com Jasão.

Ademais, ao mesmo tempo que a feiticeira pode ser vista como uma figura essencialmente solitária, ela pode igualmente servir como modelo de estruturas comunitárias alternativas, que fogem do controle patriarcal. Essa visão faz-se notar com força particular no contexto dos movimentos feministas estadunidenses a partir dos anos 60, quando a figura da feiticeira começa a ser uma referência fundacional para várias organizações, desde associações voltadas para o ativismo político, como W.I.T.C.H., até grupos religiosos ligados ao movimento

---

<sup>26</sup> No francês original: “une femme qui tient debout toute seule”.

neopagão feminista. Flexionada por perspectivas políticas e artísticas diversas, a conceptualização dessas estruturas também se confunde com imaginários erguidos em torno de teorias relacionadas a culturas matriarcais antigas, tendência perceptível no romance fantástico famoso, *As brumas de Avalon* (1983), de autora estadunidense, Marion Zimmer Bradley, que oferece uma releitura da lenda arturiana, onde a feiticeira, Morgana, é representada como a defensora de um matriarcado celta no contexto da ascensão da autoridade patriarcal.

Voltando a nossa atenção às terras lusas, Moisés Espírito Santo (1990, p. 163), descreve como, no contexto específico da cultura popular portuguesa, “Uma mulher torna-se bruxa (boa ou má) de mãe para filha ou por cooptação. ‘Os seus novelos’ (os seus segredos, o poder das suas receitas) vêm de tempos antigos, transmitidos de vizinha a vizinha”. Aqui o antropólogo aponta para uma linhagem feminina ambígua, que se perpetua tanto pela herança familiar, quanto por “cooptação”. Ao mesmo tempo, o estudioso qualifica como “bela expressão da solidariedade feminina” o ato de receber os novelos de uma bruxa moribunda, esclarecendo que “a mulher aceita ‘por caridade’, já que uma detentora de novelos não poderia deixar este mundo enquanto não os tivesse transmitido” (ESPÍRITO SANTO, 1990, p. 163). Dadas as perspectivas diversas sobre as construções familiares e sociais relacionadas a essa figura, o nosso estudo procurará entender em quais estruturas comunitárias as feiticeiras que aparecem nas obras do nosso *corpus* são envolvidas e de que modo essas estruturas são representadas.

Comparado aos dois outros eixos já estabelecidos, a questão relativa a quais dos elementos teatrais de Williams deveriam ser priorizados no nosso tratamento do tema de comunidade tem uma resposta muito menos definitiva. De fato, este eixo, em particular, pareceria requerer a adoção de uma perspectiva mais abrangente, que busca examinar a forma com que a figura da feiticeira se relaciona com outras personagens no palco por meio da análise de fala, movimento, espaço cênico, e quando relevante, som.

**PRIMEIRA ENCRUZILHADA**

**1959**



## 2 A vítima do obscurantismo: *O crime de Aldeia Velha*, de Bernardo Santareno

Publicada em 1959 e representada pela primeira vez pelo Teatro Experimental do Porto em dezembro do mesmo ano, a peça, *O crime de Aldeia Velha*, de Bernardo Santareno, distingue-se das outras obras analisadas no nosso estudo pelo seu estilo relativamente realista. O uso do termo “relativamente” aqui é importante, já que o grau de realismo exibido pelas peças que, juntas com *O crime de Aldeia Velha*, costumam ser agrupadas na primeira fase da obra de Santareno, continua a ser um tópico de debate. Tal debate entretence-se com o questionamento maior da divisão convencional da obra santareniana em duas fases – uma primeira aristotélica e uma segunda épica, que evidencia a influência formal do teatro brechtiano.

Na introdução de *Bernardo Santareno: a tragédia contemporânea e a tradição aristotélica*, LÍlian Lopondo (2000, p. 19-20) sublinha as deficiências desse esquema de classificação, apontando para o sistema tripartite proposto por Maria Elena Ortega Ortiz Assumpção na sua tese de 1986 como alternativa, mas ainda assinalando o retorno do dramaturgo aos moldes aristotélicos com a sua peça final, *O punho*, como um elemento que complica a aceitação dessa estrutura revisada. Ultimamente, esforços de reavaliar e matizar a categorização da dramaturgia do autor continuam a ser implícitos em leituras como a de Susana Moura (2022, p. 148), que, enfocando encenações recentes, busca comprovar a possibilidade de descobrir o *gestus* brechtiano em obras habitualmente designadas como pertencentes à fase aristotélica de Santareno.

Sem querer entrar de forma aprofundada nesse debate, que se estende além do escopo do nosso estudo, esclarecemos apenas que vemos em *O crime de Aldeia Velha* um conjunto de escolhas que, comparadas àquelas patentes nas outras obras do nosso *corpus*, indicam maior empenho em criar um cenário verossímil. Elementos cenográficos são especificados com a clara intenção de construir um espaço cênico que se assemelha a um ambiente real, embora um tanto folclórico; personagens são retratadas de forma que permitam a reflexão acerca da psicologia humana, mesmo que sujeita a pressões extraordinárias. *O crime de Aldeia Velha* é igualmente a única peça do nosso *corpus* cujas falas não são redigidas em verso, se bem que o texto possa, por vezes, demonstrar uma tendência identificada por Manuel Granjeio Crespo (2022, p. 241), em uma crítica a *O lugre* (1959), como “a simultaneidade frequente e pouco cuidada da linguagem popular e de expressões e fórmulas gramaticais eruditas”, efeito que poderia desestabilizar a ilusão realista que o dramaturgo tenciona conjurar.

A peça de Santareno é também a única enfocada pelo nosso estudo que se inspira em fatos reais. Ambientado numa comunidade rural portuguesa e encenando os acontecimentos que levam à morte na fogueira de uma jovem mulher, acusada de ser uma bruxa possuída pelo diabo, a peça baseia-se no caso verídico da queimada-viva de Soalhães, que ocorreu no conselho de Marco de Canaveses, no norte de Portugal, em 1933. Talvez em parte por causa dessa raiz na realidade, *O crime de Aldeia Velha* ainda se diferencia das demais obras do nosso *corpus* por ser a única em que a feiticeira acusada não é, de fato, um ser dotado de poderes mágicos, mas apenas uma vítima da superstição e das estruturas sociais da sua comunidade.

Dado esse retrato aparentemente pouco elogioso da ruralidade portuguesa idealizada pela propaganda oficial do Estado Novo<sup>27</sup>, poderíamos surpreender-nos pelo fato de que, contrariamente a outras obras de Santareno<sup>28</sup>, *O crime de Aldeia Velha* não foi censurado, fato que talvez não possa ser explicado exclusivamente pela “relativa (e muito provisória) liberalização dos critérios da censura” (REBELLO, 1987, p. 387) que se deu em Portugal no final dos anos 50. Efetivamente, a peça ainda foi adaptada para o cinema, com direção de Manuel Guimarães, em 1964, quando a censura do estado já tinha voltado a endurecer. Tudo leva a crer, então, que *O crime de Aldeia Velha* não articulava críticas suficientemente diretas às estruturas sociais e morais impostas pelo regime para as autoridades se sentirem atingidas pela obra. Contudo, seria um erro concluir, a partir dessa falta de censura, que a peça não contenha nenhuma crítica de cunho sociopolítico.

Como se verá neste capítulo, *O crime de Aldeia Velha* suscita uma série de questões relevantes aos problemas enfrentados pelas portuguesas nos meados do século XX, muitos dos quais estavam diretamente ligados às políticas do estado que definiam o papel da mulher na sociedade. De fato, mesmo que Santareno não tenha adotado um posicionamento explícito frente aos movimentos feministas da sua época, é possível ver, através da sua obra, que o questionamento da condição feminina em Portugal foi um tema caro ao autor, presente na sua dramaturgia desde o início da sua carreira, fato sublinhado por Fernando Pinto do Amaral (2002, p. 102), que identifica uma preocupação particular com “a situação das mulheres na sociedade” em *A promessa*, primeira peça de Santareno a ser encenada.

---

<sup>27</sup> Além das muitas imagens de uma ruralidade idealizada difundidas pelo regime na forma de cartazes de propaganda, ainda em 1953, o próprio Salazar (2016, p. 764), em comentários feitos acerca do I Plano de Fomento do Estado Novo, elogiava “aqueles que não se deixam obcecar pela miragem do enriquecimento indefinido, mas aspiram, acima de tudo, a uma vida que embora modesta seja suficiente, são, presa à terra”.

<sup>28</sup> *O bailarino* (1957), *O duelo* (1961), *O pecado de João Agonia* (1961), *Anunciação* (1962), *O Judeu* (1966) e *O inferno* (1967) foram todos impedidos de subir ao palco. Apesar de não ter sido inicialmente reprimido pela censura oficial do Estado Novo, *A promessa* (1957) provocou uma reação fortemente negativa das autoridades religiosas, resultando na interrupção precoce da temporada de estreia da peça.

Feitas essas considerações iniciais, convém, antes de prosseguir com a nossa análise, apresentar um breve resumo do enredo de *O crime de Aldeia Velha*, a fim de facilitar a compreensão do leitor dos argumentos desenvolvidos a seguir. Tudo começa no dia em que o jovem padre Júlio retorna à sua freguesia natal, Aldeia Velha, para exercer o ofício de abade. À sua espera, a mãe, de nome Florinda, e as outras mulheres da povoação preparam uma festa para recebê-lo numa sala da residência paroquial, que servirá de cenário para toda a ação da peça. Joana, uma bela jovem, desamparada pelas mortes da mãe e da irmã e pelo abandono do pai e do cunhado, também participa dos preparativos. Enquanto a procissão que traz Júlio para Aldeia Velha se aproxima do local, Joana rejeita as investidas dos aldeões Rui e António. As ações da jovem acabam por provocar uma briga entre os rapazes, que resulta na morte dos dois. Zefa, uma velha respeitada de Aldeia Velha, logo culpa Joana pelo desastre e acusa-a de ser uma bruxa possessa pelo diabo. Abalada pelo acontecido e pelas acusações de Zefa, que se espalham rapidamente pela população da aldeia, Joana chega a acreditar que carrega, de fato, algum mal no corpo, e implora ao recém-chegado padre Júlio para absolvê-la.

Já no segundo ato, Florinda, Zefa e Rita, a mãe de António, conversam acerca do confronto mortal dos dois rapazes. Enquanto Zefa e Rita afirmam que Joana está possessa pelo diabo e deve ser culpada pelas mortes de Rui e António, Florinda, cujo filho não acredita nas acusações, mostra-se mais reservada em um primeiro momento. Em uma tentativa de convencer Florinda da culpa de Joana, Zefa conta que, caminhando à noite, ela teria visto os corpos de Rui e António enforcados numa figueira situada perto de uma encruzilhada, e que, logo a seguir, Joana teria aparecido, montada em um cavalo branco, rindo e com os cabelos caídos pelas costas. No decorrer deste ato, Joana ainda será acusada de ter provocado a morte da criança de outra aldeã, Teresa, e de ter transformado um rapaz, João Claro, filho de Maria da Cruz, em lobisomem. Muito abatida pela perseguição da comunidade, Joana busca auxílio do seu único defensor, padre Júlio.

No terceiro ato, o padre Cláudio, sacerdote mais experiente, é enviado pelo bispo para Aldeia Velha a fim de ajudar com o caso de Joana. O velho padre recusa-se a realizar um exorcismo por acreditar que Joana sofre de um distúrbio nervoso, não de possessão. Antes de sair, acompanhado por Júlio, Cláudio ainda avisa às mulheres da aldeia que deveriam ter mais compaixão, prometendo que voltará no dia seguinte para levar Joana à cidade para ser tratada. Não satisfeitas com essa resolução, as mulheres decidem tirar o diabo do corpo de Joana por conta própria. Zefa assegura-lhes que o exorcismo pode ser realizado com uma fogueira, e que a suposta possessa sairá ilesa das chamas se ela e todas as presentes tiverem fé. Todas, até Joana,

concordam em participar do rito e preparam um fogo na lareira de uma divisão vizinha. Chegando tarde demais para impedir a desgraça, Júlio encontra as mulheres em alvoroço, com Joana já morta na fogueira.

## 2.1 A criação de uma bruxa

Desde já, seria pertinente ressaltar que *O crime de Aldeia Velha* é a única das quatro obras analisadas pelo nosso estudo que não emprega o termo “feiticeira”. Efetivamente, a maior parte das personagens usam as palavras “bruxa” ou “possessa” para descrever Joana. Tomando em conta a suposta associação da jovem com forças diabólicas, a terminologia escolhida pelos habitantes de Aldeia Velha parece condizer com o significado de “bruxa” dado pelo *Novo Dicionário da Língua Portuguesa* de 1913, citada na parte introdutória desta tese, que define essa figura em termos da sua relação com o demônio. Ao mesmo tempo, a beleza e a juventude de Joana, assim como os poderes de sedução atribuídos a ela pelas suas perseguidoras, pareceriam alinhar a bruxa acusada com as definições de “feiticeira” que contemplamos. Com isso em mente, e dada a ampla sobreposição dos imaginários habitados pela feiticeira e a bruxa, não nos parece descabido incluir a peça de Santareno no nosso *corpus*, sobretudo porque o seu tratamento do tema da bruxaria levanta questões de grande relevância para as preocupações principais da nossa pesquisa. Nesse sentido, embora reconheçamos que não se trata de sinônimos estritos, devido ao seu uso recorrente na peça de Santareno, o termo “bruxa” aparecerá necessariamente com mais frequência que “feiticeira” neste capítulo.

Os termos escolhidos por Santareno podem ter a sua raiz no vocabulário usado nos documentos escritos acerca do caso verídico que serviu como inspiração para *O crime de Aldeia Velha*. Não cabe ao presente estudo discutir o caso de forma pormenorizada, mas seria útil delinear os fatos gerais do episódio a fim de poder identificar alguns pontos de divergência entre esse acontecimento e a peça de Santareno, sobretudo nos momentos em que os desvios do dramaturgo dos fatos implicam escolhas autorais de particular interesse para os nossos objetivos. Nessa perspectiva, referimo-nos ao volume organizado por A. Pereira Coutinho e Guilherme Pinto, *O crime da queimada-viva de Soalhães* (1987), que recolhe autos de processos e extratos jornalísticos relativos ao caso, assim como à reportagem de Rita Cipriano publicada no jornal português *Observador* em 2018 e desenvolvida com base em notícias contemporâneas aos acontecimentos e em depoimentos dos descendentes dos presentes.

Segundo essas fontes, no dia 25 de fevereiro de 1933, Joaquina de Jesus Couto, uma lavradeira de 40 anos, conhecida como “Joaquina a tola” por causa de uma doença mental que a vinha atormentando desde cerca de um ano, foi visitada por um grande número de vizinhos, que temiam que o estado de saúde da mesma tivesse piorado ao ponto de ameaçar a vida dela. Entre os visitantes estava Arminda de Jesus Pereira, uma vizinha casada, mãe de dois filhos, que costumava cuidar de Joaquina quando esta última sofria de crises.

No dia em questão, “a tola” gritava de forma descontrolada, dizendo que era santa e que o espírito do sogro falava através dela. Em um dado momento, ela teria ordenado a dois vizinhos, Virgínia de Jesus e Manuel de Queiroz Correia, que se estendessem no chão. Eles obedeceram, parecendo, por motivos desconhecidos, estar sem respirar durante alguns momentos. Assim, os outros presentes convenceram-se facilmente quando Joaquina lhes disse que o casal tinha morrido e depois ressuscitaria. Quando os dois se ergueram de novo, Joaquina sofreu outro ataque e Arminda de Jesus Pereira acabou por desmaiar.

Segundo os relatos transmitidos a Cipriano, uma vez no chão, Arminda teria começado a rir e bater palmas sem parar, provocando Joaquina a ordenar que a levassem para fora da casa porque “trazia o diabo dentro dela”. De acordo com a matéria do *Jornal de Notícias* do dia 28 de fevereiro de 1933 citada por Coutinho e Pinto (1987, p. 44), a ideia da ‘possessão diabólica de Arminda teria sido previamente implantada pela “bruxa” Engrácia Coelho que, residente de outra freguesia, teria visitado Joaquina pouco antes, apontando a vizinha como causa do mal dela.

Na sequência, seguindo as ordens de Joaquina, um grupo de quatro homens, entre os quais o marido da “tola”, teria espancado Arminda com paus de marmeleiro, antes de queimar a vítima numa fogueira a céu aberto. Aparentemente, as testemunhas dessa cena, que incluíam homens e mulheres, não pensavam que a suposta possessa estivesse magoada, acreditando que tal violência representava a única hipótese para livrá-la do demônio. Com efeito, tanta era a fé na afirmação de Joaquina de Jesus, de que Arminda ressuscitaria “de alma limpa” no dia seguinte, que um dos vizinhos que tinha participado do assassinato foi ter com os restos carbonizados da vítima na manhã do dia 25 para chamá-la para a missa.

Olhando para *O crime de Aldeia Velha*, vemos que uma primeira e significativa escolha feita por Santareno na sua adaptação desses acontecimentos é a de transpor um drama inspirado em fatos ocorridos em um local específico, havia mais de duas décadas, para um cenário deliberadamente impreciso – uma “região montanhosa do Douro ou da Beira” – e que a sua peça ainda se desenrola na “actualidade” (SANTARENO, 2017, p. 9). Tendo essa escolha em

vista, vale frisar que, embora a crítica santareniana tenda a identificar uma intensificação no engajamento político do autor no chamado segundo ciclo da sua produção, que se iniciaria com a publicação de *O Judeu* em 1966, já com a edição das obras completas do dramaturgo nos meados dos anos 80, Luiz Francisco Rebello (1987, p. 390) aponta para “uma profunda unidade temática” que percorre todo o teatro de Santareno, afirmando que a sua ideologia política é, pelo menos, “seminalmente contida nas peças que constituem o que se convencionou designar [...] por ‘primeiro ciclo’ da sua obra” (REBELLO, 1987, p. 388).

Nesse sentido, parece plausível inferir que a decisão de Santareno de ambientar *O crime de Aldeia Velha* em um lugar indefinido do norte de Portugal e na atualidade (um conceito potencialmente móvel, se o interpretamos como a atualidade da leitura ou encenação da peça, e não a da sua publicação) motiva-se justamente por um desejo de tornar a mensagem da obra mais abrangente ao remover marcas de localidade ou historicidade que poderiam parecer limitar a sua relevância a um contexto demasiado específico ou criar distância entre o público e a ação que se desenvolve no palco. Ao mesmo tempo, essa abertura não constitui uma universalização absoluta. O cenário proposto por Santareno indica que as problemáticas assinaladas pela peça transcendem as idiosincrasias de uma comunidade específica, mas não há dúvidas quanto ao contexto social que está em foco: a sociedade rural de Portugal, um ambiente ainda evocado pela linguagem – repleta de coloquialismos e exclamações fazendo referência a crenças populares – usada pelas personagens da obra.

Ainda na ordem das grandes alterações operadas por Santareno no tratamento da sua fonte verídica, vemos que a personagem de Joana se assemelha pouco à vítima do caso real, Arminda de Jesus Pereira. Casada e mãe de duas crianças, a queimada-viva de Soalhães diferencia-se consideravelmente da solitária Joana e a sua rejeição dos homens, embora paralelos possam ser traçados entre o marido de Arminda, que “anda[va] ganhando a sua vida” (COUTINHO; PINTO, 1987, p. 44) no Brasil, e o pai de Joana, radicado na América. Mais significativo é o fato de que a história de ciúmes e rivalidade amorosa que subjaz às acusações feitas contra Joana está ausente dos relatos acerca do caso de Soalhães. De fato, esse elemento narrativo central parece constituir o enxerto de uma tradição literária maior na matéria prima recolhida por Santareno em documentos históricos.

A inclusão de uma intriga de ciúmes em *O crime de Aldeia Velha* é coerente com as tendências da dramaturgia do autor nessa fase da sua carreira<sup>29</sup>, mas ecoa igualmente narrativas

---

<sup>29</sup> Ver, por exemplo, os ciúmes violentos de José em *A promessa*, ou as tensões envolvidas nos relacionamentos estabelecidos entre Ângelo, Maria Clara, Manuela e José em *O duelo*.

de diversos gêneros escritas no início do século XX acerca da figura da feiticeira em ambientes rurais. Levado ao palco pela primeira vez em 1908, o “auto pastoril”, *A Feiticeira da Fraga*, de Salvato Feijó encena os acontecimentos que resultam na morte de Maria, uma jovem acusada de ser feiticeira por sofrer de episódios de sonambulismo. Aqui é o pastor, João, que, apaixonado por Maria e acreditando que existe um relacionamento entre ela e o moleiro, Manuel, acaba por atirar na amada acidentalmente ao tentar matar o rival. Fora do palco, a novela, “A feiticeira”, publicada por Ana de Castro Osório na coletânea, *Quatro novelas*, em 1908, descreve a rivalidade de Maria e Terezinha, duas aldeãs que disputam pelas atenções do jovem Manoel. Nessa narrativa de contornos fantasiosos, Maria é, de fato, descoberta participando de um Sabat de bruxas e acaba por ser ostracizada pela comunidade.

Nas duas obras, a feiticeira acusada é, como Joana em *O crime de Aldeia Velha*, envolvida em uma rivalidade amorosa que acaba por prejudicá-la de alguma forma. Como Joana, as duas Marias de *A Feiticeira da Fraga* e “A feiticeira” são suspeitas de terem usado poderes sobrenaturais para “encantar” os homens que se apaixonam por elas. Por outro lado, as razões específicas que motivam as acusações lançadas contra as três personagens variam e enquanto a Maria de Ana de Castro Osório se revela verdadeiramente feiticeira, Joana e a Maria da peça de Feijó são apenas vítimas de superstições e outras forças sociais que convergem para condená-las a uma morte precoce e mais ou menos violenta. Talvez a maior inovação operada por Santareno com relação a essas narrativas do início do século seja a de aproveitar a temática recorrente da rivalidade amorosa para enriquecer o esboço fictício feito com base nas circunstâncias do caso verídico da queimada-viva de Soalhães, manobra que permite ao autor reformular os fatos do episódio para articular preocupações específicas acerca da posição da mulher na sociedade.

A perseguição a Joana começa logo depois da briga que resulta nas mortes de António e Rui, mas a culpa por ter supostamente provocado esse conflito conflui com um conjunto de outros fatores para moldar a denúncia feita contra ela. A história familiar de Joana, o comportamento pouco convencional da jovem e as tensões preexistentes da comunidade, assim como as sugestões sobrenaturais de Zefa contribuem todos para as acusações que levam ao desfecho macabro da peça. Com efeito, mesmo antes de os seus pretendentes se esfaquearem, Joana já é qualificada como “doida”, “tontinha” (SANTARENO, 2017, p. 50), “arremelgada” e “vária” (SANTARENO, 2017, p. 53) pelas mulheres de Aldeia Velha, críticas que indicam que certos aspectos do comportamento da jovem chocam com a moral vigente da comunidade.

É elucidativo que as críticas dirigidas a Joana quase sempre são relacionadas ao comportamento dela no que diz respeito aos homens. A sua rejeição dos seus pretendentes e a forma como ela articula essa recusa suscitam uma reação particularmente reprovadora da comunidade, mas subjacente ao incômodo provocado pelo desprezo que Joana parece demonstrar pelos rapazes que a cortejam, encontra-se outra suspeita acerca da moralidade sexual dela. No início da peça, circulam rumores relativos a um possível relacionamento entre Joana e Rui, sendo que, segundo as insinuações de António e das outras mulheres, Rui teria afirmado ter tido relações sexuais com a aldeã. A combinação desses rumores e as mudanças aparentemente repentinas nas preferências de Joana leva à suposição de que ela seria uma mulher “fácil”, suspeita ilustrada por Custódia quando explica a popularidade de Joana entre os rapazes da aldeia ao afirmar que os homens “sabem muito bem onde a caça dá menos canseira: é só apontar, e pronto! perdiz no papo...” (SANTARENO, 2017, p. 50). Essa preocupação fundamental e maldisfarçada com a sexualidade de Joana ainda parece persistir até os últimos momentos da peça, como sugerido pelas instruções de Zefa acerca da fogueira, que especificam que a jovem deve ser queimada “até que a chama lhe chegue às partes vergonhosas...” (SANTARENO, 2017, p. 173).

Quanto à veracidade das acusações de caráter moral dirigidas a Joana, se não se apresentam provas concretas para contradizer a asserção da jovem de que “Com o meu corpinho nunca nenhum homem mediu as forças, nenhum!” (SANTARENO, 2017, p. 35), algumas outras falas dela indicam que os rumores sobre o relacionamento entre ela e Rui não seriam inteiramente sem fundamento. Quando Rui se queixa de Joana não cumprir as promessas que ela lhe teria feito, a jovem responde com escárnio, dizendo, “Eu nunca lhe prometi nada. E as coisas que lhe dizia... olhe, dizia-lh’as na língua dos pássaros. O senhor Rui entende a fala dos pássaros?... (*riso agudo.*)” (SANTARENO, 2017, p. 46). Depois de uma primeira negação, Joana parece admitir que teve, de fato, alguma ligação com Rui, durante a qual ela teria feito afirmações interpretadas por ele como promessas de amor, mas que, segundo a jovem, eram sem importância para ela. Se a relação entre os dois comportava algum elemento sexual é uma questão que nunca se esclarece.

É certo que Joana expressa uma aversão extrema aos homens ao longo da peça, fato que poderia sugerir que a existência de uma relação sexual entre ela e Rui fosse pouco provável. Contudo, essa atitude parece ser compreendida pelos habitantes de Aldeia Velha mais como sinal de uma leviandade censurável, prova de uma recusa de Joana de escolher um homem com quem ela quer estabelecer um relacionamento duradouro, em vez de uma rejeição genuína de



todos os membros do sexo masculino. Nesse sentido, Santareno alimenta-se de uma rica tradição literária que liga a feiticeira a comportamentos sexuais que se desviam das normas julgadas aceitáveis nas comunidades em que estão inseridas. Se, em *O crime de Aldeia Velha*, as atitudes conservadoras exibidas pelos aldeões relativamente ao sexo podem ser vistas como posicionamentos naturais de uma comunidade rural, também seria importante reconhecer que refletem igualmente a “ideologia política, religiosa e moral do Estado Novo”, que impunha a todos “uma sexualidade monogâmica, heterossexual, restrita ao casamento e à reprodução” (MATTOSO, 2011, p.48). Nesse sentido, a crítica de Santareno às exigências morais que vitimizam Joana direciona-se, simultaneamente, ao regime político que as promove.

No entanto, não é apenas pela sua suposta leviandade que as ações da jovem contrariam a moral restritiva da sua comunidade. No fundo, a conduta de Joana reflete uma desilusão intensa com todos os homens, um desencanto relacionado ao fato de os rumores começados por Rui serem apenas o último acontecimento em uma série de dificuldades e humilhações infligidas pelos homens na vida da jovem. Como a própria Joana explica, o pai dela teria partido para a América, deixando a mãe sozinha e sem dinheiro para cuidar dela e da irmã, situação que teria resultado na morte da mãe, “arrebentada de tanto trabalhar” (SANTARENO, 2017, p.37). Mais tarde, o cunhado de Joana também acabaria por abandonar a irmã da jovem durante um parto difícil, deixando-a morrer nos braços de Joana. Em decorrência desses acontecimentos, Joana deve cuidar da sobrinha, Glòrinhas<sup>30</sup>, sozinha.

Devido a essas experiências, Joana acredita que “Todos os homens são feios, todos são ruins como a peste... deles, até o cheiro envenena!” (SANTARENO, 2017, p. 37). Talvez a expressão mais elaborada desse desgosto se encontre na cena VIII do primeiro ato, onde, depois de chamar os homens de “lobos ruins”, Joana profere a seguinte invectiva contra o sexo masculino:

O que eles querem é entrar-me em casa, meter-se dentro da minha cama, sujar-me o corpinho com a sua semente podre, e depois... ai, depois!... depois, ‘pisca-te, que lá vou eu’!! (*gesto com as mãos.*) Cuidam que eu já me esqueci do meu pai? e desse matador dum fígado que deu cabo da minha rica irmãzinha?... Homens, homens... ai, homens! Na, aqui na Joana (*bate com ambas as mãos no peito.*) não moem eles farinha, essa lhes juro eu!!! (SANTARENO, 2017, p. 56).

Nesse trecho, além de explicitar a ligação das histórias da mãe e da irmã com a postura que ela adota, Joana acusa os homens de quererem se aproveitar dela sexualmente, concluindo a sua

---

<sup>30</sup> No primeiro volume das *Obras completas* de Santareno (1984), o nome dessa personagem é escrito “Glorinhas”. Sendo que nós nos referimos prioritariamente à edição da E-primatur (2017) no presente estudo, optamos por conservar a ortografia apresentada nessa versão: “Glòrinhas”.

fala com a declaração da sua independência. Mais tarde, quando a perseguição da comunidade já começa a prejudicar a estabilidade mental da jovem de forma mais significativa, essa rejeição transforma-se em desespero, quando Joana suspeita que o padre Júlio, o último habitante de Aldeia Velha que ainda a defende, possui sentimentos amorosos ou sexuais por ela. A jovem empurra o padre, dizendo, “Eu vi... eu vi na sua cara a mesma coisa... a mesma baba dos outros homens!... Também o senhor... também...! (*Num uivo gutural:*) Eu mato-me!! Eu acabo comigo!!” (SANTARENO, 2017, p. 116). Aqui, ao rejeitar Júlio, Joana exprime a sua vontade de destruir o próprio corpo e, implicitamente, a beleza que atrai e seduz os homens, impelindo a jovem na direção de relacionamentos que, na perspectiva dela, só podem acabar por trazer mais sofrimento.

Desse modo, mesmo sem as dúvidas que pairam sobre a sua decência sexual, o comportamento de Joana com relação aos homens contradiz fundamentalmente o papel prescrito para a mulher pelo Estado Novo. No seu discurso na manifestação de mulheres de 1959, já citado na nossa introdução, Salazar (apud TAVARES, 2011, p. 65) atribui uma posição subordinada e auxiliar à mulher, que, como sublinhado pela lista de papéis femininas possíveis dada pelo ditador – “as mães, as esposas, as irmãs, as filhas” – seria definida essencialmente em função de vínculos de parentesco com figuras masculinas. A centralidade dessa dependência da mulher no homem à ideologia sexual salazarista pode ser percebida pelo fato de que esse tipo de formulação é recorrente nas intervenções públicas do ditador, como demonstrado por outro discurso de 1943, onde ele descreve a mulher como “mãe, esposa, irmã ou filha de todos os que somos em Portugal” (SALAZAR, 2016, p. 625).

Desprovida de parentes masculinos e entrincheirada na sua recusa de homens com quem ela poderia assumir o papel consagrado de esposa e mãe, Joana opõe-se frontalmente a essa concepção da condição feminina. Nesse sentido, tanto a promiscuidade alegada da jovem, quanto a sua rejeição real dos homens, fazem com que ela seja desalinhada com as expectativas sociais que definem a conduta feminina aceitável. Dessa forma, é por meio de Joana que Santareno parece criticar as opções limitadas disponíveis para as mulheres sob o Estado Novo, ao salientar o destino daquelas que desviam dos padrões impostos de comportamento feminino. Simultaneamente, por meio das referências às histórias da mãe e da irmã da jovem, o autor denuncia como mesmo as mulheres que obedecem às exigências da sociedade também são prejudicadas.

O sofrimento provocado pelo machismo da sociedade portuguesa sob o Estado Novo é um tema recorrente na obra de Santareno, e Joana integra um grupo de personagens femininas

santarenianas que criticam explicitamente o maltrato das mulheres portuguesas pelos homens, sendo que algumas dessas personagens escolhem viver sozinhas para remover-se da esfera da autoridade masculina. Em *O duelo* (1961), por exemplo, depois de ter criticado a violência e bebedeira do pai defunto da sua amiga, Rosária, a viúva Mariana conclui, “pois eu sinto-me bem assim, Rosária, descansadinha da minha vida, sem sombra de homem à minha volta, sozinha na minha cama... Não há nada que chegue, não há vida melhor!” (SANTARENO, 1985, p. 180). Contudo, comparada a essa defesa relativamente pacata de uma vida sem homens, a rejeição extrema demonstrada por Joana constitui uma reação particularmente forte aos abusos do patriarcado.

Essa recusa está até patente nas didascálias que descrevem as interações físicas entre Joana e os seus dois pretendentes, indicações que marcam movimentos de repulsa violenta. Quando António agarra em um dos punhos dela, Joana “se desprende logo, de roldão” (SANTARENO, 2017, p. 36) e quando, mais tarde, o camponês põe as mãos em seus ombros, a reação da jovem é descrita da seguinte forma: “outra vez irada, ao contacto com as mãos de António; repelindo-o” (SANTARENO, 2017, p. 52). A única vez que Joana dá o braço ao António, é só para andar “arrastando[-o] para o meio da sala” (SANTARENO, 2017, p. 45) a fim de provocar Rui, que logo responde “com violência” e “puxa Joana pelo braço” (SANTARENO, 2017, p. 45). O próprio corpo de Joana parece rejeitar os homens, que buscam contê-la ou possuí-la com as suas mãos.

À luz da recusa visceral de Joana frente aos homens e às expectativas do patriarcado, é interessante considerar como, duas décadas depois da publicação de *O crime de Aldeia Velha*, a figura da feiticeira serviria como modelo para o conceito de “mulher excêntrica” apresentado pela feminista estadunidense, Mary Daly, em *Gyn/Ecology* (1978). Remetendo para a etimologia grega da palavra “excêntrica” – *ek* (fora), *kentron* (centro) – Daly (1978, p. 119) afirma que as vítimas de processos históricos da bruxaria eram “mulheres vivendo fora do controle da família patriarcal, *mulheres que apresentavam uma opção* – uma opção de ‘excentricidade’, e de ‘indigestibilidade’”<sup>31</sup>. Segundo essa definição, Joana poderia ser vista como uma espécie de precursora da mulher excêntrica, devido à sua recusa consciente dos homens, atitude que, dada a ausência do seu pai ou outra figura de autoridade masculina na sua vida, parece colocá-la fora da esfera da família patriarcal<sup>32</sup>. A excentricidade dessa recusa no

---

<sup>31</sup> No inglês original: “women living outside the control of the patriarchal family, women who presented an option – an option of ‘eccentricity’, and of ‘indigestibility’.”

<sup>32</sup> Acerca da questão de Joana como uma “mulher excêntrica”, ver também o nosso artigo, “Perspectivas feministas sobre a perseguição à bruxaria em *O crime de Aldeia Velha*, de Bernardo Santareno” (DRIVER, 2020).

contexto social de Aldeia Velha é ainda destacada pela suposição insistentemente repetida por todos no primeiro ato de que, se Joana rejeita um dos seus pretendentes, essa escolha indica necessariamente uma preferência pelo outro. A ideia de que ela poderia rejeitar a ambos, e optar por viver sozinha com Glòrinhas, nem pode ser cogitada dentro das estruturas sociais propostas pela comunidade.

No entanto, Joana não cabe de forma cômoda nos moldes de Daly, principalmente porque seria difícil pintá-la como uma heroína feminista que luta contra o patriarcado até o fim. Pelo contrário, a partir do segundo ato, ela quase parece resignar-se à sua condição de vítima. Mesmo dentro da galeria de heroínas santarenianas, Joana está longe de ser a mais subversiva. Se, por exemplo, comparamos a figura de Joana em *O crime de Aldeia Velha* com a de Amália em *António Marinheiro* (1960), percebemos que estas mulheres percorrem trajetórias com sentidos inversos. Joana começa a peça a ralar contra as convenções sociais que a condenariam a uma sujeição às vontades de uma ou outra figura de autoridade masculina, mas terminará a ação do drama como uma vítima, que aceitará ser queimada viva na esperança de se livrar do mal e ser reintegrada na comunidade. Ao contrário, Amália inicia o seu percurso já convencida de que ela “and[a] a cumprir um fadário” e que as suas “mãos estão amaldiçoadas” (SANTARENO, 1985, p. 16), mas acabará por resistir à pressão da comunidade e contrariar as premonições da sua morte, aparentemente predestinada pela sua associação com a figura mítica de Jocasta. Finalmente, ela termina a peça gritando “Hei-de viver!... aqui, sozinha, na minha casa... só, sozinha contra todos! Posso... sei que posso... posso!” (SANTARENO, 1985, p. 110). Enquanto Joana ilustra o destino que pode aguardar uma mulher que tenta fugir aos padrões da sociedade patriarcal, Amália enfrenta esse mesmo destino e parece sugerir a possibilidade de superá-lo.

Além disso, é questionável até que ponto Joana pode propor estruturas sociais alternativas fora das expectativas patriarcais que tenta evadir. Na concepção de Daly (1978, p. 119), a excentricidade da feiticeira também está ligada à ideia de que “as bruxas se Auto-centram, constituem a Sociedade de *Outsiders*, definindo fronteiras ginocêntricas”<sup>33</sup>. É verdade que Joana entende as suas obrigações sociais principalmente a partir de relações com outras mulheres: defende a memória da mãe e da irmã e esforça-se para proteger e sustentar Glòrinhas, prioridades que poderiam ser consideradas “ginocêntricas”, mas vale reconhecer que mesmo esses relacionamentos são baseados na estrutura básica da família patriarcal.

---

<sup>33</sup> No inglês original: “Hags are Self-centering, constituting the Society of Outsiders, defining gynocentric boundaries.”

Reveladoramente, a associação de Joana com a sua própria mãe, também denunciada como bruxa, ainda servirá como prova contra a jovem para os habitantes de Aldeia Velha. De fato, parece quase inevitável que, sendo filha de uma bruxa conhecida, Joana também se torna alvo de acusações parecidas, já que, como vimos no capítulo anterior, na cultura popular portuguesa, “Uma mulher torna-se bruxa [...] de mãe para filha” (ESPÍRITO SANTO, 1990, p. 163). A representação dessas crenças acerca da natureza hereditária da maldição de ser bruxa é inclusive outro elemento compartilhado por *O crime de Aldeia Velha* e *A Feiticeira da Fraga*, onde o velho António conta como a mãe de Maria também era conhecida como feiticeira por padecer da mesma indisposição que atormenta a filha (FEIJÓ, 1990, p. 34-36), fato que aponta de novo para os precedentes literários da versão ficcionada do caso da queimada-viva de Soalhães criada por Santareno.

Desse modo, em vez de servir como refúgio ou defesa contra as dificuldades enfrentadas por mulheres no contexto de uma sociedade altamente patriarcal, as linhas de parentesco “ginocêntricos” privilegiadas por Joana acabam por ser fonte de tensões adicionais. Até Glòrinhas sofre por causa da sua associação com a família de Joana, como se pode ver quando Rita enxota a menina, chamando-lhe “filha de bruxa” (SANTARENO, 2017, p. 89). A ideia de uma linhagem amaldiçoada é referida várias vezes por Rita, frequentemente com a intenção de ofender ou irritar Joana, e representa um fator fundamental na formulação das queixas levantadas contra a jovem.

Com efeito, vemos a importância dessa ideia de herança durante o intercâmbio entre Zefa e Joana diretamente depois da briga entre António e Rui, quando Zefa denuncia pela primeira vez a possessão diabólica da jovem:

Zefa: Estão mortos. Foste tu, Joana!! (*Silêncio.*) Tu tens o diabo no corpo, mulher! O demónio tomou posse de ti... (*Num grito rouco:*) Possessa, possessa! tu estás possessa do diabo, Joana!!!

Joana: (*Terror.*) Não!

Zefa: Como a tua mãe... possessa como a tua mãe!...” (SANTARENO, 2017, p. 67-68).

Aqui, é possível testemunhar a convergência das várias alegações contra Joana e acompanhar a evolução da lógica que a condena como bruxa. Depois de lhe atribuir a culpa pelas mortes dos seus pretendentes, Zefa declara que Joana é possessa pelo diabo, simultaneamente conjurando as preocupações da comunidade com a sexualidade da jovem através de uma referência ao corpo dela, que parece sugerir que o mal se manifesta por meio da sua fisicalidade. Finalmente, com as palavras “como a tua mãe”, Zefa liga definitivamente a alegação de possessão com a de ser uma bruxa ao invocar a figura da mãe de Joana, igualmente conhecida como feiticeira. Torna-

se claro assim como os motivos da perseguição da comunidade a Joana se sobrepõem e se confundem, misturando superstição com censura moral e a história familiar da jovem para criar uma narrativa que seduz e convence as mulheres que a condenam.

## **2.2 Zefa e as mulheres (nem tão) sábias de Santareno**

Embora Joana seja a única mulher acusada diretamente de bruxaria em *O crime de Aldeia Velha*, há outra personagem cujas ações sugerem uma ligação muito mais estreita com esse tipo de prática: Zefa. Exercendo uma influência insidiosa na comunidade, essa mulher de motivos obscuros apresenta várias características que pareceriam alinhá-la com a figura arquetípica da bruxa velha e a sua esfera associada de morte e destruição. De fato, apesar de ela afirmar consistentemente que as suas ações defendem os interesses da aldeia, as didascálias que acompanham as suas falas contradizem frequentemente esse posicionamento, sugerindo que a velha esconde intenções mais questionáveis.

É possível ver esse tipo de efeito desestabilizante quando ela relaciona a doença do filho de Teresa ao fato de Joana ter ficado com a criança no colo no dia precedente, por exemplo. Ao ouvir de Margarida que o menino está coberto de “grandes manchonas encarnadas”, Zefa pergunta, “essas manchas são assim vivas como o lume, têm a forma duma mão de gente?” com “um brilho ruim no olhar” (SANTARENO, 2017, p. 102), antes de declarar a confirmação desse fato como prova da culpa de Joana pela doença da criança. Esse “brilho ruim no olhar” de Zefa levanta questões sobre os motivos da velha, que, em vez de manifestar uma preocupação genuína com a situação da criança, parece mais interessada em manipular a informação que recebe conforme a sua vontade de comprovar a possessão de Joana. A importância dessa didascália é maior ainda quando se considera a significância dada ao olhar por Santareno na peça.

Aparentemente influenciadas por crenças sobre o mau olhado, as aldeãs acreditam que o poder de Joana reside nos olhos, que, segundo elas, contêm pedaços de prata capazes de enfeitiçar as pessoas que a jovem fixa com o olhar. Santareno até parece brincar com uma certa ambiguidade quanto à possível credibilidade dessa ideia na cena VII do segundo ato, quando o padre Júlio tenta acalmar Joana ao gracejar a respeito das “luzinhas de prata” dela, e fica, logo a seguir, “como que hipnotizado” (SANTARENO, 2017, p. 116) ao contemplar o rosto da jovem. Contudo, fora desse momento de ambivalência, e de um último ato desesperado de resistência exibido pela jovem no terceiro ato, quando ela tenta aproveitar o medo que as outras

mulheres têm do seu olhar para defender-se (SANTARENO, 2017, p. 179), as didascálias que descrevem os olhos de Joana deixam pouco espaço para entender as acusações das aldeãs como fundamentadas. Pelo contrário, é Zefa que exibe um “brilho ruim no olhar”, ela que, “fixando profundamente, em silêncio, os olhos de Joana” (SANTARENO, 2017, p. 67), declara as mortes de António e Rui, sem mesmo ter visto o acontecido.

Efetivamente, Zefa apresenta uma grande variedade de comportamentos inquietantes, constituindo uma presença aflitiva ao longo da peça. As indicações que acompanham as suas falas incluem “serena, sombria” (SANTARENO, 2017, p. 82), “sinistra” (SANTARENO, 2017, p. 87), “nebulosamente cruel” (SANTARENO, 2017, p. 128), e, quando encoraja Joana a aceitar a “cura” da fogueira, “fogo nos olhos” (SANTARENO, 2017, p. 177). Durante a maior parte do primeiro ato, passa continuamente as contas do rosário, uma ação aparentemente banal, que deveria assinalar a devoção de velha, mas que adquire uma qualidade repetitiva angustiante ao perpetuar-se, criando um ritmo quase constante que subjaz à tensão crescente das primeiras cenas da peça. Considerando a rotação do rosário, vale lembrar que Espírito Santo (1990, p. 147) realça a importância de movimentos circulares na religião popular portuguesa, identificando-os como “movimentos enfeitiçantes ou de possessão”, antes de reconhecer a sobreposição entre crenças sobre a feitiçaria e os rituais oficiais da Igreja, ao afirmar que “numerosas práticas católicas [também] são movimentos enfeitiçantes” (ESPÍRITO SANTO, 1990, p. 148).

Esse efeito inquietante também se realça através de certas falas desconcertantes de Zefa. Quando ela tenta persuadir Joana a não provocar os ciúmes de António e Rui, por exemplo, afirma que, nesses conflitos entre homens, “às vezes corre sangue...” (SANTARENO, 2017, p. 56). Precedida por um “silêncio” (SANTARENO, 2017, p. 56) carregado e terminando com uma reticência sugestiva, essa frase assume uma qualidade sombriamente sibilina, que parece predizer o confronto. Posteriormente, enquanto os dois rapazes começam a brigar fora da residência, a contribuição da velha para o alarido que se levanta em redor do combate resume-se a “(Sombras.) Matam-se... matam-se um ao outro!... (*Vem para dentro e recomeça a passar as contas.*)” (SANTARENO, 2017, p. 61). O ritmo pausado implicado pelas reticências incluídas nessa fala e as suas “sombras” contrastam marcadamente com o frenesim das outras personagens que assistem ao confronto dos rapazes, enquanto o tom categórico da sua asserção curta e repetida, “matam-se”, faz com que pareça mais a declaração de uma inevitabilidade preordenada que um grito pedindo socorro, como o “Matam-se! ai, Matam-se!” (SANTARENO, 2017, p. 61) desesperado de Florinda na mesma cena, por exemplo. Além disso, depois de

proferir essas palavras, Zefa volta ao seu rosário, uma atividade que poderia sugerir uma preocupação com a cena a decorrer na praça, um apelo a Deus para prevenir a desgraça, mas que acaba por prolongar a mesma ação – talvez enfeitiçante – realizada pela velha desde o início do ato.

Logo a seguir, Zefa lança a primeira acusação de possessão contra Joana, e vale reconhecer que as razões por trás dessa denúncia nunca se esclarecem completamente. Como discutido acima, o caráter de Joana apresenta vários elementos incômodos para a comunidade de Aldeia Velha, e o fato de o comportamento da jovem desviar dos padrões aceitáveis estabelecidos para as mulheres contribui para o ímpeto do movimento que se levanta contra ela na esteira das mortes de Rui e António.

Contudo, dentro desse contexto, as mulheres que perseguem Joana possuem todas os seus próprios motivos – confessados ou não – para vitimizá-la. Esses motivos podem ser vislumbrados em vários momentos durante a peça, mas talvez o exemplo mais sintético no texto seja a didascália descrevendo os estados emocionais das mulheres quando saem do encontro com o padre Cláudio: “Rita, odienta; Teresa, dolorosa; Maria da Cruz, confrangedora; Custódia, bisbilhoteira; Margarida, ruim e ciumenta” (SANTARENO, 2017, p. 152). Cada uma exhibe um sentimento distinto conforme a vendeta particular que motiva o seu confronto com Joana.

Os verdadeiros motivos de Zefa, pelo contrário, permanecem obscuros. É difícil saber se ela acredita, de fato, nas acusações que ela formula, ou na narrativa fantasmagórica que ela conta para as outras mulheres acerca de Joana e o cavalo branco, se ela é louca ou simplesmente má, se a sua perseguição a Joana constitui uma tentativa de defender a comunidade ou, antes, de reafirmar a sua própria autoridade. Essa falta de esclarecimento cria uma ambiguidade desconcertante na personagem de Zefa, que pareceria servir como o homólogo dramatizado de uma figura central no caso real da queimada-viva de Soalhães, nomeadamente a “doída Joaquina de Jesus, a quem os mesmos réus consideravam santa” (SANTARENO, 2017, p. 7), para citar a notícia empregada por Santareno como prefácio à sua peça. Essa versão dos acontecimentos apresentada pela imprensa dos anos 30 parece satisfazer-se com a explicação de que Joaquina de Jesus é louca, mas também sublinha a influência que essa mulher possui na sua comunidade graças à sua suposta santidade, dualidade que já aponta para as tensões que permeiam a caracterização de Zefa na peça de Santareno.

A dualidade ambígua dessa personagem é resumida sucintamente em um intercâmbio entre Florinda e Júlio na cena VII do terceiro ato, quando a primeira afirma que “A ti’Zefa foi, toda a vida, uma mulher de vergonha, de respeito”, e recebe a resposta do filho: “É má! é... uma



doida!” (SANTARENO, 2017, p. 155). Desse modo, Zefa insere-se numa longa linhagem literária de personagens femininas, que, pautadas nas curandeiras e “mulheres sábias” das comunidades rurais portuguesas, andam numa linha tênue entre santidade respeitosa e práticas eventualmente censuráveis, que poderiam ser associadas à loucura ou à bruxaria. Mesmo dentro da própria obra do dramaturgo, a velha faz parte de uma série de personagens femininas singularmente ambíguas. Desde as três velhas de *A promessa*, que terminam a peça rogando pragas contra Maria do Mar, até Rosa, cuja maldição persegue o protagonista epônimo de *O pecado de João Agonia*, passando pela louca profética de *António Marinheiro*, e Salomé, que ajuda Rosária a completar rituais com ar de sortilégio em *O duelo*, todas essas mulheres apresentam faces mais ou menos inquietantes para o espectador. À exceção de *António Marinheiro*, que se ambienta em um contexto popular, mas urbano, os enredos de todas essas peças decorrem em cenários agrários. De fato, as bruxas de Santareno, tão recorrentes nas peças do autor ambientadas em contextos rurais, aparecem muito menos nas peças com cenários urbanos e desaparecem completamente nas obras frequentemente classificadas dentro do seu segundo ciclo dramático, supostamente mais politicamente engajado.

À luz dessa particularidade, é interessante notar que as circunstâncias em que essas mulheres intervêm situam-se frequentemente na interseção de questões de gênero e de classe. Os feitiços realizados por Salomé e Rosária em *O duelo*, por exemplo, buscam pôr fim à relação entre o filho de Rosária, Ângelo, e Manuela, filha do senhor de terras local. Nesse sentido, de um lado, esses ritos parecem ter o objetivo de conservar a estrutura social, ao separar dois jovens provenientes de estratos sociais diferentes. De outro lado, a tensão social criada pelo relacionamento dos dois é ainda agravada pelo fato de que o pai de Manuela abusou da sua posição elevada para estuprar Rosária no passado. Assim, os rituais realizados por Salomé e Rosária podem ser vistos tanto como uma tentativa reacionária de manter o *status quo* social, quanto como atos de resistência popular que punem a filha pelos pecados do pai lavrador.

De modo semelhante, em *O pecado de João Agonia*, a feitiçaria parece ser utilizada em reação a uma ameaça às estruturas de classe, embora, nessa peça, as posições sejam invertidas. Com efeito, Rita afirma que a sua sogra, Rosa, teria amaldiçoado João porque ela “enxergava manjedouras mais altas prò filho” (SANTARENO, 1985, p. 261), ou seja, porque não considerava Rita como uma esposa adequada para a sua prole. Em *O crime de Aldeia Velha*, embora não constituam a principal razão do confronto entre António e Rui, essas mesmas tensões não se encontram longe da superfície. Nas conversas que precedem à briga, as personagens referem-se repetidas vezes à diferença entre as posições sociais dos dois rapazes,

e até sugerem que a confraternização de Joana com Rui reflete uma atitude soberba, revelando um certo incômodo com a ideia de que ela poderia transgredir os limites sociais que estratificam a comunidade.

Mesmo que seja possível ler os feitiços de Salomé e Rosária em *O duelo* como um ato de vingança popular contra a família de um estuprador, esses rituais de religiosidade popular também são relacionados de forma clara por Santareno a forças satânicas. O primeiro feitiço, que envolve a ação de cravar alfinetes em dois bonecos de trapos representado Ângelo e Manuela, inclui as palavras, “Debaixo do poder de Lucifer” (SANTARENO, 1985, p. 223), e, na conversa que se segue, Salomé alude ao diabo várias vezes para insinuar que é ele o responsável pelo sucesso do rito. A seguir, quando Salomé explica o feitiço da hóstia para Rosária, garante a eficácia da prática, ao insistir, “Depois que aconteceu o santíssimo milagre, o feitiço tem sido feito muitas centenas de vezes e Deus nunca mais se meteu no meio, nunca mais! Estás a ver, Rosária?... (Silêncio.) Desde então, quem venceu sempre, sempre foi o Diabo!” (SANTARENO, 1985, p. 227). Nesse sentido, por mais que o público possa solidarizar-se com a situação de Rosária, os rituais que ela realiza com Salomé assumem uma aparência singularmente perturbadora.

No entanto, talvez mais notável ainda que a sua associação com os poderes do Inferno, é o fato de que esses ritos malogram espetacularmente em produzir o efeito desejado. Enquanto os feitiços de Rosária e Salomé buscam proteger Ângelo ao separá-lo de Manuela, *O duelo* termina com a morte do primeiro e o suicídio da segunda. De forma parecida, a fogueira que deveria livrar Joana do mal em *O crime de Aldeia Velha* acaba por matá-la. Nos dois casos, uma das mulheres envolvidas no rito falhado tenta interpretar o resultado dentro da lógica do feitiço. Rosária, por exemplo, explica a desgraça pela intervenção divina, ao citar “o santíssimo milagre” (SANTARENO, 1985, p. 250) mencionado por Salomé na sua história sobre a primeira vez que o feitiço se realizara, enquanto Zefa culpa desesperadamente a falta de fé de Joana pela morte da jovem na fogueira.

Mas essas explicações angustiadas não convencem. Em particular, mesmo que Zefa insista que “se [Joana] tivesse fé, não morria” (SANTARENO, 2017, p. 188), o estado emocional perturbado da velha elimina qualquer traço de credibilidade que lhe tenha sobrado até o fim da peça. O efeito reforça-se ainda mais quando se considera que essa personagem, previamente temível, é, nos últimos momentos do drama, reduzida a uma figura lastimável, que reage à morte de Joana com um “choro rouco, gemido” (SANTARENO, 2017, p. 186). Parece que a velha acreditava mesmo na eficácia do rito que propôs, e que o seu malogro a deixou

desestabilizada, procurando desesperadamente uma explicação que caiba dentro da sua mundividência.

Essa revelação da ignorância de Zefa pode ser vista como um reflexo da atitude de Santareno frente a crenças populares sobre a bruxaria. Em uma carta escrita ao seu pai em 1955, o dramaturgo explica que, preocupada por causa da dificuldade do jovem médico em encontrar um emprego<sup>34</sup>, a sua tia teria procurado resolver o problema por meios sobrenaturais. “A tia Joaquina escreveu-me a pedir uma camisola minha, penso que para... bruxedos!”, diz Santareno (apud NORAS, 2020, p. 272), “Coitada ela pensa que isto não é natural!”. Ao chamar a sua tia de “coitada”, o dramaturgo sugere que vê esses “bruxedos” como credices ignorantes, mas não os condena como práticas potencialmente perigosas. *O crime de Aldeia Velha* parece intensificar a crítica, sugerindo que esse tipo de crença não apenas constitui uma demonstração de ignorância relativamente inócua, mas pode também ser ativamente pernicioso, e até levar a consequências mortais.

Seria importante destacar que essa denúncia da ignorância que alimenta a prática de “bruxedos” em meios rurais não parece constituir uma crítica rasa a essas comunidades, nem mesmo às mulheres que assumem um papel de protagonismo na disseminação e perpetuação desses costumes. Santareno retorna várias vezes a esse e outros tipos de cenários populares ao longo da sua carreira, trazendo um olhar matizado que reconhece as complexidades do tecido social desses contextos. Em *O crime de Aldeia Velha*, a forma sensível com que o dramaturgo retrata a mágoa de Florinda, que, ao ouvir o seu filho chamar os habitantes da aldeia de “ignorantes, selvagens...” (SANTARENO, 2017, p. 153), responde, “(Disfarçando mal a revolta.) [...] Cá p’r’o meu entendimento, isto não é natural: mas eu sou uma selvagem, como as mais!” (SANTARENO, 2017, p. 153-154), demonstra a sutilidade da perspectiva do dramaturgo.

Com efeito, a exploração da ignorância vigente nas comunidades rurais portuguesas nos meados do século XX empreendida por Santareno pode ser entendida como uma crítica mais específica. Talvez possamos invocar a seguinte fala do Cavaleiro de Oliveira em *O Judeu* (1966) para entendermos melhor o posicionamento do dramaturgo relativamente a essa questão: “Não, meus senhores, não é ao povo que eu acuso [...] Acuso, sim, aqueles que, responsáveis embora, tudo combinam e fazem para sustentar a ignorância, o sub-humano rebaixamento do povo!” (SANTARENO, 1986, p. 133). Aqui Santareno evoca o obscurantismo das autoridades que reinavam sobre Portugal setecentista para deplorar políticas semelhantes impostas pelo

---

<sup>34</sup> Para um relato mais pormenorizado desse episódio, ver NORAS, 2020, 272-274.

Estado Novo. De modo parecido, embora articulada noutra fase, aparentemente menos politizada, da carreira literária de Santareno, a crítica à ignorância das mulheres rurais formulada em *O crime de Aldeia Velha* pode ser compreendida como uma denúncia das políticas de censura do regime salazarista.

### **2.3 “A nossa religião”, uma ginocracia androcêntrica**

No entanto, se buscamos entender a crítica social elaborada por Santareno em *O crime de Aldeia Velha*, vale observar que, como destacado por Jorge Palinhos (2022, p. 100), nas primeiras peças do dramaturgo, “as autoridades não são representadas como opressoras, mas antes como moderadoras de uma opressão mais difusa, que surge entre a vontade e comportamento da maioria social, e uma minoria que se sente alheada”. Com certeza, na obra que analisamos, os padres Júlio e Cláudio, representantes oficiais da autoridade da Igreja Católica, tentam em vão impedir a perseguição da comunidade a Joana. Esse detalhe apresenta um ponto de divergência interessante entre o texto de Santareno e tendências comuns em obras que exploram o imaginário da caça às bruxas para articular uma denúncia política. As peças, *As Bruxas de Salém* (1953), do americano Arthur Miller, e *O santo inquérito* (1966), do brasileiro Alfredo Dias Gomes, por exemplo, apresentam autoridades religiosas e seculares que promovem e aproveitam das campanhas de perseguição encenadas pelos autores.

Ao mesmo tempo, a visão da Igreja apresentada por Santareno afasta-se igualmente daquela formulada por feministas americanas e europeias que, baseando-se nas teorias de Matilda Joslyn Gage e Margaret Murray, apropriaram-se da feiticeira como uma figura de proa política alguns anos mais tarde, principalmente a partir da década de 70 do século passado. Esse imaginário feminista associaria a caça às bruxas a uma campanha de extermínio realizada pela Igreja contra religiões pagãs e as mulheres que as praticavam, representadas como as vítimas de uma instituição eclesiástica profundamente patriarcal. Ora, na peça de Santareno, são justamente os elementos supersticiosos, identificados como pagãos pelo padre Júlio quando afirma “Aldeia Velha, hoje, é pagã, uma rede horrível de superstições” (SANTARENO, 2017, p. 105), que apresentam uma ameaça para Joana. Do outro lado, são os representantes oficiais da Igreja – Júlio e Cláudio – que se esforçam para protegê-la.

Para elucidar essa divergência, talvez seja útil referirmo-nos aos estudos de Moisés Espírito Santo acerca das crenças populares em Portugal. Investigando as raízes da religião popular portuguesa, o antropólogo teoriza que o foco da campanha obstinada da Inquisição lusa

na perseguição aos judeus teria deixado sobreviver muitas mulheres que, nos países que sucumbiram à chamada “febre de bruxas” durante a transição para a Idade Moderna, teriam sido enviadas à fogueira. Segundo o sociólogo, além de garantir a preponderância da ruralidade em Portugal – já que os judeus representavam “o embrião da Burguesia, da Democracia e do Capitalismo que não chegaram pois a desabrochar” (ESPÍRITO SANTO, 1990, p. 223) –, essa tendência teria resultado na permanência de elementos pagãos e ginocráticos na religião das comunidades rurais do país, alguns dos quais sobreviveram até os nossos dias. A existência desse substrato religioso popular cria uma tensão que Espírito Santo (1990, p. 189) resume com a oposição “a nossa religião e a dos padres”, sendo que a primeira – um cristianismo popular que integra crenças e ritos heterodoxos, ora sancionadas pela Igreja, ora não – pode ser caracterizada pelo seu cunho marcadamente ginocrático.

Em *O crime de Aldeia Velha*, assistimos ao enfrentamento desses dois sistemas de crenças. A figura de Florinda, suspensa entre a convicção das outras mulheres de que Joana está possessa e a recusa dessa hipótese por seu filho, pode ser vista como a manifestação física desse embate. Ela vacila entre os apelos do filho e os das outras mulheres, frequentemente tentando conciliar essas visões opostas, antes de acabar por se deixar convencer pelas suas comadres. Essa submissão final à pressão do grupo sublinha simultaneamente a mentalidade de rebanho que se disseminou na comunidade e a força das matrizes de religião popular na aldeia, mas também implica a resposta a uma pulsão de medo pessoal, já que a escolha de Florinda de se aliar às outras mulheres na sua campanha de perseguição motiva-se, em parte, pelo receio de que o próprio filho teria sido enfeitiçado pela suposta bruxa (SANTARENO, 2017, p. 177). Nesse sentido, Florinda também demonstra a forma complexa com que os motivos e compromissos diferentes das mulheres de Aldeia Velha se entrelaçam na sua escolha de participar na perseguição a Joana.

É verdade que esse confronto entre a religião popular e o Catolicismo oficial não se afasta completamente de teorias que retratam a Igreja como uma força que busca eliminar as manifestações de outras matrizes religiosas. Os padres Júlio e Cláudio avisam as mulheres de que as suas crenças vão contra a doutrina da Igreja, e, ao defender Joana, o padre Cláudio até declara que “peca gravemente, por calúnia, quem lhe chamar possessa do diabo!!” (SANTARENO, 2017, p. 147). Contudo, mesmo se interpretamos Zefa e as crenças que encoraja como as verdadeiras representações de algo que se aproxima da bruxaria, seria difícil enxergar esses elementos da comunidade como vítimas da repressão fervorosa de uma Igreja intolerante. A condenação vocalizada pelos padres em *O crime de Aldeia Velha* nunca chega a

uma violência que poderia ser considerada como uma perseguição sistemática. Com efeito, fora certos raros momentos de descontrole decorrentes do esgotamento da paciência, as intervenções dos sacerdotes resumem-se, na maior parte do tempo, a orientações proferidas em tom paterno – orientações que são facilmente ignoradas. Se, no imaginário feminista construída acerca da feiticeira, a Igreja viria a representar um pai repressor, cioso da sua autoridade masculina, na peça de Santareno, esse pai encontra-se castrado, incapaz de impor a sua vontade ou prevenir a catástrofe.

A impotência da Igreja em *O crime de Aldeia Velha* pode ser vista como parte de uma crítica maior a uma instituição religiosa que, na obra de Santareno, parece desconexa das necessidades e realidades do seu rebanho. Essa imagem de uma Igreja fundamentalmente impotente recorre várias vezes nas primeiras peças de Santareno. O padre que aconselha José contra a sua insistência obstinada em uma piedade excessiva, em *A promessa* (SANTARENO, 1984, p. 47-49), e a Madre Superiora que tenta em vão acomodar as fantasias de Irmã Natividade dentro das estruturas da clausura (SANTARENO, 1984, p. 171-174), em *A excomungada*, são apenas dois exemplos de representantes dessa Igreja benevolente, mas inepta.

Nessas obras também, a intervenção da Igreja falha em desviar a desgraça. Nas duas peças, parece que, embora tentem levar consolação aos crentes, essas figuras eclesiásticas não conseguem oferecer soluções aos problemas que lhes são apresentados, como se problema e solução se situassem em planos diferentes. Mais tarde, Santareno formularia essa insuficiência da Igreja de forma ainda mais clara, em *A traição do Padre Martinho* (1969), onde o narrador propõe a seguinte análise do caráter do sacerdote epônimo da peça:

Não, a sua natureza não fora criada para o invisível, para o impalpável: realmente não era, nem nunca poderia vir a ser, um místico. Gostava da ação, da luta corpo a corpo... amava as pessoas, o corpo humano, a inteligência e os feitos humanos, as coisas deste mundo. Acreditava no progresso, na técnica, nos milagres do homem. (SANTARENO, 1986, p. 382).

É verdade que a Igreja retratada nesta “narrativa dramática” do fim da década dos anos 60 é muito mais evidentemente comprometida pela sua associação com o Estado Novo – relacionamento posto às claras pela cooperação das autoridades eclesiásticas e seculares na peça – mas a insatisfação do padre Martinho vai além de um desconforto com esse casamento político pouco cômodo. O seu ofício de sacerdote só lhe permite cuidar do seu rebanho como seres espirituais, enquanto ele os ama como seres humanos, carnis e falhos, cuja condição social precisa de melhoramentos possíveis de conseguir apenas por meio de uma militância política que a posição do padre lhe proíbe.

Essa incapacidade de a Igreja de responder às necessidades dos seus discípulos também se manifesta em *O crime de Aldeia Velha*, quando o padre Cláudio se apercebe dos sentimentos de Júlio por Joana, e o único conselho que consegue oferecer é o seguinte: “Reza. Reza muito. Reza sempre.” (SANTARENO, 2017, p. 159). Mais uma vez, a Igreja propõe respostas espirituais para questões carnis, e Cláudio ainda sublinha que essa suposta solução se limita essencialmente a um exercício de abnegação, ao responder assim aos protestos do jovem padre: “Reza, mesmo assim: à força, contra ti, ferozmente! (*Silêncio breve.*) E a paz virá.” (SANTARENO, 2017, p. 160).

Se, ao falar de Joana, o padre mais velho parece entender as limitações da consolação oferecida pela Igreja quando declara, “Freira?! Nunca o será, padre Júlio. Esta rapariga deve casar-se. Curar-se – porque ela, agora, está doente!” (SANTARENO, 2017, p. 158), também reafirma a estreiteza da sua própria visão como representante dessa instituição. O padre insiste que a única forma possível de “curar” Joana é por meio do matrimónio, ecoando a mesma lógica redutora exibida pelos aldeões no primeiro ato, sendo que foi justamente esse tipo de pensamento relativo às opções limitadas disponíveis para as mulheres que contribuiu para desencadear a situação que o padre foi chamado para resolver.

Essa estreiteza de visão é igualmente patente na resposta dada pelo padre às denúncias feitas contra Joana. De fato, ambos os sacerdotes recusam-se a dar a devida atenção às preocupações das mulheres de Aldeia Velha relativamente ao caso da jovem, limitando-se a descartar perentoriamente as acusações de possessão e bruxaria que levantam contra ela. Ao desprezar as queixas das aldeãs, essa estratégia só funciona para convencer-lhes de que, seduzidos pela possessa, os dois padres também se encontram sob o poder do diabo. Persuadidas de que Joana está possuída, as mulheres esperam uma resolução adequada à lógica fantástica da situação. Assim, ao declarar que “não há possessão, não há demónio!! [...] Não preciso de fazer o exorcismo.” (SANTARENO, 2017, p. 149), o padre Cláudio não responde a essa necessidade, esquivando-se de responder às queixas das mulheres e deixando-as insatisfeitas e prontas para resolver o assunto por si mesmas.

Reveladoramente, Espírito Santo também discute a necessidade de o padre rural português de adequar a sua atuação na comunidade às vontades do povo. Escreve:

Para evitar que a multidão se aproprie da religião, [...] o cura acaba por fazer aquilo que os fiéis querem que ele faça, e torna-se refém de uma massa sempre à procura do espectacular, da facilidade intelectual, do símbolo forte, do popular e do socialmente útil. (ESPÍRITO SANTO, 1990, p. 196).

Por mais que este excerto sugira que tal rendição deixa o padre “refém” da sua congregação, o texto aponta sobretudo para o fato de que o sacerdote precisa fazer certas concessões a fim de reter alguma autoridade na comunidade. Cegados pelo seu desprezo pelas “superstições” das aldeãs, os padres Júlio e Cláudio são incapazes de enxergar essa necessidade. Em contraste, na sua tentativa de achar um meio-termo no combate entre as religiões popular e oficial, Florinda parece ter entendido o peso do espetacular e do simbólico nas crenças do povo quando pede ao padre Cláudio, “Mesmo sem ter a certeza, mesmo na dúvida: porque não faz a vontade ao povo de Aldeia Velha? [...] Diga as rezas, tire-lhe o diabo do corpo, senhor padre Cláudio!” (SANTARENO, 2017, p. 154). Ao reconhecer a validade da dúvida do padre, a mãe de Júlio admite que a eficácia prática do rito que solicita é irrelevante: o que importa é que o rito seja realizado, que o povo receba uma resolução simbólica.

Como mostrado pela sua atuação ofegante no momento em que conta a história sobre Joana e o cavalo branco, Zefa também entende, talvez inconscientemente, a necessidade do espetacular na religião popular, e, na ausência de uma resolução proveniente da Igreja, é a velha que assume essa responsabilidade com o seu próprio rito de exorcismo. Ao analisarmos esse ritual, é particularmente interessante considerar a asserção de Espírito Santo (1990, p. 158) de que “no meio rural, os fenómenos de possessão são – Roger Bastide formulou-o como simples hipótese – uma forma elaborada de resistência surda das mulheres contra o poder crescente do homem e do pai”. Segundo o sociólogo, enquanto as supostas vítimas de possessão são quase sempre mulheres ou crianças, as entidades que as possuem são identificadas como “espíritos perversos, sempre masculinos” (ESPÍRITO SANTO, 1990, p. 158). Nesse sentido, o exorcismo desse espírito, frequentemente realizado por uma “mulher sábia” ou “de virtude”, constituiria a expulsão simbólica da autoridade masculina excessiva, cujo desejo de controlar as mulheres se manifesta no fenômeno de possessão. Como teorizado por Espírito Santo (1990, p. 158):

Um rito de exorcismo constitui, poder-se-ia dizer, uma sessão de propaganda contra o poder masculino. Acresce ainda que o rito realça o poder de certas mulheres (as mulheres de virtude) que actuam com base numa autoridade própria, enquanto o padre age em ‘nome de Deus’: elas ‘são mais fortes do que o padre’.

Em *O crime de Aldeia Velha*, a entidade que supostamente possui Joana é identificada como o diabo, mas também é possível encontrar outra figura masculina sombria relacionada a esse caso de possessão: a do último pároco de Aldeia Velha antes de Júlio, o padre Guilherme. Mencionados em relação ao primeiro relato de acontecimentos sobrenaturais na peça – o fantasmagórico choro de criança ouvido por João Melro na residência paroquial (SANTARENO, 2017, p.26) –, os pecados, não-especificados, mas aparentemente “sem conta”,



do Padre Guilherme pairam sobre os acontecimentos de *O crime de Aldeia Velha*, como um trauma coletivo mal resolvido.

Assim, não é por acaso que a possessão de Joana coincide com a chegada de Júlio, o primeiro pároco de Aldeia Velha em vinte anos, sendo que o jovem sacerdote não apenas desafia a autoridade ginocrática da religião popular, relativamente incontestada durante duas décadas, mas também sucede a um padre cujo comportamento imoral ainda é citado como justificção pelos infortúnios da comunidade<sup>35</sup>. Nesse contexto, as ações de Zefa e das outras mulheres podem ser interpretadas como uma espécie de resistência contra a re-imposição da autoridade eclesiástica masculina em Aldeia Velha. Parece apropriado, então, que depois da possessão e exorcismo de Joana, a peça termine com Júlio soluçando “Tenho medo... tenho medo! Tenho muito medo, Glòrinhas!!!...” (SANTARENO, 2017, p. 195), representando a derrota da Igreja oficial, enquanto continua “a voz monótona das Mulheres,” que, “recitando o Padre-Nosso e a Ave-Maria.” (SANTARENO, 2017, p. 195), realça o controle feminino da própria linguagem eclesiástica. Para parafrasear Espírito Santo, as mulheres de Aldeia Velha apropriaram-se da religião, destituindo o padre Júlio da sua posição e reafirmando o controle feminino em assuntos religiosos.

A autoridade das mulheres na comunidade ainda se revela quando Rita e Florinda dizem para os homens que Joana morreu “do coração”. Em um primeiro momento, um homem interroga Florinda com “ironia feroz” (SANTARENO, 2017, p. 193), mas logo “Todos os Homens se olham entre si: cruelmente, como quem compreende e aceita conscientemente a mentira (SANTARENO, 2017, p. 193). Finalmente, “Começa a ouvir-se, na sala da esquerda, o Padre-Nosso recitado em surdina: os Homens descobrem-se, olhando-se turvamente; em alguns, medo.” (SANTARENO, 2017, p. 193). Essa evolução nas reações dos homens de Aldeia Velha à mentira das mulheres, reconhecida por eles como uma falsidade, demonstra vários níveis no poder peculiar da ginocracia do povoado. Às ordens das mulheres, os homens reprimem qualquer protesto moral que poderiam ter contra as tentativas de esconder o assassinato de Joana, parecendo aceitar que a colusão seria mais vantajosa para eles. Ainda mais revelador é o fato de que esse espírito conspiratório se dissipa rapidamente, cedendo a um sentimento crescente de pavor. No fundo, os homens de Aldeia Velha parecem ter medo de suas mulheres, mães e filhas.

---

<sup>35</sup> Ver, por exemplo, a fala já citada de Zefa, que afirma que “Deus condenou Aldeia Velha a pagar, com o sangue dos meninos, os pecados do padre Guilherme” (SANTARENO, 2017, p. 26).

Talvez, em parte, por causa desse sentimento de pavor, é difícil ler a autoridade das mulheres de Aldeia Velha como uma representação positiva da autoridade feminina. Mas o que choca ainda mais com essa interpretação é o fato de que essa autoridade ginocrática se concretiza sobretudo por meio da perseguição e assassinato ritualizados de outra mulher. Ironicamente, embora Florinda advirta Joana do perigo de provocar os homens, afirmando, “olha que eles, qualquer dia, fazem-te uma desfeita, quando tu menos a esperes!” (SANTARENO, 2017, p. 55), serão as mulheres de Aldeia Velha as responsáveis pela sua perseguição e morte.

Com efeito, se, para Espírito Santo, as comunidades rurais portuguesas sejam regidas, em parte, por uma ginocracia, na peça de Santareno, essa dinâmica está claramente a serviço da manutenção de estruturas sociais patriarcais. Esse fato já é apontado nas primeiras cenas da obra pelas justificações apresentadas pelas mulheres em relação ao comportamento do pai e do cunhado de Joana. Custódia, por exemplo, tenta explicar o abandono cometido pelo cunhado da jovem com a seguinte fala: “Era novo, não sabia o que fazia... era homem, rapariga!” (SANTARENO, 2017, p. 38). Aqui, parecendo descartar a possibilidade de defender as ações do homem ao apontar para a sua inexperiência e juventude, Custódia recorre exasperadamente a um argumento que não permite resposta: o sexo. O cunhado “era homem”, então podia permitir-se comportamentos que não só seriam censuráveis se cometidos por uma mulher, mas que prejudicaram ativamente a vida das mulheres no seu entorno.

Além disso, embora grande parte da fúria violenta de Rita contra Joana possa ser atribuída à morte do filho, mesmo antes da briga que põe fim à vida de António, a sua mãe já revela um compromisso com a moral patriarcal ao articular opiniões fortemente desfavoráveis acerca das mulheres da geração de Joana. “Credo, ti’Zefa! até corta o coração ver estas raparigas: desmazeladas, calonas, sem raça de vergonha... Ih, Santo Deus, onde é que a gente vamos parar?!” (SANTARENO, 2017, p. 20), diz Rita logo na terceira cena da peça, antes de defender os mesmos comportamentos, aparentemente censuráveis nas mulheres, quando demonstrados pelos homens: “Ora, ora! os homens são outra coisa: são machos... Toda a vida assim foi: acham a terra macia e pronto! botam logo a semente... Sempre assim foi. Mas elas! elas é que...” (SANTARENO, 2017, p. 20). Assim, uma das perseguidoras mais assanhadas de Joana também se apresenta como uma defensora inflexível do patriarcado. Nesse contexto, não nos deve surpreender que, enquanto a história da morte da mãe e da irmã de Joana suscita desculpas e justificativas por parte das mulheres de Aldeia Velha, o envolvimento indireto da jovem no combate mortífero de António e Rui provoque uma reação visceral na comunidade.

Zefa também revela o seu alinhamento com esse pensamento patriarcal quando diz que a morte do seu irmão, assassinado pelo “pai do Ângelo Carpinteiro”, foi “tudo por causa duma mulher” (SANTARENO, 2017, p. 55). Mais uma vez, a velha atribui a uma mulher culpa por uma briga entre dois homens, quase sugerindo que eles não podem ser julgados pelas próprias ações. Zefa ainda fala do efeito da “formosura” de Joana sobre os rapazes, afirmando que “entra pelo corpo a dentro e lhes põe o coração aos relinchos, nem que fossem cavalinhos novos” (SANTARENO, 2017, p. 56) e avisando que “os moços, feridos por despeito de amor, são como as ervas pisadas: esguicham quanto têm lá dentro!” (SANTARENO, 2017, p. 56).

A utilização de metáforas evocando a natureza parece implicar que as reações violentas dos homens fazem parte da ordem natural, tirando a culpa deles ao compará-los a animais ou plantas, desprovidos de razão. Enquanto a beleza das mulheres “entra” ativa e invasivamente nos corpos dos rapazes, esses últimos, passivos, são “feridos” como “ervas pisadas”. Até o verbo “esguicham”, embora gramaticalmente ativo, faz referência a um inevitável efeito mecânico produzido numa planta espremida por outrem e, com a sua evocação sugestiva da ejaculação, entretece essa ideia de uma reação natural e involuntária com o sexo e a violência. Tudo se conjuga para criar uma imagem dos homens que oscila entre a de um deus cuja ira não deve ser provocada, e a de um filho mais ou menos indefeso que precisa ser cuidado e protegido. O que testemunhamos, então, em *O crime de Aldeia Velha*, é o funcionamento de uma autoridade ginocrática, mas que valoriza acima de tudo o masculino.

É a própria Joana que explicita e critica essa hipocrisia, quando pergunta às suas perseguidoras, “Porque será que vossemecês, que são mulheres, punem sempre pelos homens?” (SANTARENO, 2017, p. 38). Esta indagação, que permanece sem resposta, parece apontar para o cerne da crítica formulada por Santareno relativamente à posição da mulher em Portugal em 1959, uma denúncia que assume um peso maior à luz da manifestação das mulheres em favor do regime salazarista que ocorreu no mesmo ano. Para retornar à imagem empregada por Daly, as fronteiras estabelecidas pela ginocracia de Aldeia Velha não são “ginocêntricas”, mas sobrepõem-se às do patriarcado, apropriando-se dos seus valores e castigando as mulheres que desviam deles.

## **2.4 A possessão da palavra**

Mesmo Joana, que rejeita as expectativas patriarcais da sua comunidade, recorre frequentemente a técnicas discursivas misóginas ao discutir com as outras mulheres da aldeia,

apoiando-se assim nas estruturas sociais que ela tenta escapar. Quando Rita se gaba de ter produzido apenas filhos machos, Joana troca dela ao proferir a seguinte pergunta às outras presentes: “Já repararam que, aqui a ti’Rita, tem cara de homem? (SANTARENO, 2017, p. 24). Em vez de formular uma crítica identificando os aspectos da fala de Rita que a incomodaram, a jovem lança um ataque verbal contra a aparência física da mulher mais velha, reforçando os valores patriarcais que impõem a beleza como uma condição necessária à mulher.

Mais tarde, durante uma discussão com António, Margarida e Custódia, Joana retoma a metáfora de caça usada por Custódia para criticar a suposta promiscuidade dela, apropriando-se da imagem para insultar Margarida, ao dizer, “Credo, nunca vi lebre mais assustadiça, mais pernalta e corredora!... E para quê: Para quê ti’Custódia?! Os caçadores mal a vêem, poisam logo a espingarda...” (SANTARENO, 2017, p. 50). Esse intercâmbio destaca o dinamismo mental de Joana, que inverte habilmente o recurso discursivo construído para feri-la, tornando-o contra as suas perseguidoras, mas a sua resposta a Custódia também revela o funcionamento de uma lógica misógina. Aqui, além de desprezar o físico de Margarida, Joana critica o resguardo sexual da outra jovem, inscrevendo a sua réplica noutra polo do paradoxo patriarcal que condena simultaneamente as mulheres consideradas como demasiado libidinosas e as que são vistas como excessivamente castas. Nesse sentido, as falas referidas revelam a relativa superficialidade da recusa de Joana a padrões de comportamento patriarcais e ressaltam simultaneamente a impossibilidade aparente de desprender-se dos mesmos de forma íntegra no contexto social encenado.

Mesmo assim, os dois intercâmbios citados acima também sublinham o fato de que, nas primeiras cenas da peça, a palavra é a maior arma que Joana possui para defender-se contra as insinuações feitas acerca do seu caráter moral – e é um recurso que ela maneja com afinco cruel. Ela não apenas rejeita os rapazes, mas atíça a raiva dos dois ao fingir alternadamente preferência pelo rival. Esse comportamento parece especialmente insensível no caso do tratamento reservado a António, que, a seguir ao fingimento de Joana para afastar Rui, passa a acreditar que ela quer, de fato, casar-se com ele, uma esperança logo esmigalhada pela jovem quando ela retruca, “Aquilo há bocado, ao pé do senhor Rui, era conversa fiada, homem! Jesus, tu pensavas que... Ai, que eu rebento a rir! (*gargalhadas desesperadas.*)” (SANTARENO, 2017, p. 52). Mais compreensível é a raiva que Joana manifesta nas palavras que troca com Rui, que teria espalhado rumores acerca de uma relação sexual entre os dois pela povoação.

Efetivamente, a irritação extrema de Joana frente a esses rumores está patente quando ela enfrenta Rui logo depois da entrada do rapaz no palco, dizendo “É então verdade que

vosmecê anda a dizer, a quem estiver pra ouvir, que eu sou... pertença sua, que basta fazer-me sinal pra... (*a arder:*) Então vá lá, levante a mão! Faça o seu sinalzinho, ande!” (SANTARENO, 2017, p. 43). A ironia feroz dessa fala e a didascália que especifica que Joana articula “a arder” evidenciam o profundo incômodo causado pelos rumores começados por Rui e indicam que a aparente crueldade da jovem com relação aos seus pretendentes constitui um mecanismo de defesa contra os ataques a sua honra implícitos nesses boatos.

A angústia de Joana frente aos rumores acerca da sua conduta sugere igualmente que ela tem plena consciência do peso da palavra em Aldeia Velha. Todas as acusações relativas ao relacionamento da aldeã com Rui parecem assentar-se em um consenso verbal dentro da comunidade, como sublinhado por Rita, quando, buscando justificar as insinuações que ela fez acerca de uma ligação entre os dois jovens, argumenta “não há ninguém em Aldeia Velha, ninguém! Que não fale de ti com ele...” (SANTARENO, 2017, p. 35). Na lógica de Rita, se o fato de que todos falam acerca do suposto relacionamento não basta necessariamente como prova definitiva para confirmar a veracidade do caso, serve pelo menos como justificativa para repetir as acusações sem interrogá-las, atitude que acaba por perpetuá-las e emprestá-las maior credibilidade ao contribuir para a construção de uma massa crítica de pessoas repetindo a mesma informação. Nesse sentido, ao mesmo tempo que Joana recorre à palavra como a sua única defesa no primeiro ato, a jovem é também, desde o início da peça, vítima da palavra dos outros.

É Rita também que aponta para o papel da fala na construção da fama da mãe de Joana como bruxa, afirmando, “Toda a gente em Aldeia Velha, toda a gente!, dizia que a tua mãe era bruxa, que deitava mau olhado... [...] Até os cães, mais os gatos, até as estrelas do céu, até o vento e a água do rio... sabiam isso” (SANTARENO, 2017, p. 31). Aqui, a expansão exagerada do coro de acusadores da mãe de Joana para incluir, além de “Toda a gente em Aldeia Velha”, animais e elementos inanimados da natureza, reforça a ideia de um consenso total relativamente aos rumores acerca da suposta bruxa. Ao mesmo tempo, a transição do verbo “dizer” para o verbo “saber” parece traçar uma correspondência entre aquilo que é falado e aquilo que é estabelecido como fato, como se esses dois conceitos fossem, de alguma forma, sinónimos. Essa equivalência será repetida mais tarde por Zefa, já quando se trata das acusações de bruxaria lançadas contra Joana. Durante um confronto com Júlio, a velha insiste que a jovem é “Possessa, possessa!: todos o sabem, todos o dizem...” (SANTARENO, 2017, p. 93). Desse modo, em Aldeia Velha, o dizer e o saber parecem ser profundamente interligados, o consenso verbal dos

habitantes da povoação servindo, para todos os efeitos, como garantia de que uma dada informação é conhecida e aceita como verdadeira pela comunidade.

As raízes da autoridade de Zefa em Aldeia Velha também se encontram na palavra. A fala da velha é respeitada e aceita pelos outros membros da comunidade, como sublinhado por Florinda quando afirma que “aqui, em Aldeia Velha, toda a gente a ouve!” (SANTARENO, 2017, p. 155). Ademais, Zefa reforça a autoridade da sua palavra por meio de referências a rumores, cujo peso na comunidade já estabelecemos acima. Quando, no primeiro ato, ela conta a história do último abade de Aldeia Velha antes de Júlio, padre Guilherme, Zefa explica que, “Diziam, diziam isso: que Deus condenou Aldeia Velha a pagar, com o sangue dos meninos, os pecados do padre Guilherme... que eram sem conta!” (SANTARENO, 2017, p. 26), enquanto, no segundo ato, ela pergunta a Florinda, “Então tu nunca ouviste dizer que o diabo, muitas vezes, também toma conta de padres e de freiras?” (SANTARENO, 2017, p. 82), apontando para um conjunto de histórias que ela poderia citar para exemplificar um acontecimento desse tipo. De novo, nessas duas falas, é o dizer dos outros que é invocado como prova certa da fiabilidade da informação apresentada.

Como a personagem mais idosa da peça, Zefa possui uma certa vantagem nessa economia verbal, já que ela constitui uma espécie de repositório de conhecimento sobre histórias e lendas locais – de tudo que já foi dito e aceito como fato pela comunidade. Nesse sentido, o conhecimento de Zefa aproxima-se daquele que viria a ser identificado por certas feministas como a esfera especial das anciãs nas povoações agrárias, um ofício que assegurava a essas mulheres um papel importante como detentoras da memória da comunidade. Segundo Silvia Federici (2017, p. 348), por exemplo, é precisamente porque “encarnavam o saber e a memória da comunidade” em meios rurais, que as velhas eram tão frequentemente perseguidas pelos caçadores de bruxas, que, na visão da feminista italiana, buscavam destruir antigas relações comunais a fim de implementar um novo sistema capitalista. Todavia, em *O crime de Aldeia Velha* é justamente esse tipo de conhecimento que será mobilizado na perseguição de uma suposta bruxa.

Além disso, enquanto os apelos constantes de Zefa à sabedoria popular convencem as outras personagens da peça, parece mais provável que serviriam como evidência da sua pouca confiabilidade para o público, a insistência da velha em frases como “diziam, diziam isso” (SANTARENO, 2017, p. 26) e “todos o dizem” (SANTARENO, 2017, p. 93) assinalando a falta de provas mais concretas para as suas afirmações. De fato, a recorrência desse tipo de formulação nas falas de Zefa cria a impressão de que as narrativas apresentadas por ela se

baseiam exclusivamente em rumores e não em acontecimentos verídicos. Desse modo, as referências repetidas de Zefa à origem do seu conhecimento transmitem informações diferentes às personagens da peça e aos seus espectadores, simultaneamente credibilizando a velha para as primeiras e descredibilizando-a para os segundos.

Devido à sua força particular, a palavra é, para os habitantes de Aldeia Velha, uma ferramenta potente, cujo manuseio é continuamente contestado. De fato, a importância da palavra é refletida pela luta que se instaura desde o início da peça para controlar a fala dos outros. No decorrer do primeiro ato, Custódia tenta calar Rita, censurando, “Tem tento nessa linguinha” (SANTARENO, 2017, p. 21); Zefa repreende Rita, António e Joana por discutirem no dia da chegada do novo abade em Aldeia Velha, avisando, “Tenham tento na língua, criaturas!” (SANTARENO, 2017, p. 32); e Joana esforça-se para se defender contra as outras mulheres, dizendo, “Calai-vos!” (SANTARENO, 2017, p.34) e “A sua língua, ti’Custódia!... a sua linguinha, ti’Rita!: Com a verdade que vossemecês falam...” (SANTARENO, 2017, p. 35). Vemos assim que as mulheres de Aldeia Velha demonstram uma preocupação singular em fazer valer a sua própria palavra por meio da repressão da fala dos outros.

E não são apenas as mulheres que se empenham nessa luta pela autoridade verbal. António também tenta controlar a fala de Joana, advertindo, “Não consinto que me fales assim, mulher!” (SANTARENO, 2015, p. 36), ameaça que, pronunciada no mesmo momento que António agarra um dos punhos de Joana, exprime a sua vontade de controlar tanto o corpo da jovem quanto a forma como ela se expressa verbalmente. O seu uso da palavra “mulher” como vocativo ainda sublinha as questões de gênero que subjazem a esse esforço de controle, sugerindo que o que incomoda mais nas palavras injuriosas de Joana é o fato de elas serem dirigidas a um homem por uma mulher.

Com efeito, as dinâmicas de poder traduzidas pelo peso respectivo da palavra das diferentes personagens em Aldeia Velha espelham novamente os valores patriarcais da comunidade. Por essa razão, os protestos de Joana contra os rumores acerca do seu relacionamento com Rui são recebidos com incredulidade não apenas por causa do número elevado de pessoas que repteem os boatos, mas também porque, como palavra de homem, as afirmações de Rui carregam mais autoridade. Esse desequilíbrio transparece no seguinte intercâmbio entre Joana e António, onde a primeira tenta negar as histórias de Rui:

Joana: [...] Gabar-se? gabar-se de quê? de que é que esse filho dum cão pode gabar?! Com verdade, Margarida! com verdade, ti’Zefa!!?  
António: (*Ciúme: duro*) Mas gaba. (SANTARENO, 2017, p. 35).

Aqui António rebate os protestos de Joana ao sugerir que eles têm pouco valor perante as declarações continuadas de Rui. Na última instância, até parece que a veracidade dessas afirmações é irrelevante, já que basta elas terem sido articuladas por um homem para elas serem aceitas pela comunidade. Do seu lado, Zefa demonstra uma atitude reprovadora relativamente à ideia de “Um homem gabar-se das... fraquezas duma pobre rapariga” (SANTARENO, 2017, p. 35), mas enquanto o uso da palavra “fraquezas” nessa fala reconhece a relativa desvantagem das mulheres quando se trata de interações com homens, também revela que a velha aceita implicitamente a história contada por Rui acerca do seu relacionamento com Joana.

Pelo contrário, talvez devido à dominância feminina nos assuntos religiosos da comunidade, é a autoridade coletiva das mulheres de Aldeia Velha que predomina nos seus confrontos com o padre Júlio, forçando o jovem padre a recorrer desesperadamente à autoridade que a sua posição eclesiástica deveria atribuir-lhe: “Calai-vos, por amor de Deus! Obedeçam-me... obedeam ao vosso abade” (SANTARENO, 2017, p. 103). Essa estratégia será igualmente usada pelo padre Cláudio, que ainda acrescenta outra dimensão a essa luta pela autoridade verbal ao invocar a sua posição como representante de Deus na Terra. O velho padre afirma, “é a voz da Igreja, a voz do Nosso Senhor Jesus Cristo que, por intermédio da minha pobre pessoa, aqui vos fala!” (SANTARENO, 2017, p. 148), evocação de um ventriloquismo divino que ecoa e inverte a declaração de Zefa poucas cenas antes, quando ela exprime o seu medo dos poderes de persuasão de Joana ao avisar que “muitas vezes, o demónio fala pela boca do endiabrado” (SANTARENO, 2017, p. 128).

Por sua vez, a afirmação de Zefa revela uma face singularmente irônica se consideramos que, finalmente, não será o demônio que fala pela boca de Joana, mas as outras mulheres de Aldeia Velha, cujo discurso a jovem vai adotando aos poucos a partir do segundo ato. Já quando Júlio tenta tranquilizá-la ao garantir-lhe que ela não está possessa, Joana responde listando todas as desgraças de que ela é acusada (SANTARENO, 2017, p. 111-112). É, não obstante, nas cenas finais do terceiro ato, que essa reprodução do discurso das acusadoras de Joana pela própria fica ainda mais patente, atingindo uma intensidade em que o processo se realiza de forma imediata e precisa. Testemunhamos essa situação no intercâmbio seguinte entre Florinda e Joana:

Florinda: (*Mais a falar com o demónio de Joana.*) Esse que tu aí escondes no teu corpo, intrujou-o! como enganou o meu Júlio: ai, que ele se deve rir, o que ele se deve rir!...

Joana: (*Sugestionada, no limite da resistência nervosa.*) Está-se a rir... está-se a rir (*começa a rir, nervosamente, às gargalhadas.*) (SANTARENO, 2017, p. 167).



Aqui, Joana retoma as palavras de Florinda e até acaba por incorporá-las fisicamente, uma situação esclarecida pela didascália que acompanha a fala da jovem e explica como ela, “no limite da resistência nervosa”, é “sugestionada” pela fala da mãe do abade.

Da mesma forma que, como apontado por Monique Wittig (1980, p. 47) em *The straight mind*, as acusadas de feitiçaria só podiam, sob tortura, reproduzir o discurso dos seus atormentadores, Joana, sujeita à pressão intolerável do ostracismo e da violência física e verbal, acaba por assumir como suas as palavras das suas perseguidoras. Reveladoramente, vemos a demonstração mais clara desse processo na última fala da bruxa acusada, articulada em resposta às promessas feitas por Zefa acerca da santa fogueira:

Zefa: (*Já no limiar da porta da esquerda: negra, frenesim interior.*) Livre, Joana! ficarás mais livre que as pombas do céu!

Joana: (*Sempre amparando-se em Florinda, quase à porta.*) Ficarei livre!... mais livre que as pombas do céu!... Quero, ti' Zefa! Quero!! (SANTARENO, 2017, p. 180).

No momento da sua capitulação à fogueira, Joana ecoa com precisão as palavras de Zefa, deixando claro que é a influência da velha que fala através dela.

Nas primeiras cenas da peça, as palavras de Joana expressam a sua divergência da comunidade e constituem simultaneamente a sua maior arma. É sobretudo por meio da linguagem que ela exprime o seu desalinhamento com os valores dominantes da comunidade, repudiando uma ligação definitiva com um homem que asseguraria a sua integração no tecido social da aldeia ao conferir-lhe o papel aceitável de esposa e, eventualmente, mãe. Ao mesmo tempo, Joana também se serve da linguagem para ironizar e insultar os seus pretendentes, assim como as outras mulheres reunidas na sala da residência paroquial. Contudo, depois de ter passado pelas provações da violência física e verbal impostas pelos residentes de Aldeia Velha, Joana assume o discurso das outras mulheres, o seu meio de defesa tendo sido confiscado e a sua diferença silenciada e substituída pela concordância forçada com a voz uníssona da comunidade.

## 2.5 A fogueira de revelação

O reconhecimento da substituição do discurso próprio de Joana pelo da comunidade é essencial para entendermos as últimas cenas de *O crime de Aldeia Velha*, no curso das quais a jovem aceitará ser queimada na esperança de ser purificada e reintegrada na sociedade. Com certeza, é significativo que, como apontado por Jorge Palinhos (2022, p. 102), “quero” é a última palavra articulada por Joana na peça, fato que, segundo o escritor português, implicaria

que a morte na fogueira da jovem “possessa” seja a manifestação do “próprio desejo de autoextinção” dela. Nesse sentido, de acordo com Palinhos (2022, p. 104), “Ao aceitar ser exorcizada e queimada, Joana encontra a aceitação de si, aceitando finalmente entregar-se ao destino que os outros lhe querem impor”. Contudo, seria importante entender esse último “quero” de Joana no contexto da sua reprodução “sugestionada” pelo discurso dos outros, e à luz da afirmação de Rita de que “O querer dessa mulher já não é pertença sua” (SANTARENO, 2017, p. 176), comentário feito acerca do suposto controle de Joana pelo demônio, mas que, ao mesmo tempo, sublinha ironicamente o sequestro da vontade da jovem pelas outras mulheres.

De fato, a leitura proposta por Palinhos parece um tanto conciliatória demais se consideramos a violência extrema das cenas finais de *O crime de Aldeia Velha*. Essa interpretação resulta da perspectiva adotada pelo escritor, explicada pelo próprio nos seguintes termos:

a minha opção neste estudo foi estritamente por uma leitura dramaturgic e literária do texto, que interpreto como sendo fundamentalmente metafórico e não realista, embora use elementos realistas para retratar a violência em palco, para concluir que em Santareno encontramos a concretização da violência enquanto instrumento dos oprimidos, dos marginais, dos minoritários em afirmarem a sua identidade. E que em Santareno essa identidade é principalmente uma forma de subversão do poder da maioria, que permite assim que os marginalizados ao mesmo tempo, de forma profundamente ambígua, se integrem e se separem irremediavelmente da sociedade que não os quer. (PALINHOS, 2022, p. 104).

Referindo-se à influência da dramaturgia de Federico García Lorca nas primeiras peças de Santareno, Palinhos (2022, p. 91) já tinha observado que, ao contrário das peças do autor andaluz, nas quais “predomina o simbolismo”, existe nas obras do dramaturgo português um “dilema entre um desejo de retrato social e uma pulsão para o lirismo metafórico”. Contudo, o escritor acaba por concluir que o texto das primeiras obras de Santareno é “fundamentalmente metafórico” e que “o dramaturgo, nas suas peças, maneja principalmente símbolos” (PALINHOS, 2022, p. 103), uma ótica que fundamenta o seu entendimento da violência nas obras de Santareno como um processo simbólico, por meio do qual o dramaturgo explora ideias de diferença e integração social.

A priorização do simbólico na leitura da violência na obra santareniana está igualmente patente na interpretação de Lílian Lopondo. Avaliando um conjunto de peças dos primeiros anos da carreira dramaturgic de Santareno pela lente da tragédia clássica, a estudiosa brasileira nota a recorrência de “ambientes em que vige o matriarcado” (LOPONDO, 2000, p. 111) nas obras, argumentando simultaneamente que “a violência e a superstição do matriarcado encontram eco no irracionalismo fascista” (LOPONDO, 2000, p. 112) e que “Opondo-se ao

matriarcado, reino das trevas, o patriarcado, domínio da razão, do aprimoramento humano, está no âmago do desejo [...] de todos os heróis trágicos de Santareno, de sobrepujar a indiferenciação primitiva para atingir o estágio de desenvolvimento mais avançado” (LOPONDO, 2000, p. 114).

Nesse sentido, Lopondo alinha as peças que analisa com uma leitura da tragédia grega como endosso ao patriarcado contra o matriarcado primitivo, uma interpretação que intersecta mas contrasta com a nossa visão da comunidade de Aldeia Velha como uma ginocracia comprometida justamente pela sua moral patriarcal. Para Lopondo (2000, p. 114), o “instrumento” usado pelos heróis trágicos de Santareno para combater o matriarcado “é o do sacrifício, do auto-oferecimento em holocausto, o que enseja a instauração do tempo histórico em oposição ao tempo mítico nas peças”, uma interpretação que transforma a morte de Joana em ato voluntário, por meio do qual a sacrificada visa despoletar a evolução social da sua comunidade.

Tanto a leitura de Lopondo, quanto a de Palinhos, assentam-se na ideia de que a morte de Joana na fogueira é, até certo ponto, uma expressão da própria vontade dela. Enquanto a interpretação de Lopondo enxerga esse acontecimento como um sacrifício necessário para a instauração do tempo histórico, a de Palinhos vê na morte da jovem o cumprimento de um ambivalente desejo de integração social. Nas duas leituras, a representação realista do tormento de Joana é vista como secundária ao plano simbólico, que predomina nas peças de Santareno e permite que esse ato violento seja lido principalmente como metáfora.

Ora, a morte de Joana é, concordamos, embebida de significado simbólico. Como veremos nos próximos capítulos, a imagem da fogueira constitui um elemento-chave no imaginário que se construiu acerca das bruxas na Idade Moderna, mas possui uma força particularmente notável no contexto de Portugal, país que se viu submetido a quase três séculos de atividades inquisitoriais, durante os quais supostas bruxas eram ameaçadas com as chamas da fogueira junto com judeus, hereges e os demais inimigos da Igreja. Além disso, as escolhas específicas feitas por Santareno na apresentação da fogueira em *O crime de Aldeia Velha* acrescentam uma série de outras implicações simbólicas relacionadas aos temas explorados pelo autor na peça.

Com certeza, o fogo preparado apressadamente pelas mulheres de Aldeia Velha na lareira da residência paroquial não é uma fogueira inquisitorial, diferenciando-se desse espetáculo de justiça eclesiástica tanto pelas particularidades da sua encenação, quanto pelos motivos apresentados para justificá-la. Primeiro, seria importante reconhecer que a escolha de

transpor a fogueira de Joana para dentro da casa do padre Júlio é significativa, ainda mais por ser mais um ponto em que a obra de Santareno diverge da sua inspiração verídica: no caso do crime de Soalhães, Arminda de Jesus Pereira foi queimada a céu aberto.

Desse modo, cabe considerar o fato de que a residência paroquial constitui um cenário bastante particular: um espaço doméstico que possui igualmente uma importância religiosa e comunitária singular. Com efeito, se para Bert O. States (1985, p. 66), a predominância da sala de estar como cenário na dramaturgia realista é relacionada ao fato de que, no dizer do crítico, esse espaço representa “a interseção mais versátil das esferas privada e social”<sup>36</sup>, em *O crime de Aldeia Velha*, a sala da residência paroquial constitui um caso extremo e muito específico dessa sobreposição de domínios.

Assim, além de sublinhar a impotência da Igreja, já que a instituição falha em impedir a realização de um crime hediondo na casa de um dos seus próprios padres, a localização da fogueira também aponta para o fato de que as mulheres tomaram conta da religião na comunidade. Elas enchem a casa do padre e apropriam-se do espaço para realizar um ritual que, como discutido acima, pode ser visto como a afirmação da superioridade ginocrática da religião popular face à autoridade – masculina, paterna – da Igreja. Ademais, esse uso do espaço doméstico para ritos religiosos ecoa certas teorias acerca da sobrevivência do paganismo na Europa, que postulam que, sob a pressão do domínio crescente da Igreja, as mulheres teriam levado as práticas das religiões antigas para dentro de casa<sup>37</sup>, sendo que a imposição de uma estrutura social patriarcal simultaneamente confinava as mulheres a esse ambiente doméstico e cedia-lhes senhorio sobre o mesmo.

Efetivamente, segundo a moral patriarcal vigente dos meados do século XX, o espaço doméstico é próprio à mulher, um cenário ainda reforçado em Portugal pelas políticas do Estado Novo, que, na década dos anos 50, continuavam a fazer “a apologia da mulher doméstica, voltada exclusivamente para o lar e a maternidade” (MATTOSO, 2011, p. 92). Além disso, nas casas rurais portuguesas da época, a lareira representava o coração do espaço doméstico reservado à mulher, imagética reproduzida e mobilizada pela propaganda oficial do Estado Novo, com vemos no famoso cartaz, “A lição de Salazar”, produzido pela Bertrand Irmãos Ltd em 1938. Aqui assistimos ao retorno para casa de um trabalhador rural, onde ele é acolhido por

---

<sup>36</sup> No inglês original: “the most versatile intersection of the private and social spheres”.

<sup>37</sup> Michelet, por exemplo, escreve sobre a domesticidade da religião das mulheres medievais, supostamente baseada nos resquícios de cultos pagãos, ao descrever a relação entre a mulher e “o pequeno demónio do lar” [“le petit démon du foyer”], manifestação deturpada dos deuses antigos, que se encontravam nos lugares desertos da natureza, mas “sobretudo na casa” [“surtout dans la maison”] (MICHELET, 2016, p. 20).

uma visão de domesticidade harmoniosa. Do lado esquerdo da imagem, no ponto mais afastado da porta que abre para o mundo exterior, a sua esposa encontra-se atarefada à beira de uma lareira imponente, que serve como um dos principais pontos de foco na composição. Nesse contexto, o suplício de Joana na lareira, coração da casa e emblema do papel tradicional feminino que a jovem parece rejeitar com a sua recusa ao casamento, assume um forte peso simbólico. Joana não pode fugir das estruturas familiares impostas pelo patriarcado, e é justamente no cerne do espaço doméstico que ela perde a vida.

Ao mesmo tempo, a escolha de localizar a morte de Joana em uma divisão contígua à sala que constitui o cenário visível ao público potencializa um conjunto de possibilidades cênicas que evocam a presença da fogueira de forma altamente sugestiva. Como demonstrado no primeiro ato, quando as mulheres observam o progresso da procissão de padre Júlio, e o alarido do povo na praça pode ser ouvido no interior da residência paroquial, o espaço cênico da peça é comunicável com o ambiente externo. A morte de Joana poderia, portanto, ocorrer no exterior e ser observada por personagens ainda posicionadas no palco, graças à varanda ou à porta exterior. Tal como o clamor do povo, audível em vários momentos durante a peça, os gritos de Joana também poderiam ser ouvidos.

Contudo, a situação da fogueira na divisão vizinha implica uma proximidade muito maior, que um encenador teria que considerar quando empreende representar esta cena: onde, por exemplo, posicionar a atriz que interpreta o papel de Joana nos bastidores quando dá os seus gritos “inumanos” (SANTARENO, 2017, p. 185) a fim de criar a impressão de proximidade desejada? Em todo o caso, o volume desses gritos teria que ser suficientemente alto para manter essa sugestão de proximidade, o que contribuiria para o ambiente opressivo e frenético da cena.

Além disso, a necessidade de criar a impressão de que o ritual se realize numa sala contígua permite a utilização de diferentes efeitos de luz para sugerir a presença da fogueira, como se pode ver na seguinte indicação: “Começa a ver-se, cada vez maior, um clarão vermelho que, vindo da esquerda, da cozinha, invade a cena” (SANTARENO, 2017, p. 181). À medida que essa luz vai crescendo, as reações das mulheres em cena também evoluem de forma dramática. Ao primeiro grito de Joana, “apertam-se umas contra as outras” (SANTARENO, 2017, p. 181), mas o próximo berro já é acompanhado por reações mais expressivas; Margarida, por exemplo, sai correndo para a rua, despertando a suspeita dos homens, enquanto Teresa “corre para o meio da cena, e lança-se ao chão, soluçando alto” (SANTARENO, 2017, p. 183). Finalmente, o palco transforma-se numa cena de caos completo:

Todas as Mulheres, completamente descontroladas, começam a gritar também; algumas estão abraçadas, a soluçar. A correr, sempre voltadas para o compartimento da esquerda, entram Florinda e Custódia: gritos de terror. Lá fora, atingem o máximo da intensidade os brados dos Homens: murros na porta. (SANTARENO, 2017, p. 185).

Dessa forma, a combinação da luz vermelha, dos gritos repetidos de Joana e das reações apavoradas das outras mulheres traz a presença da fogueira para a cena, talvez de modo mais eficaz do que uma tentativa de encenar o suplício no próprio palco. A isso acrescenta-se os brados dos homens na rua para criar o efeito de um crescendo tumultuoso, em que “O alarido das Mulheres, em cena, e dos Homens, atinge o frenesim. Corridas: movimentos ilógicos, convulsiformes.” (SANTARENO, 2017, p. 186).

Pensando nesses aspectos da representação da morte de Joana, seria interessante considerar o conceito do “obsceno”. Aqui nos referimos não à acepção mais corrente – e mais ampla – do termo, que designaria qualquer coisa contrária à decência, mas ao seu sentido dramático mais específico, que, derivado das práticas teatrais da antiguidade clássica, é definido por Agnès Pierron (2002, p. 303) como “aquilo que não deve aparecer em cena”<sup>38</sup>. Lowe (2004, p. 269) explica as raízes do conceito ao apontar para o fato de que, na tragédia grega, certos acontecimentos (inclusive a morte) eram considerados impróprios para representação direta no palco, mas, como destacado por Sara Sá Leão (2003, p. 2), o obsceno também tem implicações cênicas: “encontraremos também em Horácio e em Burke, a ideia de que determinadas coisas devem ficar fora de cena e de que as palavras – o relato dos factos – têm mais poder sobre a imaginação do que as imagens”. Em *O crime de Aldeia Velha*, se a morte de Joana é tecnicamente obscena, já que acontece fora do palco, a estratégia de Santareno é, na verdade, mais sutil, aproveitando a força sugestiva da ofuscação do crime a fim de despertar a imaginação do público, ao mesmo tempo que alimenta a imaginação deles por meio de vocalizações e efeitos cênicos que manifestam a realidade da fogueira de forma mais concreta<sup>39</sup>.

Nesse sentido, parece difícil aceitar a leitura da violência em *O crime de Aldeia Velha* como principalmente simbólica. Mesmo reconhecendo a ressalva de Palinhos de que Santareno recorre a “elementos realistas” a fim de representar a violência de forma que seja reconhecível como tal, isso não bastaria para justificar o empenho do dramaturgo em intensificar a tal ponto o impacto cênico da fogueira de Joana. Mesmo se consideramos outras peças escritas por Santareno no início da sua carreira dramaturgical, vemos que a representação da violência no fim de *O crime de Aldeia Velha* é trabalhada de modo distinto. Nas outras obras, a maior parte

---

<sup>38</sup> No francês original: “ce qui ne doit pas apparaître sur la scène”.

<sup>39</sup> Acerca do uso do obsceno nessa cena, ver também “A encenação da fogueira como revelação em *O crime de Aldeia Velha*” (DRIVER; ROSA, 2022).

dos grandes atos culminantes de violência acontecem definitivamente fora do palco: a castração de Labareda por José em *A promessa*, o esfaqueamento de Tó Maria e Zé Espada por Albino em *O lugre*, os suicídios de Manuela e Ângelo em *O duelo*, o assassinato de João pelos homens da aldeia em *O pecado de João Agonia*. Até em *O crime de Aldeia Velha*, a briga entre Rui e António ocorre a uma distância relativamente grande do palco quando comparamos com a impressão de proximidade extrema criada pelas escolhas cênicas feitas na representação da fogueira das últimas cenas.

O cuidado exibido por Santareno em dar indicações que resultariam numa encenação visceralmente verossímil da morte violenta de Joana é significativo não apenas porque contribui para sublinhar o papel de vítima dela, mas também porque destaca a discrepância gritante entre as promessas de Zefa que Joana sobreviverá às chamas e a realidade terrível da fogueira. É importante reconhecer aqui que, ao debaterem e prepararem a fogueira, as mulheres de Aldeia Velha nunca falam sobre o ritual como um meio de executar ou punir Joana, e sim como um possível método de curá-la. Certamente, não é difícil descobrir outras motivações nas entrelinhas das falas e didascálias das mulheres: Rita, por exemplo, demonstra uma falta completa de preocupação com a segurança de Joana, ao afirmar que “é preciso correr o risco” de ela morrer, já que “também ela matou” (SANTARENO, 2017, p. 173), enquanto o grito raivoso de Margarida, “Arranha-lhe essa cara perdidora, Teresa! corta-lhe bem cortadinha!”, é acompanhado pela rubrica reveladora “ódio, ciúme” (SANTARENO, 2017, p. 175). No entanto, essas intenções vislumbradas nunca são discutidas abertamente para justificar a utilização da santa fogueira no tratamento de Joana, e, se nem todas as mulheres se mostram plenamente convencidas da eficácia do rito de que vão participar, elas coludem com o plano ao aceitarem as explicações dadas por Zefa.

Em resposta aos protestos vocalizados pelas mulheres que temem pela vida de Joana, a velha responde garantindo que, se a fogueira “for feita com fé” (SANTARENO, 2017, p. 171), a jovem sairá ilesa do fogo. Ainda repete o mesmo argumento quando tenta convencer a própria Joana a participar do rito, afirmando, “Se tiveres fé, não sofres nada” (SANTARENO, 2017, p. 178). Nesse sentido, a lógica apresentada para justificar a queima de Joana parece inscrever-se na tradição de ordálias, ou juízos de Deus, que, antigamente, faziam parte do sistema judiciário medieval, mas que passaram a integrar o imaginário popular através de contos e lendas. Especificamente, a ordália de Joana remete à prova pelo fogo, que aparece em lendas como Tristão e Isolda, onde toma a forma mais específica da prova pelo ferro em brasa. Nesse sentido, a fogueira proposta por Zefa deveria cumprir uma dupla função: primeiro, exorciza o diabo do

corpo da possessa, e segundo, se Joana passar pelas chamas sem se ferir, a sua fé, e a da comunidade, será comprovada.

*O crime de Aldeia Velha* não é a única peça de Santareno onde a ideia da prova pelo fogo aparece. O autor emprega a expressão de “pôr a mão no fogo” em *O pecado de João Agonia*, por exemplo. Aqui, Tóino Giesta tenta assegurar João de que ele não acredita nas acusações levantadas ao seu respeito ao dizer, “Mas eu quero que tu saibas que... (*com calor*) que eu não acredito, que era capaz de pôr as mãos no fogo por ti!...”, mas recebe a resposta “Pois, queimavas-te, Tóino...” (SANTARENO 1985, p. 335). Assim, essa expressão de confiança completa é invocada para ser posta imediatamente em xeque. Se, de um lado, a resposta de João reforça a imagem da ordália – a fé de Tóino é equivocada, então, dentro da lógica da prova metafórica, ele queimar-se-ia – do outro, representa o despojamento da expressão de qualquer sentido metafórico, deixando clara a realidade banal da situação: quem coloca a mão no fogo se queima.

De modo semelhante, Santareno subverte e brinca com o sentido da prova pelo fogo em *O crime de Aldeia Velha*. Em vez de demonstrar a fé (ou a falta de fé) de Joana, a fogueira revela a culpa das suas perseguidoras, as reações diferentes das várias mulheres envolvidas no ritual desvelando as suas verdadeiras intenções. Como já vimos, a ignorância – e talvez a loucura – de Zefa, é comprovada pela didascália, “aterrorizada, as mãos no rosto, deixa a umbreira da porta e foge para o centro: choro rouco, gemido” (SANTARENO, 2017, p. 186) e pela sua insistência desesperada, frente ao padre Júlio, de que “se [Joana] tivesse fé, não morria” (SANTARENO, 2017, 188). Assim, uma figura temível que exerce uma autoridade inquietante ao longo da peça transforma-se, nos últimos momentos da obra, em um ser patético. Por outro lado, enquanto as demais mulheres começam a entrar em pânico, correndo para a rua ou prostrando-se no chão, Rita se mantém “imóvel, no limiar da porta interior, hirta”, exibindo uma “alegria feroz” (SANTARENO, 2017, p. 185). Depois da suposta bruxa ter morrido, Rita ainda grita, “Joana! Joanazona!! aqui em Aldeia Velha, já tu não largas mais peçonha!” (SANTARENO, 2017, p. 187), declarando a realização da sua vingança pela morte do filho.

Esse efeito de revelação conseguido pela representação da fogueira também acaba por desestabilizar leituras da morte de Joana como um acontecimento cênico essencialmente simbólico. De fato, embora a insistência das outras mulheres de Aldeia Velha na metáfora de purificação convença a jovem debilitada a aceitar a fogueira como cura, o primeiro “grito horrível” de Joana (SANTARENO, 2017, p. 181) deveria ser suficiente para estilhaçar a camada fina de simbolismo que sustenta essa visão conciliatória. Justamente, com a morte de Joana,



assistimos ao desmoronamento do metafórico na realidade crua da violência, manifestação da intolerância e exclusão que ameaçam as mulheres que não correspondem às exigências sociais da sociedade portuguesa sob o Estado Novo.

Desse modo, por meio da sua fogueira doméstica, Santareno transforma um elemento importante do universo das bruxas no imaginário popular em uma ferramenta cênica poderosa, que dá forma palpável a preocupações centrais de *O crime de Aldeia Velha*. Além das implicações temáticas do espaço simultaneamente doméstico, comunitário e religioso, a situação da ordália na cozinha da residência paroquial permite ao dramaturgo criar um crescendo propício às tensões que vão aumentando no decorrer da peça. Finalmente, ao inverter o poder revelador da prova pelo fogo contra aquelas que a infligem, Santareno põe a nu os motivos autênticos das mesmas, incinerando hipocrisias e superstições para expor as feridas purulentas de ignorância e ódio que afligem Aldeia Velha.

## **2.6 Mulheres contra mulheres**

Em *O crime de Aldeia Velha*, Santareno mistura fato com ficção para explorar os problemas de exclusão social, ignorância e perseguição comunitária enfrentados por mulheres portuguesas que desviam da norma patriarcal promovida pelo Estado Novo. Ao rejeitar os homens, Joana tenta fugir das estruturas sociais que a vitimizam, mas paga caro por essa transgressão e, embora formule críticas perspicazes acerca da sua posição como mulher, a sua revolta restringe-se a uma recusa inconformada do modelo social apresentado pela sua comunidade, não evoluindo suficientemente para propor estruturas alternativas.

Tanto o corpo quanto a palavra da jovem chocam com a moral vigente de Aldeia Velha, que desaprova da sua suposta leviandade sexual e da sua expressão de um profundo desgosto pelos homens. Em resposta, a comunidade mobiliza a violência física e verbal contra esse elemento excêntrico às suas estruturas. A voz de Joana é abafada e finalmente silenciada por um coro de acusações que se levanta contra ela, articulando um discurso que, sob a pressão das denúncias, ela mesma acaba por assumir. O corpo dela é igualmente aniquilado em um ato de violência extrema, cuja barbaridade Santareno usa toda a sua arte de dramaturgo para sublinhar.

A Igreja, habitualmente figurada como uma manifestação da autoridade patriarcal repressora e perseguidora, abandona esse papel na peça de Santareno para assumir uma benignidade bem-intencionada, mas essencialmente inepta. No seu lugar, é uma religião popular ginocrática, mas marcadamente androcêntrica, que promove a perseguição e

assassinato de Joana, servindo como fachada para certas mulheres realizarem os seus próprios desejos de vingança. É difícil vislumbrar uma imagem particularmente positiva do feminino nessa representação das relações entre as mulheres de Aldeia Velha, caracterizadas por ciúmes, hipocrisia e a contaminação pelo pensamento patriarcal. Contudo, é precisamente ao destacar essa falta de solidariedade feminina que Santareno formula a sua crítica mais mordaz à situação da mulher em Portugal no fim dos anos 50 e ao sistema político que a perpetua.

### 3 A mártir da Deusa: *Comunicação*, de Natália Correia

Muito antes de 1959, Natália Correia já se tinha confirmado como uma figura importante do cenário literário português e uma fonte de preocupação para o Estado Novo. Embora, nessa altura, ainda não tivessem acontecido os maiores embates da autora com as atividades repressoras da PIDE, entre os quais alguns dos casos mais conhecidos talvez sejam a proibição da sua *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica* (1965) e a da sua peça *O Encoberto* (1969), na altura de redigir *Comunicação*, Natália Correia já tinha uma consciência aguçada das ações repressivas da ditadura no âmbito da cultura e tinha se posicionado de forma a denunciá-las em vários momentos.

Com efeito, além de condenar a censura com a própria obra, em poemas tais como o famoso “Queixa das almas jovens censuradas” (CORREIA, N.<sup>40</sup>, 1999, p. 121-122), publicado na coletânea *Dimensão encontrada*, em 1957, a escritora tinha igualmente implementado medidas mais práticas para contornar as restrições que sufocavam as artes, tendo, por exemplo, acolhido uma apresentação da peça, *Huis clos*, de Jean-Paul Sartre, então proibida em Portugal, no seu apartamento do n.º 52 da Rua Rodrigues Sampaio, Lisboa, em julho de 1955. As atividades políticas da poetisa também já se estendiam além do plano da cultura: durante as eleições presidenciais portuguesas de 1958, ela foi uma das fundadoras da Comissão de Mulheres de apoio à candidatura de Humberto Delgado.

É neste contexto que surge *Comunicação*, um curto poema dramático que articula uma crítica escaldante à censura por meio da personagem da Feiticeira Cotovia, figura tão evocativa que Manuel Alegre (2010, p. 9-11) se serviria posteriormente do nome dela para referir-se a Natália Correia na sua homenagem à escritora, publicada no volume, *Natália Correia: A festa da escrita*, em 2010. Dada a temática da obra, talvez não seja de surpreender que, ao contrário de *O crime de Aldeia Velha*, *Comunicação* viria a ser censurado poucos meses após a sua publicação. No início de outubro de 1959, a obra foi proibida pela PIDE, que, condenando “a sensualidade, a libertinagem e a falta de senso moral” (apud PEDROSA, 2019) do poema, também mandou apreender todos os exemplares do livro que se encontravam tanto nas livrarias, quanto no distribuidor encarregado da sua circulação. A ênfase colocada no conteúdo supostamente sensual e libertino de uma obra que apresenta ataques muito mais diretos à atuação do regime do Estado Novo já pode ser vista em um comunicado inicial da PIDE, que,

---

<sup>40</sup> A fim de evitar confusões entre Natália Correia e Hélia Correia, as obras destas autoras serão citadas com as referências “CORREIA, N.” e “CORREIA, H.”, respectivamente.

emitido no dia 25 de agosto de 1959, queixava-se do “estilo irreverente e por vezes pornográfico” (apud PEDROSA, 2019) de *Comunicação*. De fato, o caráter alegadamente pornográfico dos escritos de Natália Correia tornar-se-ia o alvo predileto dos censores quando se tratava de encontrar uma justificativa conveniente pela repressão de obras cujo verdadeiro peso político não convinha reconhecer, servindo até como pretexto para a proibição de *O Encoberto*<sup>41</sup>, uma peça que, com a sua paródia mordaz do sebastianismo, deve ter levantado motivos de preocupação muito mais pertinentes para o regime, na hora da sua vacilante Primavera Marcelista, do que algumas “pinceladas pornográficas” (apud CORREIA, N., 2014, i).

Foi na esteira da censura de *Comunicação*, que, numa carta dirigida à PIDE no fim de outubro de 1959, Natália Correia (apud PEDROSA, 2019) aponta para a indefinição genológica da obra ao identificá-la como um “poema dramático”. Efetivamente, se o subtítulo que coroa o principal corpo textual de *Comunicação* – “Auto da Feiticeira Cotovia” – sugere que se trata de uma peça de teatro, a inclusão da obra em antologias poéticas de Natália Correia, algumas das quais foram compiladas pela própria autora<sup>42</sup>, parece sublinhar que a escritora açoriana considerava que aquilo que tinha escrito era um texto essencialmente poético. O caráter dramático da obra é, porém, inegável, já que se estrutura fundamentalmente acerca de diálogo e didascálias intercalados, contendo assim os dois textos paralelos – primeiro e secundário – que Roman Ingarden (apud PAVIS, 2008, p. 409) identifica como a base do texto dramático.

Com certeza, quando comparado a *O crime de Aldeia Velha* e o tom realista que caracteriza a fase dita aristotélica da obra santareniana, *Comunicação* mostra-se consideravelmente mais influenciado por correntes de teatro experimental europeias, já apresentando o germe de um estilo dramático vanguardista que atingiria o seu amadurecimento mais pleno em *A pécora* (1967) e *O Encoberto* (1969), descritos por Armando Nascimento Rosa (2010, p. 137) como exemplos de “teatro épico-catártico pós-brechtiano e pós-artaudiano”. Nesse sentido, o poema dramático de Natália Correia serve como um contraponto elucidativo à peça de Santareno, que só se aventuraria no teatro experimental de forma mais convicta a partir de 1966, com *O Judeu*. A comparação das duas obras de 1959 permite-nos, assim, analisar a representação da feiticeira dentro de duas visões marcadamente distintas do teatro e das potencialidades do palco.

Seria, bem entendido, possível perguntar-se se Natália Correia previa a possibilidade da encenação do seu poema dramático num espaço teatral tradicional na época da sua composição.

---

<sup>41</sup> A PIDE julgou que esta peça continha “não poucas pinceladas pornográficas, à maneira de ‘Natália Correia’” e que era “de proibir, por inconveniência política e ser pornográfica” (apud CORREIA, N., 2014, i).

<sup>42</sup> É o caso, por exemplo, de *Poemas a Rebate* (1975) e *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias* (1992).

Como apontado por Graça dos Santos (2002, 89), no seu estudo *O espectáculo desvirtuado*, as perspectivas para textos dramáticos identificados como contrários ao regime serem, de fato, encenados publicamente durante o Estado Novo eram virtualmente nulas, uma realidade bem conhecida pela autora açoriana. Nesse sentido, é interessante pensar na representação supracitada de *Huis clos* organizada no apartamento da autora, transformado para a ocasião em um verdadeiro ambiente teatral, com espaços para palco e público. Talvez não possamos imaginar que uma possível representação de *Comunicação* teria tido uma proporção comparável a esse acontecimento extraordinário da cena cultural lisboeta, que contou com “encenação de Carlos Wallenstein, cenografia do pintor João Santiago e interpretações de Alexandre de Castro Freire, Maria Ferreira e Manuel de Lima” (MARTINS, 2023, p. 157)<sup>43</sup>, sem mencionar a participação da própria Natália Correia, que não apenas traduziu o texto de Sartre para o português, mas também interpretou o papel da personagem Estelle. Mesmo assim, cabe reconhecer o potencial performativo do espaço do apartamento da Rua Rodrigues Sampaio, que, no final da década de 50, já tinha assumido a dimensão de um genuíno salão literário, servindo como palco para recitações, canções e até peças.

Quanto à estrutura do poema dramático de Natália Correia, que esboçamos brevemente aqui a fim de facilitar a compreensão do leitor, a obra começa com um curto texto introdutório, dividido em três fases, que anuncia a intenção da obra de denunciar a censura e estabelece o cenário do auto que seguirá como “Lusitânia”, referência inconfundível a Portugal, aqui travestido como “uma cidade soterrada pelo prodígio diário de um lento e assombroso cataclismo” (CORREIA, N., 1999, p. 173) e cujos rastros teriam sido descobertos por “recentes escavações feitas no Sudoeste da Europa” (CORREIA, N., 1999, p. 173). O resto do poema dramático é constituído pelo “Auto da Feiticeira Cotovia”, no qual a maga epônima tenta pleitear o seu caso diante de um Inquisidor e Sete Juízes, ao defender-se contra as acusações de três testemunhas: a Solteirona, o Padre e o Patriota. A primeira dessas testemunhas acusa a feiticeira de ter cometido crimes contra a moral sócio-sexual, o segundo contra as leis religiosas, e o terceiro contra a nação. Não é, pois, preciso perscrutar o texto de *Comunicação* de muito perto para reconhecer nessas três figuras emblemáticas os defensores do “Deus, Pátria, Família” do conhecido lema do Estado Novo português.

---

<sup>43</sup> Além da descrição detalhada desse episódio dada por Filipa Martins (2023, p. 157-158) em *O dever de deslumbrar – biografia de Natália Correia*, ver também as recordações de Urbano Tavares Rodrigues (COSTA, 2005, p. 90).

A presença dessas personagens representativas dos três pilares ideológicos do salazarismo sublinha a dimensão alegórica da obra, que já é destacada quando parte do prefácio explica a fonte fictícia do texto da seguinte forma:

[...] ALGUNS FRAGMENTOS  
DOS OXYRHYNCHUS PAPYRI

INTEPRETADOS PELA AUTORA  
QUE DESEJANDO JULGAR O SEU  
TEMPO OUSOU LER NO PASSADO  
A SIGNA DO PRESENTE (CORREIA, N., 1999, p. 173).

O cerne desse empreendimento de ler a signa do Portugal de 1959 por meio da história de uma cidade destruída por um cataclismo constrói-se acerca de uma metáfora central que fusiona a figura da Feiticeira Cotovia com a do poeta, mesclando a ideia da força da poesia com a da magia. É, finalmente, em vão que a feiticeira se esforça para defender-se perante os seus acusadores, e os Sete Juízes concluem que “Só a pena capital / Pode quebrar-lhe os encantos” (CORREIA, N., 1999, p. 185), condenando-a à morte pela fogueira. Com as primeiras chamas a crepitar aos seus pés, a Feiticeira Cotovia declama uma última profecia poética antes de ser consumida pelo fogo. A obra encerre com uma intervenção coral, que, ao descrever a destruição de Lusitânia, sugere que o cataclismo que incendia a cidade nasce da fogueira da feiticeira.

### **3.1 A inimiga da Inquisição**

Ao comparar o percurso de Joana, em *O crime de Aldeia Velha*, com o da Feiticeira Cotovia, percebemos que ambos terminam na fogueira, destino que representa o ponto culminante das experiências de exclusão social de que as duas mulheres são alvo. Com efeito, de forma semelhante à queimada viva de Aldeia Velha, a protagonista do poema dramático de Natália Correia depara-se numa luta aparentemente impossível contra uma sociedade que a rejeita e a marginaliza. Nesse sentido, tal como *O crime de Aldeia Velha*, *Comunicação* parece alimentar-se de um imaginário cultural que concebe a feiticeira como uma vítima das estruturas de poder vigentes. Contudo, enquanto Bernardo Santareno transforma as circunstâncias de um acontecimento verídico para denunciar atitudes correntes nas comunidades rurais portuguesas nos meados do século XX e, por extensão, as estruturas políticas que espelhavam e reforçavam essas atitudes, Natália Correia foge ao realismo para erguer, em oposição à sua feiticeira-poetisa, três figuras claramente simbólicas, que representam alegoricamente a globalidade da sociedade do Estado Novo. São, sem dúvida, as camadas de ambiguidade de *O crime de Aldeia Velha*, reforçadas pelo seu cenário comparativamente naturalístico e os processos de abstração

necessários para desenterrar uma crítica direta ao regime da ditadura, que permitiram à peça esquivar-se da reprovação dos censores. O ataque descarado montado contra o Portugal do Estado Novo por *Comunicação*, pelo contrário, não podia deixar de provocar a ira da PIDE.

Ao ponderar as experiências de perseguição de Joana e a Feiticeira Cotovia, seria igualmente relevante apontar para o fato de que, embora as duas mulheres terminem na fogueira, as forças que as arrastam até este suplício são distintas. Adaptada dos fatos do caso da queimada-viva de Soalhães, a fogueira de Bernardo Santareno seria, na melhor das hipóteses, um rito religioso malogrado, que reflete a superstição e a ignorância da comunidade que o realiza, na pior, um instrumento de justiça popular que focaliza fatalmente a intolerância de Aldeia Velha. Nas duas interpretações, é a comunidade que age para purgar-se de um elemento indesejável, seja o diabo que teria supostamente possuído Joana, seja a perturbação representada pela presença da própria jovem na aldeia.

Por outro lado, a fogueira de *Comunicação* e o processo do qual constitui o ponto final são nitidamente baseados na Inquisição. Percebemos isso já pelo fato de o processo da feiticeira ser conduzido por um Inquisidor e Sete Juízes que se afirmam agentes do Santo Ofício, mas as especificações acerca do figurino a ser usado pela feiticeira também contribuem para completar o cenário inquisitorial. Quando a Feiticeira Cotovia é trazida para o palco e vestida “à ré”, explica-se: “sobre o sambenito, labaredas de serge vermelho cosido por cima. Se as provas do crime forem insuficientes, as labaredas serão substituídas por uma cruz vermelha de Santo André e a sua vida será poupada” (CORREIA, N., 1999, p. 176). Essa descrição da roupa da feiticeira faz referência a duas versões do sambenito vestidas pelos condenados da Inquisição, a primeira usada por aqueles que eram destinados a serem queimados vivos, a segunda por aqueles cujo castigo seria apenas penitência. Nesse sentido, a apropriação da linguagem simbólica da Inquisição pelo uso desse figurino permite a identificação imediata da feiticeira como vítima, enquanto as labaredas cosidas no sambenito parecem prefigurar o destino dela.

Ao considerar o embate entre a Inquisição e a Feiticeira Cotovia, vale lembrar que, apesar do Santo Ofício ser associado à perseguição das feiticeiras por muitos<sup>44</sup>, quando comparada à chamada febre das bruxas que se levantou nos países do norte da Europa nos primeiros séculos da Idade Moderna, a perseguição a feiticeiras e feiticeiros nos países meridionais em que atuava a Inquisição, tais como Portugal, a Espanha e a Itália, funcionava segundo uma lógica relativamente permissiva. Segundo P.G. Maxwell-Stuart (2004, p. 104),

---

<sup>44</sup> Uma concepção sem dúvida fomentada pelo fato de que o famoso tratado sobre a bruxaria, *Malleus maleficarum*, foi redigido pelo inquisidor Heinrich Kramer.

“era muito provável que uma bruxa ou feiticeiro suspeito que chegasse diante do tribunal da Inquisição recebesse uma audiência mais justa do que em muitos outros tribunais na Europa, e após a sua condenação, o seu castigo seria quase certamente mais leve”<sup>45</sup>. O historiador britânico ainda esclarece que, “o principal interesse dos inquisidores quando diante de um praticante de magia era simples: as acusações contra essa pessoa envolvem heresia ou não?”<sup>46</sup> (MAXWELL-STUART, 2004, p. 104). No caso negativo, o tribunal inquisitorial costumava enxergar as práticas supostamente mágicas do acusado como evidência da sua ignorância e, por esse motivo, não as consideravam dignas de castigo, mas de correção por meio da instrução. Mesmo Jules Michelet (2016, p. 226) reconheceu, já em 1862, que, “A Inquisição, exterminadora para os heréticos, cruel para com os Mouros e os Judeus, o era bem menos para com os feiticeiros”<sup>47</sup>.

Além disso, como apontado por vários historiadores, mesmo entre as Inquisições, a portuguesa, que vigorou entre os anos de 1536 e 1821, destacava-se pela sua comparativa leniência com relação à feitiçaria. Em *Bruxaria e superstição num país sem “caça às bruxas”*: 1600-1774, por exemplo, José Pedro Paiva (2002, p. 208) chama atenção para o “pouco valor que a perseguição dos agentes de práticas mágicas ilícitas tinha na generalidade dos negócios inquisitoriais” em Portugal. Entre os anos 1600 e 1774, Paiva conta 818 processos inquisitoriais incidindo sobre delitos ligados à feitiçaria em Portugal continental, com esse tipo de processo representando apenas 4,2% dos casos julgados pelas Inquisições de Coimbra e Lisboa durante esse período, e 2,3% dos julgados pela Inquisição de Évora. A título de comparação, práticas mágicas apareceram em 37% dos processos julgados pela Inquisição de Nápoles entre 1564 e 1740, e em 7,9% dos processos das secretarias de Aragão e Castela entre 1540 e 1700, uma taxa que, embora não espantosa, ainda representa quase o dobro das registradas em Lisboa e Coimbra.

Quanto aos castigos infligidos naqueles que foram acusados de praticar feitiçaria, ao explicar que, desses 818 casos julgados pelo Santo Ofício em Portugal, conservam-se atualmente 690 processos, Paiva esclarece que apenas 0,6% destes últimos resultaram em condenações à morte, enquanto 10,6% dos réus foram absolvidos dos seus crimes. Tendo em conta que as sentenças aplicadas frequentemente combinavam mais de uma pena, os castigos mais comuns para praticantes de magia foram o degredo, aplicado em cerca de 80% dos casos,

---

<sup>45</sup> No inglês original: “A suspect witch or magician coming before a tribunal of the Inquisition was quite likely to receive a fairer hearing than in many other courts in Europe, and her or his punishment after conviction would almost certainly be lighter”.

<sup>46</sup> No inglês original: “The principal interest of the inquisitors when faced by a practiser of magic was simple: do the charges against the person involve heresy or not?”.

<sup>47</sup> No francês original: “L’inquisition, exterminatrice pour les hérétiques, cruelle pour les Maures et es Juifs, l’était bien moins pour les sorciers”.



e a prisão, que foi o destino de pouco mais de 60% dos réus (PAIVA, 2002, p. 218-219). Nesse sentido, a ideia de que a fogueira representava o destino inevitável de todo infeliz que a Inquisição considerasse culpado de feitiçaria revela-se, em boa parte, errônea, particularmente no caso de Portugal, onde as penas mais duras parecem ter sido reservadas aos que foram acusados de serem judaizantes. Efetivamente, como já discutido no capítulo anterior, é com base no foco obsessivo do Santo Ofício luso em erradicar os judeus, e a sua falta conseguinte de interesse em caçar e castigar feiticeiras, que Moisés Espírito Santo (1990, p. 222-223) formula a sua teoria acerca dos dois grandes modelos sociais que se desenvolveram na Europa depois da Idade Média:

Aqueles dois tipos de sociedades acenderam ambas fogueiras em topo de guerras religiosas mas com fins diferentes: as sociedades ibéricas procederam ao genocídio judaico e animaram uma pavorosa Inquisição que só foi extinta em 1820; as sociedades que são hoje protestantes queimaram, nas suas fogueiras permanentes, durante cem anos, as bruxas das aldeias e as crianças contaminadas pela feitiçaria das avós.

Ademais, a consciência da relativa ausência de feiticeiras e outros praticantes de feitiçaria entre os perseguidos da Inquisição portuguesa não é uma descoberta recente, sendo que já pode ser detectada na origem da historiografia acerca dessa instituição. Um dos primeiros estudos a debruçar-se sobre as atividades do Santo Ofício luso depois da sua extinção, a *História da origem e estabelecimento da Inquisição em Portugal* (1854-1859), de Alexandre Herculano, estabelece de forma contundente que o alvo principal da máquina inquisitorial foram os judeus. É verdade que o historiador nota que “Os pecados da feitiçaria associavam-se aos de judaísmo. Viagens aéreas nas azas dos demonios, bodes volantes, phantasmas, ubiquidade dos bruxos, tudo appareceu, tudo se demonstrou” (HERCULANO, 1909, p. 231), sublinhando como a feitiçaria e o judaísmo eram, muitas vezes, confundidos por aqueles que vieram a fazer delações ao Santo Ofício. Mas, na lógica de Herculano, essa confluência de acusações parece ter servido mais para intensificar a denegrição de judeus e cristãos novos do que para gerar animosidade contra pessoas que podiam ser consideradas como feiticeiros ou feiticeiras *tout court*. Podemos ver, então, que, embora presente na historiografia inquisitorial em Portugal, a feiticeira está longe de poder gabar-se de qualquer protagonismo dentro desse campo.

Contudo, feitas essas ressalvas, é mister reconhecer que, no contexto da criação literária, a realidade histórica – em última instância, inacessível – pesa muito menos do que o imaginário popular e que, neste domínio de fantasias coletivas, a feiticeira tem definitivamente o seu lugar entre os grandes supliciados da Inquisição. Meio século depois da publicação do estudo de Herculano, Júlio Dantas (1916, p.246) descreve como os feitiços “Aparecem a cada passo nos

processos do Santo Ofício”, em *O amor em Portugal no século XVIII* (1915), acrescentando, “Perante o perigo crescente da bruxa, a medicina arma-se; os capelos amarelos cogitam; os cárceres da Inquisição trasbordam. [...] E as fogueiras rechinam; e a procissão amarela das mitras e das samarras segue a caminho do Campo da Lã” (DANTAS, 1916, p. 249). Aqui, ao partir de uma realidade histórica – a perseguição das feiticeiras pela Inquisição portuguesa –, Dantas usa uma acumulação de imagens emotivas para sugerir que esse fenômeno tivesse uma dimensão exageradamente massiva.

Não é de surpreender, então, que, em *Santa Inquisição*, peça em quatro atos e um quadro, publicada por Dantas em 1910, encontramos elencada uma personagem designada como “bruxa”. Descrita por uma didascália como “uma velha judia, typo de bruxa, embrulhada nos restos d’um chiôte de burél” (DANTAS, 1917, p. 43), essa figura explica a sua experiência com o Santo Ofício da forma seguinte: “Tambem a mim me quebraram os ossos no polé... Vi meu marido, de mitro e samarra, a uivar na fogueira” (DANTAS, 1917, p. 70). Simultaneamente “uma velha judia” e um “typo de bruxa”, a personagem de Dantas ecoa a confusão de judaísmo e feitiçaria apontada por Herculano, apresentando um motivo duplo de perseguição que espelha igualmente a situação da feiticeira moura, Zoraya, na peça, *La sorcière [A feiticeira]* (1903), do francês Victorien Sardou. É verdade que a velha andrajosa de Dantas se situa claramente em outro polo do espectro de feiticeiras daquele ocupado pela aliciante heroína trágica de Sardou, mas a própria divergência na caracterização dessas duas personagens faz prova da grande variedade de criações artísticas que prosperaram no terreno fértil fornecido pela ideia da feiticeira como uma espécie de vítima arquetipicamente feminina da Inquisição, mesmo que esse terreno esteja adubado por um imaginário sobre a grande caça às bruxas que pouco ou nada tinha que ver com a realidade da atuação do Santo Ofício.

*O Judeu*, de Santareno, também se inspira do contexto da Inquisição e inclui uma personagem feminina (há que admitir, de importância secundária) que é acusada de ter “havido com o Diabo um pacto nefando, com coitos danados muitas vezes repetidos, e do mesmo Demónio ter parido sete filhos – cachorros, gatos e monstros” (SANTARENO, 1986, p. 26) e de ter “sarado muitos doentes à distância, o que não podia ser sem auxílio do mesmo Demónio” (SANTARENO, 1986, p. 26), crimes fantásticos que associam a ré à figura da bruxa ou da feiticeira. Esta peça de 1966 marca uma mudança estilística significativa na obra santareniana, mas, aqui, mais uma vez, o dramaturgo toma como ponto de partida acontecimentos verídicos – nomeadamente os da biografia do dramaturgo luso-brasileiro setecentista António José da Silva – para construir o seu enredo. Em contraste, embora *Comunicação* se alimente do

imaginário inquisitorial, não há tentativa de criar uma trama baseada em acontecimentos específicos ligados à atuação do Santo Ofício em Portugal durante o período de quase 300 anos que operou no país. Antes, a Inquisição serve principalmente como uma manifestação simbólica das forças de repressão e censura, erguendo-se em oposição a uma figura que, no imaginário popular, representa um dos maiores adversários do Santo Ofício: a feiticeira.

Poderia argumentar-se que, nesse sentido, a forma como Natália Correia explora a Inquisição no seu poema dramático não se distancia tão significativamente da abordagem demonstrada em *O Judeu*. Na peça de Santareno, a mensagem da obra também se alicerça no uso do Santo Ofício como uma metáfora para o obscurantismo que continuou a assombrar a sociedade portuguesa sob o regime do Estado Novo, associação assinalada de forma mais ou menos explícita no último ato da obra pelo Cavaleiro Oliveira, quando invectiva, “Olhai que o Santo Tribunal da Inquisição mais não é que o corpo visível, a aparência mortal dum *espírito de trevas*, e que este espírito... vivo por certo persistirá, nesta nação, muito tempo ainda após a morte do Santo Ofício!” (SANTARENO, 1986, p. 182). A perseguição dos judeus e cristãos novos pela Inquisição é ainda ligada ao Holocausto nazista pelo sonho profético da mãe de António José, Lourença (SANTARENO, 1986, p. 126), num movimento que amplia a metáfora inquisitorial não apenas para sublinhar a continuidade histórica da repressão aos judeus, mas também para contemplar as ações de regimes autoritários de modo mais geral.

Além disso, em ambas as obras, os agentes da Inquisição exibem um discurso comum, que, representando as chamas da fogueira como forças de purificação, retrata o Santo Ofício como uma entidade que visa à salvação das suas próprias vítimas. Em *O Judeu*, as palavras, “Quebrai as grades do vosso coração, deixai entrar o Senhor: e os lenhos ardentes vos parecerão pétalas de rosa, o fogo alteroso doce brisa de Primavera!” (SANTARENO, 1986, p. 17-18) são entoadas durante um auto da fé, enquanto, em *Comunicação*, o auto da Feiticeira Cotovia conclui com os Sete Juízes comparando a fogueira à “pia baptismal / Que a lave da heresia” (CORREIA, N., 1999, p. 186), imagem acompanhada pelo imperativo hipócrita, “Rezemos pela sua alma / Quatrocentos padre-nossos” (CORREIA, N., 1999, p. 186). De fato, esse discurso reflete uma hipocrisia maior que George W. Woodyard identifica como o cerne da representação da Inquisição tanto em *O Judeu*, quanto em *O santo inquérito*, de Alfredo Dias Gomes. Segundo Woodyard (1973, p. 69), nas duas peças, a Inquisição apresenta uma “atitude farisaica, justificando a sua posição e as suas ações ao afirmar que defende a sociedade contra

facções subversivas, ao mesmo tempo que paradoxalmente destrói o indivíduo – moralmente, espiritualmente e fisicamente – a fim de salvá-lo de si mesmo”<sup>48</sup>.

Em *Comunicação*, ainda é possível ver essa “atitude farisaica” quando, ao pronunciar a sua sentença na conclusão do poema dramático, os Sete Juízes proclamam que foi “Inútil a tolerância / Que o Santo Ofício empregou” (CORREIA, N., 1999, p. 185), como se a iminente condenação à morte fosse apenas a culpa da própria feiticeira, que não soube aproveitar a indulgência dos seus juízes. Na prática, a tolerância que esses agentes da Inquisição se atribuem resume-se essencialmente à sua insistência que a feiticeira tem direito “Às demoras da rotina” (CORREIA, N., 1999, p. 180) e à sua tentativa de acalmar o zelo do Inquisidor ao dizer, “sejamos benevolentes” (CORREIA, N., 1999, p. 181), solicitação cuja sinceridade é rapidamente colocada em questão quando os juízes continuam a convocar testemunhas desfavoráveis à Feiticeira Cotovia para deporem. Finalmente, o único benefício concedido por essa aderência às regras do processo inquisitorial é o de permitir os juízes proclamarem que têm “a consciência / Límpida como um cristal” (CORREIA, N., 1999, p. 185) quando anunciam a pena da Feiticeira Cotovia.

Contudo, no poema dramático de Natália Correia, a hipocrisia inquisitorial ainda tem outra dimensão. O Inquisidor emprega repetidamente uma linguagem sexualizada na sua condenação da Feiticeira Cotovia: acusa-a de ser “o leito de orgia / De poetas obscenos” (CORREIA, N., 1999, p. 176) e incita-a confessar que a sua raça “É a erecção do membro / Dum rapaz que dança a valsa / Com as bacantes de Setembro” (CORREIA, N., 1999, p. 177). Isso é uma de apenas duas intervenções de comprimento significativo feitas pelo Inquisidor, sendo que a segunda surge como uma resposta ultrajada à defesa montada pela feiticeira face às acusações da Solteirona, e começa assim:

São vinhos vulvas venenos  
São pernas com meias pretas  
São os postais obscenos  
Que fechamos nas gavetas. (CORREIA, N., 1999, p. 179).

Aqui, o reaparecimento do verbo “são” no início de cada verso, combinado com o efeito aliterativo obtido pela repetição da letra “v” no primeiro e da letra “p” no segundo e terceiro versos, contribuem para a impressão de uma enxurrada ofegante de indignação ao sublinhar a acumulação acelerada de imagens sexuais evocadas pelo Inquisidor. Essa atitude reflete a obsessão dos processos de bruxaria históricos com a sexualidade supostamente criminosa das

---

<sup>48</sup> No inglês original: “self-righteous attitude, justifying its position and actions by claiming to preserve the society from subversive factions while paradoxically destroying the individual – morally, spiritually, and physically – in order to save him from himself”.

acusadas, tanto no contexto dos países protestantes, quanto no da Inquisição. Pouco surpreendentemente, essa questão viria a ser um tema recorrente nas obras literárias que se inspiraram desses processos, tendência espelhada pela menção, embora breve, dos “coitos danados” da feiticeira em *O Judeu*, de Santareno.

O conflito específico entre a Inquisição e uma feiticeira permite, assim, montar uma crítica focalizada na política moral do Estado Novo, com a sua ligação estreita com a Igreja Católica e o seu policiamento da sexualidade. Ao mesmo tempo, a menção de “os postais obscenos / Que fechamos nas gavetas” pelo Inquisidor sublinha que essa fixação na moral sexual é, na verdade, fundamentalmente hipócrita, já que os agentes da Inquisição também se entregam furtivamente a certos prazeres carnis. Nesse sentido, o confronto entre Inquisição e feiticeira também apresenta um espaço no qual Natália Correia pode examinar as interseções entre falsa devoção e hipocrisia sexual, temas que seriam igualmente explorados pela autora na peça, *A pécora*, escrita em 1967, mas só publicada nos anos 80 do século passado, devido à sua repressão pela PIDE.

### 3.2 Os amores proibidos da mulher emancipada

O destaque dado às atitudes do Inquisidor na matéria do controle exercido sobre a sexualidade da mulher estabelece essa questão como uma das preocupações centrais de *Comunicação*. Não é, portanto, surpreendente encontrar os prescritores do comportamento feminino a serem carbonizados no inferno cataclísmico conjurado pela Feiticeira Cotovia no fim do poema dramático. Nesses últimos momentos caóticos, o coro descreve como:

Os rechonchudos anjos das casas  
Expíam crimes ancestrais  
Mamando restos de leite em brasa  
Nos esqueletos maternais.

As salamandras uterinas  
Queimam devassos nas suas camas  
Com quem celebram fesceninas  
E derradeiras núpcias de chamas. (CORREIA, N., 1999, p. 188).

Aqui, ao invocar a figura do “anjo da casa”, Natália Correia ecoa curiosamente o poema com esse título<sup>49</sup>, no qual o escritor inglês oitocentista, Coventry Patmore, traça os contornos da mulher ideal segundo uma visão que atribui aos membros do sexo feminino o papel de doce guardiã resignada da felicidade doméstica, perspectiva replicada pela política feminina do

---

<sup>49</sup> “The angel in the house”, também traduzido para o português como “o anjo do lar”.

Estado Novo, que, como frisado por Irene Vaquinhas (2021, p. 131), exigia que a mulher fosse “boa, católica, [...] mãe ‘prolífica’ e esposa obediente”. O ideal proposto pelo poema de Patmore foi notavelmente referenciado e criticado por Virginia Woolf em “Professions for women” [Profissões para mulheres], onde a autora caracteriza a figura da seguinte forma: “Ela era intensamente compreensiva. Ela era intensamente charmosa. Ela era completamente abnegada. Ela sobressaía nas artes difíceis da vida familiar. Ela sacrificava-se todos os dias. [...] Acima de tudo – escusado será dizer – ela era pura”<sup>50</sup> (WOOLF, 1966, p. 285). Assombrada por esse fantasma de submissão feminina, que a exorta a moderar as suas críticas sempre que ela deve escrever a resenha de um livro escrito por um homem, Woolf explica como a spectral mulher idealizada “aborrecia-me e gastava o meu tempo e atormentava-me tanto que, finalmente, eu matei-a”<sup>51</sup> (WOOLF, 1966, p. 285), ainda sublinhando que “matar o Anjo da Casa fazia parte da ocupação de uma escritora”<sup>52</sup> (WOOLF, 1966, p. 286).

Repetindo o assassinato cometido por Woolf, o fim de *Comunicação* derruba o anjo da casa e, continuando o tema de inversões que percorre a descrição do cataclismo causado pela Feiticeira Cotovia, transforma-o num querubim decaído que se agarra a uma miragem moribunda da maternidade. E enquanto mama desesperadamente “esqueletos maternais” ressequidos para conseguir um pouco de “leite em brasa”, imagem que transforma a própria essência da maternidade numa substância nociva, o anjo expia “crimes ancestrais”, numa possível referência à contínua imposição de ideais antiquadas do feminino. Na quadra seguinte, o desmantelamento do conceito da maternidade continua com a imagem das “salamandras uterinas / [que] Queimam devassos nas suas camas”. Além do réptil miticamente relacionado ao fogo, já mencionado pela Feiticeira Cotovia na sua descrição de si mesma nas chamas da fogueira como “nua e salamandra” (CORREIA, N., 1999, p. 187), a construção “salamandras uterinas” parece evocar a lareira móvel que compartilha o nome dessa criatura. Sublinhando a associação entre a lareira como coração do lar e o papel materno e doméstico da mulher, essa imagem mergulha rapidamente num registro marcadamente menos inocente por meio da celebração de “fesceninas” e “núpcias” macabras com “devassos nas suas camas”. Desse modo, os paradigmas femininos promovidos pelo Estado Novo – domesticidade, maternidade, irrepreensibilidade sexual – são sistematicamente incendiados pelo cataclismo final do poema

---

<sup>50</sup> No inglês original: “She was intensely sympathetic. She was immensely charming. She was utterly unselfish. She excelled in the difficult arts of family life. She sacrificed herself daily. [...] Above all – I need not say it – she was pure”.

<sup>51</sup> No inglês original: “bothered me and wasted my time and so tormented me that at last I killed her”.

<sup>52</sup> No inglês original: “Killing the Angel in the House was part of the occupation of a woman writer”.

dramático, mas a Feiticeira Cotovia estabelece a sua posição quanto a essas questões muito antes de a fogueira acender.

A primeira das três testemunhas a depor contra a feiticeira, e a única cujas acusações provocam não apenas uma defesa por parte desta última, mas também uma reiteração aprovadora por parte do Inquisidor, a Solteirona ocupa uma posição privilegiada no processo que decorre ao longo de *Comunicação*. É sobretudo no intercâmbio com esta personagem que a Feiticeira Cotovia expõe a sua visão de uma feminilidade que diverge radicalmente do modelo estadonovista. Já podemos sentir os contornos de um ideal feminino libertado a serem delineados quando a Solteirona se queixa do seguinte tratamento que recebeu da feiticeira:

Deu-me duas asas  
E disse-me assim:  
Já que não te casas  
Vai ao teu festim! (CORREIA, N., 1999, p. 178).

O imperativo citado da Feiticeira Cotovia revela uma perspectiva, que, assumindo um posicionamento diametricamente oposto ao do Estado Novo em termos do destino social da mulher, enxerga o fato de a solteirona não ser casada não como uma deficiência ou um impedimento à autorrealização plena, mas como um estado de liberdade que convida à exploração de outras vias de prazer. Ao mesmo tempo, a oferta de asas que precede o convite ao “festim”, aponta tanto para um estado de elevação, quanto para o voo subversivo das feiticeiras, que teriam viajado pelos ares para participar da missa negra, rito em grande medida folclorizado, que serviu como o repositório das alucinações de perversão sexual que assombravam o imaginário cristão na transição para a Idade Moderna. Aqui, ao convidar a Solteirona a efetuar esse voo com asas angélicas, ao invés da vassoura estereotipada das bruxas, a Feiticeira Cotovia ainda desestabiliza os polos da dicotomia moral entre o bem e o mal e prefigura a derrota do anjo da casa no fim de *Comunicação*.

Frente às queixas da Solteirona, que enumera uma série de cenários lascivos em que os feitiços-poemas da maga a teria envolvido, a Feiticeira Cotovia protesta a sua inocência ao redefinir as situações interpretadas pela testemunha como obscenas. Interrompendo a sua acusadora, começa a sua defesa ao declarar, “Dei-te uma canção como um fruto aberto / De mulher em arco na proa de um barco” (CORREIA, N., 1999, p. 179). Ao caracterizar a canção que oferece à Solteirona como um fruto aberto, símbolo que evoca simultaneamente uma fertilidade abundante e uma imagética vaginal, a feiticeira contradiz de imediato a ideia convencional da solteirona como uma figura condenada à infertilidade frígida. Continua na mesma veia quando acrescenta que a canção dada à Solteirona ainda é “De relincho e feno de

flor e de insecto / Que pousa na flor e fica casado” (CORREIA, N., 1999, p. 179), afirmação que indica, por meio da evocação de sons e imagens naturais e sugestivos do acasalamento e da fecundação, um tipo de casamento que transcende a instituição matrimonial.

Rodeada por essas imagens de fertilidade, a “mulher em arco” emerge com a sua pose sugestiva das contorções extasiadas do gozo sexual, enquanto a sua posição como a figura de proa de um barco evoca naus que desbravam os mares para descobrir novas terras. Dessa forma, vistas pelo olhar da Feiticeira Cotovia, as experiências propiciadas pela sua canção e interpretadas pela Solteirona como uma jornada pelas profundezas da depravação, transformam-se numa exploração destemida da sexualidade feminina, uma busca representada como fértil por si mesma, sem a necessidade de ser enquadrada pela perspectiva da procriação dentro do contexto do casamento.

Ao lermos as acusações da Solteirona mais de perto, percebemos que as experiências vivenciadas por ela sob a influência da poesia da feiticeira abrangem um vasto leque de atividades consideradas imorais pela doutrina cristã abraçada pelo Estado Novo. Incluem relações sexuais promíscuas com homens de condições sociais variadas, desde um “Bórgia” até “a corja”, passando por “um marinheiro” (CORREIA, N., 1999, p. 178) que a Solteirona paga como se fosse prostituto. A Solteirona também entra “num bordel / Com cem meretrizes”, que ao deleitarem-se com o seu “corpo de mel” (CORREIA, N., 1999, p. 178), apontam para possíveis experiências lésbicas. Ainda há o consumo de cocaína e uma sugestão de sadomasoquismo na “pancada” levada pela Solteirona antes desta última concluir o seu inventário de vício ao dizer, “Vi uma menina / Comi-a à dentada” (CORREIA, N., 1999, p. 178), declaração que, no fluxo de indignação delirante da Solteirona, poderia referir-se tanto a um ato genuíno de canibalismo, quanto, num trocadilho com o duplo sentido da palavra “comer”, à uma relação sexual lésbica de forma mais geral.

Que essa jornada exaustiva pelas várias paisagens da sexualidade provoca protestos ultrajados da Solteirona não nos deveria surpreender, tanto mais porque ela não é a primeira iteração desse tipo de personagem na obra de Natália Correia e a sua reação reflete o comportamento já mostrado por uma encarnação prévia do mesmo espírito. Em *Sucubina ou a teoria do chapéu*, peça que Natália Correia e Manuel de Lima escrevem em 1952, aparece a personagem Deodata, descrita como “uma mulher com o tipo acentuado de solteirona” (CORREIA, N.; LIMA, 2013, p. 39). Gabando-se de ter tido uma “vida exemplar” e insistindo, “Nunca consenti que um homem olhasse para mim” (CORREIA, N.; LIMA, 2013, p. 56), Deodata ergue-se como automeada defensora da virtude ao apresentar um abaixo-assinado



contra a sua vizinha do terceiro andar, cujo comportamento sexual ela acha imoral. No entanto, no momento da morte, em vez de ganhar a recompensa divina que ela espera receber pelas suas ações pretensamente virtuosas em vida, esta solteirona intrometida acaba por cair no inferno depois de ouvir as palavras reprovadoras: “Não minha filha... a virtude não é o que tu julgas...” (CORREIA, N.; LIMA, 2013, p. 58).

Seria fácil ver essas personagens caricaturais como a manifestação de uma atitude singularmente misógina. Afinal, a caracterização negativa da solteirona como uma figura excessivamente preocupada com a decência moral, e conseqüentemente falhada na sua constituição sexual, é comum em discursos machistas que se esforçam para explicar qualquer desvio feminino do modelo familiar exigido pelo patriarcado, inclusive aqueles desvios que resultam contraditoriamente de uma tentativa de preservar uma moral religiosa patriarcal. No entanto, é notável que tanto no caso de Deodata, quanto no da Solteirona de *Comunicação*, é o próprio conceito de virtude defendido por elas que é representado como fundamentalmente defeituoso. Se Deodata é corrigida diretamente quanto à sua definição de virtude, a Feiticeira Cotovia também aponta para um equívoco semelhante quando diz que a sua oferta para a Solteirona, foi mal-entendida por esta última devido ao “remorso da raça cobarde / Que nos abortou no círio elegíaco / Da nossa perda Sodoma que arde” (CORREIA, N., 1999, p. 179). Essas palavras sugerem que a visão de virtude defendida pela Solteirona representa não um ideal moral elevado, mas uma falta de coragem para seguir o rumo do prazer próprio.

Essa virtude cobarde manifesta-se como um dos traços principais da Solteirona, descrita por uma didascália como “arreitada de luxúria e escumando pavor” (CORREIA, N., 1999, p. 177) no momento da sua entrada. Representada como possuidora de fortes desejos sexuais, mas simultaneamente atormentada pelo medo, a Solteirona mostra-se uma figura singularmente frustrada, confrontada com manifestações de desejo que ela não ousa aproveitar plenamente devido à sua adesão a uma moral que vai contra a sua natureza. Essa cobardia resulta numa personagem essencialmente hipócrita, que se assemelha ao Inquisidor com os seus postais obscenos escondidos, característica sublinhada pela Feiticeira Cotovia quando acusa a Solteirona do “crime secreto / De seres cortesã numa Babilónia / Que fechas à chave para ficar mais perto” (CORREIA, N., 1999, p. 179).

Pode-se afirmar, então, que a falta de solidariedade feminina apontada por Santareno em *O crime de Aldeia Velha*, faz-se sentir igualmente em *Comunicação*, onde a Solteirona, infetada pela hipocrisia propagada pela Inquisição, incarna a aderência feminina a uma moral cristã patriarcal que prejudica as mulheres. No entanto, enquanto, na peça de Santareno, esse

patriarcalismo feminino mobiliza-se contra uma vítima que tenta simplesmente esquivar-se das estruturas de moral sexual patriarcais que a querem restringir, na obra de Natália Correia, a Feiticeira Cotovia empenha-se muito mais claramente em enfrentar e dismantelar as mesmas.

De fato, a associação da figura da feiticeira a expressões de sexualidade aberrantes ao patriarcado vai além da perseguição histórica a mulheres cujas atividades sexuais desviavam da norma patriarcal. Olhando para o Renascimento, Silvia Federici aponta para o fato de que, além de curandeiras, cujo exercício de medicina popular poderia provocar suspeitas de que elas fossem praticantes de bruxaria, qualquer mulher exercendo uma profissão que envolvia a sexualidade – desde prostitutas até parteiras – poderia facilmente encontrar-se face a acusações parecidas. Segundo a historiadora, essa realidade refletia uma estratégia de “intervenção do Estado na supervisão da sexualidade, da procriação e da vida familiar” (FEDERICI, 2017, p. 174) na Europa do século XVI, sendo que a suspeita de feitiçaria facilitava a perseguição legal às mulheres que comprometiam esse controle.

Essa questão histórica tem um reflexo curioso nos primórdios do teatro português, herança literária com a qual Natália Correia parece querer dialogar ao designar o núcleo do seu poema dramático como um “auto”. Nesse sentido, é interessante notar que as alcoviteiras de Gil Vicente são muitas vezes engajadas em alguma forma de feitiçaria, talvez fazendo eco a uma tradição literária maior explorada igualmente pelo espanhol, Fernando de Rojas, que descreve a famosa Celestina como “alcoviteira e um pouquinho feiticeira”<sup>53</sup> (ROJAS, 1999, 1º ato) na sua tragicomédia de 1499<sup>54</sup>. Nas peças de Gil Vicente, seria possível citar, como exemplo, Brísida Vaz, do *Auto da barca do Inferno* (1517), que carrega com ela “três arcas de feitiços” (VICENTE, 1517, 491) para o além, ou ainda Branca Gil, do *Auto do velho da horta* (1512), que propõe resolver os problemas do velho titular da peça por meio de “ũa esconjuração c’um dente de negra morta [...] que exorta qualquer duro coração” (VICENTE, 1512, 430-433). Desse modo, o uso de feitiçaria associa-se a mulheres que a empregam para promover comportamentos sexuais fora da norma, que seja na forma da prostituição – como no caso de Branca Gil e as “moças que vendia” (VICENTE, 1517, 502) –, seja na exploração mercantil do papel de intermediadora de relacionamentos amorosos duvidosos, como no caso de Brísida Vaz.

---

<sup>53</sup> No espanhol original: “alcahueta y un poquito hechizera”.

<sup>54</sup> Como apontado por Maxwell-Stewart (2004, p. 33-34), esta tradição literária seria ainda mais velha, sendo já apresentada como um tema na literatura romana. Por exemplo, no começo de uma diatribe contra uma *lena* (proxeneta, alcoviteira) morta, o poeta, Propércio, descreve como ela “dita leis para a Lua encantada / e se disfarça de noturno lobo, / para poder cegar na astúcia o esposo esperto” (*Elegias*, 4. 5. 13-15), entre outras práticas claramente indicativas de bruxaria.

E se as alcoviteiras vicentinas são amiúde um pouco feiticeira, as feiticeiras do pai da dramaturgia portuguesa também se distinguem na alcovitaria e nas suas atividades associadas. Na *Comédia de Rubena* (1521), por exemplo, a feiticeira é chamada por uma parteira para auxiliar no momento do nascimento da filha de Rubena, resultado de uma relação ilícita, enquanto, no *Auto das fadas*, peça protagonizada pela feiticeira, Genebra Pereira, esta última fornece uma lista extensa de feitiços praticados por ela, muitos dos quais concernam ligações amorosas. Além disso, mesmo se alguns dos casos citados por Genebra Pereira se inserem nos moldes fornecidos pelo casamento cristão, a menção dos seus esforços para ver “mulheres mal casadas” (VICENTE, s/d, 63) “bem maridadas” (VICENTE, s/d, 64) e a sua invocação de “frades e freiras / que morreram por amores” (VICENTE, s/d, 80-81) no seu feitiço para ajudar um “namorado sem conforto” (VICENTE, s/d, 73), são apenas dois exemplos que implicam a sua promoção de relacionamentos que fogem a esse modelo.

Em *Comunicação*, a Solteirona parece aludir a esse legado da feiticeira-alcoviteira e à tradição maior da feitiçaria amorosa quando diz que a Feiticeira Cotovia lhe deu “um amuleto / Para eu ter um amante” (CORREIA, N., 1999, p. 178). Contudo, aqui, de novo, a Solteirona mostra-se incapaz de entender a oferta da feiticeira em toda a sua profundidade. A Feiticeira Cotovia explica:

Passou um amante no voo directo  
Dum corpo para a sua constelação:  
Com pena de ti roubei-lhe o trajecto  
E pus-te uma pomba de amor na mão. (CORREIA, N., 1999, p. 179).

O amante dado à Solteirona é apresentado como um ser celeste, que se transforma numa “pomba de amor”, símbolo que, além das suas associações com a paz e o amor, pode também evocar a liberdade, graças à sua associação ao voo. Longe de constituir uma simples proposta de um caso extraconjugal, a oferta da feiticeira representa a exploração das possibilidades de um amor que se esquivava das instituições terrestres e patriarcais construídas para o conter, movimento transcendente manifestado na viagem sideral do amante. A Feiticeira Cotovia canaliza, assim, a magia dos feitiços amorosos das suas predecessoras e revela a sua essência libertária ao recontextualizá-la dentro de uma luta maior pela emancipação sexual da mulher.

Nesse sentido, a libertação sexual feminina defendida pela Feiticeira Cotovia alimenta-se de uma larga gama de tradições – históricas e literárias, portuguesas e europeias – que retratam a feiticeira como padroeira dos desvios da sexualidade prescrita pela moral cristã. Em *Comunicação*, esses desvios são revalorizados como explorações destemidas de um Eros que transcende as fronteiras estreitas impostas pelo matrimônio e liberta a mulher dos papéis

restritivos que essa instituição patriarcal lhe destina. Em paralelo, aqueles que defendem a ordem estabelecida são pintados como hipócritas cobardes que não ousam adentrar-se na grande empresa do amor e, por isso, atacam a Feiticeira Cotovia, que, alcoviteira cósmica, apontava-lhes o caminho com a mão de um amante raptado aos céus.

### 3.3 Nos rastros da Deusa

No entanto, a revisão da sexualidade feminina realizada pela Feiticeira Cotovia não é espelho de uma luta que diz respeito apenas às mulheres. Com efeito, como apontado por Josyane Malta Nascimento (2018, p. 28), Natália Correia “compreendia a feminilidade como um estado de libertação humana, e não apenas de emancipação e igualdade de direitos da mulher”. Nesse sentido, esse tema constitui uma pedra basilar da revolução maior promovida por *Comunicação*, uma subversão completa da ordem vigente já apontada pela didascália que precede a última fala do coro:

Convertida numa estátua de chamas, a Feiticeira Cotovia faz descer com a vara fremente da sua profecia o fogo do céu à terra. As labaredas correm dementes pela cidade semeando dolorosas campos de cinza. E tombando-lhe a cabeça entrega a semente do seu espírito aos ventos onde canta a vontade do Rei da Luz para que os zéfiros novamente lancem na terra a Palavra que faz germinar a Cidade dos Homens Rádiosos. (CORREIA, N., 1999, p. 188).

Aqui, torna-se claro que a morte da feiticeira coincide com a da sociedade que a persegue e que acaba por ser incendiada num cenário de labaredas apocalípticas. A morte da maga não representaria, então, uma vitória para as forças repressoras que se ergueram contra ela, já que elas também são consumidas pelas chamas. Igualmente digno de nota é o vocabulário de cultivo e regeneração que sucede a esse cataclismo flamejante, entrelaçando-se, num primeiro momento, com as labaredas, que vão “semeando dolorosas campos de cinza”, antes de se constituir como o tema semântico dominante por meio da “semente” do espírito da feiticeira e a “Palavra que faz germinar a Cidade dos Homens Rádiosos”. Todos esses elementos destacam que a profecia final da Feiticeira Cotovia funciona para queimar o restolho de um regime obscurantista e preparar a terra para a fundação de uma nova era, associada à iluminação por meio das referências ao “Rei da Luz” e aos “Homens Rádiosos”.

Na sequência dessa didascália, o coro descreve como as chamas alastradas pela feiticeira incendiam Lusitânia, deixando claro que a destruição da cidade implica a inversão da ordem estabelecida. Além dos símbolos de feminilidade queimados pelo inferno que consome as estruturas de poder existentes, burgueses abastecidos “Assam [...] Como perus dentro dos

fornos” (CORREIA, N., 1999, p. 188) numa paródia sinistra de um jantar de classe média, sacerdotes contorcem-se numa “luxúria de extrema-unção” e têm “um orgasmo de Inquisição” (CORREIA, N., 1999, p. 189), e milionários “Têm remorsos de homens falidos” perante os “seus tesouros derretidos” (CORREIA, N., 1999, p. 189). “[A]cadêmicos”, “mercadores de diamantes” e um “ministro” (CORREIA, N., 1999, p. 189) juntam-se à pira, e enquanto as autoridades da velha ordem social vaporizam no incêndio conjurado como ato final da Feiticeira Cotovia, a luz das chamas apocalípticas mistura-se com os raios de uma “lua nova” (CORREIA, N., 1999, p. 189), arauto de uma nova fase que começa. Desse modo, a fogueira da feiticeira transforma-se num local de renascimento, o ponto de gênese para uma nova ordem que, literalmente revolucionária no sentido em que as chamas que a instauram transformam os representantes da antiga ordem nos seus contrários, nasce, tal como a fênix, das cinzas.

Tendo delineado os contornos da revolução acendida pela Feiticeira Cotovia e reconhecido a importância do feminino dentro dessa renovação, valeria fazer alguns apontamentos com relação ao conceito de feminilidade defendido por Natália Correia. No contexto do crescimento dos movimentos feministas ocidentais nas primeiras décadas da segunda metade do século XX, a autora açoriana engajaria explicitamente com uma das vertentes mais radicais desse levante num artigo que escreveu para o jornal *A Capital*<sup>55</sup> sobre o *SCUM Manifesto* da americana Valerie Solanas. Aqui, com base nesse tratado, assim como na tentativa de Solanas de assassinar o artista Andy Warhol, Natália Correia (2003, p. 162) acusa o feminismo radical de um “racismo feminista que apenas substitui o radicalismo machista”. Em “Cultura feminina”, outro artigo, dessa vez escrito para o suplemento *Literatura & Arte* do *Diário das Notícias* em 1970<sup>56</sup>, a autora amplia a sua crítica, ao afirmar:

É certo que o feminismo, concebido como caricatura dos privilégios viris, foi uma traição feita à mulher. Traição porventura involuntariamente cometida pelos campeões do feminismo, que doutrinariamente ou legalmente lhe deram acesso a uma cultura vinculadamente masculina, na qual a produção feminina resultaria sempre inferior. (CORREIA, N., 2003, p. 146).

Nessa refutação de um feminismo que quer enaltecer a mulher ao equipará-la social e culturalmente ao homem, a autora açoriana revela uma visão essencialista do sexo, sugerindo que existem esferas próprias do homem e da mulher. Segundo esta perspectiva, a mulher não ganharia nada ao tentar usurpar a autoridade masculina, já que a natureza desse tipo de poder não está adequada à sua inegável essência feminina.

---

<sup>55</sup> Suplemento *Literatura & Arte*, Lisboa, 15 de abril de 1970. Reproduzido em CORREIA, N., 2003, p. 157-163.

<sup>56</sup> N.º 780, Lisboa, 22 de janeiro de 1970. Reproduzido em CORREIA, N., 2003, p. 141-148.

É verdade que os dois artigos citados acima foram produzidas mais de uma década depois de *Comunicação*, num momento em que a dimensão crescente dos movimentos feministas internacionais poderia ter provocado uma reflexão mais aprofundada acerca da questão de gênero por parte de Natália Correia. No entanto, muito antes de escrever o poema dramático de 1959, a escritora já tinha articulado opiniões similares a propósito da essência feminina:

A americana impõe a sua personalidade a golpes de atitude viris. Em vez de a situar num clima diferente da órbita masculina, procura usurpar os sucessos do homem. Os seus esforços não são dirigidos no sentido de se realizar como mulher. [...] E como nem sequer usam a argúcia das suas armas femininas, como só as satisfaz a legitimidade dos processos masculinos, têm a lógica enfadonha das pulgas amestradas. (CORREIA, N., 2002, p. 179).

Nesse trecho, tirado de *Descobri que era europeia* (1951), a crônica escrita por Natália Correia acerca da sua viagem para os Estados Unidos em 1950, a autora já revela um essencialismo sexual, ao apontar para os problemas que vê como o resultado das mulheres renegarem a sua feminilidade numa tentativa de se afirmarem numa esfera masculina. Nesse sentido, para entender os aspectos femininos da revolução descrita em *Comunicação*, seria necessário informar-se acerca das qualidades próprias da esfera feminina na mundividência de Natália Correia.

Para assim fazer, poderia ser útil referir-se ao artigo “Bissexualidade e ruptura romântica na poesia portuguesa”<sup>57</sup>, onde a poetisa oferece a seguinte explicação:

É nesta perspectiva que Rattray Taylor no seu livro *O Sexo na História* estabelece dois sistemas de comportamentos bem distintos: o matrismo, que apresenta as seguintes características: religião da mãe, liberdade em questões sexuais, democracia, posição privilegiada da mulher que goza de liberdade, progressismo, pouca diferença entre os dois sexos, etc... e o patrismo, marcado pela intolerância em matéria de sexualidade, pelo autoritarismo político, pelo conservadorismo, pela inferioridade da mulher considerada fonte de pecado pelo ascetismo, pelo horror do prazer por toda uma gama de intolerâncias que se manifestam na religião do pai. (CORREIA, N., 1987, p. 41-42).

Aqui, com referência ao autor britânico, Gordon Rattray Taylor, a escritora açoriana identifica duas correntes culturais sexuadas que atravessam a história, sendo que o polo feminino dessa construção dualística, o matrismo, associa-se, pela “religião da mãe”, a uma série de valores libertários, entre os quais a igualdade dos sexos. Por outro lado, o patrismo seria seguidor de uma “religião do pai” conservador e restritivo, que privilegia o masculino em detrimento do feminino.

---

<sup>57</sup> Contribuição para o segundo volume de *Sexologia em Portugal*, publicado em 1987.

A associação traçada pela autora entre “a religião da mãe” e um sistema moral libertário é particularmente interessante para a nossa análise de *Comunicação*, quando se considera as várias referências feitas a deusas ao longo do poema. No decorrer das suas queixas contra a Feiticeira Cotovia, por exemplo, o Padre acusa-a de ter penteado “a Imaculada / Com o pente de Astarteia<sup>58</sup>” (CORREIA, N., 1999, p. 181), deusa antiga dos cananeus e fenícios, cujo culto foi introduzido por estes últimos na península ibérica<sup>59</sup>. Esta denúncia alinha-se com o quadro geral de confusão religiosa pintada pelo sacerdote, que inclui igualmente queixas de que a feiticeira “Arranjou forma de Cristo / Ser outro nome para Baco” (CORREIA, N., 1999, p. 181), e “Fez tocar a São João / A lira que era de Orfeu” (CORREIA, N., 1999, p. 182). Essas acusações misturam-se com referências a uma variedade de ritos, desde aqueles associados à confecção de feitiços, aludida pela menção dos “filtros da Medeia” e da “sombra de um enforcado<sup>60</sup> / E afagos de beladona” (CORREIA, N., 1999, p. 181), até evocações da Missa Negra, visíveis no “sabá” (CORREIA, N., 1999, p. 182) supostamente organizado pela Feiticeira Cotovia e o seu uso de “um cu a fazer de altar” (CORREIA, N., 1999, p. 181), referência à crença que as bruxas beijavam o ânus de Satanás durante a missa. Desse modo, num primeiro momento, a acusação de que a feiticeira amalgamou Maria e Astarteia parece ser apenas mais um elemento numa diatribe que se alimenta da associação histórica da figura da bruxa com a heresia.

Com efeito, a resposta da Feiticeira Cotovia às queixas do Padre vem na forma de uma defesa de um panteísmo sincrético que se reafirma no último verso de cada quadra por meio da estrutura repetida, “Tanto faz Krisna ou Apolo”, “Tanto faz Jesus ou Zeus”, “Tanto faz Baco ou Osíris” (CORREIA, N., 1999, p. 182-183). A montagem desse panteão universal estabelece o precedente para uma cosmovisão que Natália Correia defenderia mais tarde, nas primeiras páginas da coletânea, *O armistício* (1985), onde afirma, “Os deuses ou são todos ou nenhum. Pois que só sendo todos são o poder que trás [sic.] à luz o Espírito Supremo, a Única Verdade de todos os deuses serem verdadeiros; e não o deus totalitário da verdade única tenazmente administrada pelo fanatismo dos monoteístas.” (CORREIA, N., 1999, p. 503). Nesse sentido, a

---

<sup>58</sup> Mais comumente designada como “Astarte” na atualidade, essa deusa será, por questões de conveniência, referida com o nome usado por Natália Correia nesta tese, exceto em citações de outros autores que empregam a forma mais recente.

<sup>59</sup> Acerca da presença do culto de Astarteia/ Astarte na península ibérica, ver VÁZQUEZ HOYS, 2017.

<sup>60</sup> A crença de que as feiticeiras usavam partes dos corpos dos enforcados, especialmente dentes, como ingredientes nos seus feitiços é de longa data em Portugal. O mero fato de possuir um objeto desse tipo é mencionado explicitamente na lista de atos susceptíveis de castigo tanto nas Ordenações Manuelinas (PORTUGAL, 1539, p. 93), quanto nas Filipinas (PORTUGAL, 1870, p. 1151), nas seções relativas às penas a serem infligidas nos praticantes de feitiçaria.

transformação da Imaculada em Astarteia insere-se num processo maior que envolve a reconfiguração do cosmos cristão para desvelar as correntes universais que o atravessam e apontar para um tipo de religiosidade que seria mais verdadeira graças ao seu pluralismo abrangente.

As ligações traçadas entre as divindades nesse processo sincrético são baseadas em elementos míticos comuns que as irmanam. Por exemplo, no decorrer das queixas do Padre e da resposta da Feiticeira Cotovia, Baco é relacionado ao Cristo e a Osíris, criando um conjunto de figuras associadas à ressurreição nas suas respectivas religiões. Maria e Astarteia são, por sua parte, ambas manifestações de aspectos diferentes da Grande Mãe, ou da Grande Deusa<sup>61</sup>, como bem apontado pela esquematização das projeções desse arquétipo junguiano por Erich Neumann (2021, schema III). Aqui, devido ao seu duplo papel de mãe e virgem, Maria aparece duas vezes no hemisfério positivo do feminino, na constelação da “boa mãe” e na das transformações positivas associadas aos mistérios de inspiração. Astarteia, por outro lado, se encontra no domínio da “feiticeira jovem”, gravitando na órbita das transformações negativas, tais como a loucura e a impotência. As projeções desse aspecto negativamente transformadora da Grande Mãe são designadas por Neumann (2021, p. 91) como “figuras sedutoras e fascinantes do encantamento fatal, algumas das quais são deusas, como Astarte, Afrodite e Ártemis; algumas são figuras espectrais, como Lilith, Lorelei e outras; algumas referem-se a formas personalizadas de deusas originais, como Circe e Medeia”. Assim, ao relacionar Maria a Astarteia, Natália Correia ilumina a sexualidade subversiva<sup>62</sup> do arquétipo que subjaz à Imaculada, figura central na política feminina do Estado Novo, como apontado por Irene Flunser Pimentel (1996, p. 472) quando nota que a Virgem Santa foi a “celeste padroeira” da Mocidade Portuguesa Feminina<sup>63</sup>, papel no qual serviu como “exemplo santificado da mãe abnegada” para as jovens portuguesas em formação.

Um efeito semelhante produz-se quando, na sua resposta ao Padre, a Feiticeira Cotovia afirma “Tanto faz Maria ou Vénus” (CORREIA, N., 1999, p. 182). Outra projeção da Grande Deusa, a divindade de amor dos romanos também entra na linhagem de Astarteia por virtude de ter incorporado a mitologia de Afrodite grega, cujo culto foi entrelaçado com o da deusa

---

<sup>61</sup> Termo preferido por Marija Gimbutas, no seu estudo, *The language of the goddess [A língua da deusa]* (1989).

<sup>62</sup> Acerca de manifestações da sexualidade subversiva da Grande Deusa noutras obras de Natália Correia, ver a dissertação de mestrado do autor: *Má(tria): mulher e monstruosidade na ficção em prosa de Natália Correia* (DRIVER, 2017).

<sup>63</sup> Estabelecida em 1937, a Mocidade Portuguesa Feminina era uma organização que buscava inculcar as jovens com os valores do Estado Novo e que era “de inscrição obrigatória para as raparigas portuguesas, do ensino escolar e secundário” (VAQUINHAS, 2021, p. 131) até os anos 1950, quando passou a ser de participação voluntária.



siriaca<sup>64</sup>. A força sexual subversiva representada por Vênus é sublinhada em vários momentos de *Comunicação*, principalmente pelos adversários da Feiticeira Cotovia, que se referem à deusa repetidamente nas suas acusações. O Inquisidor, por exemplo, acusa a maga de ter “comércio com Vênus” (CORREIA, N., 1999, p. 176) e invoca a deusa com as suas feições helênicas quando descreve a feiticeira como “a Afrodite / Na Grécia pestilencial” (CORREIA, N., 1999, p. 177), duas denúncias, que, em conformidade com a preocupação marcada do Inquisidor com questões sexuais, servem-se de referências à deusa para demonstrar o caráter lascivo da Feiticeira Cotovia. Além dessas críticas a um erotismo rejeitado pela ordem vigente, o Padre também diz que a feiticeira realizava os seus ritos com “Vênus no perigeu” (CORREIA, N., 1999, p. 182), citando o corpo celeste que carrega o nome da deusa. Mas a recorrência de referências à figura da Grande Deusa ao longo do poema parece sugerir que a importância desse arquétipo em *Comunicação* também estende além do sincretismo universal defendido no intercâmbio entre o Padre e a Feiticeira Cotovia.

De fato, Astarteia volta na quadra final da profecia da maga, ponto culminante das intervenções da acusada, que precede à destruição de Lusitânia:

Nossa Senhora Astarteia  
Com seios como damascos;  
Pancada de lua cheia  
Na frente dos meus carrascos. (CORREIA, N., 1999, p. 187).

Aqui, ao denominar a deusa “Nossa Senhora”, a Feiticeira Cotovia cimenta a transformação da Virgem em Astarteia, suplicando-lhe para levantar-se como uma força vingativa, empoderada pela lua, um símbolo feminino por excelência, que, “cheia”, ainda estaria no auge da sua potência. A revolução da maga é, assim, realizada sob o signo da Grande Deusa, num movimento que, ao retratar a feiticeira como adoradora de uma religião arcaica, parece revelar a influência de teorias com raízes no conceito do culto bruxo<sup>65</sup>, a tese que, desenvolvendo proposições avançadas por Jules Michelet, propõe que, começando na Idade Média, as feiticeiras teriam sido as herdeiras de uma antiga religião pagã reprimida no curso da expansão do cristianismo pela Europa. No contexto particular de Portugal, esses cultos antigos teriam sido de caráter marcadamente feminino, como apontado por Dalila Pereira da Costa (1984, p. 18) em *Da serpente à Imaculada*, onde constata que, “Tudo levará a crer que Portugal, através

---

<sup>64</sup> Ver, por exemplo, os comentários de David T Sugimoto (2014, vi), que afirma que “Ishtar/Astarte/Afrodite é uma deusa cultuada na Ásia ocidental antiga e no mundo mediterrâneo e que foi conhecida por nomes diferentes”. [“Ishtar/Astarte/Aphrodite is a goddess widely revered in the ancient West Asia and the Mediterranean world and known by different names”].

<sup>65</sup> As ideias que informam esta tese foram popularizadas por Michelet com *La Sorcière* [A Feiticeira] em 1862, mas seriam sistematizadas como uma teoria coerente por Margaret Murray em 1921, com o seu *The Witch-cult in Western Europe* [O Culto bruxo na Europa Ocidental].

de seus tempos, e no contexto do mundo ocidental, foi uma terra de Mistérios, iniciação, votada ao culto arcaico da Grande-Deusa”. A escritora portuense ainda identifica uma forte tradição de mulheres xamãs no país e, num reflexo das teorias que enxergam uma continuidade entre as sacerdotisas da antiguidade e as feiticeiras, refere-se às “bruxas e mulheres de virtude dos tempos modernos e actuais, estas como formas degradadas de antigos personagens femininos, outrora veros detentores de poderes sobrenaturais” (COSTA, 1984, p. 9-10).

Dada essa posição de destaque atribuída à figura da Grande Deusa em *Comunicação*, outro ponto de referência importante para o nosso entendimento da reorganização cósmica operada pela Feiticeira Cotovia parece ser *Mátria* (1968). Aqui, ao invocar a deusa Anaíta com todo o pluralismo da Grande Mãe (“Eras mãe eras virgem eras cabra na cama (CORREIA, N., 1999, p. 295)), Natália Correia utiliza pela primeira vez o termo que dá título à coletânea: mátria. Contudo, talvez a melhor explicação para esse conceito pela poetisa se encontre fora dessa obra, no artigo “Pátria ou mátria?”<sup>66</sup>, onde a autora se opõe ao uso que António Quadros faz do termo em *Franco-atirador* (1970):

Que *mátria* implica ‘uma ligação sentimental à terra’, de acordo. Mas não só isso. Representa, em sentido mais lato, um elo afectivo com a *natureza* do homem. Uma relação estabelecida pelo afecto e não pela *persona* social, vinculada ao princípio patrista e pátrio. Não vejo, portanto, razão para que *mátria* pressuponha a tendência provincial para um tradicionalismo não evolutivo e desconfiado perante outros países. Tampouco a História com todas as implicações expansionistas radicais na noção de pátria, me permite estar de acordo com este ponto de vista de António Quadros. (CORREIA, N., 2004, p. 107).

Compartilhando o espírito libertário do matrismo de Rattray Taylor, a mátria é, todavia, distinta desse conceito. Desvinculada de uma *persona* social que se define por uma noção da pátria erguida sobre um tradicionalismo estático e essencialmente xenófoba, a mátria alicerce-se numa perspectiva afetiva, com as suas raízes numa essência que elude às tentativas de cristalizá-la como uma entidade estável e imutável<sup>67</sup>.

Embora, como confirmado por Josyane Malta Nascimento (2018, p. 19), a primeira menção da mátria num texto publicado de Natália Correia surja na coletânea epônima de 1968, é possível perceber as sementes do conceito delineado em “Pátria ou Mátria” já em *Comunicação*, principalmente na resposta da feiticeira ao Patriota. Este último ofende-se pelo que ele enxerga como a destruição da mitologia pátria de Lusitânia/Portugal pelos poemas-

---

<sup>66</sup> Primeira publicação na revista *Notícia*, Luanda, Angola, 23 de março de 1970. Reproduzido em CORREIA, N., 2004, p. 107-108.

<sup>67</sup> Acerca da evolução do conceito de mátria ao longo da obra de Natália Correia, sugere-se a leitura da tese de doutorado de Vivian Leme Furlan, “A liberdade feminina como força criadora: Natália Correia, o Matrismo e o Pós-Matrismo” (2021).

feitiços da Feiticeira Cotovia. O ideal patriótico que teria sido deixado “em cacos” (CORREIA, N., 1999, p. 183) pela maga alarga-se ao longo da intervenção do Patriota, começando com a própria terra de Lusitânia, que, segundo a testemunha, a feiticeira teria transformado num “brasido / Uma geografia de petardos” (CORREIA, N., 1999, p. 183), antes de se expandir para contemplar os mitos históricos que fundamentam a identidade nacional portuguesa, quando o patriota reclama que a ré conjurou “uma Inês nua, impudente / Nos olhos de Pedro desenterrados” (CORREIA, N., 1999, p. 183) e que, na sua poesia, “pelas lendas dos navegantes / Rolavam cabeças ensanguentadas” (CORREIA, N., 1999, p. 183). Finalmente, queixando-se de que a feiticeira conjurou um Camões “bêbado até cair [...] num bar mal-afamado” (CORREIA, N., 1999, p. 184), o Patriota estende o foco das suas acusações até a história literária portuguesa, ao sugerir, num primeiro momento, que a feiticeira teria corrompido a imagem do poeta nacional, antes de a associar a figuras literárias consideravelmente menos comprometidas com o enaltecimento da pátria, como Mário de Sá Carneiro e Guerra Junqueiro.

Que o Patriota representa um ideal indesejavelmente estagnado da pátria deve ser evidente já no momento que essa personagem sobe ao palco. A didascália que assinala a sua entrada na ação descreve-o como “um marechal, com o seu hábito e capelo e gorra de veludo e luvas e espada dourada, fazendo meneios de mui doce cortesão. Vem numa cadeira de rodas, empurrada por um landim de estatura colossal.” (CORREIA, N., 1999, p. 183). Homem militar carregado dos adornos do seu ofício, enfeites cuja excessividade se sublinha por meio do uso repetido da conjunção aditiva “e”, o patriota apresenta uma atitude antiquada com os seus “meneios”. Aleijado, ou talvez obrigado à imobilidade pelo peso opressor dos seus símbolos de ofício, esse espectro patriótico deve ainda recorrer a uma cadeira de rodas empurrada por “um landim de estatura colossal”, numa manifestação visual de uma metrópole esmorecida que depende das suas possessões coloniais. A impressão geral produzida pelo aspecto dessa personagem é uma de decadência e impotência maldisfarçadas pela evocação de um patriotismo militarista que se segura desesperadamente aos símbolos da sua glória desaparecida. Parece lógico, então, que essa figura, literalmente incapaz de movimento, mostra-se tão perturbada pelas transmutações poéticas operadas pela feiticeira com a simbologia patriótica de “Lusitânia”.

Efetivamente, é significativo, que, em contraste à imobilidade estagnada do Patriota, as definições do sentimento patriótico evocadas pela feiticeira na sua defesa contra as acusações dessa figura são caracterizadas por um dinamismo marcado. Num primeiro lugar, vale destacar que os ideais articulados pela Feiticeira Cotovia resultam de um sentimento afetivo para com a

sua terra natal e não, como imaginado pelo Patriota, de um desejo de a ver ruir, fato sublinhado pela didascália que precede a defesa dela, que especifica, “Estupecta a ré protesta a sua inocência fazendo ouvir as palavras que, por amor do seu país, juntou na música rebelde de um poema” (CORREIA, N., 1999, p. 184). Depois desse esclarecimento, a feiticeira começa a sua intervenção:

Ser navegador... Ser navegador  
Não é termos sido é sermos ainda  
É irmos a Vênus ou seja onde for  
Espetar os cornos onde o espaço finda. (CORREIA, N., 1999, p. 184).

A eleição da imagem do navegador como a encarnação do espírito luso retoma um motivo simbólico convencional, mas o poema da feiticeira convida o leitor a reconsiderar o tema, um intuito sinalizado já no primeiro verso com a sua repetição de “Ser navegador”, como se a maga estivesse ponderando o verdadeiro sentido da frase ou procurando o melhor modo de formulá-lo. O segundo verso rejeita a fundação da identidade nacional numa perspectiva historicista ao sublinhar, com a sua formulação delicadamente equilibrada, que o espírito da pátria reside não nos seus atos passados, mas num esforço contínuo que se estende até o presente.

Esse esforço logo se revela como uma ação dinâmica, que, impelida por uma força insaciável, remodela o espírito navegador de Portugal, afastando-o da perspectiva colonial e a sua saudosa contemplação dos anos áureos dos descobrimentos, a fim de transformá-lo numa missão cósmica que desbrava as fronteiras da experiência humana, lá onde “o espaço finda”. Com efeito, a chamada de ir “seja onde for” no terceiro verso evoca uma busca interminável, enquanto a menção de Vênus sugere tanto uma fantasiosa viagem sideral, quanto uma cruzada apaixonada, padronizada pela divindade de amor que dá o seu nome ao planeta. Além de reforçar a presença da Grande Deusa em *Comunicação*, a seleção desse astro como um destino eventual poderia mesmo ser lida como uma referência à Ilha dos Amores conjurada por Vênus como recompensa para Vasco da Gama e os seus companheiros no Canto IX de *Os Lusíadas*, paraíso terreno onde as glórias futuras dos portugueses são anunciadas e Tétis revela a máquina do mundo ao Gama. Prêmio divino que sublinha a dimensão espiritual da viagem dos lusíadas, a qual transcende os interesses terrestres da descoberta do caminho marítimo para a Índia e aponta para a vocação da raça lusa, a Ilha dos Amores pareceria ser evocada aqui a fim de sugerir que a missão verdadeira do “navegador” é a de ir sempre mais longe, além da simples exploração geográfica.

Já tendo sido referenciado diretamente nas queixas do Patriota, Camões aparece mais uma vez no segundo estrofe do poema que a Feiticeira Cotovia oferece em resposta a essas acusações, onde a maga continua a definir o que é “Ser Navegador” nos seguintes termos:

É haver Camões como uma revolta  
E haver Gil Vicente como um desafio  
A esse Encoberto que nunca mais volta  
Porque é o pretexto do nosso vazio. (CORREIA, N., 1999, p. 184).

Aqui, o poeta ergue-se “como uma revolta”, do lado de outra figura fundacional da literatura portuguesa, Gil Vicente, aqui imaginado “como um desafio”, os dois fazendo face ao Encoberto ausente, que serve como “pretexto do nosso vazio”. Essa referência à lenda messiânica de D. Sebastião – também trabalhada por Natália Correia sob uma lente satírica na peça, *O Encoberto* – amplia as ressonâncias da escolha de Vênus como um possível destino final do navegador. A menção de Camões, em particular, como uma revolta ao vazio simultaneamente causado e justificado pela ausência do Encoberto faz confluir as correntes iniciáticas que atravessam tanto a lenda sebastianista, quanto a obra camoniana. De fato, se, como demonstrado pelo estudo seminal de Helder Macedo<sup>68</sup>, *Os Lusíadas* podem ser lidos como uma viagem iniciática concluindo com uma hierogamia final na Ilha dos Amores, a conclusão desse ciclo mítico serviria como uma “revolta” ao vazio legado pelo Encoberto no sentido em que manifesta a renovação do espírito luso perpetuamente suspensa pela promessa não cumprida do messianismo sebástico.

Essas questões revestem-se de uma relevância ainda maior quando se considera a última estrofe do poema dramático, no qual o coro proclama:

E um Desejado de lua nova  
Noivo da Pátria vem finalmente  
Buscar a noiva para a sua cova  
E dá-lhe a Morte como presente. (CORREIA, N., 1999, p. 189).

Aqui, o Desejado, outro título de D. Sebastião, contraria a afirmação que “nunca mais volta”, executando o seu retorno sob a luz da “lua nova”, que, além de assinalar o início de um novo ciclo, retoma a “pancada de lua cheia” de Astarteia invocada pela feiticeira contra os seus carrascos e vincula a renovação de Lusitânia às fases lunares, ciclo fulcral nas narrativas míticas de iniciação<sup>69</sup>. A Pátria, caracterizada como uma entidade feminina, transforma-se na noiva do Desejado para cumprir a hierogamia, casamento divino que constitui o ponto culminante da viagem iniciática e que junta os princípios masculino e feminino numa união bissexuada

---

<sup>68</sup> *Camões e a viagem iniciática* (1980). Ver, em particular, o segundo capítulo, dedicado à épica (MACEDO, 2012, p. 47-83).

<sup>69</sup> Ver, por exemplo, a discussão do “herói lunar” por Pierre Solié (1980, p. 184-237).

transcendente. Aqui, o casamento resulta na morte da Pátria, mas essa fatalidade deve ser compreendida, dentro do cenário de destruição e renascimento descrito pelo fim de *Comunicação*, como o primeiro passo de um processo que visa ressuscitar e remoldar a entidade que mata.

É nessa releitura do mito sebástico que Armando Nascimento Rosa (2007, p. 47) parece pensar quando identifica, em *Comunicação*, um “eco pessoalíssimo d[e Natália Correia] a uma outra comunicação poética endereçada a Portugal e ao mundo: a *Mensagem* de Fernando Pessoa”. Mas é justamente na sua natureza feminina que a revolução acendida pela Feiticeira Cotovia difere da visão do Quinto Império apresentado pela obra de Pessoa, como destacado por José Eduardo Franco e José Augusto Mourão (2005, p. 127), que defendem que a “profecia quinto-imperial [de Natália Correia] é o ponto de chegada, um momento de recepção, de transfiguração e ao mesmo tempo de revolta feminina da tradição profético-nacionalista portuguesa, cujo conteúdo da sua mensagem messiânica era tipicamente androcêntrica.”. A presença da Grande Deusa em *Comunicação* revela, assim, o seu significado pleno, como participante na hierogamia reproduzida pelo Encoberto e a Pátria, princípio feminino necessário para a união bissexuada destinada a reequilibrar um mundo que padece sob o jugo de um patriarcalismo desenfreado. É nesse sentido que Franco e Mourão (2005, p. 128) argumentam, “para Natália Correia o Quinto Império é a harmonização das relações humanas pela afirmação dos valores tutelares associados ao universo feminino”.

Imersa em um cosmos pagão, a Feiticeira Cotovia emerge, assim, como xamã, sacerdotisa da Grande Deusa, encarregada de reavivar as forças femininas que remoldarão a pátria ao reinstaurar os valores do matrismo como contrapeso à dominância excessiva do patrismo. Neste papel, que se alimenta da ideia da feiticeira como herdeira das tradições desnaturadas de uma Europa pré-cristã, a maga de Natália Correia sacrifica-se na fogueira como parte de um ciclo iniciático que casa morte e renascimento, abrindo o caminho para a reinterpretção da mitologia nacional de Portugal e prometendo reacender o “fulgor baço da terra [...] Brilho sem luz e sem arder” (PESSOA, 1934, p. 96) que bruxuleia no nevoeiro sebástico de *Mensagem*.

### **3.4 A magia primordial da palavra poética**

Mas como poderia essa nova encarnação reequilibrada da pátria ser alcançada? O primeiro dos três textos que servem como prefácio a *Comunicação* esclarece essa questão logo

no início do poema dramático. Numa abertura que representa a repressão de um poema censurado como uma viagem iniciática, estabelecendo, assim, esta estrutura narrativa mítica como um elemento fundamental da cosmovisão que informa a obra, esse texto descreve como, num cenário de escuridão, “Com as mãos mergulhadas nas estrelas que escondia nos bolsos o poeta assobiava uma pátria de brancura e luz. E deu flor: um poema para ensinar risadas de camélias aos animais do medo.” (CORREIA, N., 1999, p. 173). É a intervenção do poeta que possibilita a fundação da pátria radiosa que expulsa as sombras. Ademais, depois do seu poema ter sido “arrastado para a treva onde os estranguladores das palavras constroem o silêncio da sala de espelhos onde o tirano se masturba” (CORREIA, N., 1999, p. 173), travessia pelo inferno durante o qual “alguns dos seus sons ficaram queimados” (CORREIA, N., 1999, p. 173), é o poeta, mais uma vez, que ressuscita o poema mutilado quando este último pede “que lhe arrancasse as folhas mais ressequidas e em seu lugar pusesse as gotas de água do canto que quer correr para a vida” (CORREIA, N., 1999, p. 173).

É a poesia, então, e o poeta que a cria, que devem construir a via para uma nova era luminosa. Não eram, afinal, Camões e Gil Vicente que a própria Feiticeira Cotovia identificou como “uma revolta” e “um desafio” (CORREIA, N., 1999, p. 184) ao vazio deixado pelo Encoberto? De fato, é essa perspectiva que fundamenta a metáfora central de *Comunicação*, que introduz a feiticeira como uma “misteriosa e sereníssima criatura”, praticante de “uma magia maior e estranha a que ela dava o nome de Poesia” (CORREIA, N., 1999, p. 174). Efetivamente, a representação da poesia como algo comparável à magia, que, noutras circunstâncias, poderia restringir-se aos contornos de um lugar-comum bastante banal, assume uma dimensão significativamente maior no poema dramático de Natália Correia. A poesia mágica da feiticeira está na origem de todas as acusações levantadas contra ela, mas é também a força irremovível dessa mesma poesia que assegura a vitória final da maga perseguida contra o mundo que quer a sua destruição. Efetivamente, esta vitória parece ser garantida desde o início de *Comunicação*, quando o poder da poesia de transformar um cenário de derrota aparente numa possibilidade de renascimento (já assinalado pela viagem iniciática descrita nos primeiros parágrafos do poema dramático) é sublinhado pela primeira referência à profecia da Feiticeira Cotovia, apresentada ainda antes da fala inicial do Pregoeiro.

Citada pelo terceiro e último texto introdutório da obra, a feiticeira diz, “O meu corpo em chamas será o rastilho de uma fogueira que consumirá Lusitânia ano após ano, geração após geração numa combustão invisível e prolongada pela Palavra que fulge no Ponto onde todos os nomes se reúnem na Luz” (CORREIA, N., 1999, p. 174). Além de destacar a importância

central da palavra – aqui grifada com uma maiúscula significativa – na reorganização cósmica encenada nas últimas estrofes da obra, esta declaração da Feiticeira Cotovia funde essa palavra com a imagem da fogueira para vesti-la de uma aura fogosa que indica uma qualidade pentecostal, reforçada pela sua revelação de uma luz onde todos os nomes se reúnem numa fusão plurilíngue.

O poder magicamente redentor da palavra poética constitui, desse modo, o eixo central em volta do qual tornam o desenvolvimento da trama de *Comunicação* e o papel essencial da Feiticeira Cotovia na mesma. Não teria, portanto, como entender a função e a caracterização da feiticeira nesta obra de Natália Correia sem contemplar a visão de poesia defendida pela autora açoriana. E no contexto específico de *Comunicação*, parece aconselhável tomar como ponto de partida as reflexões da poetisa acerca do surrealismo. De fato, o poema dramático surge num período em que o diálogo entre Natália Correia e os representativos desse movimento artístico em Portugal estava particularmente intenso. Em *Passaporte*, coletânea de espírito marcadamente surrealista que foi publicada um ano antes de *Comunicação*, a poetisa referencia os surrealistas Mário Césariny e Manuel de Lima no poema “Êxodo” (CORREIA, N., 1999, p. 148). Césariny ainda aparece em dois poemas compilados na *Poesia completa* de Natália Correia (1999, p. 194-195) como inéditos do período 1959-1960, enquanto Lima já tinha sido colaborador direto da autora no início da década de 50, parceria criativa que resultou na escrita da peça surrealista, *Sucubina ou a teoria do chapéu*, mencionada acima no contexto das nossas considerações acerca da Solteirona.

Com certeza, sempre vale ressaltar que a questão da profundidade do intercâmbio entre a obra de Natália Correia e o surrealismo português permanece um tanto contenciosa, até porque a maioria dos comentários da própria autora acerca desse diálogo parecem ser direcionados à renegação de um vínculo possível com o movimento surrealista. Ana Paula Costa (2005, p. 89), por exemplo, aponta para o fato de que a escritora teria afirmado, “Quanto a movimentos e grupos em que tenha participado, nenhum. Só umas não escassas afinidades com os surrealistas que por isso mesmo me inscrevem nas suas antologias nacionais e estrangeiras”, declaração que, embora reconheça uma convivência frequente com os surrealistas portugueses, parece rejeitar a ideia de que a escritora tivesse qualquer desejo de ver a sua própria poesia associada ao movimento.



Ainda em uma entrevista concedida a Bruno da Ponte em novembro de 1961,<sup>70</sup> Natália Correia (apud GONÇALVES, 2004, p. 22) esclareceria, “Se existe qualquer relação entre a minha poesia e o surrealismo é francamente *a posteriori*, isto é, para os que quiserem vê-lo”, sugerindo que a autora considerava que a sua poesia pode sim ser interpretada a partir de balizas surrealistas, mas que essas mesmas nunca foram tomadas em conta pela autora no processo de composição dos seus versos. Se, em 1973, a publicação da antologia, *O surrealismo na poesia portuguesa*, organizada por Natália Correia, pode parecer representativa de uma mudança de posicionamento pela autora quanto à sua relação com o movimento, é igualmente significativo o fato de a poetisa não ter incluído nenhuma das suas próprias composições na antologia. Seria fácil interpretar esta omissão como prova de uma modéstia desnecessária por parte da escritora, mas esse motivo parece um tanto duvidoso, já que a poetisa não se impediu de inserir “Cosmocópula”, poema da sua autoria, na famosa *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica*, publicada poucos anos antes.

Curiosamente, é nessa antologia de 1965 que, ao referenciar a relação entre a sua obra e o surrealismo, a autora propõe outra perspectiva sobre esse diálogo, aventurando-se além de uma renegação ambivalente da sua filiação ao movimento para considerar os elementos comuns à poética surrealista e à sua própria concepção da arte que pratica. Seguindo o mesmo padrão usado com os outros autores antologizados no volume, a poetisa prefacia “Cosmocópula” com uma curta nota biográfica, na qual oferece a seguinte explicação acerca da própria obra:

Entendendo a poesia como substância mágica desorbitada da sua funcionalidade primitiva, que o poeta desespera por restituir à sua natureza orgânica primordial, a fim de a tornar mais eficaz na recriação do Mundo, por esta linha, ‘ante’ e ‘post’ surrealista, se presta a poesia de Natália Correia a ser integrada num movimento que não inventou mas apenas focou esta intrínseca constante do fenómeno poético. (CORREIA, N., 2019, p. 494).

Aqui, outra vez, Natália Correia parece simultaneamente afastar-se e aproximar-se do surrealismo, mas também revela algo da sua visão particular da filosofia que informa este movimento. Ao identificar o seu objetivo pessoal como a restituição da poesia – reveladoramente descrita como uma “substância mágica” – “à sua natureza orgânica primordial”, a escritora afirma que essa busca da “recriação do Mundo” é uma “intrínseca constante do fenómeno poético” que foi focalizada pelo surrealismo. Nesse sentido, o movimento representaria uma espécie de cristalização da pulsão poética, que, por sua vez,

---

<sup>70</sup> Publicada com o título “A minha poesia está ligada aos grandes momentos da vida colectiva” no *Jornal de Letras e Artes*, 22 de novembro de 1961, e recolhida por Zetho Cunha Gonçalves em *Entrevistas a Natália Correia*.

espelha a visão messiânica que percorre a obra nataliana e que aqui se traduz na busca de instituir uma nova ordem cósmica através de um retorno a um estado primordial.

Ao mesmo tempo que, segundo Natália Correia, o surrealismo focaliza uma constante da criação poética, a continuidade histórica dessa mesma constante, transformada num princípio fundador do surrealismo, apontaria para a presença de elementos desse movimento ao longo da história literária. Numa palestra apresentada em Brown University em abril de 1978, por exemplo, a autora açoriana cita as referências de André Breton a Chateaubriand, Benjamin Constant e Baudelaire para ilustrar essa “continuidade surrealista”<sup>71</sup> (CORREIA, N. apud MONTEIRO, 2015, p. 125). Na mesma linha, a antologia, *O surrealismo na poesia portuguesa*, também abre com um texto que expõe a “permanência do surrealismo” (CORREIA, N., 1973, p. 7-10) na cultura portuguesa, explicação que serve para justificar, em certa medida, o fato de que o foco desse volume não se limita a poemas escritos após a fundação “oficial” do surrealismo em Portugal, em 1947, mas inclui uma grande variedade de obras poéticas produzidas desde o século XIII, assim como quadras populares, que indicariam a presença de um espírito surrealista no caráter fundamental do povo português.

É nas suas notas a esta antologia que Natália Correia proporciona uma das explicações mais claras da sua visão do surrealismo e, por extensão, da pulsão poética que esse movimento cristalizaria, oferecendo, assim, uma chave de leitura valiosa para entender a poética explorada em *Comunicação*. Num primeiro momento, no contexto da nossa análise, é interessante notar que a autora se refere às “potências malditas que participam do *sabbat* surrealista.” (CORREIA, N., 1973, p. 40), acrescentando “Antes do mais, convém esclarecer que a designação de potências malditas é uma ‘reiteração irônica’ das forças que, primitivamente sacralizadas, foram depois relegadas pelo cristianismo para o império do Demónio, dada a sua relação com a magia sexual” (CORREIA, N., 1973, p. 40). Aqui, ao traçar uma ligação explícita entre a feitiçaria, o surrealismo e as práticas poéticas que representariam a continuidade desse movimento ao longo dos tempos, Natália Correia ecoa a metáfora central de *Comunicação*, incarnada pela figura da feiticeira-poetisa. Mais especificamente, com a sua referência a forças “primitivamente sacralizadas”, subseqüentemente rejeitadas como “potências malditas”, a escritora amarra o poder reprimido da poesia a ideias adjacentes à teoria do culto bruxo. Um pilar central da fusão de poeta e feiticeira seria, então, as raízes do poder dessas duas figuras num universo arcaico, pré-cristão.

---

<sup>71</sup> No inglês original: “Surrealist continuity”.

Em *Comunicação*, o contato da Feiticeira Cotovia com esse mundo arcaico é sugerido já pelo Pregoieiro, quando, na série de afirmações que cita da maga, inclui a seguinte declaração:

[...] diz que o silêncio que só ela fala  
Já foi, numa lira, a língua de um povo  
De deuses que falam quando ela se cala  
E na poesia começa de novo. (CORREIA, N., 1999, p. 175).

Neste trecho, é possível perceber, por meio da ligação traçada entre o “silêncio que só [a feiticeira] fala” e “a língua de um povo / De deuses” cantada “numa lira”, a sugestão de uma espécie de linguagem além da linguagem, manifestada como um silêncio falado, uma língua divina que precede e subjaz aos modos de expressão conhecidos na atualidade. Ao mesmo tempo, podemos ver, na promessa de que essa língua arcaica de deuses “começa de novo” na poesia, o espelho da missão poética delineada por Natália Correia nas suas considerações acerca do surrealismo.

Tendo identificado essa busca poética de reinstaurar o poder de uma linguagem arcaica como um tema central de *Comunicação*, assim como um fio essencial ligando a figura do poeta à da feiticeira, parece lógico perguntar-se de que modo esse esforço poderia manifestar-se na prática. Ou seja, na visão de Natália Correia, quais qualidades da linguagem poética distinguiria da linguagem cotidiana, permitindo-lhe, assim, entrar em contato com outro plano de sentido e converter-se numa “substância mágica”? Ao explorar o conceito de anamorfose<sup>72</sup> nas primeiras páginas de *O surrealismo na poesia portuguesa*, a escritora afirma:

Para a mente poética, as coisas têm significações aberrantes quando vistas de frente, recuperando gradualmente a sua essência à medida que o pensá-los se desloca para o outro ponto, o ponto cândido da perspectiva poética. Um lugar que no contexto surrealista é a fusão do sonho, do amor e da liberdade. As coisas simplificam-se para o poeta quando começam a ser absurdos para os outros. Mas é neste ‘absurdo para os outros’ que os surrealistas vêm a esperança de realizar a união total do mundo visível e do mundo imaginário. (CORREIA, N., 1973, p. 11).

Segundo a autora, a linguagem poética exprimiria uma perspectiva oblíqua, que, ao aproximar-se do seu objeto lateralmente, atingiria uma essência mais verdadeira do mesmo. A implicação parece ser que, na sua exploração da metáfora e do imaginário, a linguagem poética recusa uma perspectiva “frontal”, que, focada na relação básica de significado-significante, não se aventura além de apontar para o seu objeto e nomeá-lo. De fato, se o famoso quadro de René Magritte

---

<sup>72</sup> Definida por Natália Correia como “a operação visual que permite que se entenda obliquamente uma figura diferente em formas que, vistas a partir de uma perspectiva frontal, se revelam como confusão” (CORREIA, N. apud MONTEIRO, 2015, p. 125) na sua palestra a Brown University. (Texto original: “the visual operation that permits one to seize obliquely on a different shape of forms that seen from a frontal perspective unveil themselves as confusion.”).

desmantelou a relação significado-significante ao sublinhar que a representação pictórica de um cachimbo (significante) não é, de fato, um cachimbo (significado), foram André Breton e Paul Éluard (1929, p. 53) que, em uma riposta irreverente a Paul Valéry, apontaram para o potencial poético dessa rejeição de correspondências diretas ao afirmarem ludicamente que “a poesia é um cachimbo”<sup>73</sup>. A magia da poesia seria, então, a de fugir às evidências a fim de mergulhar numa fusão do visível e do imaginário que revelaria outra face da realidade, em alguma medida mais genuína.

Talvez seja para esta outra dimensão das coisas que Natália Correia aponta na coletânea, *Dimensão encontrada* (1957), onde no poema “Ode do agravo geral”, a voz da poetisa explica que “troc[a] o nome de todas as coisas / Porque as coisas que tem um nome / Estão afogadas na sua imagem mais finita” (CORREIA, N., 1999, p. 128-129). Outra vez, sente-se o anseio de alcançar algo além da realidade circunscrita pelo ato de chamar um objeto pelo seu nome, aqui descrita como uma finitude restritiva, sugerindo que a rejeição dessa perspectiva permitiria um movimento na direção do infinito. Em *Comunicação*, é justamente a exploração de uma perspectiva não frontal, considerada “absurd[a] pelos outros”, que caracteriza as acusações contra a Feiticeira Cotovia delineadas pela primeira intervenção do Pregoeiro:

É o processo extraordinário  
Da Feiticeira Cotovia  
Que diz que as roseiras ao contrário  
É que dão rosas e é que há poesia.

Que diz que é preciso olhar um lírio  
Como quem não o está a ver  
E que esse olhar é que é o círio  
Do que está no lírio a acontecer. (CORREIA, N., 1999, p. 174).

Aqui podemos ver a ação do olhar poético deslocado: as rosas que parecem florir em simultâneo com a poesia brotam de “roseiras ao contrário”, enquanto “o círio / Do que está no lírio a acontecer” é acessível apenas a quem estiver prestes a, ou capaz de, olhar para a flor “Como quem não está a ver”. O uso de imagens de flores, particularmente a rosa e o lírio, para contemplar a natureza da poesia reflete uma tendência que percorre a obra nataliana e que, aqui, graças à discussão da perspectiva oblíqua do poeta, ecoa um ciclo de poemas reveladoramente intitulado “A recusa das imagens evidentes”, que aparece em *Dimensão encontrada* e que começa com a afirmação, “Rosa que só tens nexo / Fora da tua imagem: [...]” (CORREIA, N., 1999, p. 116).

---

<sup>73</sup> No francês original: “La poésie est une pipe”.

Ao analisarmos os intercâmbios entre a Feiticeira Cotovia e as três testemunhas que depõem contra ela, também percebemos que, nessa estrutura recorrente de acusação e defesa, o que a feiticeira propõe reiteradamente é uma mudança de perspectiva, que encoraja os seus acusadores a olharem além de uma percepção rasa daquilo que eles testemunharam. Os depoimentos da Solteirona, do Padre e do Patriota consistem em listas de imagens, fragmentos dos poemas da feiticeira, regurgitados como acontecimentos absurdos, observados, mal compreendidos e, por isso, julgados como aberrantes. Por outro lado, o primeiro verso da resposta da feiticeira à acusação da Solteirona, com a sua oferta de “uma canção como um fruto aberto” (CORREIA, N., 1999, p. 179), torna explícito, por meio de um símile e o seu emprego revelador de “como” – palavra notavelmente ausente na invetiva da Solteirona – o fato de que o poder transformador dos feitiços da acusada é, no fundo, o da metáfora. Desse modo, a feiticeira afasta-se imediatamente da perspectiva da Solteirona que, incapaz de entender o mundo a partir do ponto de vista anamórfico da poesia, só consegue ver os versos da Feiticeira Cotovia como absurdos e obscenos. Essa oposição é ainda sublinhada pelo fato de que os versos curtos da fala da Solteirona, ofegantes e ultrajados, contrastam marcadamente com os da feiticeira, mais longos, que desenvolvem as suas metáforas vagarosamente e oferecem uma perspectiva alternativa sobre as acusações da testemunha.

Na sequência, a resposta da feiticeira ao Padre destaca a força unificadora da mudança de perspectiva permitida pela palavra poética. A título de exemplo, citamos os dois primeiros quadros dessa defesa:

Se a cabra em cio executa  
Seu repertório de sol  
Se a vida é agora ou nunca  
Tanto faz Krisna ou Apolo.

Se a vaca é lua que munge  
E a rosa é um dos desenhos  
À pena que faz a luz  
Tanto faz Maria ou Vénus. (CORREIA, N., 1999, p. 182).

Ao tecer associações entre imagens de alta carga simbólica, a feiticeira destaca como a exploração dessas transfigurações metafóricas pode abrir o caminho para uma vista universalizante, onde os deuses se fundem nas equivalências de uma religião que, como discutido acima, aproximar-se-ia de uma visão mais verdadeira do mundo. A repetição da estrutura condicional nesse jogo de associações transforma-o num convite a considerar as possibilidades oferecidas por esta perspectiva. Em contrapartida, na sua resposta ao Patriota, a Feiticeira Cotovia pugna por uma mudança de perspectiva por meio de um tom enfático, que,

reforçado pela reiteração do “É” no início de cada estrofe (CORREIA, N., 1999, p. 184-185), não apenas rejeita categoricamente a visão da pátria defendida pelo velho marechal, mas também insiste na pluralidade de vias abertas por essa recusa.

Finalmente, a profecia proclamada pela feiticeira nos seus últimos momentos de vida sublinha, de novo, a conexão entre a palavra poética e a ideia de uma revelação possibilitada por uma mudança de perspectiva:

Se a palavra poderosa  
Ilumina o que é vedado  
Há-de abrir-se a brusca rosa  
Do que está vaticinado. (CORREIA, N., 1999, p. 186).

Caracterizada como “poderosa”, colocação sugestiva de um feitiço, ou de uma fórmula secreta, a palavra revela o dom de desvelar aquilo que se esconde além dos limites da nossa visão, força já aludida repetidamente pela feiticeira ao longo do poema dramático. Com essa revelação, evoca-se novamente a imagem da rosa, que, aqui, se abre para cumprir a catástrofe predita pela feiticeira. Referida várias vezes nas considerações de Natália Correia acerca da poesia, a rosa também simboliza, como apontado por Jung<sup>74</sup>, “uma unidade transcendente cuja natureza só pode ser compreendida simbolicamente, como nos símbolos do *rotundum*, da rosa, da roda, ou do *coniunctio Solis et Lunae*”<sup>75</sup> (JUNG, 1954, p. 244), representando assim outra manifestação da unificação cósmica que Natália Correia entendia como o destino da missão poética.

### 3.5 Ecos de uma língua mátria

Desse modo, vemos que, em *Comunicação*, a palavra poética constitui uma chave essencial para abrir a porta para a nova era aclamada pela obra. Entendida por Natália Correia como a manifestação de uma substância mágica, a poesia encontra uma defensora digna na forma de uma feiticeira, associação que sublinha o poder transformador da palavra poética na percepção da autora açoriana. No entanto, se consideramos o caráter necessariamente feminino da revolução descrita em *Comunicação*, assim como a importância da figura da feiticeira como o símbolo de uma energia feminina particular, parece lógico perguntar-se se seria igualmente possível ver na magia poética da Feiticeira Cotovia algo de particularmente

---

<sup>74</sup> Sublinhando o papel central do conceito do “mito” na poesia, Natália Correia (1973, p. 211-212) reconhecia a importância dos arquétipos junguianos, que citou o próprio psicólogo suíço para descrever como “as formas ou imagens de natureza colectiva ‘que constituem o mito e que ao mesmo tempo são produtos autóctones e individuais de origem inconsciente’.”

<sup>75</sup> No inglês original: “a transcendent unity whose nature can only be grasped symbolically, as in the symbols of the *rotundum*, the rose, the wheel, or the *coniunctio Solis et Lunae*”.

feminino. Efetivamente, na primeira vez que se menciona os efeitos da profecia da feiticeira, logo no início de *Comunicação*, descreve-se como “os Deuses afagaram as suas pombas porque estavam contentes com o que a Mulher tinha feito” (CORREIA, N., 1999, p. 174). Aqui não é a vocação poética da Feiticeira Cotovia que é destacada, mas sim o fato de ela ser mulher, ponto ainda reforçado pelo uso de uma maiúscula enfática.

Em vários momentos da sua carreira poética, Natália Correia reflete acerca do próprio ser e o modo com que o seu espírito se traduz por meio dos versos que escreve, deixando entrever, por vezes, pensamentos ligados às especificidades da lírica feminina. Em “Há dias e dias”, composição incluída na *Poesia completa* da escritora como um dos poemas inéditos escritos por ela entre os anos 1947 e 1955, essa autoexploração toma a forma seguinte:

Há dias em que sou monja  
Há outros em que sou fêmea  
E, embruxada, na fogueira  
Do amor ponho mais lenha.

Nos dias em que sou monja  
Ardo nos claustros da lua.  
Nos dias em que sou fêmea  
No sol arrefeço, pudica. (CORREIA, N., 1999, p. 55).

Aqui, ao contrapor a palavra “fêmea”, com a sua sugestão de uma sexualidade animal, à castidade implicada de uma “monja”, Natália Correia parece estabelecer dois polos opostos do feminino. Ao mesmo tempo, a introdução das imagens do eu lírico que arde no luar e arrefece no sol, sugere que esses dois extremos femininos, aparentemente opostos, contêm, na verdade, elementos um do outro. A monja, fechada no seu claustro frio, também arde com paixão; a fêmea, arrefecendo após o cio, também compõe um parecer pudico. Igualmente digno de atenção, dado o foco do nosso estudo, é o uso de vocábulos evocativos do universo da feiticeira, embora aqui seja o eu lírico feminino que se encontra “embruxada”, ela que alimenta a “fogueira / Do amor” em que há de queimar.

A escritora retorna a essa visão dupla do próprio ser na coletânea, *Poemas*, de 1955, com a composição, “Auto-retrato”, que inclui os seguintes versos:

Por vezes fêmea. Por vezes monja.  
Conforme a noite. Conforme o dia.  
Molusco. Esponja  
embebida num filtro de magia. (CORREIA, N., 1999, p. 72).

A fêmea e a monja retornam, a rápida sucessão de frases curtas nos dois primeiros versos citados aqui, pontuados enfaticamente com pontos finais, destacando o ritmo acelerado com o qual essas personas alternam. De novo, a construção dualística vem acompanhada de adereços

emprestados do mundo da feitiçaria, aqui um “filtro de magia” no qual o eu lírico estaria “embebida”. Esta oposição ainda seria retomada mais uma vez pela autora, e com uma alteração significativa, em *Sonetos românticos* (1990), a última coletânea poética publicada por Natália Correia antes da compilação da sua *Poesia Completa*. Aqui, o autorretrato biface da poetisa aparece na primeira quadra do soneto décimo-primeiro do ciclo, “Na câmara de reflexão”, que abre da forma seguinte:

Tomai estes meus versos na vazante  
Da lua cheia que foi a minha vida:  
Ora monja, ora maga, amortecida  
No júbilo. Na dor esfuziante. (CORREIA, N., 1999, p. 601).

Onde, outrora, uma essência “fêmea” servia como contrabalanço ao ímpeto freirático do eu lírico, agora é a “maga”, que, banhada na luz da lua cheia, incarna o polo sensual da sua feminilidade. Aqui, esse dualismo feminino é associado diretamente com o fazer poético da poetisa, que emprega um tom confessional para misturar vida e verso sob o signo da lua, com o seu simbolismo feminino particular. Desse modo, confirma-se não apenas a associação entre o espírito feminino e a figura da feiticeira, já implicada nas primeiras versões desse ato de equilíbrio poético apresentadas nos meados do século, mas também a possibilidade, no entendimento de Natália Correia, desse espírito traduzir-se na poesia de autoria feminina.

A escritora parece aludir a tal possibilidade na sua *Antologia da poesia do período barroco* (1982), onde, nas suas considerações acerca das características da poesia barroca portuguesa, oferece a explicação abaixo:

Enquanto o espírito renascentista marca o cume da tradição apolínea greco-latina, apropriada ao exercício do gênio lógico masculino, o Barroco liberta as forças do irracional, do nocturno, do mágico e do fantasmal, a fim de surpreender uma cosmicidade que a direcção racionalista não atinge. É esta a porta por onde o gênio feminino penetra no Barroco, nele encontrando o material idóneo à sua sensibilidade. (CORREIA, N. 1982, p. 30).

Expressão “do nocturno, do mágico e do fantasmal”, o espírito barroco e o gênio feminino que nutria encontram-se submergidos no mesmo cenário de luar e feitiçaria evocado por Natália Correia nas suas reflexões poéticas a respeito do seu próprio caráter. Descrito como “irracional”, em oposição ao racionalismo do gênio lógico masculino, esse espírito barroco, num movimento paralelo à missão poética de mergulhar na força arcaica de uma linguagem além da linguagem, também permitiria aceder a outro plano da experiência, inacessível à perspectiva lógica promovida pelo olhar poético masculino. A autora continua: “Só no ambiente da contrafacção barroca e romântica o aparelho da sensibilidade feminina encontra os recursos naturais que lhe permitem regenerar-se como sujeito e produzir uma literatura geneticamente feminina,”



(CORREIA, N., 1982, p. 31-32), esclarecendo ainda que “o espírito barroco, na sua essência englobante, provoca o gênio da mulher” (CORREIA, N., 1982, p. 32). Com essas afirmações, Natália Correia revela que, na sua opinião, existe, de fato, um gênio poético particularmente feminino, que, associada ao “irracional” e ao “englobante”, encontraria o seu reflexo em certas formas de expressão poética, nomeadamente as cultivadas nos períodos barroco e romântico.

Já nos anos 50, a escritora abeirava-se dessa concepção do gênio feminino em *Poemas* (1955), onde dedica a composição, “O poeta e a casa”, “À Quina”, figura que evoca sugestivamente a personagem principal do romance, *A Sibila*, de Agustina Bessa-Luís, publicado em 1954. Neste poema, o segundo em uma seção intitulada “Biografia”, Natália Correia (1999, p. 67) descreve como uma figura feminina, possivelmente baseada na protagonista de *A Sibila*, “escutava na aragem / a voz que lhe chegava do princípio de tudo.”. Desse modo, a ligação estabelecida pelo título do poema entre essa figura feminina, refletiva das declarações enigmáticamente sibilinas de Quina, e a figura do poeta realiza-se com referência a uma voz arcaica que atravessa os tempos. Essa voz, por sua vez, parece ecoar a própria Agustina Bessa-Luís (2017, p. 70-71), que descreveu a especificidade do espírito das mulheres nos seguintes termos em *A Sibila*:

No fundo da sua natureza, há um apelo ao primitivo, ao antigo, ao passado, ao já experimentado, e, sob esse aspecto, não há fantasias para elas. Talvez vivam mais profundamente integradas nos moldes genéricos da vida; mais do que elas, o homem se influencia pelas suas noções de tempo e de espaço, o que o faz circunscrever-se não à vida, mas a determinada época.

É interessante que essas ponderações de Agustina Bessa-Luís e Natália Correia acerca do gênio feminino e o seu contacto com o arcaico podem ser vistas a antecipar certos aspectos das teorias de *écriture féminine* [escrita feminina] desenvolvidas por feministas francesas a partir dos anos 70. Esta seria uma forma de escrita subversiva que, por meio da sua ligação com o inconsciente – plano feminino por excelência – permitiria à mulher exprimir a sua experiência de modo fiel. Em *Le rire de la Méduse* [*O riso da Medusa*] (1975), texto fundacional da *écriture féminine*, Hélène Cixous (2010, p. 40-41) imagina essa escrita como um ato de regresso: “Elas voltam de longe: de sempre: do ‘fora’, das charnecas onde sobrevivem as feiticeiras; de baixo, aquém da ‘cultura’”<sup>76</sup>. De novo, as feiticeiras estão reveladoramente associadas a algo arcaico, aqui um plano infracultural imaginado como um lugar a partir do qual poderia articular-se uma escrita feminina capaz de contornar a ordem falocêntrica.

---

<sup>76</sup> No francês original: “Elles reviennent de loin : de toujours : du ‘dehors’, des landes où se maintiennent en vie les sorcières ; d’en dessous, en deçà de la ‘culture’”.

A *écriture féminine* seria igualmente um regresso ao corpo feminino, o seu redescobrimento pela própria mulher. Como diz Cixous (2010, p. 45), “ao escrever-se, a mulher retornará a esse corpo que lhe foi mais que confiscado, do qual foi feito um inquietante estranho em seu lugar”<sup>77</sup>. No desenvolvimento da teoria apresentado por Luce Irigaray em *Ce sexe qui n’en est pas un* (1977) [*Este sexo que não é só um sexo*], a centralidade do corpo feminino reafirma-se, com a feminista belga promovendo uma escrita evocativa de múltiplos significados, uma profusão de sentidos que refletiria a natureza plural da sexualidade feminina, decorrente das especificidades fisiológicas do corpo da mulher: “sua sexualidade, sempre pelo menos dupla, é ainda *plural*.”<sup>78</sup> (IRIGARAY, 2012, p. 27). A associação do “corpo em chamas” da Feiticeira Cotovia e a “Palavra que fulge no Ponto onde todos os nomes se reúnem na Luz” (CORREIA, N., 1999, p. 174) na primeira profecia citada em *Comunicação*, poderia abrir espaço para uma interpretação que liga o poder da linguagem da feiticeira ao seu corpo. No entanto, não é no sentido de um redescobrimento que esse corpo é referenciado, mas no contexto da sua destruição nas chamas, processo que, como já vimos, revela o seu significado quando visto pela lente iniciática de um sacrifício renovador.

Talvez uma referência teórica mais esclarecedora para a consideração do caráter possivelmente feminino da poesia redentora discutida em *Comunicação* possa ser encontrada na noção de semiótica de Julia Kristeva. De forma semelhante à *écriture féminine*, esse conceito postula a existência de uma dimensão linguística que precede ou subjaz à ordem simbólica imposta pelo falocentrismo, mas situa as raízes desse plano discursivo não no corpo da mulher enquanto escritora ou enunciativa, mas no contato corporal com a mãe. Assim, Kristeva desafia o pressuposto laciano de que o sentido cultural só pode ser construído com a repressão de uma pluralidade de significados, espelho da multiplicidade libidinal que caracteriza a relação com o corpo materno, por intermédio da imposição da ordem simbólica paterna. Nesse sentido, a teoria de Kristeva intersecta com as de Cixous e Irigaray, com a sua escolha de privilegiar discursos que evocam uma pluralidade de sentidos possíveis, uma qualidade que a teórica búlgaro-francesa acredita estar particularmente presente na linguagem poética, declarando que “o significado poético remete a outros significados discursivos, de modo que vários outros discursos são legíveis no enunciado poético.”<sup>79</sup> (KRISTEVA, 1969, p. 255).

---

<sup>77</sup> No francês original: “En s’écrivant, la femme fera retour à ce corps qu’on lui a plus que confisqué, dont on a fait l’inquietant étranger dans la place”.

<sup>78</sup> No francês original: “Sa sexualité, toujours au moins double, est encore *plurielle*”. Grifo original.

<sup>79</sup> No francês original: “le signifié poétique renvoie à des signifiés discursifs autres, de sorte que dans l’énoncé poétique plusieurs autres discours sont lisibles”.

Luís Adriano Carlos (2004, p. 79) parece apontar para um reflexo dessa visão da semiótica na obra de Natália Correia quando afirma que “Em Natália, nada se acerca mais do Sentido do que a língua mátria, exactamente porque a língua é a prisão do Sentido e o corpo maternal é o lugar sem princípio e fim do Sentido em liberdade.”. Carlos ainda liga o fenômeno ao conceito de mátria já explorado nesta tese, sugerindo que essa reconsideração da pátria segundo os valores do espírito feminino residiria, de fato, numa língua materna além das línguas nacionais:

Em última análise, a Mátria seria a *língua Natália* de *O vinho e a lira*, a voz da origem na sua diferença radical e irredutível, ‘Uma língua materna universal de que todas irradiam’ (CORREIA, 1999, p. 100). Não decerto a língua portuguesa que Pessoa identificou com a Pátria, mas a língua maldita entre os homens e bendita entre as mulheres, a Grande Mãe que devora os ‘Dragões da Lógica’ (CORREIA, 1973, p. 101). Não um território delimitado, mas o princípio do mundo ainda sem corpo e sem fronteiras, rumorejante balbuciar do verbo em que a baba se mistura com o Sentido. (CARLOS, 2004, p. 79).

No contexto desse plano linguístico “sem fronteiras”, é interessante notar que Maria da Graça Gomes de Pina (2018, p. 221) descreve *Comunicação* como um convite ao “alargamento e distorção possível de significação”. Com efeito, é possível ver esse movimento de expansão na multiplicação de sentidos realizada nas respostas da Feiticeira Cotovia, particularmente naquelas dadas ao Padre e ao Patriota. Na primeira, o “tanto faz” repetido da feiticeira igualiza símbolos aparentemente dispersos, alargando o seu sentido por associação, enquanto, na segunda, é a reiteração de “ser navegador”, nas tentativas da maga de definir esse estado, que sublinha o efeito pluralizante operado do seu discurso.

Contudo, seria errôneo insistir numa identificação de uma possível “língua mátria” nataliana com a semiótica kristeviana. Como destacado por Judith Butler (2010, p. 109), a própria Kristeva parece conceder que a sua ideia da semiótica não pode constituir “nada mais do que uma interrupção temporária e fútil da hegemonia da lei paterna”<sup>80</sup>. Por contraste, se consideramos a nova era anunciada por *Comunicação*, percebemos que, para Natália Correia, acessando a linguagem própria do gênio feminino revelaria a via para mudanças não apenas mais permanentes, mas também mais construtivas. No fundo, isso é porque a poetisa vê essa linguagem feminina não como inimiga do masculino, mas como o seu complementar necessário. De novo, encontramos-nos face à busca para uma união espiritual dos sexos, que, em “Bissexualidade e ruptura romântica na poesia portuguesa”, Natália Correia (1987, p. 42) identifica como não apenas universal, mas também particularmente portuguesa, quando explica,

---

<sup>80</sup> No inglês original: “anything more than a temporary and futile disruption of the hegemony of the paternal law”.

“logo na gênese da nossa poesia interfere uma duplicidade que nos sugere a composição dramática de uma bissexualidade psicossocial.”.

No mesmo texto, a escritora sublinha que, por causa da preponderância esmagadora do sistema patriarcal, “a composição bissexuada do comportamento psicossocial português [é] ainda uma realidade residual recusada na interioridade do real poético” (CORREIA, N., 1987, p. 46), voltando para a tese articulada na *Antologia da poesia do período barroco* acerca do gênio feminino e a sua afinidade com o Barroco e o Romântico, para argumentar que “a partir do Romantismo até aos nossos dias a poesia se exerceu como um manifesto matrlista contra uma sociedade institucionalmente patriarcal que expulsou o erotismo da hierarquia dos seus valores.” (CORREIA, N., 1987, p. 46). Desse modo, mesmo quando Natália Correia pode ser vista a sugerir a existência de uma poética feminina radicalmente diferente da masculina, é na esperança de ver, na fusão das duas, a reinstauração de uma unidade bissexuada, que reflete, e incarna textualmente, os objetivos espirituais e sócio-culturais da autora.

Essa busca corre através da obra de Natália Correia, desaguando finalmente em *Sonetos românticos*. Tendo previamente descrito o soneto – forma raramente empregada pela autora açoriana antes dos anos 70 – como “o sistema estrófico do amor a definhar-se em procriação: duas quadras que se unem para fazer dois filhos que são os tercetos finais da catástrofe conjugal”<sup>81</sup> (CORREIA, N., 1999, p. 322), nessa derradeira coletânea, a poetisa chega à seguinte conclusão:

Visando a unidade,  
o soneto é o ouro  
da culminação da Obra Poética. (CORREIA, N., 1999, p. 569).

Empregando o vocabulário do esoterismo alquímico, Natália Correia proclama o soneto como a manifestação poética da Grande Obra que funde o masculino e o feminino, união transcendente procurada ao longo da carreira da autora. Contudo, antes dessa conclusão tardia, a escritora parece ter visto no soneto – filho de um Renascimento impregnado pelo espírito do racionalismo – uma forma poética particularmente adequada à expressão do gênio lógico masculino e, por conseguinte, falha nas suas tentativas de atingir uma união transcendente dos sexos por meio da idealização da amada<sup>82</sup>. De fato, mesmo na altura de escrever *Sonetos*

---

<sup>81</sup> Texto introdutório ao ciclo de sonetos, “Tríptico do amor conjugal”, em *A mosca iluminada* (1972).

<sup>82</sup> Acerca desta questão, ver as seguintes afirmações de Natália Correia em *A mosca iluminada*:

“A Idade Média que é o casamento acabando em pouca-vergonha foi genialmente inábil para compor a música sonolenta do soneto. A Renascença que é a pouca-vergonha acabando em casamento teria de inventar o soneto pois que nele Petrarca inventava o casamento que não fez com a Laura. Um homem que queria casar, exasperando-se na proibição do doce ressonar do casamento, eis Petrarca, o chineleiro do sonho burguês da Renascença que de poético só teve as antigas deusas abandonas à fúria das camas dos papas que eram os únicos que realmente não queriam casar.” (CORREIA, N., 1999, p. 322-323).

*românticos*, a intenção inicial de Natália Correia alinhava-se com essa perspectiva, como explicado pela própria autora numa nota incluída na sua *Poesia completa*:

Foi meu propósito anterior à publicação de *Sonetos Românticos* juntar num mesmo volume dividido em duas áreas complementares sonetos e ‘cantigas de amigo’. A que vinha esse acasalamento em *que se move a razão d’elas* com o soneto, estreme desenvolvimento da mística amorosa dos Trovadores que na voz do homem falava nas ‘cantigas de amor’? A resposta justa viria eu a dá-lo no meu romance *As Núpcias*. Mas, no momento de me tentar a imperiosidade desses esponsais, impunha-se-me o nexo da sofreguidão ôntica do soneto, anseio de frequentação da imortalidade onde se encontra a Amada nas feições da Deusa, ser iluminada pela claridade da bailada da vida da canção feminina arborescentemente sófico-pagã na sua sábia comunhão com a Natureza.

Apenas no curso dessa dupla composição, terminada a vertente dos sonetos, ao ordená-los na série que tesouros depositados na sua cripta reclamavam, verifiquei que consumada estava a incorporação do fêmeo no macho e do macho no fêmeo no ‘ouro da culminação da obra poética’ a que se dá o nome de Soneto. (CORREIA, N., 1999, p. 619).

Antes da sua epifania a respeito da dualidade sexual do soneto, a poetisa tencionava contrabalançar o espírito masculino que detectava nessa forma poética com composições que expressavam o gênio feminino, tomando como modelo as cantigas de amigo, gênero que a autora liga de forma reveladora ao mesmo universo pagão que subjaz à representação da Feiticeira Cotovia.

Seria igualmente com referência à cantiga de amigo que Natália Correia posicionaria as raízes da poesia na esfera feminina ao discutir a diferença entre a poesia e a “literatura feita por mulheres”. A autora explica:

A literatura feita por mulheres é, pois, o fruto de uma consciência intelectual que assume o facto literário, mas não de uma consciência empírica. Já não é o caso da poesia, que pelo seu fundamento absoluto à estima do indemonstrável, emerge de uma cosmovisão feminina, havendo o homem quando poeta, de proceder como actor. Isto é: despojar-se da sua mentalidade discursiva e abstracta para mimar a psicologia feminina que mantém em concordância a ideia e a realidade. Teríamos, porventura nesta mimese a explicação daquele enigma que se nos depara nos primórdios do lirismo (muito particularmente o nosso) quando o homem, fazendo passar a poesia da linguagem funcional (ritual) a literatura, assume a autoria feminina, tal como ocorre na ‘cantiga de amigo’ (CORREIA, N., 2003, p. 160).

Nessa alusão ao alvorecer da poesia portuguesa, Natália Correia expõe a cantiga de amigo como a primeira expressão do componente feminino da “composição bissexuada do comportamento psicossocial português” que existiria como uma “realidade residual recusada” na poesia. É reveladora, então, que a profecia articulada pela Feiticeira Cotovia nos últimos momentos de *Comunicação* também invoca esse gênero na sua promessa de um novo começo. Diz a feiticeira:

Vou pelos campos de linho  
Do poeta D. Dinis  
Atirar a flor de pinho  
Que onde cai é um país.

Vou por tardes de alecrim  
Unir em saltos de corça  
A abelha Bernardim  
Com a rosa menina e moça. (CORREIA, N., 1999, p. 187).

A referência ao rei poeta, D. Dinis, e a sua celebrada cantiga de amigo, “Ai flores, ai flores do verde pino”, posiciona esse gênero poético, no qual o poeta masculino assume a perspectiva feminina, como um ponto genesíaco, do qual brotará “um país” – talvez “a pátria de brancura e luz” (CORREIA, N., 1999, p. 173) assobiada pelo poeta na abertura de *Comunicação*. Essa canalização de uma poética feminina pelo masculino repete-se com a evocação de Bernardim Ribeiro e a sua novela pastoril, *Menina e moça*, obra que Helena Filipa Lourenço (2009, p. 254) descreve como um texto “marcadamente feminino”, ainda realçando que o “longo monólogo interior” dos capítulos iniciais, articulado pela voz feminina da “menina e moça” epônima, é “ritmado à maneira das cantigas de amigo” (LOURENÇO, 2009, p. 254).

Mas, além disso, a referência a *Menina e moça* também destaca a importância da união entre os sexos, que se constitui como o objetivo final da ressuscitação de uma poética feminina. A busca dessa união evoca-se na descrição de Bernardo Ribeiro como uma abelha e a sua novela (ou a personagem que protagoniza os seus primeiros capítulos) como a rosa, imagem de fertilização, sugestiva do encontro entre masculino e feminino, mas que também relembra a imagem de capa do tratado alquímico de Robert Fludd, *Summum bonum* (FRIZIUS, 1629, capa), na qual abelhas voam rumo a uma rosa sob a legenda “Dat rosa mel apibus” [“a rosa dá mel à abelha”]. Mergulhada em tradições esotéricas, essa imagem abre-se a várias interpretações, a maior parte das quais envolvem a ideia da Grande Obra. Empoleirada em cima de um tronco em forma de cruz, a rosa delinea o símbolo de Vênus, sublinhando a sua associação com o feminino, mas o conjunto assemelha-se igualmente à rosa-cruz, que segundo a simbologia rosacruciana, pode ser interpretada como a junção do masculino (cruz) com o feminino (rosa), sendo que, como já discutido acima, a rosa também pode ser vista como um símbolo dessa união por si só.

Dependendo da interpretação, a abelha pode, então, ser vista como o princípio masculino, cujo casamento místico com a rosa feminina produz o mel da sabedoria, ou o espírito humano que deve labutar para poder entender a união mística já contida na rosa(-cruz). Nesse sentido, a última menção da rosa pela Feiticeira Cotovia, imbuída da simbologia da união

transcendente dos princípios masculino e feminino, e inserida num trecho no qual a maga proclama que irá ao encontro de poetas masculinos que assumiram vozes femininas, ressalta, de forma contundente, a natureza feminina do ímpeto poético incorporado pela feiticeira, que se oferece como centelha inicial de uma renovação que depende da harmonização cósmica entre os sexos.

### **3.6 A via para uma revolução necessária**

Em *Comunicação*, Natália Correia aproveita o imaginário histórico que designa a feiticeira como vítima do Santo Ofício e transforma a fogueira inquisitorial num cenário de renascimento. Simultaneamente vítima sacrificial e profeta apocalíptica, a Feiticeira Cotovia denuncia a repressão e as hipocrisias da sociedade em que vive e, despedaçando os mitos que a sustentam a fim de os remoldar, transforma-se numa mártir e aponta para a iminência de uma nova ordem cósmica. Nesse papel de sibila em chamas, a feiticeira condensa as perspectivas particulares de Natália Correia acerca do poder da palavra poética, o gênio feminino e a necessidade de uma revolução espiritual para incorporar um símbolo potente de resistência que irrompe num espetáculo de fúria pirotécnica.

Espírito libertário amadrinhado pelas encarnações da Grande Deusa, o feminino representado pela Feiticeira Cotovia é uma força ativa, um antídoto necessário ao paternalismo sufocante da sociedade patriarcal, que atinge o seu apogeu estagnado na política retrógrada do Estado Novo. Os valores defendidos pela feiticeira nas suas intervenções líricas revelam, assim, os contornos da mátria nataliana nove anos antes da publicação da coletânea poética que concretizaria o conceito sob o signo de Anaíta. Essa renovação afetiva do laço com a terra natal despoja-se da adoração patriótica dos símbolos fossilizados de um historicismo saudosista que preclui o progresso, definindo-se como um impulso que emana da alma viva do povo e não da sua sombra morta. O caminho para essa nova visão da pátria passa pela emancipação – sexual, social e política – da mulher, mas entende esses avanços como parte de um processo maior que, ao reequilibrar os princípios masculino e feminino, visa a libertação universal da humanidade.

Em pleno contato com um universo pagão, a Feiticeira Cotovia canaliza os fluxos arcaicos de energia libertadora que correm pela poesia, uma substância mágica, capaz de operar transmutações maravilhosas que revelam novas perspectivas. Nesse sentido, a linguagem falada e, até certo ponto, encarnada por essa feiticeira-poetisa antecipa muitas das ideias que seriam exploradas pelo feminismo francês a partir dos anos 70 por meio dos conceitos de *écriture*

*fémnine* e a semiótica, mas distingue-se destas últimas devido ao seu papel na busca de um estado bissexuado transcendente, pedra angular da cosmovisão de Natália Correia.



**SEGUNDA ENCRUZILHADA**

**2006**

#### 4 A irmã indomada: *Feiticeiras*, de Maria Teresa Horta

Seria fácil imaginar que o Portugal em que Maria Teresa Horta escreveu *Feiticeiras* e aquele que viu a publicação de *O crime de Aldeia Velha* e *Comunicação* são países fundamentalmente diferentes, nos quais as posições ocupadas pela mulher divergem de forma considerável. Com certeza, desde a queda do Estado Novo na revolução do 25 de abril de 1974, as mulheres portuguesas tinham conquistado vários direitos que lhes tinham sido negados durante o regime ditatorial. César Santos Silva (2022, p. 103) caracteriza a nova lei de divórcio de 1975 como “um avanço, até civilizacional” e descreve como, já nos anos 70, “Graças à Revolução de Abril muitos atavismos começam a ser eliminados. A família tradicional começa a entrar em crise e o modelo da mulher tida como mãe de família e educadora dos filhos começa também a abrir brechas”.

Contudo, apesar dos avanços não negligenciáveis, é importante reconhecer que, como apontado por Bermúdez, Bernárdez Rodal e Ferreira (2018, p. 346), no contexto pós-revolucionário português, “a legislação em defesa dos direitos da mulher evoluiu lentamente no meio de fantasias de uma nova e não mais marginal identidade europeia”<sup>83</sup> e “ainda mais lentas foram as mudanças das ideologias sacrossantas de gênero, sexualidade e reprodução”<sup>84</sup>. A título de exemplo, Manuela Tavares destaca como a questão da violência contra a mulher, “que saiu da invisibilidade nos anos 70 em muitos países, por influência do feminismo de segunda vaga, cuja acção lançou as primeiras casas-abrigo para mulheres vítimas de violência, só ganhou significativa visibilidade, em Portugal, na década de 1990”<sup>85</sup> (TAVARES, 2011, p. 543).

Como é sabido, mas nunca supérfluo mencionar, a luta travada em defesa dos direitos da mulher em Portugal é um processo em que Maria Teresa Horta tem desempenhado um papel de destaque, tendo sempre pugnado pela emancipação feminina por meio da sua atividade literária. Ainda durante o Estado Novo, a reivindicação da sexualidade feminina articulada pela sua coletânea poética, *Minha senhora de mim* (1971), resultou na repressão da obra pela censura da PIDE, enquanto o seu envolvimento na escrita coletiva de *Novas cartas portuguesas* (1972), ao lado de Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa, esteve na origem de um dos acontecimentos mais notórios da história do feminismo português, quando as três autoras foram

---

<sup>83</sup> No inglês original: “Legislation in defence of women’s rights evolved slowly amidst fantasies of a new, no-longer marginal European identity”.

<sup>84</sup> No inglês original: “Slower yet were changes in thinking about sacrosanct ideologies of gender, sexuality, and reproduction.”.

<sup>85</sup> Tavares (2011, p. 543-544) ainda especifica: “A primeira lei que ‘garante protecção às mulheres vítimas de violência’ foi aprovada em 1991; o primeiro estudo nesta área é realizado em 1995; o I Plano Nacional contra a Violência surge em 1999 e as primeiras casas de abrigo nos finais desta década”.

levadas diante de um tribunal, num caso que chegou a ter repercussão internacional. Desde 1974, Horta tem continuado a sua trajetória como uma escritora declaradamente feminista, produzindo obras cujas preocupações centrais incluem a exploração do corpo e da sexualidade femininos, a denúncia da subjugação continuada das mulheres e o resgate de uma herança histórica feminina.

Se poderíamos dizer que, neste sentido, dos quatro autores enfocados pelo presente estudo, Maria Teresa Horta é aquela que mais claramente se alinha com o movimento feminista, seria igualmente relevante apontar para o fato de que ela é também aquela que, até o momento atual, menos se tem dedicado à produção de textos dramáticos. Dona de uma vasta obra lírica e não poucas incursões notáveis no mundo da prosa, Horta possui uma produção dramática relativamente esparsa, que, além de *Feiticeiras*, inclui “O delator”, um curto drama em quatro quadros, apresentado, junto com as peças de mais quatro jovens autores<sup>86</sup>, no volume *Novíssimo teatro português*, compilado por Ilídio Ribeiro em 1962.

A classificação genológica de *Feiticeiras* ainda poderia ser vista como contenciosa, mas vale destacar que, apesar da sua inclusão na *Poesia reunida* (2009) de Maria Teresa Horta<sup>87</sup>, a obra revela elementos claramente indicativos de uma natureza dramática. No próprio texto, o uso de termos como “ária” e “refrão”, combinado com a forma com que as diversas vozes presentes na obra se dialogam umas com as outras, apontam para esse caráter teatral. A adaptação do texto como uma cantata musicada, trabalho empreendido em colaboração com o compositor português, António Chagas Rosa<sup>88</sup>, também sublinha o potencial performativo do texto original de Maria Teresa Horta. Vale ressaltar aqui que o foco do nosso estudo é, de fato, o texto poético da autora, e não a obra musical de Rosa, embora referência seja feita às interpretações do compositor quando se considera que possam contribuir utilmente para a compreensão dos temas que discutimos.

Despojado do suporte musical de Rosa e das indicações cênicas que caracterizam habitualmente o texto dramático, *Feiticeiras* constitui uma provocação à performance que pode ser entendida dentro da linhagem de um “teatro pós-dramático”, que, segundo Hans-Thies

---

<sup>86</sup> A saber: “O general”, de Artur Portela Filho; “O borrão”, de Augusto Sobral; “O museu”, de Fíama Hasse Pais Brandão; e “Funerais”, de José Estêvão Sasportes. O volume também conta com um apelo de Bernardo Santareno.

<sup>87</sup> Partes de *Feiticeiras* (“Ária da feiticeira”, “Feitiço”, “Canto da ressurreição”, “Refrão feminino”) também se encontram antologadas no volume, *Eu sou a minha poesia*, compilado pela própria Maria Teresa Horta e publicada em 2019.

<sup>88</sup> O espetáculo que resultou desta colaboração teve estreia no Théâtre Les Bernadines, Marselha, em março de 2006. Antes disso, António Chagas Rosa já tinha musicado a obra de Maria Teresa Horta, nomeadamente poemas de *Educação sentimental* (1975), para o ciclo de canções, *Cicuta*, que estreou na Casa da Música do Porto em 2005.

Lehmann (2007, p. 25) rejeita o “primado do texto” na construção da performance teatral. É certo que a obra de Horta é texto, e nisso parece afastar-se da proposta de Lehmann, mas também é um texto que, embora possua um potencial performativo sensível, não pretende ser a pauta definitiva para uma representação. Tudo é evocação, sugestão, podendo muito bem servir como base para o desenvolvimento de performances diversas, desde cantatas, como aquela concebida por Rosa, até recitações, ou mesmo espetáculos com elementos de dança, elaborados a partir das muitas evocações de movimento presentes no texto. À luz dessas considerações, optamos por adotar a terminologia empregada por Maria João Reynaud (2009, p. 24) no seu prefácio à *Poesia reunida* de Horta, que designa *Feiticeiras* como um “poema dramático”.

Em termos da sua estrutura, a obra é, por sua vez, composta de catorze poemas menores, que incluem um “Prólogo”, sete poemas cujos títulos remetem explicitamente para a qualidade dramática do texto e a sua adaptação musical por Rosa (dois refrãos femininos, dois masculinos, a “Ária da feiticeira”, a “Ária do inquisidor” e o “Canto da ressurreição”), dois que indicam apenas o enunciador no título (“Belzebu” e “Santo ofício”), e quatro que fazem referência a ritos (“Sabat”, “Feitiço”, “Exorcismo” e “Sacrifício”). “Sacrifício”, que pode ser visto como o clímax da ação traçada pela obra, é igualmente o poema mais longo do texto e o único que contém indicações internas de múltiplos enunciadores (inquisidor, homem, feiticeira, mulher) que articulam as suas “falas” intercaladas.

A narrativa dramática que se constrói no decorrer da obra pode ser resumida de forma bastante sucinta: as feiticeiras reúnem-se para o “Sabat”, realizam um feitiço para convocar o demônio, Belzebu, e são confrontadas pelo Santo Ofício, que executa um exorcismo. Na sequência, no poema “Sacrifício”, ergue-se uma fogueira e queimam-se as feiticeiras, massacre cujo caráter definitivo é rapidamente colocado em xeque pelo “Canto da ressurreição” que o segue e no qual a figura da feiticeira se ergue, renascida, das cinzas. A obra termina com a repetição dos refrãos, que, ao retomarem o confronto de vozes masculinas e femininas que molda o vai-e-vem da narrativa, sugerem uma estrutura cíclica que subjaz aos seus acontecimentos.

No entanto, como apontado por Maria João Reynaud (2009, p. 25), por baixo da estrutura narrativa aparentemente simples de *Feiticeiras*, esconde-se “uma complexa rede de referências intertextuais” que remete tanto à tradição literária maior, quanto a outras obras de Maria Teresa Horta. De fato, a feiticeira e a bruxa são figuras conspicuamente recorrentes na produção literária da poetisa, constituindo, por exemplo, um elemento temático central na coletânea poética, *Os anjos* (1983), mas movimentando-se igualmente nas sombras de um sem

número de outras obras de diversos gêneros publicados pela autora em momentos distintos da sua carreira. Neste sentido, a análise da feiticeira no texto lírico-dramático de 2006 que constitui o foco deste capítulo também requer que nós sigamos vários fios, que, atravessando a obra de Maria Teresa Horta, criam uma teia de referências entretecidas e ecos reveladores.

#### 4.1 O massacre das mulheres

Entre os diálogos estabelecidos por *Feiticeiras* com obras de outros autores, um dos mais importantes é sem dúvida aquele que se cria com *La sorcière*, de Jules Michelet. Com efeito, essa conexão foi explicitamente reconhecida pela própria Maria Teresa Horta numa entrevista concedida à *Revista Caliban* em 2016, quando a escritora explicou que existe, em *Feiticeiras*, “um diálogo com *As Feiticeiras*, de Jules Michelet que eu admiro” (apud FERNANDES, 2016). O próprio título do poema dramático de Horta poderia ser visto como uma referência à obra de Michelet, reproduzindo a pluralização do título francês frequentemente operada nas traduções portuguesas do estudo do historiador<sup>89</sup>. Foi na ocasião de uma dessas traduções – a realizada por Manuel João Gomes – que Horta produziu o texto, “As mulheres: feiticeiras”, que, junto com contribuições de Afonso Cautela, Maria Alzira Seixo e o próprio Gomes, acompanhou a obra traduzida de Michelet numa edição publicada em 1974. Esse curto texto em prosa, que toma a forma de uma homenagem às feiticeiras e às mulheres que Horta vê como as herdeiras dessas figuras, pode ser visto como uma chave de leitura reveladora que serve como ponte entre o estudo de Michelet e o poema dramático publicado pela poetisa em 2006.

De fato, um dos pontos de convergência mais evidentes entre a obra de Horta e o estudo de Michelet é a concepção da feiticeira como a vítima inocente de uma perseguição histórica mais ou menos massiva, liderada pela Igreja, uma perspectiva que a poetisa adota já em “As mulheres: feiticeiras”, escrevendo: “existiam vilas e vilas onde todas ou quase todas as mulheres eram feiticeiras. Queimaram-se, pois, vilas inteiras... Nalgumas houve, que só restaram aquelas mulheres que haviam fugido e se tinham escondido nos montes, com os filhos.” (HORTA, 1974, p. 426). Nesse sentido, *Feiticeiras* segue na esteira da reformulação romântica da feiticeira como uma figura excluída, caçada pela sociedade e pelas instituições que a regem, visão que

---

<sup>89</sup> Além da tradução de Manuel João Gomes (citada a seguir), que se intitula *Sobre as feiticeiras* (1974), poderíamos citar a de Ana Moura que, publicada em dois volumes entre 2003 e 2005, tem o título, *As feiticeiras*.

informa, embora em diferentes graus e de modos distintos, ambas as obras previamente enfocadas pela presente tese.

A sobreposição de perspectivas parece ser maior com *Comunicação*, já que, enquanto Santareno opta pela representação de um contexto aparentemente contemporâneo em *O crime de Aldeia Velha*, tanto o poema dramático de Natália Correia, quanto o de Maria Teresa Horta encenam um confronto entre a feiticeira e a Inquisição. *Feiticeiras* alimenta-se, assim, do mesmo imaginário acerca da perseguição às mulheres suspeitas de praticar bruxaria pelo Santo Ofício que subjaz ao poema dramático da escritora açoriana e apresenta semelhanças com esta obra no que diz respeito à representação do fenômeno. A profunda hipocrisia sexual que atravessa a atuação dos agentes da Inquisição na obra de Natália Correia, por exemplo, é igualmente presente no poema dramático de Maria Teresa Horta, sendo enfatizada desde o “Prólogo”, onde, ao descrever as feiticeiras, a poetisa sublinha:

Delas tem medo  
quem as persegue e as perde:

Os amantes no desejo  
Os padres na sua febre  
Os juízes que as acusam

de ódio enquanto as despem  
no gosto com que as torturam (HORTA, 2009, p. 826).

Aqui, além de insinuar que os homens envolvidos no castigo das feiticeiras esconderiam, na verdade, desejos de cometer as mesmas impropriedades morais de que acusam os alvos dos seus ataques, Horta ainda reforça a ideia de que o zelo com o qual eles perseguem essas mulheres resultaria da frustração de terem sido rejeitados por elas. A raiva que surge dessa rejeição traduz-se no sádico prazer com que os perseguidores das feiticeiras as torturam, vingando-se das mulheres que, usufruindo a própria liberdade, rejeitaram-nos. Ao mesmo tempo, esses versos aproveitam a ambiguidade da palavra “persegue”, que, num primeiro momento, parece referir-se a investidas amorosas, mas cujo sentido se expande rapidamente para incluir ações de repressão e tortura, evolução refletida na sequência de “amantes”, “padres” e “juízes” com o seu “desejo”, “febre” e acusações. Nesse sentido, desde os primeiros versos da obra de Maria Teresa Horta, a perseguição inquisitorial às feiticeiras anuncia-se como um fenômeno profundamente entrelaçado com questões de gênero, que se manifesta por meio de ações que se assemelham à violência sexual.

Efetivamente, se as obras de Natália Correia e Maria Teresa Horta tomam como ponto de partida o mesmo imaginário de uma perseguição inquisitorial às feiticeiras e parecem

concordar em certos aspectos das suas expressões respectivas desse imaginário, também revelam pontos de divergência significativos. No cenário de perseguição apresentado por Horta, por exemplo, a ideia de que a Inquisição operou uma caça às bruxas em grande escala transparece de forma mais contundente do que na obra de Natália Correia, onde o foco na figura solitária da Feiticeira Cotovia dificulta extrapolações acerca da dimensão das atividades do Santo Ofício além do “processo extraordinário” (CORREIA, N., 1999, p. 174) da maga-poetisa. Em contraste, no poema dramático de Maria Teresa Horta, os ataques da Inquisição e os seus apoiadores são muitas vezes formulados num plural abrangente que parece visar grandes massas de mulheres, como no “Refrão masculino”, onde se declara, “Ei! Feiticeiras daninhas! // Havemos de vos matar” (HORTA, 2009, p. 835), ou nas palavras do “Santo Ofício”, que identifica as suas vítimas da forma seguinte: “cada uma de vós mulher do diabo” (HORTA, 2009, p. 835). Mas talvez o momento em que a representação da caça às bruxas como um fenômeno massivo está particularmente patente seja em “Sacrifício”, onde as falas da Mulher descrevem, em tom de testemunho apavorado, a interrogação, tortura e morte na fogueira de mulheres acusadas de bruxaria.

Entrecortados pelas intervenções do Homem, do Inquisidor e da Feiticeira, esses versos da Mulher começam com impressões visuais: “Cabelos cortados rente / vejo mulheres arrastadas” (HORTA, 2009, p. 842). Na sequência, acrescenta-se uma cacofonia de impressões auditivas – primeiro, “Tantos sinos a rebate” (HORTA, 2009, p. 843), e depois, “Tanta fogueira / no chão! // Tanto choro e tanto grito” (HORTA, 2009, p. 844). Surgem, a seguir, evocações olfativas na forma de “Novelos de fumo / ardente / de pele que já ardeu” (HORTA, 2009, p. 844), sublinhadas pela fala do Inquisidor que segue e que descreve um “Cheiro a demo e sujidade” (HORTA, 2009, p. 844). A voz da Feiticeira também contribui ao quadro multissensorial pintado pela Mulher com a evocação da dor física formulada pela descrição de uma “Marca no ombro / despido / outra na anca rasgada” (HORTA, 2009, p. 842), que parece referir-se à prática comum de despir as acusadas de bruxaria a fim de procurar nos seus corpos sinais que poderiam ser identificados como “marcas de bruxas”. Vistas por alguns como marcas de iniciação deixadas pelo próprio demônio e por outros como uma teta com a qual a bruxa suspeita alimentava os seus espíritos familiares, acreditava-se que essas marcas eram insensíveis, crença que implicava que o processo realizado para encontrá-las frequentemente envolvia a perfuração da pele das acusadas com agulhas<sup>90</sup>.

---

<sup>90</sup> De novo, muitas teorias acerca dessas marcas podem ser traçadas até Murray (2007, p. 86) e Gardner (2019, p. 147-148).

Esse assalto crescente aos sentidos cria uma cena de terror que enfatiza as sensações, abordagem que humaniza a calamidade ao enraizá-la na experiência vivida dos envolvidos. Neste sentido, comparar “Sacrifício” com as cenas de fogueira apresentadas em *O crime de Aldeia Velha* e *Comunicação*, pode iluminar de forma reveladora os objetivos específicos de cada obra e as diferentes estratégias dramáticas empregadas para consegui-los. Em *Comunicação*, o martírio da Feiticeira Cotovia é descrito por didascálias poéticas e por uma longa intervenção do coro que representa a sua morte na fogueira com imagens fortes, mas que veiculam mais o simbolismo da cena do que o próprio sofrimento da feiticeira agonizante. Em contrapartida, na cena da morte de Joana, Santareno escolhe habilidosamente o que revelar e o que esconder, aumentando a tensão acerca da fogueira e enfatizando a aflição da vítima a fim de sublinhar a violência chocante do crime que serve como veículo da crítica sociopolítica que o autor busca articular. Em *Feiticeiras*, a falta de didascálias prescinde de um certo nível de controle sobre a representação eventual da cena descrita, mas o conteúdo e a sequência das falas garantem que, mesmo com uma encenação mínima, as evocações de confusão e sofrimento sobressaíam.

Se a tendência de evitar artigos definidos e a repetição de flexões diferentes de “tanto” nos versos citados acima já indicam que as vítimas do massacre que se encena são numerosas, a última fala da Mulher em “Sacrifício” não deixa dúvida quanto ao tamanho da matança que se desenrola:

Tanta fogueira  
no escuro!

Em corrupio devassado  
Na ladeira monte abaixo  
Como lava que consome

As mulheres  
Uma por uma! (HORTA, 2009, p. 845-846).

Aqui, o contraste claro-escuro impactante das fogueiras que acendem a noite reforça a pujança do símile que compara a cena a um vulcão, cuja lava avança com a inevitabilidade terrível de uma força imparável da natureza, tragando mulher após mulher. Simultaneamente, o “corrupio devassado” das fogueiras remete à dança desenfreada descrita em “Sabat”, onde as feiticeiras “assombra[m] // Em corrupio de mãos dadas” (HORTA, 2009, p. 832), transformando essa expressão de liberdade numa hecatombe infernal.

Como vimos no capítulo anterior, o imaginário da perseguição às feiticeiras pela Inquisição – na realidade, relativamente complacente frente às praticantes de bruxaria –



alimenta-se não apenas da história da atuação do Santo Ofício, mas também de relatos da caça às bruxas levada a cabo por outras autoridades religiosas e seculares no início da Idade Moderna. Dentre as teorias que têm surgido acerca dessa histórica caça às bruxas, o texto de Maria Teresa Horta, com o seu retrato de um massacre de grandes dimensões, pode ser visto a dialogar mais especificamente com as ideias que seguem o exemplo do conceito dos “tempos da queima”. É o inglês Gerald Gardner (1954, p. 78), figura central do revivalismo pagão novecentista, que, na obra *Witchcraft today* [*A bruxaria hoje*], nomeia o período da caça às bruxas “*the burning times*” ou “os tempos da queima”<sup>91</sup>, uma designação que marca fortemente essa época histórica como um tempo de perseguição massiva e que continua a ser utilizada até hoje. Agenciando a tese do culto-bruxo como legitimação das práticas neopagãs, Gardner inspira-se nas teorias propostas por escritores como Michelet e Margaret Murray, que assinou a introdução de *Witchcraft today*. Contudo, no que diz respeito aos cálculos relativos à dimensão da caça às bruxas, o autor parece basear-se no total de 9 milhões de vítimas oferecido por Matilda Joslyn Gage (2017, p. 107) em *Woman, Church and state*.

Como sugerido pelo título do seu estudo, a investigação realizada por Gage é profundamente preocupada com questões de gênero e, mesmo que os escritos de Gardner não possuam o mesmo foco, o desenvolvimento do mito dos tempos da queima no curso da segunda metade do século XX acabaria por reenfatar o papel do sexo nesse massacre. Com efeito, o lançamento, em 1990, do documentário canadense, *The burning times* [*Os tempos da queima*], produzido como a segunda parte de uma trilogia de filmes sobre a mulher e a espiritualidade, revela não apenas a persistência da ideia dos tempos da queima mas também a sua importância como um fenômeno atrelado ao gênero no imaginário feminista na última década do século passado.

O filme, que conta com a participação de figuras fundantes do neopaganismo feminista, como Starhawk<sup>92</sup> e Margot Adler<sup>93</sup>, e as historiadoras Barbara Roberts e Thea Jensen, descreve a caça às bruxas como “o Holocausto das mulheres”<sup>94</sup> (READ, 1990, 14:18), evocando uma das maiores atrocidades da história moderna para sublinhar a dimensão assombrosa do massacre supostamente praticado pelos caçadores de bruxas. Com efeito, na sua análise do mito dos

---

<sup>91</sup> Na edição brasileira de *A bruxaria hoje*, traduzida por Julia Vidili, o termo usado varia, oscilando entre “os tempos da fogueira” (GARDNER, 2019, p. 118, p. 124) e “os tempos das fogueiras” (GARDNER, 2019, p. 138, p. 147).

<sup>92</sup> Identificada por uma legenda do filme como “Escritora Feminista/Feiticeira”<sup>92</sup> (READ, 1990, 6:06), Starhawk é autora de *The spiral dance* [A dança cósmica das feiticeiras] (1979), uma obra seminal no desenvolvimento do neopaganismo e espiritualidade feministas.

<sup>93</sup> Outra figura importante no neopaganismo feminista, autora de *Drawing down the moon* [Atraindo a lua] (1979).

<sup>94</sup> No inglês original: “women’s Holocaust”.

tempos da queima, Purkiss (1996, p. 17) observa que “o Holocausto se tornou a narrativa paradigmática para entender a atrocidade nos finais do século XX”<sup>95</sup> para criticar como a imagética da perseguição nazista também foi mobilizada pelo imaginário feminista: “até a ênfase no próprio ato de *queimar* parece aludir aos crematórios, mas poderia igualmente apontar para Dresden ou Hiroshima. As feiticeiras do feminismo radical *sempre* queimam; nunca são enforcadas”<sup>96</sup>.

A ideia de um massacre perpetrado por um gênero contra o outro também está patente em *Feiticeiras*. Com efeito, se a Feiticeira Cotovia de Natália Correia pode ser vista como o pivô de uma revolução que comporta um elemento fundamentalmente feminino, mas que enxerga essa luta como parte de um esforço mais geral para realizar uma revolução mais vasta, o confronto encenado por Maria Teresa Horta é incontornavelmente uma guerra dos sexos. Não é por acaso que a primeira interrupção nas atividades das feiticeiras vem na forma do “Refrão masculino”, cujos enunciadores são apenas referidos por uma identificação de gênero e que já ameaça as mulheres com a morte, o exorcismo e a fogueira, antes mesmo de o Santo Ofício vocalizar a sua condenação.

Que as feiticeiras de Maria Teresa Horta são perseguidas por e opõem-se às forças de uma ordem que se define primariamente pelo seu caráter masculino e patriarcal é um fato já estabelecido no “Prólogo”, não apenas pelas torturas sádico-sexuais discutidas acima, mas também pela descrição de como “Elas fazem frente ao aço dos homens / que as tomam e as forçam na doma / exigindo-as despidas na submissão do abraço” (HORTA, 2009, p. 825). E que a perseguição às feiticeiras pelas representantes dessa ordem patriarcal reflete uma campanha maior de vitimização que afeta, de forma mais geral, todas as mulheres, sublinha-se durante “Sacrifício”, onde, frente às acusações do Inquisidor (“Blasfemia! / Heresia!” (HORTA, 2009, p. 840)), a Mulher descreve a situação das mulheres como, “Reclusas do desgosto / todas nós arrebatadas // Covas, buracos, mosto” (HORTA, 2009, p. 840). Seria possível, assim, localizar *Feiticeiras* dentro de uma tradição *herstórica*, que busca entender a caça às bruxas no contexto de uma cronologia de opressão misógina que se estende até os nossos dias.

Acredita-se que o neologismo inglês, *herstory*, foi escrito pela primeira vez pela feminista estadunidense, e membro fundador do grupo W.I.T.C.H., Robin Morgan, na sua antologia de 1970, *Sisterhood is powerful* [A *sororidade é poderosa*]. Construído a partir de um

---

<sup>95</sup> No inglês original: “the Holocaust has become the paradigmatic narrative for understanding atrocity in the late twentieth century”.

<sup>96</sup> No inglês original: “the very stress on *burning* itself seems to allude to the crematoria, although it may also point to Dresden and Hiroshima. Radical feminist witches *always* burn; they are never hanged”.

trocadilho que substitui as três primeiras letras de “history” [história], homógrafas do pronome possessivo masculino “his”, pelo pronome possessivo feminino “her”, o termo refere-se aos esforços empreendidos por feministas a partir dos anos 70 para revisar uma historiografia dominada por perspectivas masculinas a fim de remediar o apagamento histórico da mulher. Essa missão incluía tanto tentativas de dar destaque à contribuição de figuras femininas para os campos de ciência, cultura e política ao longo da história, quanto a reavaliação de injustiças históricas cometidas contra as mulheres, dentre as quais a caça às bruxas.

É nessa tradição revisionista que se encontram as raízes da uma reapropriação explicitamente feminista da feiticeira. Com efeito, em *Woman hating* [Ódio às mulheres] (1974), a feminista norte-americana Andrea Dworkin utiliza o termo *herstory* como o título da terceira parte da obra, onde descreve a caça às bruxas como um exemplo de “gynocide” [ginocida], representando apenas um episódio numa guerra planetária que, segundo Dworkin (1974, p. 118), os homens travam contra as mulheres desde tempos remotos. Citando Margaret Murray e Cecil L’Estrange Ewen, Dworkin apresenta uma visão claramente inspirada na teoria do culto-bruxo, que mistura ideias em torno de sociedades matriarcais pré-históricas e religiões pré-cristãs com a figura da feiticeira-curandeira. Ligando rituais de fertilidade pagãos que divinizam a sexualidade feminina ao uso de plantas para obter efeitos alucinógenos e/ou curativos, a feminista afirma que “as mulheres fiéis aos cultos pagãos desenvolveram a ciência da medicina orgânica, ao usar vegetação, antes de haver qualquer noção da *profissão* de medicina”<sup>97</sup> (DWORKIN, 1974, p. 139) e que elas dispunham de “um catálogo imponente de capacidades médicas”<sup>98</sup> (DWORKIN, 1974, p. 139).

Quanto à perseguição a essa figura, Dworkin (1974, p. 130) repete o cálculo de Gage para estimar que as vítimas da caça às bruxas na Europa somaram cerca de 9 milhões, destacando que, nessa estimativa, o número de mulheres excede consideravelmente o de homens. Na visão de Dworkin (1974, p. 136), esta hecatombe comprova “o poder do mito do mal feminino” que “dominava as dinâmicas da cultura”, revelando “o terror primordial absoluto que mulheres, sendo seres carnis, representam para os homens”<sup>99</sup>. Para justificar essa interpretação, Dworkin refere-se ao medo de que as bruxas representavam uma ameaça literal de castração, articulado por Kramer e Sprenger em *Malleus Maleficarum*, a única fonte mais ou menos contemporânea à caça às bruxas citada pela escritora. Nesse sentido, a autora

---

<sup>97</sup> No inglês original: “The women who were faithful to the pagan cults developed the science of organic medicine, using vegetation, before there was any notion of the *profession* of medicine”. Grifo original.

<sup>98</sup> No inglês original: “imposing catalogue of medical skills”.

<sup>99</sup> No inglês original: “the power of the myth of feminine evil”, “dominated the dynamics of a culture”, “the absolute primal terror that women, as carnal beings, hold for men”.

representa os tempos da queima como uma verdadeira guerra dos sexos, servindo-se de teorias antropológicas devedoras à psicanálise freudiana<sup>100</sup> para implicar que, além da sua suposta aderência a cultos pagãos, as vítimas da caça às bruxas eram perseguidas simplesmente por serem mulheres. Assim, na visão de Dworkin, a feiticeira transforma-se numa vítima paradigmática que demonstra os crimes do patriarcado contra as mulheres.

Em *Feiticeiras*, os primeiros versos de “Santo Ofício”, que descrevem a mulher como “encarnação do pecado” (HORTA, 2009, p. 835), revelam o enraizamento dos motivos da caça às bruxas numa mundividência que concebe as mulheres como uma ameaça aos homens, mais especificamente em discursos eclesiais acerca da natureza fundamentalmente pecaminosa da mulher. Essa perspectiva transparece igualmente durante o “Exorcismo”, onde, entre invectivas contra a “bruxa” e a “feiticeira” e referências a “Lucifer”, insere-se um ataque mais geral contra as mulheres, que se formula nos seguintes termos: “Maldita sejas mulher, dona da perdição / Animal do pecado, sopro do imprevisto” (HORTA, 2009, p. 837). Misturando a sua condenação às feiticeiras com a ideia de que a mulher é a origem do pecado, doutrina que se baseia na figura de Eva, primeira mulher e primeiro humano a pecar segundo o cristianismo, esses poemas seguem o exemplo de tratados como o *Malleus maleficarum*, que, ao lamentar o poder sedutor das feiticeiras, invoca a mulher de Adão: “Pois embora o diabo haja tentado a Eva com o pecado, foi Eva quem seduziu Adão. E como o pecado de Eva não teria trazido a morte para a nossa alma e para o nosso corpo se não tivesse sido também cometido por Adão, que foi tentado por Eva e não pelo demônio, é ela mais amarga que a morte” (KRAMER; SPRENGER, 2004, p. 119). Além do raciocínio compartilhado, o tom autoritário, definitivo, do tratado de Kramer e Sprenger também encontra o seu eco nas vozes masculinas que se ouvem em *Feiticeiras* e que se sobrepõem nas suas tentativas veementes de definir a mulher e afirmar, assim, a sua dominação sobre ela e da ameaça que ela supostamente representaria. Como se para sublinhar essa atitude, em “Sacrifício”, o Homem afirma, “De ti mulher / Impudícia / De ti mulher tudo sei” (HORTA, 2009, p. 842).

Quanto à ideia da feiticeira como representante paradigmática da mulher vitimizada e injustiçada pela sociedade patriarcal, como parte de um processo histórico que se estende até o momento atual, Horta (1974, p. 426) já explora explicitamente essa perspectiva em “As mulheres: feiticeiras”, onde, referindo-se outra vez a teorias acerca da natureza pecaminosa da

---

<sup>100</sup> Dworkin (1974, 136) insiste em que as suas ideias acerca do medo de castração não significam que ela participa da “mundividência freudiana” [“the Freudian world view”], já que tira as suas conclusões de uma perspectiva antropológica comparativa. No entanto, é difícil acreditar que a escritora não tivesse consciência da dívida que esse campo de estudos tinha com Freud.

mulher, pergunta, “Feiticeiras-as-mulheres, ainda hoje –, dizem –: donas de maléficis poderes e pactos ocultos com o mal... Não somos nós o pecado original? As instigadoras, as viciadas, as maculadas?”. Aqui, ao remeter aos discursos eclesiásticos que demonizam o feminino, Horta assinala a relevância da feiticeira para a mulher do século XX, sugerindo que as posições marginalizadas ocupadas por essas duas figuras, aparentemente distantes no tempo, resultam da mesma mundividência misógina. Em *Feiticeiras*, a relevância atual do confronto encenado parece ser inscrita na própria estrutura do poema dramático. De fato, depois de a feiticeira renascer com o “Canto da ressurreição”, a repetição imediata do “Refrão masculino” com os seus gritos de guerra – “Havemos de vos matar [...] Havemos de vos queimar” (HORTA, 2009, p. 847-848) – deixa claro que a luta não acabou, estabelecendo uma estrutura cíclica de confronto, morte e renascimento que reflete a continuidade da perseguição dos homens às mulheres ao longo da história.

Por isso, a mulher terá sempre de manter-se vigilante, pronta para resistir e defender-se, declarando desafiadoramente, “Combato-te inquisidor” (HORTA, 2009, p. 848), como na última repetição do “Refrão feminino”. Esse refrão fecha *Feiticeiras* ao mesmo tempo que parece abrir o fim da obra para mais um combate, repetindo a estrutura cíclica de perseguição e resistência contínuas já sugerida no “Prólogo”, onde as feiticeiras “retornam e teimam / e retomam / Juram e alucinam” (HORTA, 2009, p. 824). Deste modo, com *Feiticeiras*, Horta, cuja atuação durante os últimos anos do Estado Novo denunciava a situação das mulheres sob o regime ditatorial, alerta que, mais de três décadas depois da Revolução dos Cravos, ainda é necessário continuar a luta pela emancipação feminina. Certamente, se, em “As mulheres: feiticeiras”, num Portugal recém-saído da obscuridade da ditadura, a poetisa usou “a proibição do aborto legal” como exemplo de um “Extermínio” que continuava a ser praticado contra as mulheres, acrescentando “Extermínio que temos obrigação, nós mulheres, de denunciar”<sup>101</sup> (HORTA, 1974, p. 428), essa questão ainda não tinha sido resolvida na altura da publicação de *Feiticeiras*, que, como destacado na introdução do presente estudo, deu-se um ano antes da despenalização do aborto em Portugal.<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> Horta continuaria, de fato, a denunciá-lo, colaborando com Célia Metras e Helena de Sá Medeiros para publicar o inquérito, *O aborto: direito ao nosso corpo*, em 1975.

<sup>102</sup> Como explicado por Bermúdez, Bernárdez Rodal e Ferreira (2018, p. 351), legislação permitindo o aborto em casos muito limitados tinha existido no país desde 1984. A proposta de expandir esse direito foi derrotada num referendo em 1998, mas a questão voltou com força para a Assembleia da República no fim de 2006, abrindo o caminho para um segundo referendo em fevereiro de 2007. O resultado positivo dessa votação apenas seria refletido pela legislação portuguesa a partir de abril do mesmo ano.

## 4.2 Herança e sororidade

Se a perseguição histórica das feiticeiras pode ser vista como uma espécie de cristalização dos impulsos misóginos que correm pela cultura ocidental, um exemplo extremo de repressão que permite a denúncia da subjugação maior das mulheres pela sociedade patriarcal, o ato de traçar uma ligação entre as vítimas da caça às bruxas e as mulheres do mundo contemporâneo também pode funcionar de forma mais positiva. Horta assinala a dupla face desse gesto de associação em “As mulheres: feiticeiras”:

[...] a singularíssima figura das feiticeiras e seus lúdicos grupos, mágicas maneiras de evasão da sociedade; mundo, universo que as oprimia, as subjugava... Mansamente as destruía: mulheres, uma a uma, em suas casas, cabanas, grutas, castelos, conventos: universo de todas nós e que só a nós diz respeito. Nossas prisões por vezes tecidas a fio de seda; grades e grades de ouro... mas não só, lembremo-nos das nossas irmãs operárias, de nossas irmãs negras, de nossas irmãs que amanham a terra sol a sol... Mariana ou Maria ou Joana fomos, de idênticos signos, sinais, maneiras, querereres, das feiticeiras até hoje, formámos grupos de mulheres. De novo, grupos de mulheres, hoje, e desta vez mais conscientes do que nunca da luta que há para travar e não somente evasão ou modo de escapar, de inconscientemente contestar todo um modo de estarmos vivas e afirmamos nosso poder, querer e até... porque não? nossa desforra (vingança?): tal como o fizeram as feiticeiras, primeiras mulheres, primeiros grupos de mulheres para quem *olhou* o mundo. E sobre elas o mundo debruçou seu poder de macho, destruindo-as.

Queimando-as. (HORTA, 1974, p. 425).

Aqui, inserido entre frases que aludem aos massacres perpetrados pelo patriarcado, encontra-se um chamado às armas, que convoca a união de mulheres de diversos setores da vida a fim de combater as injustiças que as assolam. Começando por identificar grupos de mulheres que sofrem por causa de preconceitos mais específicos, ligados nomeadamente a questões de classe e raça, esse chamado funciona ao insistir que, apesar dessas preocupações distintas, “de idênticos signos, sinais, maneiras, querereres, das feiticeiras até hoje, formámos grupos de mulheres”.

A feiticeira transforma-se, assim, no modelo de uma mulher que resiste à subjugação imposta pelo patriarcado, um símbolo abrangente que reúne as lutas separadas travadas por mulheres diferentes sob a bandeira da emancipação feminina. Neste sentido, o chamado incarnado pela feiticeira em “As mulheres: feiticeiras” é universalista no seu escopo, porque, mesmo que se reconheça a relevância de outras divisões socioculturais, que resultam em experiências heterogêneas refletidas numa pluralidade de movimentos, de “grupos de mulheres. De novo, grupos de mulheres”, sugere-se que a feiticeira é uma figura na qual todas possam encontrar o próprio reflexo. Esse posicionamento já se encontra no título do texto de Horta –

“As mulheres: feiticeiras” –, que parece equivaler às duas designações que o compõem, e sublinha-se na última frase da intervenção, onde a poetisa conclui: “Por isso aqui deixo minhas palavras de mulher, acerca de outras mulheres minhas irmãs: as feiticeiras” (HORTA, 1974, p. 429).

Essa perspectiva fundamenta-se na pressuposição de que todas as mulheres, em algum ponto, compartilham um mesmo cerne de preocupações fundamentais, ligadas à experiência comum de ser mulher. É como representantes desse lugar compartilhado que as feiticeiras, e as comunidades que criam, erguem-se como modelos de solidariedade feminina e atuação feminista, constituindo, segundo Maria Teresa Horta, as “primeiras mulheres, primeiros grupos de mulheres para quem *olhou* o mundo”. Ao encaminhar-se para a conclusão do seu texto, a escritora reforça a ideia da feiticeira como predecessora das feministas contemporâneas e ainda sugere a existência de uma linhagem histórica contínua ao invocar “as sufragistas”, que se empenharam na luta pelo sufrágio feminino a partir da última década do século XIX:

Mas outras mulheres viriam, ainda: nós as feministas...

– As feiticeiras – as sufragistas... –

Nós grupos de mulheres e grupos de mulheres, gritando pelo mundo o uso que se tem feito de nossos corpos e vontade; de nossas vidas e verdadeira personalidade. (HORTA, 1974, p. 428).

Essa visão da feiticeira como o protótipo da feminista, ligado às mulheres do mundo contemporâneo por uma linhagem de resistência e luta, parece ter-se mantido bastante estável para a escritora desde 1974, sendo que, na mesma entrevista para a *Revista Caliban* de 2016 mencionada acima, Horta afirma que, ao seu ver, “As feiticeiras foram as primeiras feministas, as primeiras médicas, as primeiras mulheres que se interessaram pela condição das mulheres” (apud FERNANDES, 2016). Ainda nos primeiros anos do século XXI, a poetisa continua a identificar a feiticeira como o ponto de encontro de dois eixos feministas, o primeiro estrutural, enquanto modelo de sororidade e organização feministas, o segundo histórico, no sentido em que constitui um vínculo entre as feministas da atualidade e outras mulheres que lutaram pelos próprios direitos no passado.

Figura de proa da segunda onda feminista em Portugal, Maria Teresa Horta apresenta, ainda em 2016, uma feiticeira que parece ser fortemente marcada pela apropriação da bruxa como símbolo político por feministas internacionais nos anos 70 do século XX. Além dos estudos de Dworkin e Morgan, Mary Daly contribuiu para esse imaginário ao ressignificar a palavra inglesa “*hag*”, que se refere tradicionalmente a uma bruxa velha e feia, como uma soldada do feminismo, que carrega o movimento ao longo da história. A escritora afirma que “as *hags* devem continuar na tradição espiritual de visionárias como Matilda Joslyn Gage,

continuando a desvendar o nosso passado e caminhos para o futuro”<sup>103</sup> (DALY, 1978, p. 140). As visões de Daly e Horta sobrepõem-se no sentido em que, tanto a *hag* da primeira, quanto a feiticeira da segunda possui a capacidade de apontar para vias possíveis através das quais o movimento feminista possa avançar, servindo simultaneamente como vínculo com o passado e modelo potencial para novas estruturas de solidariedade feminina.

A *hag* de Daly sobrepõe-se igualmente com o conceito da mulher excêntrica, também delineado em *Gyn/ecology* e já discutido no capítulo do presente estudo dedicado a *O crime de Aldeia Velha*. Na peça de Santareno, o ideal de grupos de mulheres que existem em “um tempo/espço que não está concêntrico com a androcracia”<sup>104</sup> (DALY, 1978, p. 119), mulheres que formam uma sociedade de *Outsiders* por meio da criação de “fronteiras ginocêntricas”<sup>105</sup> (DALY, 1978, p. 119), revela-se impossível em um contexto social em que toda rede de relacionamentos femininos acaba por ser coagida pelos valores de uma religião fundamentalmente patriarcal. Em contraste, e apesar da sua discussão da perseguição contínua da mulher, Maria Teresa Horta parece apresentar uma visão relativamente otimista do potencial para solidariedade feminina representado por feiticeiras, caracterizadas como *outsiders* excêntricas.

Essa perspectiva solidária contrasta marcadamente com o cenário de concorrência amargurada que frequentemente caracteriza os relacionamentos entre mulheres descritos por autores portugueses que escreveram acerca de feiticeiras no século XX. No nosso capítulo acerca de *O crime de Aldeia Velha*, vimos como, no início do século, a novela fantástica, “A feiticeira”, da pioneira feminista, Ana de Castro Osório, e a peça, *A Feiticeira da Fraga*, de Salvato Feijó, apresentam personagens feiticeiras que se envolvem em acirradas rivalidades amorosas. Já em 1959, a peça de Santareno mostra como Joana, emaranhada nas batalhas entrecruzadas travadas tanto por pretendentes e as suas famílias, quanto pelas mulheres lideradas por Zefa contra a autoridade da Igreja, torna-se alvo de acusações de bruxaria com consequências trágicas.

Em *Comunicação*, a Feiticeira Cotovia poderia ser vista como uma figura relativamente solidária, no sentido em que ela parece ter sinceramente buscado ajudar a Solteirona com as suas tentativas de emancipá-la sexualmente, mas a reação desta última aos esforços da maga compromete qualquer esperança de uma verdadeira solidariedade feminina. É revelador, neste

---

<sup>103</sup> No inglês original: “Hags must continue in the spiritual tradition of such visionaries as Matilda Joslyn Gage, continuing to uncover our past and paths to our future”.

<sup>104</sup> No inglês original: “a time/space that is not concentric with androcracy”.

<sup>105</sup> No inglês original: “gynocentric boundaries”.



sentido, que as feiticeiras apresentadas em *O crime de Aldeia Velha e Comunicação* são figuras solitárias: na peça de Santareno, Joana é excluída pela comunidade da aldeia, enquanto no poema dramático de Natália Correia, a Feiticeira Cotovia enfrenta a ira da Inquisição sozinha.

Pelo contrário, em *Feiticeiras*, de Maria Teresa Horta, a atuação coletiva das figuras nomeadas no título é destacada desde o início da obra pelo uso consistente da terceira pessoa do plural no “Prólogo”, que cria a impressão de um grupo numeroso e indivisível de mulheres que se movimentam, dançam e lutam em uníssono. Tal evocação de pluralidade interrompe-se com a ária que segue ao prólogo, na qual a feiticeira, descrita até esse momento a partir de uma perspectiva exterior, toma a palavra pela primeira vez. Esta intervenção caracteriza-se por orações imperativas – “Desata-me as mãos / do estame / dá-me tudo o que não arde” (HORTA, 2009, p. 827), “Vem tempestade / vem luz / de alumiar o destino” (HORTA, 2009, p. 827), “Descruza os nós do meu sangue / e dá-me a bruma / do linho” (HORTA, 2009, p. 828) – por meio das quais a feiticeira impõe a sua vontade aos elementos, erguendo-se como uma figura poderosa com a capacidade de controlar o seu entorno e o próprio corpo.

De fato, duas das ordens articuladas na “Ária da feiticeira” comportam verbos que sugerem um pedido de libertação – “Desata-me as mãos”, “Descruza os nós do meu sangue” –, e que são seguidos pelo uso imperativo de “dar”, como se, por meio da sua interação com a natureza, a feiticeira se soltasse das amarras que a contêm e se alimentasse do poder dos elementos. Depois desse processo de autoafirmação, surge o primeiro “Nós” enfático de “Sabat”, poema que emprega, de forma insistente, a primeira pessoa do plural, alternando verbos de ação com um “somos” repetido, que cria a percepção de uma identidade comunal, de mulheres que não apenas agem em conjunto, mas também se identificam como membros de uma coletividade.

“Feitiço” volta aos imperativos e à primeira pessoa do singular que, aqui, não se limita a pronomes oblíquos e possessivos, como na “Ária da feiticeira”, mas ocupa o lugar do sujeito, declarando imperiosamente: “Te evoco Belzebu [...] Te convoco [...] Te avoco” (HORTA, 2009, p. 833). O retorno a um tom imponente articulado por uma única voz feminina evoca paralelos entre o “Feitiço”, que convoca Belzebu, e a “Ária da feiticeira”, que pode ser vista, assim, como outro tipo de convocação, por meio da qual a feiticeira singular, recorrendo-se à força da natureza para libertar-se, conjura as suas irmãs e torna-se plural para o “Sabat”. Neste sentido, os quatro primeiros poemas de *Feiticeiras* apresentam uma alternância do singular e do plural que sobrepõe e desestabiliza esses conceitos, supostamente opostos, num processo que acaba por ser espelhado e explicitado no quinto poema da obra, “Belzebu”.

Aqui, o demônio convocado pelo “Feitiço” anuncia, “Sou legião, sou quadrilha. [...] Matilha é o meu nome / rebanho, ubiquidade” (HORTA, 2009, p. 834), continuando para acrescentar, “Sou cardume, sou manada, alcateia, multidão / sou múltiplo” (HORTA, 2009, p. 834). Belzebu pontua as suas declarações com a repetição veemente de “sou” mas emprega consistentemente substantivos coletivos e outros indicadores de pluralidade para identificar-se, um efeito de auto-multiplicação reforçado nas disposições musicais de António Chagas Rosa, que não atribui esses versos a uma única voz masculina, como poderia ser esperado, mas a uma pluralidade de vozes masculinas e femininas. Num primeiro plano de interpretação, essas afirmações pluralizantes enfatizam o poder do demônio convocado (e talvez incorporado) pela feiticeira, por meio da evocação de massas de indivíduos, de uma onipresença quase sufocante. Mas, além disso, o uso de palavras que se referem a tipos distintos de grupos – designações militares, termos que remetem ao mundo natural, invocando agrupamentos tanto de predadores quanto de presa – remete às vantagens diferentes da união sob condições diversas: a força bruta da legião, a relativa segurança do rebanho, a cooperação da matilha na caça. Desse modo, o demônio incorpora o poder da(s) feiticeira(s) que o convocaram, que se libertam individualmente em nome das irmãs, tecem elos de sororidade e reúnem-se em comunidades que fazem convergir a força e a vontade de cada uma em ações sincronizadas.

A ligação essencial que fundamenta essa identidade comunitária percebe-se já no primeiro verso de *Feiticeiras*, “Fê-las a natureza irmãs” (HORTA, 2009, p. 823), que enfatiza a importância da temática de sororidade desde o início da obra e estabelece simultaneamente o diálogo com Michelet (2016, p. 29), ecoando e distorcendo uma expressão do historiador francês, que, ao discorrer acerca das mulheres, explica que “A natureza fá-las feiticeiras”<sup>106</sup>. Essa ressonância textual desvela, desde o início do poema dramático, os contornos do essencialismo que subjaz à visão universalizante da feiticeira proposta por Maria Teresa Horta, embora, feita a referência inicial a Michelet, a poetisa não siga diretamente nos rastros do autor de *La sorcière*. De fato, o historiador ilustra a sua tese com exemplos concebidos a partir de características, que, supostamente, seriam inerentes às mulheres: “É o gênio próprio à Mulher e o seu temperamento. Ela nasce Fada. Pelo retorno regular da exaltação, ela é Sibila. Pelo amor, ela é Mágica. Pela sua delicadeza, a sua malícia (muitas vezes caprichosa e benéfica), ela é Feiticeira e faz o feitiço, ou, no mínimo, apazigua, engana os males”<sup>107</sup> (MICHELET, 2016, p.

---

<sup>106</sup> No francês original: “Nature les fait sorcières”.

<sup>107</sup> No francês original: “C’est le génie propre à la Femme et son tempérament. Elle naît Fée. Par le retour régulier de l’exaltation, elle est Sibylle. Par l’amour, elle est Magicienne. Par sa finesse, sa malice (souvent fantasque et bienfaisante), elle est Sorcière et fait le sort, du moins endort, trompe les maux”.

29). Do seu lado, pelo menos nas primeiras palavras de *Feiticeiras*, Horta parece evitar a cilada ambígua apresentada pela valorização positiva de características julgadas próprias à natureza das mulheres por séculos de discursos patriarcais.

Poderíamos igualmente destacar que, enquanto a afirmação de Michelet sustenta que é da natureza de todas as mulheres serem feiticeiras, o verso de Horta é aparentemente mais ambíguo no que diz respeito ao referente do pronome “as”: seriam apenas as feiticeiras que a natureza faz irmãs ou todas as mulheres? Contudo, dada a carga simbólica da feiticeira como uma representante das mulheres como um todo (já estabelecida com o título de 1974, “As mulheres: feiticeiras”), essas duas interpretações não poderiam ser vistas como duas vias para chegar à mesma conclusão? Com efeito, essa ambiguidade sugestiva continua ao longo das primeiras 22 estrofes do “Prólogo”, sendo que a palavra “feiticeiras” aparece pela primeira vez na 23ª e, mesmo aqui, numa estrutura gramática que a emprega como se fosse sinônimo ou reformulação de “mulheres”: “Mas as mulheres curam / aqueles que amam // Feiticeiras desatando / os nódulos do chamamento / até ficarem chama” (HORTA, 2009, p. 824). Antes disso, o sujeito é omissos ou referido simplesmente com o pronome generalizante, “elas”, indefinição que encoraja uma leitura que reflete a mesma visão universalista aparente em “As mulheres: feiticeiras”. Dessa forma, a invocação da “natureza” por Horta no primeiro verso de *Feiticeiras*, com os múltiplos estratos de sentidos sobrepostos dessa palavra – caráter, o mundo e a ordem naturais –, implica que tanto as feiticeiras, quanto as mulheres que representam, são ligadas por algo essencial, inato, que elas teriam em comum e que as tornam irmãs.

A ambiguidade generalizante que reforça a universalidade pretendida do simbolismo da feiticeira pode igualmente ser detectada na aparente indefinição do espaço cênico em *Feiticeiras*, que dispensa didascálias de qualquer tipo. A título de comparação, tanto *O crime de Aldeia Velha* quanto *Comunicação* observam a unidade de espaço durante o desenrolar das suas respectivas narrativas dramáticas. No caso da peça de Bernardo Santareno, o espaço cênico toma a forma da recriação naturalística da sala de uma residência paroquial, enquanto no do poema dramático de Natália Correia, trata-se de uma praça pública com palanque, altar e púlpito. É verdade que a disposição cênica descrita em *Comunicação* parece minimalista em comparação com o cenário minuciosamente delineado em *O crime de Aldeia Velha*, onde, além do enriquecimento do ambiente pela multiplicação de adereços, a comunicabilidade entre a sala apresentada no palco e os seus espaços contíguos é aproveitada para obter diversos efeitos dramáticos.

No entanto, as sumárias disposições cênicas de *Comunicação*, que, visando a criação de um ambiente não naturalístico, deveriam ser lidas como expressão do espírito pós-brechtiano e pós-artaudiano (ROSA, 2010, p. 137) identificado por Armando Nascimento Rosa no teatro nataliano, parecem singularmente prescritivas quando consideradas ao lado de *Feiticeiras*. Na obra de Maria Teresa Horta, a falta de rubricas objetivas pode parecer resultar em uma indefinição completa do espaço dramático. O início do texto é, porém, pontuado por repetidas referências a locais diferentes: “florestas negras” (HORTA, 2009, p. 825), “clareiras abismadas” (HORTA, 2009, p. 829), “serras altas” (HORTA, 2009, p. 832). Na ausência de especificações cênicas mais definitivas, essas evocações de diferentes quadros tirados do mundo natural transformam o espaço do conflito da obra de Horta numa sucessão onírica de paisagens diversas, que expande e universaliza a luta representada ao multiplicar os seus campos de batalha.

No contexto desse ímpeto universalista, é interessante notar que, na primeira identificação de um sujeito específico, o “Prólogo”, como já citado acima, afirma que “as mulheres curam / aqueles que amam”<sup>108</sup> (HORTA, 2009, p. 824). De um lado, essa afirmação é a primeira referência direta ao papel da feiticeira como curandeira, igualmente evocado quando o “Prólogo” descreve como “Elas saram” (HORTA, 2009, p. 825) e “colhem as ervas da cura” (HORTA, 2009, p. 827). A recuperação desta face mais positiva da feiticeira reflete teorias históricas acerca do protagonismo das mulheres na medicina popular na virada da Idade Média para a Idade Moderna, já presentes em Michelet, mas exploradas de forma mais sistemática por Barbara Ehrenreich e Deirdre English em *Witches, midwives and nurses* [*Feiticeiras, parteiras e enfermeiras*] (1973), estudo que popularizou essa visão entre feministas internacionais, informando autoras como Dworkin e, mais tarde, Silvia Federici.

No contexto mais específico de Portugal, onde a presença de mulheres de virtude e benzedoras se manteve relativamente forte em comunidades rurais até o século XX, o romance *Eugénia e Silvina* (1989), de Agustina Bessa-Luís, apresenta um tratamento revelador do tema. No romance, o “crime da Poça das Feiticeiras”, um parricídio violento cometido por Silvina Trindade, ocupa uma posição central. A poça onde o crime ocorreu recebe o seu nome das chamadas mestras de Ranhados, descritas como “mulheres bentas e de virtude. Descendentes dos druidas, protectoras da comunidade pagã, [...] tidas por tutelares, aparentadas com entidades benfazejas” (BESSA-LUÍS, 2015, p. 44). A linhagem das mestras subjaz à narrativa inteira do romance, servindo como paralelo aos relacionamentos tecidos entre três gerações de

---

<sup>108</sup> Outro eco de Michelet (2016, p. 29), que descreve como a mulher-feiticeira pede às flores curas para aqueles que ama (“elle leur demande de guérir ceux qu’elle aime”).

mães e filhas chamadas Eugénia, e terminando na figura de Silvina, herdeira bastarda e descendente direta das mestras, que mata o próprio pai, oferecendo assim uma alternativa radical à organização familiar patriarcal.

Mas além dessa desestabilização da primazia do pai, a linhagem de curandeiras descrita por Agustina Bessa-Luís também implica a transmissão de certos tipos de conhecimento, como indicado pela afirmação que “A quinta das mestras foi famosa até ao século XVIII pela sua escola de mulheres feiticeiras santas.” (BESSA-LUÍS, 2015, p. 44). Aqui, a evocação de uma “escola” histórica sugere uma herança de conhecimento transmitido de geração em geração de mulheres, desenvolvida longe das estruturas acadêmicas zelosamente guardados pelo patriarcado.

Logo no “Prólogo” do seu poema dramático, Horta explora a natureza da sabedoria das feiticeiras, descrevendo como elas curam, “Unindo o ímpio à ciência / misturando a sombra do espaço / com as cores que os arco-íris inventam” (HORTA, 2009, p. 825). Ao referir-se à “ciência” como parte integrante da sabedoria das feiticeiras, a poetisa enaltece o conhecimento detido pelas suas magas ao sugerir que foi obtido por processos semelhantes às pesquisas rigorosas realizadas por cientistas, enquanto a inclusão do “ímpio” indica a natureza heterodoxa desse mesmo conhecimento. A fusão de sombra e escuridão com luz e cor nos versos que seguem enfatiza a ideia da transgressão de fronteiras estabelecidas e acrescenta um toque fantástico, que reforça a aura mágica que envolve as feiticeiras. Nesse sentido, as irmãs feiticeiras de Horta podem ser vistas a compartilhar uma herança de sabedoria especificamente feminina, que diverge da ciência institucionalizada do patriarcado e que está relacionada ao papel privilegiado da mulher como curandeira. Seria possível, então, inferir que a feiticeira de Horta, com o seu simbolismo universal, representa um tipo de sabedoria essencialmente diferenciada do conhecimento masculino e inata a todas as mulheres? Afinal, segundo o “Prólogo”, são “as mulheres” que curam, não apenas as feiticeiras.

### **4.3 A feiticeira, senhora de si**

Se a questão do essencialismo intelectual da visão da feiticeira apresentada por Maria Teresa Horta permanece um tanto ambígua em *Feiticeiras*, o corpo feminino revela-se como um nexos importante que une as irmãs magas da poetisa, servindo como espaço de libertação e fonte de poder para todas. A centralidade do corpo na concepção da feiticeira delineada por Horta faz-se sentir de diferentes formas ao longo do poema dramático, sendo perceptível, por

exemplo, na reivindicação de liberdade sexual articulada pelas feiticeiras em “Sabat”, onde afirmam:

Gememos e roçagamos  
sem limite nem pudor

Entregamo-nos e beijamos  
em êxtases  
e clamores

Pernas subidas de orvalho  
nenhuma de nós é casta  
luxúria de muito orgasmo (HORTA, 2009, p. 829-830).

Reunidas para o Sabat, as feiticeiras exprimem orgulhosamente o seu desejo e prazer, despindo-se de pudor e desprezando a moderação a fim de se entregar a uma sexualidade que parece não conhecer limites, deleitando-se no excesso. Ao declarar “nenhuma de nós é casta”, as feiticeiras também reforçam a sua semelhança e a sua sororidade, aqui em termos que as igualizam como mulheres sexualmente libertas, que não hesitam em desfazer-se do conceito patriarcalmente imposto de castidade e parecem formular um convite a outras mulheres com o seu uso de uma colocação pronominal ambigualmente inclusiva e a sua promessa de “muito orgasmo”.

Poderia parecer curioso que esse retrato de êxtase orgíaco se inspire tão evidentemente no imaginário histórico que envolve o Sabat das feiticeiras e a famosa Missa Negra. Com as suas imagens de licenciosidade indiscriminada e coitos diabólicos, essa cerimônia é muitas vezes vista como uma invenção dos caçadores de bruxas, elaborada especificamente para melhor vilipendiar as suas vítimas, que só teriam confessado ter participado em tais ritos sob tortura. No entanto, a revalorização da feiticeira operada por Maria Teresa Horta parece implicar o resgate e reinterpretação de todos os elementos que rodeiam essa figura. É ao ponderar imagens do Sabat em “As mulheres: feiticeiras” que a poetisa teoriza acerca do êxtase supostamente vivenciado por certas mulheres acusadas de bruxaria:

Ao entrar em êxtase, atingia ela uma realização que lhe era proibida como mulher. Porquê a posse pelo demónio e seus (delas) orgasmos violentos? Suas prodigiosas invenções eróticas, minuciosamente descritas? Prazeres atingidos durante as noites de sabbath, onde nuas eram o início, o fulcro, o interior e o final, a finalidade de tudo, de todos os gestos e risos e gemidos de prazer – repito – os corpos por uma vez intactos e verdadeiramente seus? Retorno instintivo à verdadeira personalidade, reivindicação instintiva de uma sexualidade que constantemente lhe fora, nos fora (nos é ainda) negada. (HORTA, 1974, p. 426).

Na percepção de Horta, o Sabat, longe de ser uma invenção difamadora, transforma-se num espaço em que a mulher, enquanto feiticeira, pode descobrir a sua sexualidade, continuamente reprimida pela cultura patriarcal. Ademais, essa descoberta não se limita a

uma experiência carnal, mas permitiria à mulher entrar em contato com a sua “verdadeira personalidade”, viagem ao centro de si que reflete a dimensão transcendente da exploração do corpo que permeia quase todas as obras de Maria Teresa Horta.

Mesmo quando ela enfrenta a própria morte em “Sacrifício”, a Feiticeira parece fazer referência a imagens do Sabat focalizadas no corpo, ao declarar “eu próprio sou / o altar” (HORTA, 2009, p. 840). Retomando um elemento específico do imaginário da Missa Negra – a participação de uma jovem mulher no Sabat, que faz ofício de um altar vivo –, esta frase, ao formular-se como uma declaração desafiadora na primeira pessoa do singular, afasta potenciais tons sombrios de exploração sexual e exprime a reivindicação e enaltecimento da sexualidade própria por meio de uma perspectiva que concebe o corpo humano como algo sagrado. A invocação dessa visão do corpo num poema intitulado “Sacrifício”, durante o qual a Feiticeira será entregue às chamas, ainda ressignifica esse martírio ao sugerir que a agonia da morte, tal como o êxtase sexual, pode transformar o corpo num espaço de contato com o além, um local de culto que abriria a possibilidade de transcendência.

No meio dessas reivindicações da sexualidade e liberdade femininas, a figura de Belzebu surge como uma presença masculina potencialmente inquietante. Convocado pelo feitiço que sucede à reunião das feiticeiras durante o Sabat, o demônio serve como o ponto culminante dos jogos que sobrepõem singular e plural, individual e comunidade, subjacentes aos primeiros poemas da obra. As declarações soberbas de Belzebu – “A Deus tiro-lhe a face”, “Cresço no topo do mundo, sou dono e sou senhor” (HORTA, 2009, p. 834) – podem, assim, ser vistas como expressões da força das próprias feiticeiras, que conseguem comandar um demônio tão potente, prova infernal do poder da união delas. No entanto, a natureza precisa da convocação de Belzebu é, como muitas questões levantadas por *Feiticeiras*, mergulhada em ambiguidades. Não é claro, por exemplo, se se trata de uma simples convocação demoníaca ou de uma possessão, por meio da qual Belzebu assume o controle do corpo de uma feiticeira.

Essa ambivalência é acentuada pela relativa fluidez de *Feiticeiras*, já que nada no texto implica que o título de “Belzebu” deve necessariamente indicar o surgimento de um novo enunciador. Efetivamente, as únicas indicações definitivas da repartição de falas entre enunciadores diferentes em *Feiticeiras* aparecem no poema “Sacrifício”. É verdade que os títulos de alguns poemas, entre os quais “Belzebu”, parecem prescrever quem os articula, mas poderia ser redutor interpretar essas atribuições aparentes de forma demasiado categórica ou literal. De fato, como já discutido acima, no arranjo musical de António Chagas Rosa, “Belzebu” não é cantado por uma voz masculina solitária, mas por vozes masculinas e femininas.

A favor da interpretação que enxerga o aparecimento do demônio como uma possessão, poderíamos citar a estrutura de “Feitiço”, que segue um padrão relativamente regular, alternando quadras com monósticos, mas descarta esse esquema na última estrofe, que toma a forma de um terceto. Neste sentido, as vozes que entoam o “Feitiço” e as de “Belzebu”, poema composto inteiramente de tercetos, podem ser vistas a fundirem-se umas nas outras, numa sobreposição de identidades sugestiva de uma possessão. Além disso, a afirmação do demônio, “Sou aquele que se torna ele mesmo / em corpo alheio” (HORTA, 2009, p. 834), declaração evocativa que dialoga simultaneamente com as ideias do esbatimento de singular e plural e da descoberta de si pela sexualidade, também serve como índice forte de que Belzebu se incorpora ao tomar posse do corpo da feiticeira.

Continuando, o demônio proclama, “Nomeio-me Belzebu. Eu sou o resplendor / Na feiticeira eu entro como na casa do amor” (HORTA, 2009, p. 834), obscurecendo as fronteiras entre possessão e o ato sexual. Aqui, a pausa introduzida no primeiro verso com o uso do ponto final, seguida pela omissão de pontuação na transição para o segundo verso, cria uma ambiguidade sugestiva relativamente ao “resplendor” de Belzebu. Nesse abraço infernal, a feiticeira é relegada a uma posição passiva, uma casa a ser habitada pelo demônio, caracterizado como masculino. Deste modo, a convocação de Belzebu pode parecer como um elemento singularmente dissonante entre as outras ações das magas epônimas de *Feiticeiras*, que expressam consistentemente a liberdade e o empoderamento femininos.

Maria Teresa Horta medita acerca da ambivalência da relação entre feiticeiras e os demônios que supostamente as emprestariam os seus poderes em “As mulheres: feiticeiras”. Num primeiro momento, a escritora sugere que, ao assumir-se feiticeira e entregar-se à prática do oculto, a mulher manifestava a sua rejeição das imposições da sociedade patriarcal: “Tomemos o nosso modo de vencermos, de lutarmos, de recusarmos o constante papel doméstico do mundo, e a mentira constante a que nos obrigam. Inconscientemente, então, a mulher lutou por isso e pela primeira vez. Tornou-se feiticeira, pactuando com o diabo para conseguir os seus fins: poder igual ao dele.” (HORTA, 1974, p. 426-427). Aqui o relacionamento entre mulher e diabo parece mais igualitário: no fim de contas, o poder que a feiticeira recebe é “igual ao dele”. Mas Horta (1974, p. 427) problematiza a questão ao qualificar a impressão de empoderamento vivenciada pelas mulheres que entraram em pactos com o diabo como uma “fictícia sensação” e ao descrever as mesmas como “Elas as servas, e servas ainda se amas... elas as escravas, e escravas ainda se patroas...” (HORTA, 1974, p. 427). Mesmo que o seu pacto com o diabo possa consolar a mulher, permitindo-lhe dar livre curso à



sua recusa das expectativas que a constriem, ela ainda vive numa sociedade fundamentalmente patriarcal que continua a subjugar-la.

Desenvolvendo o seu pensamento, Horta ainda explica como, subsequentemente, a percepção do papel do diabo no pacto infernal foi deturpada como nova estratégia de repressão, que engrandecia o poder do demônio masculino ao mesmo tempo que eclipsava o das feiticeiras:

Possuídas, puros objectos do demónio que as usavam, mais do que donas de grandes e incomensuráveis poderes. Eis a grande descoberta! E aí, ‘nasceu’ a figura cruel do feiticeiro-ele-próprio-o-diabo: *o poder verdadeiro*... O padre que dominava o convento, o gentil-homem-belzebut, que desviava do ‘bom caminho’ as fracas e doces virgens que se lhes entregavam, trémulas e desfalecidas, prontas a jurarem falso, a mentirem, para terem a honra de serem habitadas pelo demónio que as manobraría a seu bel- prazer.

Inverteram-se, pois, os papéis: logo passando a mulher para aquele secundário, ‘aquele que melhor lhe convinha’... todavia continuando centro das atenções. Mas nela já não estava o poder, agora ela é antes a vítima, aquela que mais uma vez vai ser usada por um poder masculino. (HORTA, 1974, p. 427).

Deste modo, a nova visão do pacto diabólico seria uma invenção patriarcal, que nega o potencial revolucionário apresentado pelo poder, mesmo que ilusório, descoberto por mulheres que se assumiram feiticeiras, ao deslocar a fonte dessa força para dentro de uma figura demoníaca masculina, que estaria, na verdade, aproveitando-se da fraqueza feminina para conseguir os próprios fins.

Por mais que as imagens inebriantes conjuradas por Belzebu em *Feiticeiras*, pareçam evocar a força da união e dar continuidade aos jogos de multiplicação explorados pelos poemas antecedentes, é difícil não ouvir ecos do “gentil-homem-belzebut” manipulador nos seus versos vangloriosos, fato que prejudica um tanto a sua interpretação como encarnação do poder inato das próprias feiticeiras. A ambivalência da presença do demônio é ainda reforçada pelo fato de que as suas insinuações a respeito da sua ocupação do corpo da feiticeira são ecoadas em “Santo Ofício”, que, embora identifique as feiticeiras como a própria manifestação do pecado, também declara que são “Todas elas mulheres / que os demónios cativam” (HORTA, 2009, p. 836), afirmação que, na linha dos comentários feitos por Horta em 1974, relaciona Belzebu a tentativas de deslegitimar as feiticeiras ao sugerir que o poder que elas desfrutam advém de uma figura masculina que as manipula.

No entanto, o aparecimento do demônio não precisa desqualificar a liberdade extasiada expressa pelas feiticeiras nos poemas anteriores, nem diminuir as manifestações de resistência que demonstram posteriormente. De fato, o diálogo estabelecido com Michelet em *Feiticeiras*,

combinado com a indefinição de espaço e tempo na obra, permitiria ver a narrativa que se desenrola ao longo do texto de Horta não como uma ação contínua que se desenvolve em um mesmo lugar e tempo, mas como a condensação de uma cronologia mais vasta que reflete a evolução histórica da figura da feiticeira delineada pelo historiador francês. Michelet distingue entre a inocência das predecessoras pagãs das feiticeiras, o espírito de inconformidade e revolta popular incarnada pela feiticeira da Idade Média e o estado decaído da feiticeira dos primeiros séculos da Idade Moderna, caracterizada ora como uma charlatã mercantil, ora como uma mulher lunática. Comparando a feiticeira medieval com a de épocas posteriores, o historiador afirma, “aquela foi a grande Revolta, a mulher de Satanás, e, pode-se dizer, a mãe dele. Porque ele cresceu dela e do seu poder interior. Mas esta é, na melhor das hipóteses, a filha do Diabo”<sup>109</sup> (MICHELET, 2016, p. 186), posições sobrepostas, mas decisivamente distintas, evocadas por Horta (2009, p. 835) em “Santo Ofício”, onde a feiticeira é referida como “mulher do diabo”, e na “Ária do Inquisidor”, onde ela se transforma na “Filha de Satanás” (HORTA, 2009, p. 839).

Com efeito, a convocação de Belzebu marca um ponto de viragem sinistro em *Feiticeiras*, aparecendo imediatamente antes do primeiro “Refrão masculino”, que sinaliza a chegada das forças da Inquisição e o início da descida para o massacre encenado em “Sacrifício”. Neste sentido, seria possível ver o surgimento de Belzebu como sintoma da decadência descrita por Michelet e aludida pela própria Horta em “As mulheres: feiticeiras”, com a sua descrição da invenção do diabo. Esse processo de degradação não é, entretanto, permanente, fato já sugerido pela primeira ocorrência do “Refrão feminino”, que, ao dar voz à oposição das feiticeiras aos inquisidores, abandona a estrutura relativamente regular e regimentada dos versos de “Feitiço” e “Belzebu” para retornar a um esquema que relembra a liberdade do “Prólogo” e de “Sabat”.

Em “Sacrifício”, é a Feiticeira que continua a manifestar a resistência vocalizada pelo refrão e, no meio do turbilhão de vozes, evocando fogueiras, fumaça e sofrimento, que se levanta no movimento final desse poema, ela declara, “Antes de mais eu sou minha / na muito rugosa frágua” (HORTA, 2009, p. 845). Afirmção de autodeterminação, o uso do pronome possessivo aqui, posicionado enfaticamente no fim do verso e sublinhado pela repetição do “m” inicial em “mais” e “muito”, ecoa o grito de emancipação articulado pelo título da famosa coletânea poética de Horta, *Minha senhora de mim*, mais de três décadas depois da sua publicação. Ao mesmo tempo, esse “m” reiterado parece aludir à palavra “mulher”, evocando

---

<sup>109</sup> No francês original: “elle fut la grande Révolte, la femme de Satan, et, on peut dire, sa mère. Car il a grandi d’elle, et de sa puissance intérieure. Mais celle-ci est tout au plus la fille du Diable”.

assim uma declaração de independência especificamente feminina. Essa reivindicação do domínio sobre si mesma, pronunciada desafiadoramente pela Feiticeira no momento da sua desintegração corporal, é retomada na sua última fala, que serve igualmente para encerrar “Sacrifício”:

Mandrágora do meu prazer  
maneira de eu instruir  
o corpo na sua morte.

Ó torturas. Ó martírio!  
labaredas de fragor  
no pavor que não consome

O poder da minha mente

Ó maciez desprendida  
Do coração da serpente (HORTA, 2009, p. 846).

A associação entre o “meu prazer” e “Mandrágora”, ingrediente emblemático dos feitiços, reputado pelos seus efeitos anestésicos e alucinógenos, sublinha a capacidade de a Feiticeira, senhora absoluta de si mesma, de controlar a própria experiência, enquanto a despersonalização do corpo, referido sem pronome possessivo, e da sua destruição – a morte é “sua”, não “minha” – separa o aniquilamento físico da mulher nas “labaredas”, da resiliência da sua mente, que permanece intocada pelo “pavor”. A descoberta do corpo é um passo importante na emancipação da mulher-feiticeira, mas, finalmente, tanto o seu “prazer”, quanto o seu “poder”, residem noutra plano, enraizado na corporalidade, mas que pode soltar-se dela a fim de manter-se íntegro, além do alcance das “torturas” concebidas pelo domínio masculino. A ideia do ser que transcende o próprio corpo é ainda evocada pela última referência à serpente, animal que muda de pele, capacidade refletida na “maciez desprendida” do seu coração.

Dessa forma, a Feiticeira de “Sacrifício” abre o caminho para o “Canto da ressurreição”, que representa o seu renascimento. É verdade que o tom vitorioso desse momento de revitalização é logo solapado pela repetição do “Refrão masculino”, com as suas ameaças de violência, mas é significativo que *Feiticeiras* termina com o “Refrão feminino”, dando literalmente a última palavra à mulher-feiticeira. Os versos finais da obra, que formam um dístico de heptassílabos surpreendentemente regular, formulam uma última reivindicação enfática de resistência e liberdade: “Guardo todo o meu segredo / eu danço nua no vento” (HORTA, 2009, p. 848). Acendem, assim, uma última faísca de esperança: a dança libertária da feiticeira escapará sempre por entre os dedos do patriarcado, o cerne secreto da mulher guardado, intocável, ao centro de si.

Permitindo à feiticeira iludir à perseguição patriarcal, o caráter libertário da dança ganha força ao ser lido no contexto dos outros movimentos executados pelas magas no poema dramático. De fato, embora não haja nenhuma rubrica objetiva em *Feiticeiras* – fato que poderia deixar a impressão de uma sucessão de vozes descorporalizadas – seria igualmente possível argumentar que, dos quatro textos analisados no presente estudo, o de Maria Teresa Horta é aquele em que o corpo em movimento tem a presença mais forte. “Prólogo” e “Sabat”, por exemplo, são semeados com evocações da movimentação do corpo: no primeiro, descreve-se como as feiticeiras “se arrebatam”, “fluem”, “Dançam” (HORTA, 2009, p. 825), “Convulsionam”, “Escondem”, “Desnadam os seios” (HORTA, 2009, p. 826), enquanto, no segundo, elas próprias afirmam, “Dançamos” (HORTA, 2009, p. 829), “Voamos e levitamos”, “Nadamos”, “bailamos” (HORTA, 2009, p. 831), “fugimos” (HORTA, 2009, p. 832). Se entendidas como rubricas implícitas, ou pelo menos como provocações a partir das quais possam ser desenvolvidos movimentos e gestos a serem interpretados no palco, essas descrições poderiam facilmente resultar numa ação cênica consideravelmente mais dinâmica do que aquelas prescritas em *O crime de Aldeia Velha, Comunicação* ou *Desmesura*.

Os verbos empregados nesses primeiros poemas de *Feiticeiras* apontam para a liberdade, evocando a celeridade desenfreada do voo e da corrida, os tremores desavergonhados do êxtase, a alegria incontida da dança. Com efeito, a dança, última declaração de liberdade da obra, recorre em vários momentos além do “Refrão feminino” repetido, entretecendo-se com outras ações indicativas do espírito desinibido das feiticeiras. Ademais, embora a última dança libertária da feiticeira se conjugue na primeira pessoa do singular, na maior parte das vezes em que esse movimento se invoca, é no plural, as mulheres dançando em grupos cuja forma é evocada pelas menções do “corrupio”, já discutidos acima, e pela referência a “rodas de entrega insana” (HORTA, 2009, p. 829) articulada em “Sabat”.

Nesse sentido, além da implicação de uma fisicalidade desinibida, a forma do movimento traçada pela dança rodopiante e repetidamente referenciada das feiticeiras também pode ser vista a ter uma importância mais profunda, no sentido em que parece espelhar a estrutura subjacente da obra. O próprio vai e vem das recorrentes referências à dança parece imitar o movimento giratório da roda bailada que se evoca com o seu retorno repetido. Considerada a partir desta perspectiva, a estrutura cíclica que transparece em *Feiticeiras* poderia até ser vista numa luz mais positiva, não como um círculo vicioso que condena as mulheres a viver e reviver situações de perseguição eternamente, mas como uma expressão da invencibilidade das mulheres: os homens tentam aniquilá-las, mas a dança continua sempre.

Pode parecer que as mulheres apenas resistam à perseguição dos homens, combatendo-os e erguendo-se das cinzas do campo de batalha, prontas para a próxima ofensiva, mas finalmente, são as feiticeiras que, dando-se as mãos em ciranda, lideram a dança.

#### 4.4 Os caminhos do corpo abjeto

A imagem final do “Refrão feminino”, da feiticeira nua e dançando, entregue aos elementos, ecoa igualmente o “Prólogo”, onde as feiticeiras “Dançam nuas pelos bosques” (HORTA, 2009, p. 825). A recorrência desse bailado silvestre condiz com a tematização da floresta, e da natureza de forma mais geral, como local de libertação para a feiticeira no poema dramático de Horta, estabelecida e enfatizada logo no “Prólogo”, onde, além de dançarem, as feiticeiras “se arrebatam / com exaltações de feltro: nas charnecas, nas azinhagas // Nas florestas negras” (HORTA, 2009, p. 825). A ligação especial entre as feiticeiras e a natureza é um tema com longa história, comum a muitas obras que se inspiram no universo dessas mulheres mágicas. Não seria de surpreender, então, que esse relacionamento, entre a maga e o mundo natural, constitua um elemento chave na revalorização da feiticeira realizada por Michelet no fim do século XIX. Como explica o historiador francês:

Esta [a mulher] não tem amigos a não ser os seus sonhos, não conversa a não ser com os seus animais ou a árvore da floresta. Eles falam-lhe; sabemos sobre o que. Eles despertam dentro dela as coisas que lhe dizia a sua mãe, a sua avó, coisas antigas, que, durante séculos, passaram de mulher para mulher.<sup>110</sup> (MICHELET, 2016, p.71-72).

Aqui, ao refletir acerca da mulher solitária na natureza, Michelet toca em várias questões que informam o retrato da feiticeira pintado por Horta, tais como a exclusão social e a ideia de uma herança feminina que se transmite de geração em geração. A natureza, local da exclusão da mulher, também acaba por transformar-se numa presença solidária que consola a feiticeira, manifestando-se numa profusão de interlocutores compreensivos, que lhe sussurram os segredos de um passado quase esquecido. Neste sentido, a natureza é apresentada como um espaço de comunhão, no qual a mulher-feiticeira encontra conforto, sabedoria e mesmo proteção.

Também em *Feiticeiras*, os lugares remotos da natureza selvagem são representados como locais de refúgio, como em “Sabat”, onde as feiticeiras confiam, “De quem nos quer / nós

---

<sup>110</sup> No francês original: “Celle-ci n’a d’ami que ses songes, ne cause qu’avec ses bêtes ou l’arbre de la forêt. Ils lui parlent ; nous savons de quoi. Ils réveillent en elle les choses que lui disait sa mère, sa grand-mère, choses antiques, qui, pendant des siècles, ont passé de femme en femme.”.

fugimos / vivemos nas serras altas” (HORTA, 2009, p. 832). Deste modo, as “magas fugidias” (HORTA, 2009, p.832) de *Feiticeiras* podem ser vistas como as precursoras das jovens “esquivosas”<sup>111</sup> da coletânea de contos, *Meninas* (2014), muitas das quais escapam por meio da natureza. No conto, “Fatal”, por exemplo, Cassandra, descrita como uma menina que “acabava sempre por escapar-lhes [dos outros] por entre os dedos” (HORTA, 2015, p. 191), isola-se em paisagens selvagens – na floresta, na praia, à beira do rio – onde escreve “versos, sortilégios, rimas e dilemas, dizeres mágicos e factos imaginosos, palavras de vidente recriadas nos sonhos, desejos que calava, ignorados pelos outros” (HORTA, 2015, p.189), que enterra em buracos escavados no chão. Ao mergulhar no mundo natural, Cassandra entra em contato com a sua própria natureza, dá expressão aos próprios sonhos e desejos e, rabiscando “sortilégios”, parece conectar com as feiticeiras que habitam as margens da narrativa, aparecendo, por exemplo, quando a menina se perde nas suas contemplações do céu noturno, “A distinguir os vultos das bruxas de quem as mulheres mais velhas enumeravam os poderes, ou das feiticeiras com as suas asas de ametista e rubi, de safiras e esmeraldas, como se fossem anjos.” (HORTA, 2015, p. 192).

Outro exemplo é a protagonista epônima do conto, “Erzsébet”, baseada na figura histórica da condessa húngara, Erzsébet Báthori<sup>112</sup> (1560-1614), acusada de ter torturado e assassinado centenas de mulheres no seu castelo. A Erzsébet de Horta também foge para os lugares ermos, as florestas, o “fundo das cavernas cavadas nas rochas, já perto do vale onde começam as cabanas das feiticeiras e das bruxas” (HORTA, 2015, p. 159) a fim de explorar a “imensa sede de sangue, que desde a infância a consumia, / levando-a aos actos mais treloucados no cumprimento do seu ofício de feiticeira / do negrume” (HORTA, 2015, p. 164). Aqui, ao descrever Erzsébet como “feiticeira / do negrume”, a autora ilumina a face potencialmente sinistra da liberdade que se pode descobrir no fundo da floresta. De fato, por mais que o conto de Maria Teresa Horta reinterprete o mito de Erzsébet Báthori, explorando a estranha natureza que teria motivado os seus crimes alegados, o comportamento transgressivo da jovem condessa aponta claramente para as atrocidades que cometerá no futuro, atos que parecem dificilmente justificáveis como expressões de uma busca de autoconhecimento ou tentativas de emancipar-se de expectativas sociais excessivamente restritivas.

---

<sup>111</sup> O termo “esquivosa” é usado repetidamente ao longo da coletânea para descrever as protagonistas dos contos, não apenas Cassandra em “Fatal” (HORTA, 2015, p. 190), mas também Esther em “Perdições” (HORTA, 2015, p. 208) e a protagonista epônima de “Estrela” (HORTA, 2015, p. 281).

<sup>112</sup> Seguimos o exemplo de Horta em conservar a ortografia húngara do nome da condessa, frequentemente referida como Isabel Báthory ou Elisabete Báthory em português.

Voltando para o poema dramático de 2006, vemos que, aqui também, existe uma linha tênue nas ações das feiticeiras, entre a transgressão emancipatória de fronteiras estabelecidas e algo mais sombrio. O “Prólogo” descreve-as como “agressivas” (HORTA, 2009, p. 824), enquanto em “Sabat”, as próprias feiticeiras declaram, “mordemos” (HORTA, 2009, p. 830) e “assombramos” (HORTA, 2009, p. 832), assumindo-se “cruéis” (HORTA, 2009, p. 833). O nome inquietante de “Erzsébet” (HORTA, 2009, p. 840) até aparece entre os muitos demônios e divindades invocados pelas magas, prefigurando o tratamento mais aprofundado do seu mito em *Meninas*. Talvez possamos ver essa ambivalência como reflexão de uma tendência maior na recuperação feminista da figura da feiticeira na segunda metade do século XX, resumida convenientemente por Mona Chollet (2018, p. 23) na seguinte avaliação: “Ao apropriarem-se da história das mulheres acusadas de feitiçaria, as feministas ocidentais simultaneamente perpetuaram a sua subversão – intencionalmente ou não – e reivindicaram, por desafio, o poder aterrador que os juízes lhes emprestavam”<sup>113</sup>. Segundo a escritora francesa, as feministas da segunda onda, nos seus esforços de ressuscitar a feiticeira como uma figura feminina poderosa, teriam acabado por se inspirar nas denúncias horripilantes dos seus acusadores, incorporando elementos reprováveis como um ato de “desafio”.

Em *Feiticeiras*, esses acusadores denunciam as mulheres por uma larga gama de crimes, dentre os quais impropriedade sexual, comunhão com demônios e o feitiço de “má sorte” (HORTA, 2009, p. 836). Mas dentre essas alegações variadas corre um fio comum, um medo do feminino, imaginado como fonte do mal. O pavor dos agentes do Santo Ofício frente à mulher revela-se, por exemplo, quando enfrentam a feiticeira em “Exorcismo”:

Te esconjuro feiticeira em nome dos santos óleos  
Antro de Lucifer, aprisco de mar e mal  
Berço de transgressão, arrimo de coisa torta  
Origem de turvação, defecção e apóstata (HORTA, 2009, p. 837).

O uso de palavras tais como “antro”, “berço”, “aprisco” e “origem” para descrever a feiticeira, evocam e misturam as imagens da mulher como contentor e ponto de geração, como se o seu corpo fosse a caixa de Pandora, prestes a soltar o mal pelo mundo. Emergindo de um imaginário uterino, relacionado aos processos de gravidez e parto, as metáforas empregadas em “Exorcismo” cruzam com o medo do feminino discutido por Erich Neumann (2021, p. 156), que, segundo o psicólogo alemão, seria enraizado em “uma imagem não somente do Feminino, mas principal e especificamente [em] a imagem do Maternal. Com efeito, de maneira profunda,

---

<sup>113</sup> No francês original: “En s’emparant de l’histoire des femmes accusées de sorcellerie, les féministes occidentales ont à la fois perpétué leur subversion – qu’elle ait été délibérée ou pas – et revendiqué, par défi, la puissance terrifiante que leur prêtaient les juges”.

a morte e a destruição estão sempre ligadas à vida e ao nascimento.” Nesse sentido, o pavor dos inquisidores em *Feiticeiras* reflete uma concepção do feminino incorporada pela figura da Mãe Terrível descrita por Neumann (2021, p. 152), encarnação da face escura do feminino arquetípico, na qual “o útero da terra torna-se a mandíbula dilaceradora mortal [...] do mundo inferior, e, ao lado do útero fecundado e das cavernas protetoras da terra e da montanha, entreabrem-se o abismo e o inferno, o buraco sombrio das profundezas, o útero devorador dos túmulos e dos mortos, da escuridão sinistra e do nada.”

Na sua obra de 1993, *The Monstrous-Feminine: film, femininism, psychoanalysis* [*O monstruoso-feminino: filme, feminismo, psicanálise*], a estudiosa australiana Barbara Creed continua nessa linha psicanalítica, debruçando-se sobre filmes de terror para teorizar acerca da representação da monstrosidade feminina no ocidente. Por meio desse estudo, a professora desenvolve o conceito do “monstruoso-feminino”, explicado por Creed (2007, p. 3) da seguinte forma: “como no caso de todos os outros estereótipos do feminino, desde virgem até puta, ela é definida em termos da sua sexualidade. A frase ‘monstruoso-feminino’ enfatiza a importância do gênero na construção da sua monstrosidade”<sup>114</sup>. Para Creed, como para Neumann, o medo do feminino seria ancorado nas particularidades do corpo da mulher e as suas funções reprodutivas. Contudo, ao mesmo tempo que tira inspiração de fontes semelhantes às de Neumann, a teoria de Creed também se apoia fortemente sobre o conceito de abjeção delineada por Julia Kristeva em *Pouvoirs de l’horreur* [*Poderes do horror*] (1980).

Na visão de Kristeva, a abjeção está relacionada com a fronteira construída pelo sujeito durante a sua constituição, a barreira que diferencia o dentro do fora, o eu do outro, o humano do não humano. O abjeto reside nos fenômenos que ameaçam a integridade dessa fronteira ao atravessar ou fragilizá-la e que, por isso, são rejeitados pelo sujeito. Nesse sentido, Kristeva afirma que substâncias como sangue, excremento e vômito são todas vistas como abjetas porque atravessam a barreira física entre o corpo humano e o mundo externo, revelando a natureza frágil e permeável da nossa fisicalidade e da nossa integralidade como sujeito. Continuando na mesma linha, a teórica afirma que o corpo da mulher é considerado particularmente abjeto pela ordem simbólica da sociedade patriarcal, apontando para “a abominação que suscita o corpo feminino fecundável ou fértil (os mênstruos, o parto)”<sup>115</sup> (KRISTEVA, 1983, p. 119).

---

<sup>114</sup> No inglês original: “As with all other stereotypes of the feminine, from virgin to whore, she is defined in terms of her sexuality. The phrase ‘monstrous-feminine’ emphasizes the importance of gender in the construction of her monstrosity.”

<sup>115</sup> No francês original: “l’abomination que suscite le corps féminin fécondable ou fertile (les menstrues, l’enfantement).”



A escolha do mênstruo como uma exemplificação do abjeto associado à mulher é particularmente reveladora para o nosso estudo, já que a menstruação constitui um tema recorrente na obra de Maria Teresa Horta. De fato, em “As mulheres: feiticeiras”, a poetisa também identifica o corpo feminino e os seus processos biológicos ligados à reprodução como fonte do medo e rejeição que motivavam a perseguição histórica às feiticeiras, focando especificamente na menstruação. Escreve:

Mais uma vez a mulher-raiz, essência, a profunda violência da terra, da fertilidade, sangue que mês após mês nos corre das entranhas e escorre pelas pernas; sangue sem ferida e que a exorcizar esse nosso estranho poder (que só nos poderia, claro, ter sido dado pelo diabo...) dele o homem disse, inventou: ser podre, conspurcado, tentativa de destruir sua virilidade e por isso nos tínhamos de afastar durante esses dias, não tocando em sua comida ou cama ou corpo, evitando assim ele ver o que temia; defendendo-se ele daquilo que não entendia, mas pressentia ameaçador. (HORTA, 1974, p. 426).

Aqui Horta demonstra como a mulher menstruada foi afastada, rejeitada pela sociedade patriarcal, tornando-se literalmente “abjeta”, palavra que, como a própria Kristeva sublinha, tem as suas raízes nas palavras latins *ab* [a partir de] e *jacere* [lançar], referindo-se àquilo que é lançado longe de si.

Em *Feiticeiras*, onde a presença da abjeção já se faz sentir na preocupação do Homem de “Sacrifício” em separar “o puro / do impuro” (HORTA, 2009, p. 841), as imagens do parto e da menstruação voltam com uma força particular no “Canto da ressurreição”, que se transcreve aqui na sua integralidade:

Vinda de onde sou  
Eu torno sempre

Parida

De minha própria  
afeição

Derrubo o escuro  
renascida

Sou fénix do meu mênstruo

Orquídea da minha  
vida

Sou mulher  
Sou feiticeira  
Sou bruxa

No meu abraço

Desobedeço e invento

Insubordino o que faço (HORTA, 2009, p. 847).

Surgindo das cinzas do seu martírio, a feiticeira anuncia a própria força invencível, sublinhando o seu tom desafiador com o uso consistente da primeira pessoa do singular, ato de afirmação que atinge o seu auge na declaração, “Sou mulher / Sou feiticeira / Sou bruxa”. Essa autodefinição tripla reforça, com a sua repetição insistente, a ligação traçada, noutras partes da obra, entre a figura da feiticeira e a totalidade das mulheres ao parecer equivaler as três reivindicações identitárias que se sucedem. Ao mesmo tempo, ao separar mulher, feiticeira e bruxa como três identidades sobrepostas, mas dignas de enunciados distintos, essa formulação convida à ponderação das implicações de cada termo: se a mulher possui a força da feiticeira – termo relativamente neutro –, deve também incarnar o antagonismo e a fealdade mais frequentemente atribuídos à figura da bruxa?

Com as suas alusões à ciclicidade, as palavras da feiticeira renascida são igualmente subjazidas pela ideia de herança que percorre o texto de Horta e que se faz perceptível já no primeiro verso do “Canto da ressurreição”. Aqui, ao começar “Vinda de onde sou”, condição que contém o seu próprio cumprimento, a feiticeira referencia a sua origem e as suas predecessoras, ao mesmo tempo que situa a sua gênese dentro de si mesma: ela não define a sua origem em termos geográficos ou genealógicos, mas por meio da reafirmação do próprio ser: “sou”. É, contudo, no terceiro verso do canto, constituído por uma única palavra – “Parida” –, que se revela a centralidade do corpo da mulher nesse momento de renascimento. Efetivamente, a afirmação de resistência articulada pelo canto parece ser alicerçada por referências a processos biológicos femininos, nomeadamente ao parto e à menstruação. O poder de renascimento da feiticeira ora se imagina como a capacidade de dar à luz a si mesma, – ela é parida “de minha própria / afeição”, perspectiva sublinhada pela afirmação, “No meu abraço // Desobedeço e invento” –, ora se figura sob a forma da “fénix”, que subverte a fogueira mortífera do Santo Ofício, e que, aqui, é ligada diretamente ao “mênstruo” da feiticeira.

Nesse sentido, a menstruação – enxergada pela ordem patriarcal como a manifestação abjeta da natureza fundamentalmente maléfica da mulher – transforma-se numa expressão de poder, o seu ritmo sincronizando-se com um ciclo de renascimento que exprime a resistência feminina a uma supressão masculina que a quer extinguir. Num estudo posterior a *The Monstrous-Feminine*, ao falar dos filmes de um movimento cinematográfico que teria tido o seu início nos primeiros anos do século XXI e que ela identifica como a “Nova Onda Feminista”, Creed (2022, p. 14) descreve como “Já que a abjeção perturba a ordem patriarcal – qualquer ordem autoritária – os diretores da Nova Onda tiram partido dos poderes da abjeção para

desestabilizar as suas leis, linguagem e valores.”<sup>116</sup>. Com a sua transformação do mênstruo num poderoso símbolo de renascimento no “Canto de ressurreição”, Horta pode ser vista a realizar uma operação semelhante, ao imbuir uma substância considerada particularmente abjeta com a força de ressuscitar a feiticeira, inimiga implacável do patriarcado.

No entanto, Horta já explorava o potencial poeticamente disruptivo do mênstruo muito antes da alvorada do novo milênio, um percurso aparentemente aludido em *Feiticeiras* na última estrofe da “Ária da feiticeira”, onde se pergunta: “Ó rosa do meu / mênstruo / onde perdeste teus espinhos?” (HORTA, 2009, p. 828). Aqui, a feiticeira apresenta uma revalorização positiva da menstruação ao sugerir que o sofrimento físico (“os espinhos”) associado ao processo desapareceu, deixando apenas uma rosa que desabrocha, dando expressão à força vital da mulher. Mas esses versos também parecem tecer um laço intertextual ao retomar a imagem central da coletânea poética de Maria Teresa Horta, *Rosa sangrenta* (1987), dedicada por inteiro à exploração lírica da menstruação. No primeiro poema dessa obra, o ciclo da menstruação é imaginado sob a forma de uma herança intergeracional que liga as mulheres ao longo da história:

Uma rosa mátria  
de mênstruo legado  
espécie de pacto – de acto  
ou de sina (HORTA, 2009, p. 601).

Descrita sucessivamente como “pacto”, “acto” e “sina”, a menstruação apresentada aqui é ambígua, sintetizada por três palavras que apontam para múltiplos sentidos possíveis. Se interpretado como um acordo entre mulheres, o “pacto” sugere uma sororidade cúmplice, mas também pode ser visto pela lente de um pacto com o demônio. “Acto” possui uma carga decisiva, como se o processo natural de menstruação fosse, de alguma forma, uma ação voluntária executada pelas mulheres, uma expressão da sua força de agir, mas também remete para fórmulas religiosas, particularmente o ato de contrição, que poderia implicar uma espécie de penitência. Finalmente, “sina” contraria os tons decisivos presentes nos termos anteriores ao invocar a ideia de um destino, talvez indesejado, mas inevitável.

Neste sentido, essa estrofe reflete o caráter multifacetado de uma coletânea, que, no decorrer de quatro “períodos”, pondera a menstruação a partir de diversas perspectivas. Ao debruçar-se sobre o mênstruo, encará-lo, cogitá-lo, *Rosa sangrenta* replica o convite formulado pela citação de Germaine Greer (apud HORTA, 2009, p. 600) usada como epígrafe à obra: “Se

---

<sup>116</sup> No inglês original: “As abjection troubles the patriarchal order – any authoritarian order – New Wave directors draw on the powers of abjection to disrupt its laws, language and values”.

você se supõe uma mulher livre, imagine a hipótese de provar o seu sangue menstrual. Se isso lhe causar nojo, é porque tem ainda um longo caminho a percorrer.”. Tanto a coletânea de Horta, quanto a frase de Greer que a prefacia encorajam as mulheres a superarem as associações abjetas do sangue menstrual caso tenham a esperança de se tornar “uma mulher livre”. Aqui também o mês abre a porta para um tipo de renascimento, antecipando o seu poder ressuscitador em *Feiticeiras*.

#### 4.5 Asas de anjo, língua de agulha

Se *Feiticeiras* remete para *Rosa sangrenta* por meio de uma metáfora ecoada, a coletânea poética de 1987 também parece prefigurar a ligação mais específica traçada entre feiticeiras e o mês pelo poema dramático de 2006. Efetivamente, um dos primeiros poemas de *Rosa sangrenta* descreve “bruxas” que “modificam os actos / dos homens e da história” (HORTA, 2009, p. 604) e fervem “remédios / feitos / com o mês / das mulheres” (HORTA, 2009, p. 605). Empregado como ingrediente nos feitiços das bruxas, o mês revela-se uma substância mágica, fonte de um poder que permite às mulheres manipular o destino. Essa imagem parece inspirar-se na crença popular de que as feiticeiras usavam sangue menstrual nos seus feitiços, atestada por Creed e, no contexto mais específico de Portugal, por Moisés Espírito Santo (1990, p. 161-162), que explica como, nas aldeias portuguesas, “Aquele que desejar ‘tornar cativo’ um homem prepara uma beberagem discreta, que pode ser uma bebida vulgar a que junta um cabelo ou uma gota do seu suor ou da menstruação”.

Natália Correia até se refere à prática na peça, *Erros meus, má fortuna, amor ardente* (1981), onde, ao falar de uma das suas “receitas”, uma mulher afirma, “Com os miolos de um melro e nove gotas do sangue das nossas regras, faremos um caldo. E pombos o levarão à mesa de El-Rei” (CORREIA, N., 1981, p. 153). É significativo que, em todos esses exemplos, o efeito desejado do feitiço feito com sangue menstrual é o de controlar uma ou mais figuras masculinas: no caso de Espírito Santo, a mulher quer “‘tornar cativo’ um homem”; na peça de Natália Correia, o alvo do feitiço é o rei, D. Sebastião; em *Rosa sangrenta* as bruxas influenciam “os actos / dos homens e da história”. Talvez mais revelador ainda é o fato de que, nas versões de Natália Correia e Horta, esse feitiço menstrual, descrito por Espírito Santo como uma “beberagem discreta” feito por aldeãs com “uma bebida vulgar”, é elevado ao nível de um sortilégio poderoso, capaz de mudar a vontade dos reis e o curso da história.

De fato, o mênstruo representa uma força potente na obra de Maria Teresa Horta, que, além dos exemplos já discutidos em *Feiticeiras* e *Rosa sangrenta*, também traça uma ligação entre o poder mágico da feiticeira e a menstruação na coletânea poética, *Os anjos* (1983). No poema XI da sexta e última seção desta obra, “Anjos mulheres”, proclama-se:

Voamos a lua  
menstruadas

Os homens gritam:  
– são as bruxas

As mulheres pensam  
– são os anjos

As crianças dizem  
– são as fadas” (HORTA, 2009, p. 543).

Ao vocalizar as perspectivas diferentes dos homens, mulheres e crianças, o poema desenvolve a ambígua sobreposição de anjos e feiticeiras, instaurada desde a citação de Catherine Clément (apud HORTA, 2009, p. 502) empregada como epígrafe da coletânea: “Da mítica bissexualidade que dá ao homem a imortalidade longe do nascimento através da mulher, guardemos as asas dos pássaros. Guardemos, é a mesma coisa, a vassoura da Feiticeira, seu elevamento, seus comportamentos, seu voo”. Como sugerido por essa invocação de Clément, o esbatimento da figura do anjo com a da feiticeira, justaposição recorrente na obra de Maria Teresa Horta, parece alicerçar-se no seu voo transcendente e transgressivo, que passa além do humano, elevando literal e figurativamente a mulher voadora.

É revelador, então, que, ao ver mulheres que voam, os homens identificam-nas como “bruxas”, optando por uma palavra com uma carga particularmente negativa (em vez do termo relativamente neutro, “feiticeiras”, por exemplo), enquanto as mulheres que testemunham a mesma cena veem “anjos”, mensageiros divinos. As crianças, de outro lado, mergulham no mundo fantástico das “fadas”. Ao levantar voo, a mulher desprende-se das amarras térreas que a restringem, ato transgressivo condenado pelos homens como maléfico, mas enxergado pelas mulheres como manifestação do divino. Invocado aqui, o estado menstruado das mulheres sublinha o caráter transgressivo do voo, aberrante ao patriarcado, ao mesmo tempo que parece possibilitar essa ação, que se executa à luz da “lua”, símbolo feminino por excelência, cujo ciclo há muito se associa com o da menstruação.

A imagem do voo retorna em *Feiticeiras*, onde as participantes do “Sabat” declaram “Voamos e levitamos / somos bruxas embruxadas / mães daninhas da palavra” (HORTA, 2009, p. 831). Esses versos traçam uma conexão entre o voo das feiticeiras e a palavra, que elas trazem

ao mundo como “mães daninhas”, autodenominação que sublinha a natureza disruptiva da linguagem que as feiticeiras figurativamente dão à luz, ao lembrar o imaginário da Mãe Terrível. Simultaneamente, a ambiguidade implicada pela inversão lúdica realizada na expressão, “bruxas embruxadas”, oferece um exemplo da capacidade de a linguagem de abrir outras perspectivas ou simplesmente virar o mundo de cabeça para baixo, atributo refletido no voar subversivo das feiticeiras.

A ligação entre o voo das feiticeiras e o poder da linguagem já se encontra no último poema de *Os anjos*:

Temos um pacto  
com aquilo que  
voa

– as aves  
da poesia

– os anjos  
do sexo

– o orgasmo  
dos sonhos

não há nada  
que a nossa voz não abra

Nós somos as bruxas  
da palavra (HORTA, 2009, p. 544-545).

Assumindo-se “as bruxas / da palavra” a voz pluralizada do eu lírico declara o seu “pacto / com aquilo / que voa”, conexão que lhe permite proclamar orgulhosamente, “não há nada / que a nossa voz não abra”, afirmação da sua capacidade de superar obstáculos, derrubar fronteiras e transitar de forma livre. Curiosamente, a categoria de “aquilo / que voa” abrange não apenas “aves” e “anjos”, mas também “o orgasmo”, inclusão que nos lembra que, como sempre na obra de Horta, a via para a elevação e a liberdade passa pelo corpo. É nesse sentido que Ana Luísa Amaral (2015, p. 30) sublinha “a importância na poesia de Maria Teresa Horta de seres e de gestos alados, que habitam a indefinição e a interrogação: os anjos, os pássaros, as bruxas, as feiticeiras, os que voam pelo ar e pelo éter, tal como as mãos voam pelo corpo, ou o corpo voa em direção ora a abismos ora ao outro falado no poema, ora ao próprio poema”.

Em *Os anjos*, a linha traçada por Amaral entre voo, corpo e escrita já é sugerida por Horta com a epígrafe à última seção, “anjos mulheres”, que toma a forma da seguinte citação de Hélène Cixous (apud HORTA, 2009, p. 539): “Voar é o gesto da mulher”. Tirado de *O riso da Medusa*, primeiro manifesto acerca da escrita feminina, essa citação faz parte de uma frase

maior que explicita em que sentido o voo se revela uma ação especificamente feminina ao explicar, “Voar é o gesto da mulher, voar na linguagem, fazê-la voar”<sup>117</sup> (CIXOUS, 2010, p. 58). Essa referência à escrita feminina de Cixous, pela qual a mulher se libertaria ao “escrever-se” e o seu corpo, revela a verdadeira força do voo na obra de Horta, onde se mostra uma ação transgressiva, que une corpo e linguagem numa corrida vertiginosa pelos ares, que é também o voo livre da pena pelo papel, deixando no seu rastro as “aves / da poesia”. Nesse sentido, se voar como uma feiticeira “é o gesto da mulher”, escrever como poetisa também é. Os dois atos dão livre curso à verdadeira natureza dela, fusionando, tal como a Feiticeira Cotovia de Natália Correia, as figuras de poetisa e feiticeira.

Essa amálgama de feiticeira-poetisa retorna em vários momentos da obra de Maria Teresa Horta, como no poema “Feiticeiras”, incluído na coletânea, *Estranhezas* (2018):

Elas estão à minha  
espera  
e eu nem sei o motivo  
  
de sempre as trazer comigo  
  
Elas são as poetisas  
com a escrita de voar  
feiticeiras de olhos lívidos  
  
Amo-as com os meus  
poemas  
e também com os meus

... sentidos (HORTA, 2018, p. 45).

De novo, encontramos “a escrita de voar”, que liga as “poetisas” e as “feiticeiras de olhos lívidos”. Mas aqui essas figuras bifaces também servem para estabelecer uma linhagem de mulheres que a poetisa traz consigo e honra por meio dos próprios poemas, que continuam um legado literário feminino. Deste modo, a linhagem feminina representada pela feiticeira entrelaça-se com um esforço de escavar uma herança literária feminina, preocupação fundamental que Maria Teresa Horta carrega ao longo da sua carreira, desde as suas contribuições para a releitura do mito de Mariana Alcoforado apresentada em *Novas cartas portuguesas*, até a exploração da vida e obra da sua própria antepassada, a poetisa, a Marquesa de Alorna, empreendida no romance *As luzes de Leonor* (2011) e o volume de poemas que serve como o seu complemento, *Poemas para Leonor* (2012).

---

<sup>117</sup> No francês original: “*Voler, c’est le geste de la femme, voler dans la langue, la faire voler*”. Em francês, a visão que Cixous propõe da escrita feminina é ainda reforçada pelo seu aproveitamento lúdico da polissemia da palavra “*voler*”, que pode ser entendida como “voar” ou “roubar”.

Ainda mais significativo para o nosso estudo é o fato de que a figura fusionada de feiticeira-poetisa também aparece em *Inquietude*, coletânea publicada por Maria Teresa Horta no mesmo ano que *Feiticeiras*. O poema, “Ponto de honra”, termina com os seguintes versos:

Sou bruxa  
Sou feiticeira  
Sou poetisa e desato

Escrevo  
e cuspo na fogueira (HORTA, 2009, p. 753).

Espelhando a afirmação tripla que serve como o clímax do “Canto da ressurreição” em *Feiticeiras*, essas estrofes reorganizam os seus termos e substituem a palavra “mulher” por “poetisa”, gesto autorreferencial com o qual Maria Teresa Horta tece um intertexto que insinua que a mulher, ao assumir o seu ofício de feiticeira, também se torna poetisa. O último dístico, que conecta o ato de escrever e o de cuspir na fogueira, sincroniza-se igualmente com a negação do poder desse símbolo da caça às bruxas incarnado pelo ciclo de renascimento em *Feiticeiras*. Simultaneamente, a ideia de que essa resistência reside na linguagem da poetisa-feiticeira – perspectiva já evidente no posicionamento enfático de “Escrevo” – é reforçada pela menção de cuspo, substância abjeta que, ao ser expelida da boca, imita o percurso da palavra.

A saliva como representação da força da palavra é uma imagem que reaparece no “Sabat” de *Feiticeiras*, onde as magas declaram, “Àqueles que nos enfrentam / lançamos / a nossa praga // Água benta / de saliva / na alquimia das vagas” (HORTA, 2009, p. 831). Aqui a “praga” lançada pelas feiticeiras parece transformar-se literalmente em “Água benta / de saliva”, sequência que, com o seu deslize rápido entre termos com conotações negativas e positivas, também oferece um exemplo da ambiguidade sugestiva que caracteriza a linguagem das feiticeiras. A força ganha pela palavra da feiticeira ao ser associada ao seu cuspo é acentuada pelo fato de que, logo no “Prólogo”, a saliva da feiticeira é ligada a um dos ingredientes mais icônicos de feitiços, quando se descreve como as mulheres têm “Beladona nos lábios / a fazer de saliva” (HORTA, 2009, p. 823). De fato, em *Feiticeiras*, tal como o mês-truo noutras obras de Maria Teresa Horta, a saliva também serve literalmente como ingrediente para os sortilégios das feiticeiras, descritas pelo “Santo Ofício” como “Fazedoras de feitiços // Com húmus / Cuspo / Resina” (HORTA, 2009, p. 836). À luz desse foco nas emissões orais (vocais, assim como fisiológicas) da feiticeira, talvez não seja de admirar que na “Ária do inquisidor”, ela seja chamada de “boca do desacerto / onde o mal faz seu ninho” (HORTA, 2009, p. 839), apelido que descreve a origem do poder maléfico dela como uma “boca”.



Efetivamente, ao falar da misteriosa força da linguagem das feitiçeras, ambos os lados do confronto que se encena na obra de Maria Teresa Horta olham para a boca e, em dois momentos, até invocam uma mesma imagem oral, considerada a partir de perspectivas diferentes. Enquanto, na primeira estrofe de “Sabat”, afirma-se “Nós costuramos / com a ponta da língua / as flores do corpo” (HORTA, 2009, p. 828), em “Santo Ofício”, as feitiçeras são descritas, “Buscando o lodo e o estigma / a suturarem o corpo / com a agulha da língua” (HORTA, 2009, p. 836). Nas duas formulações, a língua da feitiçera transforma-se numa agulha que cose no corpo, mas o verbo escolhido pelas feitiçeras para essa operação – costurar – evoca, por meio da sua referência a uma atividade de artesanato tipicamente feminina, um potencial de criação que desabrocha nas “flores do corpo”. Em contrapartida, embora o uso do verbo “sutar” pelo Santo Ofício possa ser visto como uma referência ao papel das feitiçeras como curandeiras – uma alusão que, em si, não comportaria nada de negativo – essa escolha fundamenta a metáfora na realidade abjeta de um corpo aberto, da agulha que entra na pele como num tecido qualquer, capaz de ser rasgado, esfarrapado e recosturado. Essa perspectiva negativa é ainda enfatizada pela proximidade de “lodo” e “estigma”, que trazem a sensação de sujeira física e moral.

Para as feitiçeras, poetisas herdeiras da escrita feminina invocada por Horta em *Os anjos*, o ato de escrever-se, falar-se com a agulha da língua, transfigura o corpo numa tapeçaria maravilhosa, num prado em flor. De outro lado, a mesma operação, quando vista pelo Santo Ofício, é descrita em termos reveladoramente abjetos, que apontam para o desmanchar apavorante de fronteiras que nós nos convencemos serem sólidas. Nesse sentido, além do seu diálogo com a escrita feminina de Cixous, a visão que Maria Teresa Horta apresenta da linguagem poética das feitiçeras poderia igualmente ser descrita como abjeta em termos kristevianos. De fato, ao realçar que “fronteira sem dúvida, a abjeção é sobretudo ambiguidade”<sup>118</sup> (KRISTEVA, 1983, p. 17), Kristeva descreve a abjeção como um fenômeno linguístico relacionado à erosão da integridade da ordem simbólica por uma ambiguidade que desestabiliza as fronteiras mais ou menos estanques do significado.

A metáfora da “agulha da língua” também faz parte de uma constelação maior de imagens ligadas ao fio em *Feitiçeras*. De fato, a obra é transcorrida por evocações da tecelagem, da costura, da fiação e do enlaçamento, todas atividades ligadas tradicionalmente à esfera feminina e que carregam uma importância simbólica multifacetada. Curiosamente, é essa mesma tradição feminina que Mary Daly invoca para ilustrar o próprio projeto linguístico,

---

<sup>118</sup> No francês original: “Frontière sans doute, l’abjection est surtout ambigüité”.

revalorizando, junto com a figura da bruxa, a da fiandeira. A ensaísta estadunidense aproveita, de forma caracteristicamente lúdico-séria, a polissemia da palavra inglesa “spin” – verbo que pode ser traduzido como “girar” ou “fiar” – para ligar a ação da fiandeira com a viagem de redescoberta linguística que a feminista deve empreender. A própria palavra “spinster” serve como exemplo do movimento pretendido, sendo um termo que, originalmente servia como designação profissional, que poderia ser traduzido para o português como “fiandeira”, mas que, na linguagem atual, aproxima-se mais de “solteirona”, sendo frequentemente empregado de forma injuriosa. Assim, Daly (1978, p. 8) encoraja a redescoberta não apenas do significado original da palavra, mas também das implicações maiores dessa definição raiz, explicando que “o seu sentido profundo [...] é claro e forte: ‘uma mulher cuja ocupação é fiar’. Não tem razão para limitar o sentido desse verbo rico e cósmico. Uma mulher cuja ocupação é fiar participa no movimento da criação.”<sup>119</sup>.

Com as suas alusões cósmicas, Daly parece invocar a imagem das divindades femininas fiadeiras, ubíquas na cultura europeia (as moiras gregas, as parcas romanas, as nornas nórdicas), que fiam, medem e cortam os fios do destino. A presença dessas figuras também se adivinha em *Feiticeiras*, durante o “Exorcismo”, onde a feiticeira é referida como “Roca do tempo efêmero” (HORTA, 2009, p. 838), título que parece atribuir-lhe o misterioso poder de determinar o destino ao fiar as curtas vidas dos mortais. Com efeito, essa capacidade de controlar o fado é assinalada logo no “Prólogo”, que descreve como as feiticeiras podem “entrelaçar a sina” (HORTA, 2009, p. 823).

Como apontado por Espírito Santo, a ideia do laço é central na imagem da feiticeira no contexto das crenças populares portuguesas, que associam os seus poderes mágicos à ação de ligar e desligar, laçar e enlaçar. O etnólogo explica como, segundo a tradição popular, “Deus deu a algumas pessoas e sobretudo às mulheres ‘o poder de ligar e de desligar’” (ESPÍRITO SANTO, 1990, p. 153), definindo a feiticeira como “a mulher que enlaça ou enfeitiça” e a curandeira como “a mulher que desliga, desenfeitiça ou exorciza” (ESPÍRITO SANTO, 1990, p. 160). Deste modo, as ações opostas e complementares de enlaçar e desenlaçar podem ser vistas como a síntese da ambiguidade disruptiva apresentada pelo poder da feiticeira. A mulher mágica pode ligar e desligar, amaldiçoar e salvar, dualidade com a qual Maria Teresa Horta brinca no “Prólogo” de *Feiticeiras* ao escrever sobre mulheres capazes de “desfiar-fiando os enredados / laços do fascínio” (HORTA, 2009, p. 823).

---

<sup>119</sup> No inglês original: “Its deep meaning [...] is clear and strong: ‘a woman whose occupation is to spin’. There is no reason to limit the meaning of this rich and cosmic verb. A woman whose occupation it is to spin participates in the whirling movement of creation.”

Dadas as referências reiteradas ao fio e os seus usos na obra, é significativo que, em adição à sua invocação da dança, o “Refrão feminino”, manifestação repetida da resistência da feiticeira, contém o verbo “tecer”. “Faço a cruz e teço / a luz / nada podes contra mim” (HORTA, 2009, p. 848), diz a maga ao enfrentar as forças da Inquisição, transformando a ação de tecer em um gesto de defesa e desafio. Deste modo, as ações que subjazem à estrutura cíclica de *Feiticeiras*, a dança e o entretecimento, indicam não movimentos lineares, mas moções rítmicas, circulares ou entrecruzadas, que se repetem, indo e vindo, fazendo e desfazendo-se, perpetuando-se em espirais e tramas que se estendem no espaço e no tempo, sempre além do alcance daqueles que buscam impedi-las. É por meio do ritmo desses movimentos reiterativos que a feiticeira, evasiva, sempre resiliente, afirma não somente a sua resistência, mas também o seu controle, na própria tessitura do poema dramático de Maria Teresa Horta.

#### **4.6 Contra a fogueira interminável, a esperança inextinguível**

Revestidas de um rico tecido de intertexto e auto-referencialidade, as feiticeiras que emergem do poema dramático singular de Maria Teresa Horta são figuras de libertação, força e resistência. Caçadas, torturadas e queimadas pelos defensores da ordem patriarcal, elas renascem sempre e aprontam-se para o próximo combate, repetindo um ciclo que aponta simultaneamente para a necessidade da vigilância contínua e para uma percepção do tempo que corrói as certezas positivistas do pensamento unilinear patriarcal. Campeã das mulheres e feminista modelo, a feiticeira é auxiliada na sua missão – fortalecida, consolada – pelas suas irmãs, com quem compartilha uma sororidade enraizada na própria essência do seu ser.

Inspirada pela obra de Jules Michelet, a feiticeira de Maria Teresa Horta compartilha muitos elementos com aquela retratada pelo historiador francês nos meados do século XIX, mas é igualmente marcada pelo percurso feminista da própria autora, alimentando-se do imaginário e das teorias desenvolvidos por feministas, ditas da segunda onda, na segunda metade do século XX. Nesse sentido, o poder dessa figura libertada e libertadora surge da reivindicação do seu corpo em toda a sua complexidade, gesto que revaloriza a sexualidade da mulher, a maternidade e a menstruação, e transforma a feiticeira num modelo de empoderamento feminino pretensamente universalista, mas marcadamente essencialista.

Ao entrar em contato com o próprio corpo, a mulher descobre-se feiticeira e poetisa, dona de uma linguagem que lhe permite voar, dançar e tecer, gestos que transcendem fronteiras e dão forma à sua verdadeira natureza. É por meio dessa linguagem, que se inspira na escrita

feminina de Cixous e vai ao encontro da abjeção de Kristeva, que a feiticeira, confrontada por um ciclo de perseguição contínuo, consegue esquivar-se, exprimindo simultaneamente uma frustração com os desafios que as mulheres continuam a enfrentar nos primeiros anos do século XXI e a esperança de que, ao recorrerem à própria força interior, elas encontrarão sempre uma forma de superá-los.

## 5 A eterna estrangeira: *Desmesura*, de Hélia Correia

Publicado em novembro de 2006, *Desmesura – exercício com Medeia*, de Hélia Correia, não é apenas a última obra a ser enfocada pelo presente estudo, mas também a última a aparecer em termos cronológicos. Tomando como fonte de inspiração principal a tragédia clássica, e mais especificamente a *Medeia* de Eurípides, a peça assinala um retorno às convenções dramáticas amplamente dispensadas pelo poema dramático de Maria Teresa Horta analisado no capítulo anterior, apresentando rubricas objetivas e a atribuição clara e consistente de falas a personagens distintas. De fato, junto com *O crime de Aldeia Velha*, *Desmesura* pode ser considerado como uma das duas obras do nosso *corpus* que com menos fricção se acomodam ao molde da classificação de “peça de teatro”.

No entanto, os contornos formais da obra de Hélia Correia também se distinguem dos da peça de Bernardo Santareno em vários aspectos, inclusive pela escolha da autora de redigir as falas de *Desmesura* em verso. Nesse sentido, a peça de Hélia Correia aproxima-se do fôlego poético que anima as obras de Horta e Natália Correia previamente discutidas, embora os versos livres desses dois poemas dramáticos apresentem diferenças notáveis quando comparados aos decassílabos regulares de *Desmesura*, que, como apontado por Carlos Morais (2011, p. 99), parecem refletir uma tentativa de emular “o ritmo dos diálogos” da tragédia euripídiana no português do século XXI.

A terceira obra a ser publicada no que já foi designado pela crítica uma “trilogia”<sup>120</sup> de peças que reexaminam três figuras femininas proeminentes da mitologia grega, *Desmesura* segue a *Perdição – exercício sobre Antígona* (1991) e *O rancor – exercício sobre Helena* (2000). Desse modo, a *Medeia* de Hélia Correia deve ser considerada no contexto de um projeto maior empreendido pela autora para explorar e reinterpretar para os nossos dias os grandes mitos femininos da Grécia antiga. Impõe-se igualmente o reconhecimento de que, nesse esforço, o mundo clássico não serve como mera ornamentação a narrativas que, embora se inspirem do mito antigo, revelam um relativo desinteresse pela mundividência que o moldou, atitude evidente em não poucas “atualizações” de temas mitológicos. Grande conhecedora dos clássicos gregos<sup>121</sup>, Hélia Correia aproveita a sua familiaridade com essa matéria prima para

---

<sup>120</sup> Ver, a título de exemplo, Manojlovich (2006).

<sup>121</sup> Afora a sua produção literária inspirada nos clássicos, Hélia Correia também completou o Mestrado em Teatro da Antiguidade Clássica em 2002.

construir cenários que permitem a reflexão acerca de problemáticas da nossa contemporaneidade *a partir* das especificidades do mundo antigo, não *apesar* delas.

Contudo, se, de um lado, é preciso analisar *Desmesura* à luz do fulgor helênico que ilumina boa parte da dramaturgia de Hélia Correia<sup>122</sup>, deve também ser reconhecida a sombra das numerosas feiticeiras, bruxas e outras mulheres dotadas de estranhos poderes que povoam a obra da autora, sendo particularmente presentes nos seus romances, contos e novelas. Com certeza, a escritora possui um conhecimento impressionante do universo da mitologia grega, mas também circula livremente por horizontes gótico-românticos – as charnecas desertas, os castelos ancestrais e as florestas impenetráveis que servem como cenários para obras tais como o romance, *Lillias Fraser* (2001), os contos, *Fascinação* (2004) e “Uma noite em Luddenden” (publicado na coletânea, *Vinte degraus e outros contos*, em 2014), e a novela *Montedemo* (1983). Todos esses textos trazem figuras femininas estranhas, sobrenaturais ou ostracizadas.

De fato, se Medeia é identificada por Maria Helena da Rocha Pereira (2019, p. 38) como “uma incrustação estranha na complexa tessitura da religião grega”, que, além da sua tia, Circe, constitui “o único caso de magia que pode registrar-se no chamado ‘motivo do conto’, um dos elementos que, na famosa análise de M. P. Nilsson, estão na base da constituição do mito”, a feiticeira da Cólquida também pode ser vista como um ponto de interseção intrigante entre os dois mundos habitados pela obra de Hélia Correia – o esplendor da mitologia grega e o mistério soturno que permeia as narrativas da autora.

No que diz respeito à sua narrativa, *Desmesura*, que apresenta uma dedicatória a Eurípides (CORREIA, H., 2006, p. 9), toma como modelo básico os contornos da tragédia do dramaturgo grego, mas introduz uma série de inovações significativas. De modo semelhante ao cenário inicial da peça euripídiana, a versão portuguesa de 2006 começa com Medeia, princesa feiticeira da Cólquida, em Corinto, onde vive com o seu marido, Jasão. O contexto que motiva essa situação é, também, o mesmo que aquele traçado por Eurípides: depois de ter-se apaixonado por Jasão, Medeia teria traído o seu pai, o rei Eetes, a fim de auxiliar o herói grego a roubar o velo de ouro. Corinto é o último destino da fuga do casal, que, junto com os companheiros de Jasão, os argonautas, escaparam da Cólquida pelo mar, vindo a passar por várias provações durante a sua viagem. As alterações feitas por Hélia Correia são, no entanto, patentes logo nas primeiras páginas da sua obra. No lugar do coro de coríntias de Eurípides, a

---

<sup>122</sup> Além da trilogia de peças já mencionada, ver *As troianas* (2018), peça escrita por Hélia Correia em colaboração com o companheiro, Jaime Rocha. Fora do âmbito da dramaturgia, também vale mencionar a coletânea de prosa e poesia, *Apodera-te de mim* (2002), e os livros infantis, *Mopsos, o pequeno grego – o ouro de Delfos* (2004) e *Mopsos, o pequeno grego – a coroa de Olímpia* (2005), que dialogam igualmente com a tradição clássica.

escritora portuguesa introduz dois coros, um masculino, outro feminino, que devem entoar, respectivamente o “Lamento pelos heróis” e o “Hino a Hécate” nos momentos da peça em que haja “mudanças de cena ou de ritmo” (CORREIA, H., 2006, p. 13).

Mas esta não é a única mudança efetuada com relação aos participantes do drama. A ama, companheira fiel de Medeia na tragédia euripidiana, é, por sua vez, decomposta em três novas personagens – uma escrava grega, Melana; a sua filha, Éritra; e uma escrava núbia, Abar – que trazem perspectivas distintas acerca dos acontecimentos do drama. Também seria possível ver esse trio de personagens femininas como outro reflexo do coro euripidiano, cujas intervenções aqui se dividem por três vozes individuais, articuladas por personagens com pontos de vista diferenciados e objetivos identificáveis. A esse elenco acrescenta-se Jasão, a única personagem homem, sendo que quase todas as outras figuras masculinas que passam pelo palco na versão de Eurípides – o pedagogo dos filhos de Medeia; o mensageiro que traz a notícia das mortes do rei Creonte e a sua filha; Egeu; o próprio rei Creonte – não entram em cena na peça de Hélia Correia. As crianças de Medeia, que, tal como os coros masculino e feminino, não constam na lista de personagens apresentada pela escritora no início da obra, só aparecem nos últimos momentos da peça e, seguindo o exemplo dos seus homólogos euripidianos, não falam.

O gatilho que aciona os acontecimentos da peça de Hélia Correia encontra-se na escolha de Jasão de abandonar Medeia e casar-se com Glauce<sup>123</sup>, filha do rei de Corinto, Creonte. Contudo, enquanto na tragédia de Eurípides, esse plano já está conhecido por todos antes do início da ação dramática, na versão de Hélia Correia, a feiticeira apenas vem a saber do projeto de núpcias na segunda parte da peça. Nas duas versões, Medeia vinga-se dessa ofensa ao enviar um belo manto a Glauce, supostamente como prenda de núpcias e sinal de tréguas, mas que, embebido nos venenos mágicos da feiticeira, atea fogo na princesa coríntia quando ela o veste. Não obstante, contrariamente a Eurípides, que condena Creonte a morrer na pira da sua filha, Hélia Correia mantém o rei de Corinto vivo, deixando a Jasão uma última hipótese para assegurar o próprio futuro na pólis por meio de Éritra, que descobrimos ser a filha ilegítima do rei. Convencido de que, abalado pela morte de Glauce, Creonte será comovido pela semelhança física de Éritra à princesa e reconhecerá a escrava como filha legítima, o herói grego entrevê a possibilidade de ele ainda poder unir-se à casa real de Corinto, dessa vez por meio de um casamento com essa filha recém-descoberta do rei.

---

<sup>123</sup> Também conhecida como Creusa noutras versões do mito. Não nomeada na tragédia de Eurípides.

É com o intuito de dar início a esse plano que Jasão encaminha-se ao palácio na companhia de Éritra e Melana, deixando Medeia e Abar sozinhas em cena. A feiticeira logo manda a escrava buscar as crianças, antes de proferir um monólogo lamentando o seu destino e pedindo forças para o filicídio que ela se prepara para cometer. Voltando com os filhos de Medeia e vendo a maga enfurecida de faca na mão, Abar compreende o seu intento e tenta proteger as crianças, mas é morta pela mão da feiticeira, que avança para levar a sua vingança sangrenta a cabo. A peça de Hélia Correia termina com Medeia assassinando os filhos, convocando o carro do Sol que a resgatará de Corinto e pedindo aos “Cidadãos gregos” (CORREIA, H., 2006, p. 52) para que continuem a contar a história dela. Esse quadro final diferencia-se assim dos últimos momentos da tragédia de Eurípidés, onde Medeia, já montada no carro do Sol, troca recriminações diretamente com Jasão e ostenta os corpos dos filhos mortos diante dos olhos do pai.

### **5.1 Mutações de um mito**

Tendo apontado algumas das divergências principais entre a estrutura narrativa de *Desmesura* e a sua fonte antiga, também conviria aproveitar essa discussão inicial das raízes clássicas da peça de Hélia Correia para reconhecer uma primeira disparidade aparente entre essa obra e as demais enfocadas por esta tese. Nomeadamente, o imaginário evocado em *Desmesura* já não é o da grande caça às bruxas do início da idade moderna, que serve como alicerce a *Comunicação e Feiticeiras*, nem aquele explorado por Bernardo Santareno em *O crime de Aldeia Velha*, enraizado na cultura popular portuguesa. Com efeito, ao dialogar primariamente com a mitologia da Grécia antiga, a peça de Hélia Correia pareceria tomar como referência principal um imaginário que precede ao trauma histórico dos “tempos da queima” e à conjuntura de elementos socioculturais que tornaram esse acontecimento num espaço propício para a reflexão acerca da posição social da mulher e que influenciaram grande número de obras artísticas subsequentes construídas acerca da figura da feiticeira, que tratem diretamente ou não desse contexto histórico específico.

Contudo, vale lembrar que as formas com que a Europa moderna tem lido e interpretado a mitologia clássica foram necessariamente informadas pelas especificidades do seu contexto de recepção. É natural, então, que tal como a representação da perseguição às feiticeiras pela Inquisição se alimenta amiúde de elementos que poderiam ser vistos como mais próprios da atividade de outras instituições de repressão que operavam nos primórdios da Idade



Moderna, o imaginário que se tem construído acerca de Medeia ao longo dos séculos também exhibe um certo número de elementos-chave que caracterizam a representação da figura da feiticeira noutros imaginários. De fato, estas tradições não são estanques, mas inspiram-se umas nas outras e, dessa forma, tanto o mito de Medeia tem ajudado a moldar a imagem da figura da feiticeira no ocidente, quanto outras visões da feiticeira têm influenciado o modo como a história de Medeia é compreendida e representada.

Com efeito, os caçadores de bruxas parecem ter percebido uma ligação direta entre as feiticeiras suas contemporâneas e as mulheres mágicas da antiguidade. *Malleus maleficarum* menciona tanto Medeia (KRAMER; SPRENGER, 2004, p. 119), quanto a outra grande feiticeira da tradição clássica, Circe (KRAMER; SPRENGER, 2004, p. 59, p. 149, p. 256), nas suas discussões do mal feminino e dos supostos poderes mágicos das bruxas<sup>124</sup>. E a permeabilidade mútua desses imaginários é igualmente evidente nas produções literárias que se tem inspirado neles ao longo da história. No contexto da literatura portuguesa, a *Comédia da pastora Alfea*, drama pastoril em duas partes, escrito por Simão Machado e publicado na compilação das obras deste autor em 1601, apresenta a personagem da maga, Alfea, que atravessa o palco numa carruagem guiada por duas serpentes (MACHADO, 1601b, 523-527), parecendo inspirar-se de um elemento do mito de Medeia presente, por exemplo, em Ovídio, (*Metamorfoses*, 7. 350).

De fato, essa carruagem também aparece em uma das reinterpretações portuguesas mais conhecidas do mito de Medeia, nomeadamente aquela apresentada pelo dramaturgo luso-brasileiro, António José da Silva, na sua ópera tragicômica, *Os encantos de Medeia* (1735). Aqui, na cena IV da segunda parte, a feiticeira da Cólquida entra no palco em um “carro tirado por dragões” (SILVA, 1954, p. 76). Tal como a pastora feiticeira de Machado mostra a influência da figura de Medeia, a maga de António José da Silva demonstra alguns traços sugestivos de inspirações tiradas de outras tradições. Medeia exhibe notavelmente uma variedade de poderes não habitualmente atribuídas a ela na tradição clássica, entre os quais o seu “sepultamento” mágico do *gracioso*, Sacatrapo, (SILVA, 1954, p. 62), e a sua saída montada numa nuvem na conclusão da peça (SILVA, 1954, p. 91). A Medeia de Silva é também acompanhada pela sua ama, Arpia, uma velha bruxa que teria ensinado as artes mágicas à feiticeira mais jovem. A ama, cuja caracterização como uma velha feia, trapaceira e gananciosa parece ter raízes na representação popular da bruxa velha, participa em uma série de cenas

---

<sup>124</sup> Medeia é evocada por meio de uma referência a Sêneca no contexto de uma reflexão acerca dos fortes impulsos das mulheres, enquanto as referências a Circe inserem-se em discussões que debatem a natureza da magia das bruxas e a própria existência delas.

cômicas com Sacatrapo, com quem disputa a posse de um anel ao longo da peça, usando a sua magia a fim de ludibriar o *gracioso* ou troçar dele<sup>125</sup>. Nesse sentido, a presença de Medeia e Arpia na ópera de Silva serve para mostrar a convivência e influência mútua das tradições clássica e popular nos imaginários que inspiraram representações literárias da feiticeira.

Voltando a nossa atenção para obras mais recentes, é possível perceber que muitos dos elementos fundamentais para a representação da figura da feiticeira desde a sua reavaliação pelos românticos já são implícitos no mito de Medeia – a exclusão social, a injustiça sofrida pelas mãos de um homem (ou numa leitura mais abrangente, de todo um sistema sociocultural patriarcal), o poder misterioso que simultaneamente empodera a feiticeira e a transforma numa fonte de medo. De fato, talvez seja, em parte, por causa desse conjunto de fatores, que Medeia, figura mítica enigmática, tem servido como inspiração para inúmeras obras artísticas que representam e reinterpretem o seu mito a partir de perspectivas variadas.

Seria um empreendimento vão tentar apresentar aqui uma lista compreensiva de todas as obras que enfocam e reinterpretem o mito da feiticeira da Cólquida, mas mesmo se consideramos apenas a produção dramática europeia dos séculos XX e XXI, já seria possível dar uma ideia geral da larga gama de interpretações feitas a partir da história de Medeia, destacando as peças do francês Jean Anouilh (*Médée*, 1946), da irlandesa Marina Carr (*By the Bog of Cats...*, 1998) e da sueca Sara Stridsberg (*Medealand*, 2009), todas as quais adaptam a tragédia de Eurípidés de formas diferentes a fim de refletir acerca das circunstâncias da contemporaneidade e do contexto nacional de cada autor. No âmbito do cinema, onde o mito de Medeia tem servido como uma fonte de inspiração igualmente rica para adaptações diversas, poderíamos citar o filme icônico de Pier Paolo Pasolini (1969), com a participação de Maria Callas no papel principal da feiticeira da Cólquida, ou o do dinamarquês Lars Von Trier (1988), baseado na adaptação da tragédia euripídica escrita por Carl Theodor Dreyer.

Focando mais especificamente nas interpretações do mito de Medeia que surgiram em Portugal, Maria Helena da Rocha Pereira observa que um olhar sumário pela história da literatura lusa encontraria uma constelação variada de referências menores à feiticeira articuladas por autores incluindo Gil Vicente<sup>126</sup>, Camões<sup>127</sup> e a Marquesa de Alorna<sup>128</sup>. Pereira ainda destaca três tratamentos mais desenvolvidos da temática antes do século XX, todos

---

<sup>125</sup> Ver, a título de exemplo, a cena em que Arpia faz um feitiço para fazer saltar a cabeça de Sacatrapo, que depois “and[a] pelo ar, dando de quando em quando algumas cabeçadas” (SILVA, 1954, p. 33) na bruxa.

<sup>126</sup> *Tragicomédia Templo d’Apolo* (VICENTE, 1526, 46-50), *Farsa da Índia*, (VICENTE, , 321-324). Para uma análise mais aprofundada dessas e das seguintes referências a Medeia, ver “O mito de Medeia na poesia portuguesa”, de Maria Helena da Rocha Pereira (2019, p. 37-52).

<sup>127</sup> *Os Lusíadas*, 3. 32. 1.

<sup>128</sup> “Ciúmes” (ALORNA, 2015, p. 112).

setecentistas: *Os encantos de Medeia*, de José António da Silva, já mencionado acima; a cantata, “Medeia”, de Bocage; e um soneto de António Diniz da Cruz e Silva<sup>129</sup>. Já no século XX, Sophia de Mello Breyner Andresen dedica um poema ao mito da maga da Cólquida na coletânea *Dia do mar* (1947) e ainda escreve uma “recriação poética da tragédia de Eurípides”, publicada postumamente em 2006. Mas é nas últimas décadas que as representações portuguesas de Medeia mais parecem ter-se multiplicado, o mito da feiticeira tendo servido como inspiração não apenas para a peça de Hélia Correia que analisamos, mas também para o romance, *Sob o olhar de Medeia* (1998), de Fiama Hasse Pais Brandão, uma porção da obra dramática, *Antes que a noite venha* (1992), de Eduarda Dionísio, e *Medeia* (2008), monólogo em nove quadros escrito por Mário Cláudio.

Vale reconhecer que muitas das adaptações do mito de Medeia produzidas desde pelo menos meados do século XX revelam uma preocupação marcada com questões de gênero, demonstrando frequentemente uma sensibilidade decididamente feminista. De fato, no artigo “Medea the feminist” [“Medea a feminista”], Betine van Zyl Smit (2002, p. 102) explica como a feiticeira da Cólquida “se tem tornado um símbolo para as mulheres e um ícone do feminismo”<sup>130</sup>, referindo-se a uma série de obras novecentistas a fim de demonstrar a forma como Medeia tem sido interpretada ora como uma vítima inocente do patriarcado, ora como a fantasia de uma mulher injustiçada, mas poderosa, que se vinga dos seus opressores impiedosamente.

As obras portuguesas que reexaminaram o mito de Medeia nas últimas décadas não são exceções a essa tendência. A versão da feiticeira escrita por Eduarda Dionísio, por exemplo, serve-se da sua queixa relativamente ao seu abandono por Jasão para articular uma crítica maior acerca do tratamento que as mulheres recebem dos homens na sociedade patriarcal, referindo-se à nova relação do herói grego com Glauce para acusar, “Serás déspota do corpo dela / como qualquer homem é déspota do corpo da mulher / que só lhe serve para fazer fortuna e descendência,” (DIONÍSIO, 2005, p. 59). De modo semelhante, a personagem atriz que protagoniza o monólogo metateatral de Cláudio afirma, “Bem mais felizes terão sido essas mulheres antigas, [...] Pariam em sangue, em sangue assassinavam. ‘Quem mais’, perguntariam elas, ‘deterá o direito de tirar a vida do que as que a sentiram crescer nas entranhas?’”

---

<sup>129</sup> Além do tratamento do tema por Sophia de Mello Breyner Andresen, Maria Helena da Rocha Pereira (2019, p. 49) aponta essas três obras como os únicos exemplos de um “desenvolvimento de importância do mito” de Medeia na literatura portuguesa existentes na altura da escrita do seu estudo (o texto em questão foi publicado pela primeira vez em *Humanitas* 15-16, 1963-1964). Vale, contudo, destacar que a própria estudiosa sublinha que o seu “breve peregrinar por vários séculos de literatura portuguesa” pretendia “de modo algum ser exaustivo” (PEREIRA, 2019, p. 52).

<sup>130</sup> No inglês original: “[...] has become a symbol for women and an icon of feminism”.

(CLÁUDIO, 2008, p. 22), expressando admiração por mulheres injustiçadas do mundo antigo que se vingaram dos seus opressores.

Dada a atenção concedida a questões de gênero noutras obras de Hélia Correia, talvez não seja de surpreender que *Desmesura* também reflita a tendência identificada por Smit. Efetivamente, se a predominância de personagens femininas na peça da autora portuguesa não fosse suficiente para sublinhar a preocupação da obra em examinar questões relativas ao feminino por meio da sua reinterpretação do mito de Medeia, as repetidas referências e questionamentos feitos acerca da posição social da mulher ao longo de *Desmesura* deixam pouca margem para duvidar do engajamento da peça com essa temática. É interessante que nem sempre essas questões são levantadas por Medeia, nem por outras personagens num momento em que estejam conversando especificamente acerca da feiticeira. De fato, são as falas de Melana que mais frequentemente parecem incidir sobre o tema da subjugação da mulher, apontando para as diversas formas como a sociedade patriarcal desvaloriza, limita e exclui o feminino. Muitas vezes, a escrava até parece transgredir os limites próprios à sua posição para fazer tais críticas, como, por exemplo, quando ela ironiza amargamente, “Sim, Jasão, as mulheres envelhecem / E deixam de servir.” (CORREIA, H., 2006, p. 29). Aqui, ao mesmo tempo que Melana dá voz à sua indignação frente à perda de valor social sofrida por mulheres quando envelhecem, ela demonstra uma impertinência que poderia ser vista a minar a autoridade do seu senhor.

Esse comentário é ainda significativo porque reflete simultaneamente a situação de Medeia – que virá a saber pouco depois desse intercâmbio que Jasão vai substituí-la por uma princesa mais jovem – e a de Melana, que era “a escrava / Mais bela do palácio” (CORREIA, H., 2006, p. 20) quando Creonte a ofereceu a Jasão, mas que já envelheceu, enquanto a sua filha se torna cada vez mais o alvo das atenções do dono da casa. Nesse sentido, esse comentário parece sugerir um certo grau de universalidade nas experiências de diferentes mulheres vivendo sob o patriarcado: pouco importa a classe ou a origem, as mulheres envelhecem e são descartadas, substituídas por meninas mais jovens. Ainda por cima, já que esse ato de substituição é um elemento central do mito de Medeia, a escolha de Hélia Correia de fazer Melana estabelecer a universalidade dessa experiência logo antes da conversa em que Jasão anuncia à mulher que ele tenciona casar-se com Glauce, parece reforçar, num momento estratégico, a ideia de que o mito da feiticeira da Cólquida e o seu abandono por Jasão seja uma narrativa com relevância para todas as mulheres.

Essa fala de Melana não é a única em que a escrava aponta para a universalidade das experiências de subjugação vivenciadas por mulheres. De fato, na mesma cena, Jasão promete à escrava a sua liberdade em troca da sua cooperação no momento de revelar a notícia do seu casamento com Glauce a Medeia, mas Melana responde, “Livre para quê, senhor? Uma mulher / Não conhece o sabor da liberdade. / Algum homem eu tinha de servir.” (CORREIA, H., 2006, p. 30). Aqui, a escrava refuta a possibilidade das mulheres serem livres, sugerindo que até as não escravizadas são condenadas a servir “algum homem” – o pai ou o marido. O argumento de Melana é ainda sublinhado pela forma pela qual a escrava pontua os seus versos com a repetição de sons semelhantes. O eco sibilante de “senhor” e “sabor”, ambos dos quais ocupam a quinta e sexta sílabas dos seus respectivos decassílabos heroicos, sublinha a conexão entre Jasão – o “senhor” – e o “sabor da liberdade”, bem conhecido dos homens, dos senhores, mas inacessível para as mulheres. Esse eco ainda reverbera no “servir” do próximo verso, agora deslocado para o fim do decassílabo, movimento que enfatiza a distância entre a liberdade natural dos homens e a servidão, que, segundo Melana, seria o destino inevitável da mulher.

Nesse sentido, em muitos momentos, Melana parece agir como a porta-voz das preocupações feministas da peça, chamando atenção para a posição rebaixada das mulheres na sociedade e, em algumas ocasiões, até apontando para a pertinência das experiências de Medeia para outras mulheres. Contudo, o relacionamento entre a feiticeira da Cólquida e a escrava grega está longe de ser um modelo de cooperação e solidariedade. Melana parece enxergar Medeia menos como uma aliada potencial contra a sociedade patriarcal e mais como uma ameaça para a sua filha, por causa do interesse que esta última desperta em Jasão. De fato, é raro que a grega se posicione favoravelmente frente à sua senhora e, por mais que a escrava se queixe amargamente da posição da mulher na sociedade de Corinto, demonstra uma falta de empatia singular quando se trata das dificuldades de Medeia. Quando, por exemplo, pouco tempo depois de receber a notícia do casamento iminente de Jasão, a feiticeira exprime o seu desejo por vingança, Melana avisa, “Se fosses realmente conformada / ao estado de mulher, tu resignavas-te” (CORREIA, H., 2006, p. 37).

Em vez de comiserar com a sua senhora, Melana tenta dissuadi-la dos seus projetos de vingança ao lembrar-lhe que o sofrimento causado pela infidelidade dos homens é uma parte natural da experiência feminina. A escrava insiste que “homem algum / Guarda fidelidade” (CORREIA, H., 2006, p. 37), sublinhando que essa situação afeta até as mulheres dos estratos sociais mais elevados ao explicar, “Uma rainha / Sabe, ao casar-se, que ganhou para sempre / Apenas o palácio.” (CORREIA, H., 2006, p. 37). Desse modo, Melana ocupa uma posição um

tanto ambígua, revelando uma consciência aguda dos problemas enfrentados pelas mulheres e comentando com notável ressentimento acerca dessa situação, ao mesmo tempo que, noutros momentos, ela parece compactuar com essa mesma ordem social ao encorajar as mulheres do seu entorno a aceitá-la.

## 5.2 O feminino em crise

Seria possível ver nesse posicionamento de Melana uma atitude de simples cautela, uma tentativa de autopreservação que passa pela aceitação de circunstâncias que a escrava não pode escapar. No entanto, a grega também defende as normas do patriarcado em situações que não parecem refletir essa estratégia, nem uma tentativa de encorajar outras mulheres a adotá-la. De fato, curiosamente, a escrava também critica o próprio senhor por não se conformar adequadamente às expectativas do patriarcado, avisando Jasão, “Não devia / Ver-se um marido andar correndo a casa / Em busca da mulher.” (CORREIA, H., 2006, p. 20), quando o herói grego entra no palco à procura de Medeia. Desse modo, Melana acaba por se estabelecer como uma defensora da mesma ordem que a subjuga, exigindo que as suas regras sejam aplicadas, até mesmo por aqueles que seriam considerados seus superiores segundo a lógica do sistema.

Ao mesmo tempo, o comentário de Melana acerca dos papéis próprios de marido e mulher aponta para uma das questões centrais de *Desmesura*: nomeadamente, o fato de que a presença de Medeia na casa de Jasão perturbe a ordem doméstica. Muito antes da feiticeira atomizar a domesticidade ao matar os próprios filhos na conclusão da peça, o comportamento dela já vem subvertendo e desestabilizando as hierarquias nas quais a família patriarcal se assenta: o marido (Jasão) corre atrás da mulher (Medeia) em casa; a senhora (Medeia) esforça-se para curar a escrava (Abar). Com efeito, a fricção entre a perturbação da ordem doméstica causada por Medeia e as tentativas de Melana de manter ou restaurá-la constitui uma tensão estruturante ao longo da peça, estabelecendo um antagonismo fundamental entre a escrava grega e a sua senhora estrangeira.

A centralidade desse combate travado acerca da domesticidade pode até ser vista no espaço escolhido como pano de fundo para os acontecimentos de *Desmesura*. Efetivamente, uma das primeiras divergências do texto de Hélia Correia em relação à sua fonte euripídiana que se apresenta a um leitor ou espectador é a deslocação do cenário, que, na tragédia de Eurípidés encontra-se diante da casa de Medeia e que, na peça da autora portuguesa, situa-se dentro da cozinha da mesma casa (CORREIA, H., 2006, p. 17). Essa mudança, embora sutil, é

carregada de significado. Se, em *O crime de Aldeia Velha*, a sala da residência paroquial representa exemplo extremo de um espaço onde o privado e o público se intersectam, em *Desmesura*, a cozinha pode ser vista como o âmago da vida privada e doméstica. Mais importante ainda é o fato de que a cozinha constitui um espaço marcadamente feminino, que, apesar de ser um ambiente privado, não permanece intocado pelos conflitos de classe e raça que caracterizam o contexto social traçado por Hélia Correia. Muito pelo contrário, ao funcionar como ponto de encontro das diferentes mulheres que habitam a casa de Medeia – escravas e senhoras, gregas e estrangeiras – a cozinha parece concentrar e expor as linhas de falha que correm pelos relacionamentos tensos que se desenham entre elas.

A importância da domesticidade desse ambiente é ainda reforçada pela ênfase colocada pela autora na chaminé, único elemento de mobília a ser especificado pelas indicações cênicas presentes no início da obra e cujo lume constitui “um pequeno foco de claridade” (CORREIA, H., 2006, p. 17) num cenário dominado pela escuridão. Desse modo, a lareira – coração do lar – também constitui um ponto de foco cenográfico, sublinhando a centralidade da questão da domesticidade em *Desmesura*. Nesse contexto, é revelador que a chaminé também se transforma num lugar contestado pelas mulheres da casa de Medeia, que pretendem usá-la por motivos diferentes. Na primeira parte da peça, por exemplo, uma didascália especifica que “Ao longo da cena, [Melana e Éritra] vão preparando a massa para o pão” (CORREIA, H., 2006, p. 17), uma tarefa doméstica tipicamente feminina. Contudo, pouco tempo depois de Medeia entrar em cena, outra didascália descreve como a feiticeira “empurra as escravas que tratam do pão e começa a preparar uma poção de ervas ao lume” (CORREIA, H., 2006, p. 23). Nesse sentido, a maga interrompe violentamente o trabalho doméstico das mulheres à beira da lareira a fim de usar o lume na preparação de um feitiço, assinalando, desta forma, a sua dissonância com os contornos domésticos do universo feminino. É verdade que Medeia afirma que a poção que prepara é para salvar Abar da morte, ação que poderia ser vista como um eco positivo da figura da feiticeira-curandeira, mas essa intenção supostamente boa já é colocada em questão pelo fato de que a própria Abar exprime repetidamente o seu desejo de morrer. Ademais, Melana também vocaliza as suas dúvidas quanto aos poderes curativos da feiticeira, comentando, “matas mas não salvas” (CORREIA, H., 2006, p. 23).

A escrava grega, que, logo antes da entrada de Medeia, avisava a filha contra a suposta capacidade de a feiticeira de ler nos pensamentos dos outros, ainda apoia o seu argumento com referência aos crimes cometidos por Medeia no caminho para Corinto, nomeadamente os casos de Absirto e Pélias. Realçando que esses crimes são conhecidos por todos, Melana relembra

que a feiticeira teria assassinado e despedaçado o próprio irmão, Absirto, durante a fuga da Cólquida com Jasão e que, depois, teria convencido as filhas do rei de Iolco, Pélias, a esquartejarem o pai e ferverem os pedaços do seu corpo, mentindo ao dizer que essas ações irão rejuvenescer o velho monarca. Além da subversão violenta da fidelidade filial evidente nesses dois acontecimentos, é revelador que Melana opte por usar vocabulário com tons notavelmente culinários para descrever os crimes de Medeia: a feiticeira teria cortado o irmão em “postas” (CORREIA, H., 2006, p. 23), enquanto as filhas de Pélias teriam sido convencidas a “cozinhar o pobre rei” (CORREIA, H., 2006, p. 23).

Desse modo, já no início da peça, as ações de Medeia são relacionadas de forma enfática, não apenas com o intuito de infligir dor ou sofrimento, mas também, mais especificamente, com a destruição da unidade familiar e à perturbação da ordem doméstica. Essa associação é ainda sublinhada pela implicação de que os crimes de Medeia subvertem atividades domésticas tipicamente femininas: nas mãos da feiticeira, as competências da cozinha são usadas não para preparar comida para a família, mas para matar irmãos e pais. Nesse sentido, as descrições dos crimes prévios de Medeia em *Desmesura* refletem o efeito registrado por Isabelle Anchieta (2019, p. 31), que observa como as imagens de bruxas montadas em vassouras ou debruçadas em cima de um caldeirão se baseiam na “inversão das funções e das atividades [domésticas] tidas como próprias das mulheres.”.

Mais tarde, será ainda com o lume da chaminé que Medeia prepara o veneno para matar Glauce. Em *O crime de Aldeia Velha*, as aldeãs apropriam-se da lareira, coração do espaço doméstico, para acender a fogueira para a qual convergem as suas diversas vontades de castigar e curar Joana. Em *Desmesura*, Medeia encena uma reapropriação semelhante ao tomar controle da chaminé para ferver as ervas necessárias para executar a sua vingança contra Glauce. Na peça de Santareno, a lareira é virada contra a feiticeira acusada; na de Hélia Correia, é a maga quem toma controle do fogo doméstico para se vingar da sua rival.

No fundo, o conflito entre Medeia e a domesticidade emerge de um choque de visões opostas do feminino. Se, no verso citado acima, Melana contende que a feiticeira deveria resignar-se ao seu “estado de mulher”, a peça de Hélia Correia parece dedicar-se ao questionamento do que esse “estado” seria. A discussão é levantada, por exemplo, no seguinte intercâmbio entre Medeia, Melana e Jasão:

Medeia – Que sabes tu do amor? Alma de escrava,  
Feita para aceitar que o rei te cubra,  
Te emprenhe e largue e ofereça a seu prazer.  
Melana – O amor das mulheres é isso.  
Medeia – Não.



Jasão – Não o amor das bárbaras. (CORREIA, H., 2006, p. 35).

De novo, é Melana que defende que o destino da mulher é o de se resignar às vontades masculinas, argumento refutado por Medeia. A fala de Jasão acrescenta uma perspectiva interessante porque, embora busque desprezar a visão do “amor das mulheres” defendida por Medeia como bárbara, aponta para o fato de que, fora da sociedade patriarcal e supostamente civilizada de Corinto, existem outros modos de enxergar o feminino. Como feiticeira estrangeira, Medeia incarnaria essa feminilidade alternativa, contrária às exigências que a sociedade grega impõe nas mulheres. A defasagem entre o feminino sancionado pelo patriarcado coríntio e o feminino bárbaro representado por Medeia é ainda destacada quando Jasão afirma que a feiticeira aceitaria o seu abandono para o bem dos seus filhos, se apenas ela soubesse “Amá-los como amam as mães gregas, / Sem egoísmos, sem furores” (CORREIA, H., 2006, p. 33). As mães gregas são, segundo o herói, modelos de abnegação, enquanto Medeia insiste em fazer valer os seus próprios desejos e vontades.

Essa crise do feminino é refletida igualmente nas partes líricas de *Desmesura*, o “Lamento pelos heróis” e o “Hino a Hécate”. Com efeito, o posicionamento dos dois hinos nas primeiras páginas da peça estabelece a dimensão que essa temática tomará na obra, embora a indicação um tanto vaga quanto aos momentos da peça em que essas intervenções corais deveriam ser inseridas sugira que elas não seriam necessariamente entoadas no início de uma encenação, nem numa sequência contínua que os oporia diretamente<sup>131</sup>. No entanto, mesmo se essas intervenções líricas não forem apresentadas de forma justaposta, o contraste rítmico marcado entre o coro masculino, com os seus hexassílabos regimentados, e os versos irregulares proferidos pelo coro feminino, que, segundo Morais (2010, p. 12), relembram “os dócmios gregos”, cria uma oposição importante que se reflete no conteúdo temático dos dois hinos e que subjaz aos acontecimentos da peça inteira.

Contrariamente aos refrãos masculino e feminino de *Feiticeiras*, os dois coros de *Desmesura* não se enfrentam diretamente em tom bélico, lançando ameaças e brados de resistência, mas contradizem-se e minam-se mutuamente, cada um corroendo a mensagem do outro. Os dois hinos enfocam uma temática semelhante, contemplando a cena de morte e devastação apresentada por um campo de batalha, mas oferecem perspectivas marcadamente

---

<sup>131</sup> Morais (2010, p. 109-110) parece depreender das indicações dadas por Hélia Correia que o “Lamento pelos heróis” deve ser cantado entre a primeira e a segunda parte de *Desmesura*, enquanto o “Hino a Hécate” deve abrir a terceira. Embora reconheçamos essa proposta como uma interpretação válida das instruções da autora quanto a “mudanças de cena ou de ritmo” (CORREIA, H., 2006, p. 13), não acreditamos que seja a única possível. Os dois hinos poderiam, por exemplo, ser cantados juntos nos momentos de transição entre as cenas.

diferentes acerca desse cenário. No “Lamento pelos heróis”, o coro masculino explora esse tema ao prantear a busca de glória que encoraja os homens a aventurarem-se pelo mar para irem morrer na guerra. Os primeiros versos desse hino podem ser vistos como um eco do coro de coríntios presente na *Medeia* de Sêneca, queixando, “Ai do homem que deixa / A cidade sem guarda / E responde ao apelo / Ardiloso do mar” (CORREIA, H., 2006, p. 13), uma lamentação que parece refletir o sentimento expresso pelo pranto do coro senequiano, que afirma, “Demasiado audacioso aquele que, pela primeira vez, / rasgou os traiçoeiros mares em tão frágil embarcação; / viu a sua terra atrás de si / e entregou a vida aos ventos inconstantes” (SÊNeca, *Medeia*, 301-304).

Daqui o coro de Sêneca continua as suas reflexões acerca dos males que resultaram da temeridade que levou os homens a atravessarem as águas abismais, traçando uma linha desde o primeiro marinheiro até a viagem da Argo, que trouxe Medeia, descrita como “um mal maior do que o mar” (SÊNeca, *Medeia*, 362), para a Grécia. Por outro lado, o “Lamento pelos heróis” de Hélia Correia transfere rapidamente a sua atenção do mar ao campo da batalha, evocando uma figura feminina com contornos consideravelmente mais piedosos. Efetivamente, nessa queixa, a mulher é apresentada como uma figura consoladora, cuja ausência na hora da morte do herói é lamentada: o homem “Morre longe de quem / Lhe teceu a mortalha” (CORREIA, H., 2006, p. 14), longe da mãe de cujo leite “Em vão se alimentou.” (CORREIA, H., 2006, p. 14). Até se sugere que, se o homem tivesse escutado os avisos da sua mãe, ele poderia ter evitado o desastre, mas “Não pôde ela, falando, / Impedir-lhe o destino” (CORREIA, H., 2006, p. 14), porque o herói “Só aos homens ouviu / Só à glória escudou” (CORREIA, H., 2006, p. 14). Nesse sentido, a mulher evocada pelo lamento alimenta-se da simbologia da mãe misericordiosa, uma face da Boa Mãe arquetípica, mas essa figura, habitualmente imaginada como uma força protetora, é aqui apresentada como impotente para salvar os seus filhos, ou mesmo para consolá-los no momento da morte.

Ao contrário, no “Hino a Hécate”, a “Lua negra” da divindade feminina invocada pelo canto “ilumina / A paisagem / Da chacina” (CORREIA, H., 2006, p. 14), enquanto a “Gargalhada” da deusa revela a falta de compaixão dessa “Fazedora / De hecatombes” (CORREIA, H., 2006, p. 15), epíteto enfatizado pela semelhança sonora de “hecatombes” e o nome, “Hécate”, que aparece no final do verso seguinte. Os últimos versos do hino consolidam essa imagem de um feminino mortífero e impiedoso:

Leva as armas  
Para a cova  
Herói macho,  
Herói perdido.

Que ao luar  
A mulher dança  
Sobre a tumba  
Do marido. (CORREIA, H., 2006, p. 15).

Aqui, banhada no luar de Hécate, a mulher celebra a morte do próprio marido ao dançar vitoriosamente em cima da sua tumba. Se a figura materna do “Lamento pelos heróis” não possui a força necessária para impedir a morte do filho, no “Hino a Hécate”, a mulher parece ser empoderada pela deusa da feitiçaria, dando expressão à sua energia extática com uma dança que festeja o desaparecimento de uma figura masculina que representava as suas obrigações domésticas e familiares.

Desse modo, os dois hinos disputam a figura da mulher, apresentando duas faces contrastantes do feminino arquetípico: de um lado, o “Lamento pelos heróis” evoca a Boa Mãe, consoladora e piedosa, que se esforça para nutrir e proteger os filhos; do outro, o “Hino a Hécate” inspira-se da Mãe Terrível, que se regozija com a morte e a destruição. Talvez apropriadamente para hinos que aparecem numa adaptação do mito de Medeia, é a segunda dessas duas figuras que emerge vitoriosa desse conflito de arquétipos, festejando a morte do marido com uma dança, enquanto a primeira se mostra incapaz de defender os filhos que gerou. De fato, essa vitória será declarada de novo no fim da peça, quando, ao preparar-se para matar os filhos, Medeia proclama, “Hécate triunfal!” (CORREIA, H., 2006, p. 52).

Essa subversão violenta do arquétipo da Boa Mãe não é um elemento constante nas adaptações do mito de Medeia que buscam suscitar questionamentos acerca do gênero. Efetivamente, Betine van Zyl Smit (2002, p. 109-110) observa que “É interessante que muitos intérpretes feministas de Medeia recorrem a versões alternativas do mito que, em muitos casos, precedem a versão canônica de Eurípides”<sup>132</sup>. Como exemplo, a estudiosa refere-se especificamente à Medeia feminista de Gloria Albee (1975), *Medea, ein monolog* (1988), de Dagmar Nick, e o romance, *Medea-Stimmen* (1997), de Christa Wolf, que se baseiam numa versão do mito em que os assassinos verdadeiros dos filhos de Medeia teriam sido os coríntios<sup>133</sup>, a história difamatória do filicídio tendo sido inventada e divulgada depois desse acontecimento. Quatro anos antes de publicar *Desmesura*, Hélia Correia já tinha explorado o mito de Medeia na coletânea, *Apodera-te de mim* (2002), que contém um curto texto em prosa intitulado “A de Cólquida”. Aqui, a autora portuguesa também se refere a uma versão

---

<sup>132</sup> No inglês original: “It is interesting that many of the feminist interpreters of Medea reach back to alternative versions of the myth which in most cases precede Euripides’ canonical version.”

<sup>133</sup> Versão atestada por Pausânias (*Descrição da Grécia*, 2. 3. 6) na sua descrição de Corinto, onde o autor grego menciona “o túmulo dos filhos de Medeia”, comentando que “Estes, segundo a tradição, teriam sido lapidados pelos Coríntios, devido aos presentes a Glauce de que foram portadores.”

alternativa da morte dos filhos da feiticeira, segundo a qual a maga teria entregado os filhos aos cuidados de um templo: “As crianças vieram a morrer no templo povoado pelas cobras que as perseguiram e as faziam tropeçar. [...] Então correu a voz pela cidade, culpando a mãe, Medeia, dessas mortes” (CORREIA, H., 2002, p. 11).

Contudo, a escritora mostra-se insatisfeita com essa variante do mito. “A de Cólquida” começa com uma descrição da monotonia da vida doméstica de Medeia em Corinto:

A sua vida em Cólquida não fora mais do que um pálido atravessamento. Depois amara. E quem a procurasse seguiria o percurso desse amor até à presunçosa terra grega e ao palácio onde fecham as mulheres, ainda que princesas. Eu não queria presenciar a domesticidade, correr o risco de avistar Medeia entre as suas criadas, conversando sobre inúteis intrigas interiores, sobre a gestão dos armazéns do azeite. Junto à água dos pátios, vê-la-ia pentear as crianças, massajar os tendões do pescoço, fatigada pelo que não passava de uma espera, isto é: os dias de mulher casada. Envelhecia, longe dos seus prados. Eu não tinha coragem para olhar. (CORREIA, H., 2002, p. 9-10).

Aqui, Hélia Correia apresenta essa visão de uma Medeia submetida, domesticada, como uma indignidade – a degradação humilhante de uma figura outrora imponente que a autora “não tinha coragem para olhar”. É neste contexto de esgotamento resignado que Medeia envia os seus filhos para o templo onde morrerão, mas ao mesmo tempo que Hélia Correia conta essa versão do mito, revela a vontade de desmontá-la. A autora escreve, “Esta é a história como a recebi. A história de uma mãe nervosa e exausta. Esta é a história que deixei cair para que se desfaça em mil pedaços e a grande, a bruxa, seja levantada pela minha versão. Esta Medeia, a doce e a vencida, dará lugar a outra, uma que pensa e concebe a magnífica vingança.” (CORREIA, H., 2002, p. 11). Hélia Correia exprime, assim, o seu desejo de restaurar à feiticeira o seu poder imponente ao descartar as versões do seu mito que tentam domesticá-la ao alisar os contornos mais subversivos da sua história, tirando-lhe, por exemplo, a culpa pela morte dos filhos.

Com *Desmesura*, a autora parece ter cumprido esse projeto. Na peça de 2006, Hélia Correia não apenas não opta pela estratégia de deslocar a culpa pela morte dos filhos de Medeia, mas sublinha a rejeição da maternidade e da domesticidade que o filicídio cometido pela feiticeira implica, transformando-a num elemento central do seu resgate da figura da princesa da Cólquida. Nos momentos finais da peça, a feiticeira proclama, “Materna é a leoa, o tigre-fêmea, / É a águia real. Medeia, não.” (CORREIA, H., 2006, p. 51), sublinhando simultaneamente a sua rejeição do materno e a sua força selvagem, que faz feras parecerem mansos modelos de maternidade em comparação. Mesmo quando dialoga com o trecho frequentemente citado de Eurípides (*Medeia*, 1.241-1.242), em que Medeia declara, “o fim dos dois se impõe e a mãe os mata, / se é isso o que há de ser”, a feiticeira de Hélia Correia faz

alterações significativas, transformando a fala nos versos seguintes: “Meu corpo que os gerou os aniquila, / Aos filhos de seu pai.” (CORREIA, H., 2006, p. 52). Aqui, embora Medeia reconheça ter gerado os filhos, a justaposição imediata dos verbos “gerou” e “aniquila” sublinha a sua rejeição violenta do papel de mãe. Ao mesmo tempo, a feiticeira refere-se às crianças como os “filhos de seu pai”, negando a sua ligação materna com elas ao defini-las apenas pela paternidade. Nesse sentido, a força de Medeia, necessária para transformá-la na grande feiticeira “que pensa e concebe a magnífica vingança” projetada por Hélia Correia, parece surgir justamente da sua rejeição de uma maternidade que a quer condenar a uma vida de domesticidade resignada.

### **5.3 Na Grécia iluminada, um escuro corpo estranho**

Todavia, os conflitos entre as mulheres de *Desmesura* não se resumem apenas ao confronto de visões contraditórias do feminino discutido acima. De forma semelhante aos relacionamentos entre as aldeãs de *O crime de Aldeia Velha*, as ligações entre as personagens femininas da peça de Hélia Correia parecem caracterizar-se por uma subcorrente de concorrência fomentada pelo patriarcado. Esse cenário é patente na didascália que aparece depois de Jasão contar para a sua mulher que tenciona casar-se com Glauce: “Medeia olha-o emudecida. As outras mulheres agitam-se com uma espécie de alegria dominada. Éritra solta mesmo uma gargalhada” (CORREIA, H., 2006, p. 32). Pela reação das outras mulheres, percebemos que a derrota aparente de Medeia representa uma espécie de vitória para elas, fonte de alegria que elas se esforçam para esconder, mas que jorra para fora com a gargalhada de Éritra, expressão involuntária de regozijo que contrasta com o silêncio atordoado da feiticeira. Contrariamente à princesa inocente da tragédia de Eurípides, a Glauce de *Desmesura* também parece ver no seu casamento iminente com Jasão uma vitória sobre a maga estrangeira. Com efeito, ao entregar-lhe o manto supostamente enviado por Medeia como sinal da sua submissão, Melana vê nos olhos da princesa o olhar da “dona de um ardil que triunfou” (CORREIA, H., 2006, p. 43).

A representação de Glauce é ainda digna de análise porque, embora ela nunca entre em cena, nem na tragédia de Eurípides, nem na peça de Hélia Correia, as formas diferentes em que a morte desta personagem é discutida nas duas obras são singularmente reveladoras. Se a comparamos com o monólogo do mensageiro que anuncia a morte da princesa na tragédia de Eurípides, a morte de Glauce em *Desmesura*, que, de acordo com as exigências clássicas,

acontece fora do palco, é descrita em termos relativamente evasivos. De fato, enquanto o grego consagra 36 versos (EURÍPIDES, *Medeia*, 1.167-1.203) da intervenção do mensageiro à descrição detalhada da agonia da princesa coríntia e mais 17 (EURÍPIDES, *Medeia*, 1.204-1.221) à morte do seu pai, que, ao abraçar-se ao corpo abrasado da filha, perece com ela, Hélia Correia (2006, p. 44) dedica apenas 20 versos, numa contagem ainda generosa<sup>134</sup>, ao intercâmbio que traz a notícia do sucesso do esquema de Medeia.

Além disso, a longa intervenção do mensageiro de Eurípides segue minuciosamente o progresso dos efeitos do veneno de Medeia no corpo da princesa, demorando na descrição do fogo que “roía a carne branca” (EURÍPIDES, *Medeia*, 1.189) dela e “remorde e afasta / carne e osso, qual pinho lacrimoso” (EURÍPIDES, *Medeia*, 1.200-1.201). O mensageiro evoca igualmente o pânico dos que presenciavam a aflição crescente da jovem e as suas tentativas de socorrê-la, mas pausa para enfatizar a diferença entre o aspecto previamente belo da princesa e o do cadáver carbonizado dela, refletindo, “Quem reconheceria o ser rendido / ao chão, exceto o rei Creon, seu pai?” (EURÍPIDES, *Medeia*, 1.195-1.196), antes de enumerar os atributos físicos destruídos pelas chamas: “Nem a forma dos olhos era clara, / Nem os traços do rosto; seus cabelos / vertiam fogo rubro gota a gota.” (EURÍPIDES, *Medeia*, 1.197-1.199). A brutalidade da morte infligida pelo veneno de Medeia é, assim, sublinhada por referências à devastação física do belo corpo da jovem princesa, uma estratégia não explorada por Hélia Correia em *Desmesura*.

No lugar do monólogo ininterrupto atribuído ao mensageiro por Eurípides, a autora portuguesa escolhe revelar a morte de Glauce por meio de uma conversa que começa com um intercâmbio rápido de falas de personagens diferentes e termina com o relato de Éritra acerca da morte da sua amiga. O intercâmbio inicial, que segue à entrada de Éritra, inclui quatro instâncias de antilabê, sendo que, em três destes casos, o verso em questão é dividido entre não só duas, mas três personagens. A autora cria assim um efeito de fragmentação e confusão que contribui para sublinhar o ambiente de pânico e desespero que a chegada de Éritra traz para a cena e que será evocado subsequentemente pela jovem escrava na sua descrição das circunstâncias da morte de Glauce. Éritra começa o seu relato com uma acusação direcionada a Medeia, antes de entrar nos detalhes dos últimos momentos da vida da filha de Creonte:

Foi ela, mãe! Foi ela quem mandou  
Um manto envenenado para a princesa.

---

<sup>134</sup> Essa contagem toma como ponto inicial a primeira fala de Éritra que busca explicar o que aconteceu – “Ah, mãe, que coisa horrível sucedeu!” (CORREIA, H., 2006, p. 44) – e termina com o último verso da descrição dada pela jovem escrava da cena de morte de Glauce – “[...] Como se enlouquecidos pela cena.” (CORREIA, 2006, p. 44).

Assim que a pobre o colocou nos ombros,  
Seu corpo ateou fogo. Ela gritava,  
Corria pelos pátios, pelas escadas.  
Nós, a mãe, as amigas, as criadas,  
A tentar alcançá-la, mas as chamas  
Espalhavam-se no espaço a separar-nos.  
Os escravos, os guardas, alertados,  
Faziam grandes gestos e fugiam  
Como se enlouquecidos pela cena. (CORREIA, H., 2006, p. 44).

Nesses onze versos, em vez de a destruição do corpo da sua amiga, Éritra foca a sua atenção na cena de caos que se levanta em volta da princesa agonizante. A série de frases curtas que sucedem à evocação do momento em que o corpo de Glauce atea fogo cria uma impressão de pânico ao descrever as ações desvairadas da princesa (“Ela gritava, / Corria”), que se movimenta freneticamente entre espaços diferentes (“pelos pátios, pelas escadas”). O verso que enumera as mulheres que presenciaram o sofrimento de Glauce ainda contribui para a sensação de confusão ao deslizar rapidamente entre grupos diferentes, todos os quais se esforçam para salvar a princesa.

A métrica também colabora na evocação dessa cena caótica, a autora aproveitando a flexibilidade oferecida pelos recursos da versificação portuguesa para criar efeitos rítmicos contrastantes. Tendo em conta as restrições do decassílabo, todas as sílabas gramáticas são articuladas claramente no verso “Nós, a mãe, as amigas, as criadas”, que ainda apresenta uma alta concentração de vírgulas, criando um ritmo constante que enfatiza cada item da lista feita por Éritra. O ritmo acelera no verso seguinte, em que consta apenas uma cesura, entre a sétima sílaba e a oitava, antes de chegar num clímax esfolegado no verso que descreve como as chamas “Espalhavam-se no espaço a separar-nos”. Esse verso não apresenta nenhuma cesura e ainda contém duas instâncias de aférese, suprimindo o “e” inicial de “Espalhavam” e “espaço” para acomodar-se à contagem silábica necessária para o decassílabo. Assim, cria-se a impressão de que Éritra se atropela nas palavras ao lembrar-se da sua impotência de socorrer a amiga.

Nesse sentido, a versão da morte de Glauce contada por Éritra evoca sobretudo o impacto emocional criado pela morte violenta da princesa coríntia, uma jovem com mãe e amigas, uma das quais serve como a testemunha traumatizada que deve transmitir a notícia desse acontecimento para o público. Essa ênfase, levanta, assim, questões incômodas relativamente à utilização da figura de Medeia como uma heroína feminista, apontando para o fato de que, no contexto de uma sociedade patriarcal que encoraja uma concorrência acirrada entre as mulheres, a feiticeira segue as regras do jogo, vingando-se, num primeiro momento, de outra mulher. Além disso, como sublinhado pela fala de Éritra, as ações da maga ainda

provocam um sofrimento emocional profundo que se alastra pela rede de sociabilidade feminina em que a sua vítima está inserida.

Considerando essa leitura, a omissão dos detalhes dos estragos físicos causados pelo veneno de Medeia no corpo de Glauce parece lógica, mas não deixa de ser curiosa numa peça que, noutros momentos, demonstra uma consciência aguda da importância do corpo como fonte de tensão na rivalidade que se estabelece entre Glauce e Medeia. As referências feitas à semelhança entre a princesa coríntia e Éritra, ela mesma uma concorrente pelas atenções de Jasão, aludem consistentemente à beleza física das duas jovens, como no momento em que Melana conclui o seu comentário irônico acerca do desprezo dos homens pelas mulheres mais velhas ao dizer, “Melhor seria / Ter sempre a casa cheia de donzelas...” (CORREIA, H., 2006, p. 29) e Jasão responde, “Como esta aqui (*designa Éritra*). Tão bela como Glauce. / E tão parecida como sua irmã” (CORREIA, H., 2006, p. 29). Mais cedo na peça, o herói grego também não faz nenhum esforço para esconder a sua atração pela jovem Éritra, dando sinais do seu desejo por ela que todas as ocupantes femininas da sua casa parecem entender com facilidade.

É natural, então, que Medeia não se deixa enganar pelas justificações apresentadas por Jasão pela sua decisão de se casar com Glauce, refutando o seu argumento que a união garantirá o futuro dos filhos como uma desculpa pelo seu “desejo / De [s]e deitar com Glauce” e acusando o herói grego de querer transformar “O instinto animal numa estratégia” (CORREIA, H., 2006, p. 34). Com efeito, a fricção entre Medeia e as suas jovens concorrentes pelas afeições de Jasão parece estar exacerbada pela consciência da feiticeira, descrita por uma didascália como “uma mulher ainda muito bela, com cerca de quarenta anos” (CORREIA, H., 2006, p. 22), de que, pelos critérios da sociedade que a cerca, os seus charmes já estão minguando. Talvez seja por isso que a maga temível mostra uma atitude tão subserviente perante o marido quando os dois finalmente se encontram no palco, na segunda parte da peça, onde uma didascália dá a seguinte descrição da chegada da maga: “Entra Medeia, vestida de dourado e de cabelos apanhados. Esforça-se por ter modos afáveis, mas está tensa. Esperou demasiado por Jasão.” (CORREIA, H., 2006, p. 30).

Esmeradamente montada, com vestuário rico e cabeleira arrumada, a aparência de Medeia contrasta marcadamente com aquela apresentada pela feiticeira na cena anterior, quando ela entra, encharcada e com Abar às costas, e Melana urge, “Vai, veste-te melhor para teu marido. / Prende os cabelos, lava os pés. Pareces / Uma mendiga, enlameada e rota” (CORREIA, H., 2006, p. 26). No entanto, apesar dessa fachada cuidadosamente construída, a



fragilidade da situação da feiticeira transparece na sua postura “tensa”, resultado de ter esperado o marido no quarto em vão. Efetivamente, quando Jasão vem à procura de Medeia no início da cena, Melana, que se esforça para desviar da filha as atenções do senhor, tenta pintar um quadro aliciante para o herói, explicando que a feiticeira “Vestiu-se, penteou-se para ti. / Decerto se estendeu no vosso leito.” (CORREIA, H., 2006, p. 27). Mas o herói grego, que já recebeu a proposta de Creonte de se casar com Glauce, rejeita a tentativa de sedução da sua mulher, comparando a escrava, que serve como intermediária, a “uma velha alcoviteira.” (CORREIA, H., 2006, p. 27). Finalmente, Jasão manda Éritra trazer Medeia para a cozinha, afirmando assim a sua autoridade sobre a esposa e privando-a da oportunidade de exercer os seus charmes num cenário privado.

Respondendo à chamada do marido, a feiticeira exprime a sua decepção com o desmantelamento da sua encenação sedutora ao entrar em cena, perguntando a Jasão, “Que te retém aqui, no meio dos servos, / Quando a esposa te espera no teu quarto?” (CORREIA, H., 2006, p. 30). No segundo desses versos, a frustração de Medeia é sublinhada pelo efeito aliterativo de “esposa” e “espera”, e ainda pelo ritmo do verso heroico, cujos acentos tônicos, na terceira, sexta e décima sílabas, realçam essas duas palavras, junto com “quarto”. Quando Jasão revela que precisa falar com ela, Medeia ainda tenta levar o marido para um local mais favorável para ela, implorando, “Mas aqui, na cozinha, entre criadas?... / Falaremos a sós...” (CORREIA, H., 2006, p. 31). Contudo, o herói grego insiste em ter a conversa na frente de todas as mulheres da casa, recusando esse pedido da esposa e impedindo Melana de sair com Éritra. Nesse sentido, Jasão não apenas reafirma a sua autoridade, mas também retira o poder da esposa, negando as suas tentativas de sedução e garantindo a sua humilhação ao expor o seu sofrimento diante das criadas.

De fato, em *Desmesura*, o corpo e a sexualidade femininos, que, em *Comunicação e Feiticeiras*, serviram como uma via possível de libertação para a mulher, parecem ter perdido essa força subversiva. Em Corinto, o corpo feminino é visto sobretudo como uma ferramenta para o prazer masculino, que serve como árbitro supremo do valor de uma mulher. É revelador, então, que as descrições gráficas da devastação física do corpo de Glauce que aparecem na *Medeia* de Eurípides encontram o seu eco não no relato de Éritra acerca da morte da sua amiga, mas num monólogo atribuído a Medeia no fim da peça, onde a feiticeira deseja a destruição do próprio corpo. A maga vocifera, “Abandonai-me agora, carne, sangue, / Já que ele me abandonou.” (CORREIA, H., 2006, p. 50), acrescentando pormenores mórbidos de uma violência chocante: “Saí, águas do corpo! / Que eu deite as mãos por dentro da garganta / E

exponha as minhas vísceras ao ar” (CORREIA, H., 2006, p. 40). De um lado, essa evocação do seu corpo aniquilado pode ser interpretada como a rejeição de Medeia da sua humanidade, uma possibilidade de leitura reforçada pela própria feiticeira, que, empregando uma metáfora que sugere paralelos com o veneno incendiário que matou Glauce, descreve o “Trabalho do ciúme, este veneno / Que arde e destrói a minha humanidade” (CORREIA, H., 2006, p. 50). Contudo, a violência extrema do discurso de Medeia também parece apontar para a frustração de uma mulher que busca despojar-se de um corpo que não pôde assegurar a afeição continuada do marido. Para seduzir Jasão, Medeia tentou conter e controlar o corpo, lavando-se, vestindo-se, prendendo o cabelo, mas aqui, no auge do seu desespero, a feiticeira procura conjurar o inverso desse processo, evocando uma desintegração abjeta da sua integridade física, que traria para fora tudo que deveria permanecer escondido dentro do corpo – sangue, carne, vísceras.

Voltando para a descrição dos esforços feitos por Medeia para seduzir Jasão no momento da sua entrada na segunda parte da peça, vale observar que o cuidado dessa didascália em especificar que, para agradar ao marido, Medeia arrumou o cabelo antes de vir ao seu encontro, inscreve-se numa rede complexa de simbolismo que envolve as cabeleiras femininas em *Desmesura*. Além de denunciar o seu parentesco com Glauce, o cabelo de Éritra serve igualmente como uma espécie de gatilho erótico para Jasão, que informa a jovem escrava, “Foi / A cor do teu cabelo o que atçou / O meu desejo pela tua irmã” (CORREIA, H., 2006, p. 35), comentário que revela não apenas que, para o herói grego, todas as mulheres são, em última instância, intercambiáveis, mas também que a cabeleira feminina possui uma carga sexual importante.

De fato, essa característica da cabeleira feminina já é apontada por Jasão logo na primeira parte da peça, antes mesmo do seu comentário acerca da semelhança entre os cabelos de Éritra e Glauce. O herói interroga Melana acerca da localização da filha dela ao perguntar, “E Éritra, onde está? Os seus cabelos / São o único sol que aqui há dentro.” (CORREIA, H., 2006, p. 20), deixando transparecer um primeiro indício da sua atração pela jovem por meio de uma referência à cabeleira dela. Pouco depois, no início da segunda parte da peça, o herói conversa com Éritra e “Acaba por pôr-lhe a mão no cabelo, distraidamente” (CORREIA, H., 2006, p. 27), um gesto que provoca uma reação apavorada de Melana, que, atormentada pela consciência aguda dos problemas que resultam de relacionamentos entre escravas e os seus senhores, precipita-se para interromper esse contato físico entre o senhor e a filha. Dessa forma, o cabelo é estabelecido como uma manifestação potente da sexualidade feminina, que pode despertar o desejo e a cobiça dos homens.

Não é por acaso, então, que, ao receber a notícia do plano de Jasão de se casar com Glauce, Medeia pergunta desesperadamente ao seu marido, “Que queres tu dela? / O cabelo vermelho? Eu pinto o meu.” (CORREIA, H., 2006, p. 33). Contudo, na verdade, a feiticeira já pinta os cabelos, como revelado por Éritra, quando comenta, “Já o pinta com folhas de noqueira / Para encobrir os brancos. E ele não sabe...” (CORREIA, H., 2006, p. 33). Da mesma forma que os cabelos soltos e desordenados da feiticeira denunciam a sua origem bárbara, um desajuste com a sociedade supostamente civilizada de Corinto que deve ser acomodado pelo ato de os amarrar, os cabelos brancos dela são um primeiro sinal traidor do desvanecimento da sua beleza e do seu valor como objeto sexual, um sinal que Medeia se esforça para esconder do seu marido ao pintá-los. Contudo, como demonstrado pelo comentário de Éritra, as mulheres que convivem com a feiticeira, compartilhando da sua intimidade a despeito dela, não são enganadas por esse truque. Nesse sentido, em *Desmesura*, os cabelos carregam sinais que comunicam verdades, muitas vezes incômodas, acerca das personagens femininas, sinais esses que podem ser negados, escondidos, mas nunca com sucesso completo.

Essa função do cabelo é um tema recorrente na obra de Hélia Correia, mas é curioso que, no caso de Éritra, o cabelo ruivo, evocado tão frequentemente na obra da autora como sinal de alteridade e do sobrenatural, serve para anunciar o vínculo da jovem escrava com a família real. Poderíamos, por exemplo, comparar a peça com o romance *Lillias Fraser*, onde os olhos claros e cabelos ruivos da protagonista epônima provoca outras personagens a identificá-la como bruxa, ou com o conto, *Fascinação*, uma releitura da narrativa da Dama Pé-de-Cabra, onde os filhos da feiticeira lendária têm “da mãe aquela espécie de fulgor que torna os ruivos alvo de fascínio e, ao mesmo tempo, de desconfiança” (CORREIA, H.; HERCULANO, 2004, p. 13). Ao contrário dos cabelos ruivos dessas personagens, a cabeleira de Éritra parece funcionar como marca não de exclusão, mas de pertencimento, e, no caso do seu reconhecimento por Creonte, até teria o potencial de melhorar a situação social da jovem ao elevá-la da sua posição de escrava para a de princesa.

Contudo, no fundo, essas funções aparentemente contraditórias das cabeleiras ruivas das personagens discutidas acima não se contrariam tanto quanto poderia parecer à primeira vista. Em todos os casos mencionados, o cabelo ruivo da personagem assinala a sua diferença fundamental das pessoas do seu entorno. Como órfã estrangeira que sofre de visões sobrenaturais, *Lillias Fraser* destoa em todos os contextos que atravessa durante as suas andanças. Em *Fascinação*, como filhos de um ser feminino demoníaco que proíbe o pai deles de se benzer, Dona Sol e Dom Inigo são o resultado de uma união profana que desvia das

exigências da sociedade cristã. Éritra, com a sua linhagem real, distingue-se das outras escravas com quem compartilha a cozinha. Muitas vezes, essas personagens, ou, mais frequentemente, os seus familiares, esforçam-se para esconder a sua diferença, mas o cabelo ruivo fala mais alto, gritando com o seu brilho algo sobre a origem ou a natureza íntima da personagem em questão, um segredo calado, que deveria permanecer afundado no silêncio das sombras. Tal é o caso de Melana, que tenta negar a ascendência da filha, mesmo que essa informação seja uma espécie de segredo de polichinelo na cidade, situação reconhecida por Abar quando observa que, ao revelar a Éritra a verdade sobre o pai dela, Jasão apenas “Diz o que todos sabem em Corinto” (CORREIA, H., 2006, p. 29).

Ao mesmo tempo, como apontado por Maria de Fátima Silva (2006, p. 178), no caso de *Desmesura*, o *topos* do cabelo como um elemento que permite o reconhecimento de laços de parentesco também se insere numa tradição clássica que está presente em várias peças antigas e que é discutida por Aristóteles na sua *Poética*<sup>135</sup>. Nesse sentido, a cabeleira ruiva de Éritra revela-se ser um elemento simbólico comparativamente complexo, que dialoga simultaneamente com outras obras da própria Hélia Correia e com a herança clássica que serve como base para grande parte da sua dramaturgia. No entanto, além de tudo, os cabelos claros da jovem escrava e da sua irmã princesa servem para estabelecer um contraste marcado com a cabeleira preta de Medeia, sublinhando a oposição das duas – associadas à juventude, ao claro, à tagarelice alegre – com a lóbrega maga de meia-idade, associada consistentemente à escuridão.

Efetivamente, a feiticeira parece servir como representante máxima do escuro na peça. Assim, quando Éritra quer criticar a severidade da mãe, acusa-a de parecer com Medeia ao queixar, “És tal qual ela! / Só escuridão.” (CORREIA, H., 2006, p. 19). Mesmo quando a feiticeira é discutida em termos de luz, é para estabelecer uma oposição com a escuridão que constituiria a sua verdadeira natureza. Melana, por exemplo, faz referência à ascendência divina da maga para observar que “[...] apesar / De ser filha do sol<sup>136</sup>, as suas mãos / Estão cheias de trevas e de morte” (CORREIA, H., 2006, p. 28), enquanto, depois da morte de Glauce, Éritra critica a atitude vitoriosa dela, comentando, “Como ela resplandece, ela que é feita / De breu, de negridão!” (CORREIA, H., 2006, p. 44). Nas duas situações, as escravas evocam a luz como contraste a fim de enfatizar que Medeia é, no fundo, escura, um ser das trevas, com tudo que isso comporta de implicações morais.

---

<sup>135</sup> Além dos capítulos da *Poética* que Aristóteles dedica a este tema, Silva também menciona o papel do cabelo no reencontro de Orestes e Electra, tanto em *Coéforas*, de Ésquilo, quanto em *Electra*, de Eurípides.

<sup>136</sup> Medeia é neta do sol pela linha do pai.

Nesse sentido, as cabeleiras das personagens femininas fazem igualmente parte do conflito entre luz e escuridão encenado por Hélia Correia ao longo da peça e que se reflete tanto nas falas das suas personagens, quanto nas suas disposições cênicas, que preveem o emprego de efeitos de iluminação que criem contrastes luminosos. Efetivamente, a associação dos cabelos de Éritra à luz é desenvolvida por meio desses dois recursos, verbal e cenográfico, sendo comparados ao sol por uma fala de Jasão e literalmente brilhando segundo uma didascália presente no fim da primeira parte da peça (CORREIA, H., 2006, p. 26). Essa indicação cênica poderia necessitar do uso de um efeito de iluminação especial para criar o efeito desejado, fazendo com que a cabeleira da jovem escrava sirva como um ponto de luz no meio de um cenário cuja escuridão se deve à chuva contínua que Medeia teria trazido para Corinto.

Essa tematização do conflito entre luz e obscuridade está até inscrita nos “nomes falantes” usados por Hélia Correia na peça, questão destacada por Maria Helena da Rocha Pereira (2019, p. 494), assim como Maria de Fátima Silva (2006, p. 176), que chama particular atenção para o significado dos nomes de Melana (“a negra” em grego) e Éritra (“a fulva”). Com efeito, não é apenas com Medeia que a tez clara de Éritra contrasta, mas também com a mãe, descrita como “uma mulher que ainda não fez quarenta anos, morena” (CORREIA, H., 2006, p. 17), e com Abar, que “tem uma mistura de sangue egípcio e negro” (CORREIA, H., 2006, p. 22). De fato, em *Desmesura*, a questão do escuro é multifacetada, sobrepondo discursos que ligam a escuridão à melancolia, ao mal, à barbaridade e a preconceitos raciais, e que emaranham diversas personagens. Abar alude a essas múltiplas camadas de significado quando descreve a maldade de Medeia em termos que a comparam com a sua própria cor de pele – “Eu vi-te a alma / Tão negra como eu” (CORREIA, H., 2006, p. 40) – reproduzindo discursos coloniais que associam as populações não europeias ao mal, vendo na sua pele mais escura uma prova da sua escuridão interior.

Na Grécia luminosa, a escuridão carregada por Medeia não é apenas um sinal do que seria a sua maldade inerente, mas uma marca da sua condição como *outro* estrangeiro, como bárbara do leste que trouxe com ela práticas que, vistas com olhos coríntios, representam o anátema da civilização iluminada. Jasão entra nessa linha metafórica quando, depois da morte de Glauce, confronta a mulher com o discurso seguinte:

Ah, monstro, tu que aos monstros sacrificas!  
Criatura das trevas, que ilusão  
Tive ao pensar que a luz, o exemplo grego,  
O esplendor da cidade te falasse,  
Te convertesse ao que nos é precioso. (CORREIA, H., 2006, p. 46).

Aqui, o herói associa a Grécia à luz, à civilização, enquanto Medeia, que não se acomoda aos padrões sociais de Corinto, é descrita como “monstro”, a escuridão que ela possui por ser uma estrangeira que não conseguiu seguir o iluminado “exemplo” grego transformando-se, por um deslize pela gama abrangente do simbolismo associado ao escuro, nas “trevas” do mal. É significativo que, nesse trecho, Jasão refere-se especificamente à religião da sua esposa, afirmando que ela sacrifica a “monstros”, já que o culto que Medeia traz com ela da Cólquida para Corinto parece ser um ponto de fricção particular na cidade grega.

O marido da feiticeira já se refere ao incômodo causado em Corinto pelas atitudes julgadas inadequadas dela e pelos ritos que ela realiza como parte do seu culto na segunda parte da peça, queixando, “Acendes tochas nas encruzilhadas / À tua deusa Hécate, a temida. / Andas descalça e suja” (CORREIA, H., 2006, p. 31). Para Medeia, Hécate é uma figura venerada que ela serve como sacerdotisa e que representa não apenas uma fonte de poder, como deusa da feitiçaria, mas também um vínculo com a pátria perdida onde o seu culto se pratica. A importância dessa ligação entre a feiticeira e a sua deusa torna-se particularmente palpável quando, no momento em que Jasão se prepara para anunciar que vai casar-se com Glauce, Medeia entra em desespero ao afirmar, “A minha deusa / Não está aqui comigo. Não a sinto.” (CORREIA, H., 2006, p. 31). Pelo contrário, para os gregos, Hécate é “a temida”, uma divindade terrível e sombria cuja veneração suscita a suspeita e o medo.

Nas queixas de Jasão contra a mulher citadas acima, o herói critica igualmente Medeia por ser “suja”, uma acusação enfrentada pela feiticeira em mais do que uma ocasião na peça. Hélia Correia (2002, p. 9) já se refere a essa ideia da sujeira em “A de Cólquida”, explicando que “Tudo aquilo que entendemos por beleza e por princípios de civilidade era desconhecido nessa Cólquida e uma magia suja regulava, não como a nossa, os ritos do alívio, mas um quotidiano assustador.”. Aqui a autora contrapõe a sociedade da Cólquida aos conceitos de “beleza” e “civilidade” herdados da tradição clássica pela cultura ocidental, caracterizando a magia da terra natal de Medeia como “suja”. Ao mesmo tempo, deixa claro que essa oposição é, finalmente, uma questão de perspectiva, esclarecendo que a cultura da Cólquida se opõe ao que “entendemos” como belo e civilizado e que a sua forma de lidar com a magia é “assustador[a]” porque não é “como a nossa”. Em *Desmesura*, quando Medeia vem para a cozinha à noite, em busca do apoio das escravas, Abar tenta escarnecê-la com os seguintes comentários insultuosos acerca da sujeira:

Ficas connosco aqui? Tenho impressão  
De que sempre quiseste aqui ficar.  
Gostas da sujidade, dos maus cheiros.  
A Grécia é muito limpa para ti. (CORREIA, H., 2006, p. 36).

De novo, destaca-se um contraste entre a feiticeira da Cólquida e a “limpa” sociedade grega, com Abar insinuando que o lugar próprio da maga não é entre os cidadãos livres dessa terra civilizada, mas com as escravas que representam a sua face sombria. Nesse sentido, a suposta sujeira de Medeia inscreve-se no mesmo sistema de oposições binárias – grego/estrangeiro, civilização/barbaridade, luz/escuridão, limpeza/sujeira – que realça a sua diferença da sociedade coríntia. Ao mesmo tempo, a associação da feiticeira à sujeira, uma substância abjeta que precisa ser eliminada, sublinha a sua rejeição pela Grécia e ajuda a explicar o incômodo que a feiticeira causa.

O desassossego provocado pela presença de Medeia na Grécia ainda encontra uma manifestação amplificada na chuva incessante que, desde a chegada da feiticeira, paira sobre Corinto, uma cidade que outrora teria estado “Cheia de sol” (CORREIA, H., 2006, p. 18). A importância simbólica desse fenômeno meteorológico, que, de novo, contrapõe a luz habitual da Grécia à escuridão associada a Medeia, parece ser diagnosticada pela própria feiticeira quando, confrontada a propósito da chuva que Éritra diz ter vindo para Corinto “agarrada” à feiticeira “como uma peste” (CORREIA, H., 2006, p. 24), ela responde, “Estraguei-vos a Grécia, não é isso? / Nunca me resignei à vossa luz.” (CORREIA, H., 2006, p. 24). A maga reconhece que, para os coríntios, a própria presença dela na cidade “estraga” a Grécia, efeito espelhado pelas mudanças no clima que acompanharam a sua chegada. Desse modo, a chuva reflete a natureza fundamentalmente estrangeira de Medeia, a sua presença destoante na Grécia, descrita reveladoramente por Éritra em termos de uma doença. Medeia representa um corpo estranho em Corinto, cuja própria presença incomoda, trazendo uma inquietação que assola a cidade inteira, como uma infecção que se alastra a partir de uma ferida. Por isso, a cidade esforça-se para rejeitá-la, vomitá-la, tornando-a numa figura solitária, marginalizada.

#### **5.4 Além dos limites da linguagem**

Desse modo, vemos que as provações sofridas por Medeia em Corinto não resultam apenas da sua condição de mulher, mas também do fato de ela ser estrangeira. De fato, como apontado por George Steiner (apud SMIT, 2002, p. 102), graças às especificidades do mito da feiticeira, “no mundo moderno, Medeia pode ser usada para representar não apenas mulheres traídas, mas também grupos raciais oprimidos, povos colonizados explorados e mulheres”<sup>137</sup>.

---

<sup>137</sup> No inglês original: “for the modern world Medea can be made to represent not only betrayed women, but also oppressed racial groups, exploited colonials and women”.

Efetivamente, a posição da feiticeira mítica na encruzilhada de diversas formas de opressão tem-na feito um terreno fértil para interpretações que aproveitam as questões levantadas por essa interseção de problemáticas para explorar perspectivas ideológicas variadas em décadas recentes. O fato de Medeia ser estrangeira é, por exemplo, um elemento fulcral de *Medealand*, da sueca, Sara Stridsberg, onde a princesa da Cólquida é reimaginada como uma refugiada. Essa adaptação reflete não apenas as preocupações feministas da autora, mas igualmente um apelo para que seja reconsiderada a forma com que os imigrantes e refugiados são recebidos e integrados pelos países europeus. A autora sueca ainda destaca as dificuldades encontradas na interseção dessas questões sociais, explorando os problemas específicos que afetam mulheres refugiadas, como na cena em que Medeia deve submeter-se a ter relações sexuais com Creonte a fim de convencê-lo a deixá-la ficar em Corinto durante mais uma semana (STRIDSBERG, 2012, p. 28), interação que reflete acerca da vulnerabilidade de mulheres em situações precárias à predação sexual.

Curiosamente, a origem estrangeira de Medeia não é uma questão que recebe atenção particular na maior parte das interpretações portuguesas do mito produzidas desde os anos 90 do século passado. Em *Antes que a noite venha*, de Eduarda Dionísio, Medeia fala da sua “saudade muito grande” (DIONÍSIO, 2005, p. 63) e critica Jasão por tê-la abandonado, ao protestar, “Larguei terras, pais. / Matei irmão.” (DIONÍSIO, 2005, p. 59), mas as implicações dessas queixas específicas não são desenvolvidas de forma muito aprofundada, servindo mais como elementos complementares para a construção do quadro geral de abandono apresentado pela feiticeira. Também na peça de Mário Cláudio (2008, p. 44), a posição de Medeia em Corinto é referida como o “trono para onde as Parcas a desterraram”, mas o monólogo não prioriza a tematização desse “desterro” entre as suas explorações metateatrais.

Pelo contrário, em *Desmesura*, Hélia Correia coloca uma ênfase particular nas implicações da condição de Medeia como estrangeira, não apenas no sentido de explorar como as saudades da pátria contribuem para os sentimentos de solidão e abandono da feiticeira, mas também como forma de examinar a discriminação sofrida pela princesa da Cólquida e a sua posição precária nas dinâmicas de poder da sociedade em que está inserida. A situação delicada da feiticeira é, por exemplo, sublinhada por Éritra, quando diz de Medeia, “Tem de estar grata ao rei, essa estrangeira” (CORREIA, H., 2006, p. 22), e por Jasão, quando vocaliza as suas preocupações relativamente ao futuro das suas crianças, como “Filhos de mãe estrangeira” (CORREIA, H., 2006, p. 33).



Um elemento importante nessa discussão das circunstâncias de Medeia como estrangeira em *Desmesura* está até inscrito nas tensões linguísticas apresentadas pela peça. Se a língua franca das personagens é estabelecida como o grego, representado pelo português falado ao longo da peça, o texto é igualmente pontuado por alguns momentos que exigem que Medeia se exprima no que seria a sua língua materna, o “colco”, descrito por Hélia Correia (2006, p. 22) numa didascália como “língua estranha” e que, como apontado por Maria Helena de Rocha Pereira (2019, p. 494), “os dicionários [...] não registam”. No texto da peça, essas falas, transcritas em português, são diferenciadas das demais por serem grifadas em itálico, sendo que, em nota de rodapé, Hélia Correia (2006, p. 22) especifica que “Em representação teatral as falas em itálico devem ser ditas em geórgico”, parecendo inspirar-se no fato de que a região correspondente ao que já foi a Cólquida situa-se no que é atualmente a Geórgia.

Esses versos em itálico são comparativamente poucos em *Desmesura*, aparecendo em apenas três momentos da peça: um curto intercâmbio entre Medeia e Abar na altura da sua primeira entrada em cena, composto de dois versos (dos quais um em antilabê); três versos enunciados por Medeia, como feitiço, reza ou simples súplica, quando ela quer fazer Abar beber a poção que a reanimará; e um verso com o qual a feiticeira saúda a escrava núbia já na segunda parte da peça. Desse modo, embora esparsos, esses versos em colco são posicionados de forma estratégica para aumentar o seu impacto como um recurso dramático intimamente ligado às preocupações temáticas da obra.

Com efeito, dado que as primeiras falas que Medeia enuncia na peça devem ser articuladas em colco, a primeira impressão causada pela feiticeira ao entrar em cena deve ser de estranhamento e de incompreensibilidade. Esse efeito resultaria, em parte, da ruptura causada pela entrada abrupta de uma figura falando uma língua diferente àquela em que as personagens, até esse momento, conversavam, mas também do fato de que, se consideramos a pouca disseminação da língua geórgica fora do seu país de origem e as suas associadas comunidades diaspóricas, essa escolha da autora garante que essas primeiras falas em colco serão incompreensíveis para a maior parte ou, muito provavelmente, a totalidade do público.

As implicações dessa incompreensibilidade do colco são igualmente aproveitadas por Hélia Correia (2006, p. 24) na fala articulada por Medeia quando ela dá a poção a Abar: “Amado Phásis, salva esta mulher. / Porque ela é tudo, ó rio, que de ti tenho. / Falar com ela é tudo o que me resta.”. Dado o contexto em que esses versos em geórgico são enunciados, poderiam, para um público que não os entende, parecer um feitiço, palavras mágicas sem nenhum sentido além do poder que carregam para produzir um dado efeito no entorno da feiticeira. Contudo, na

verdade, as palavras de Medeia contêm uma súplica pessoal, a expressão das suas saudades pela sua terra natal, com a qual o colco e, por extensão, a escrava negra com quem conversa nessa língua, constituem o último vínculo. Essas palavras, que poderiam humanizar a feiticeira, são, no entanto, destinadas à incompreensão ou à má interpretação pelo público, que se torna, assim, cúmplice da sociedade grega que se mostra incapaz de compreender Medeia.

Além disso, numa peça em que os versos são cuidadosamente construídos para conseguir certos efeitos graças aos dispositivos da versificação portuguesa, a introdução de falas numa língua estrangeira, com características prosódicas distintas, criaria, sem dúvida, um efeito destoante bastante notável. Se o encenador seguisse a indicação de Hélia Correia e traduzisse, de fato, as falas em questão para o geórgico, esse efeito poderia, por exemplo, decorrer da diferença marcada nos sistemas de acentuação nas duas línguas usadas no palco<sup>138</sup>, ou ainda da prevalência de grandes aglomerados de consoantes no geórgico<sup>139</sup>, característica comparativamente ausente no português. Contudo, não possuindo o autor do presente estudo a familiaridade necessária com a língua geórgica para comentar acerca desse assunto com mais precisão, o esclarecimento das implicações prosódicas da eventual tradução dessas falas fica para pesquisadores futuros.

Dadas as diferenças fonéticas e a ruptura que deveria representar a irrupção repentina do geórgico no ritmo estabelecido pelos decassílabos portugueses minuciosamente trabalhados de Hélia Correia, o público poderia até compreender que Melana considera o colco uma “língua desarmoniosa” (CORREIA, H., 2006, p. 26). Contudo, essa perspectiva da escrava é sobretudo um reflexo da repugnância geral que a língua da Cólquida parece provocar em Corinto, mais uma faceta da rejeição de tudo considerado estrangeiro, alheio, pela sociedade grega. Jasão parece ter uma aversão particular relativamente à língua materna da sua mulher, perguntando por que ela insiste “Em falar essa língua com a núbia”, um hábito que ele considera uma de suas “atitudes antipáticas” (CORREIA, H., 2006, p. 30), ou ainda descrevendo o colco como “um ultraje à Grécia” (CORREIA, H., 2006, p. 28).

Todavia, como sempre, o que para os gregos representa uma aberração que deve ser rejeitada e reprimida, para Medeia é um sustento indispensável. A feiticeira descreve a

---

<sup>138</sup> Segundo Aronson (1990, p. 18), “A acentuação no geórgico é extremamente fraca e não produz nenhum efeito na qualidade das vogais. A acentuação é tão fraca que os linguistas ainda não conseguiram chegar num acordo quanto ao seu posicionamento” [“Stress in Georgian is extremely weak and has no effect on vowel quality. The stress is so weak that linguists have not been able to agree on exactly where it falls”], cenário que contrasta marcadamente com a presença forte de acentos tônicos no português.

<sup>139</sup> Aronson (1990, p. 19) ainda aponta para o fato de que “o geórgico é caracterizado por aglomerados de consoantes bastante longos e complexos” [“Georgian is characterized by rather long and complex consonant clusters”].

necessidade de poder falar a sua língua materna como uma questão de vida e morte quando, ao referir-se a Abar, a única personagem com quem ela pode comunicar em colco, ela reclama, “Eu não consigo / Viver sem ela aqui. Precisarei / De falar minha língua com alguém.” (CORREIA, H., 2006, p. 25). Medeia ainda explica as razões pelas quais ela atribui tamanha importância à possibilidade de se exprimir na sua língua materna quando dirige a seguinte súplica a Abar:

[...] És a única com quem  
Posso falar a língua dos meus pais  
E a da feiticeira, minha tia.  
É o meu único consolo aqui. (CORREIA, H., 2006, p. 22).

Última ligação com a terra natal e a família que ela abandonou, o colco serve a um papel afetivo essencial para Medeia, representando o seu “único consolo” num país que a rejeita. Mais significativa ainda é a menção que Medeia faz da sua tia, a feiticeira Circe, que, segundo ela, também falaria o colco. À luz dessa referência, a língua materna de Medeia também pode ser vista como a expressão de uma linhagem feminina, que liga a maga diretamente a outras feiticeiras e particularmente à temível Circe, detentora do poder de transformar os homens em animais. Desse modo, Medeia sugere não apenas que o colco seja um elemento importante numa rede de filiação feminina que existe em paralelo com as linhas de parentesco traçadas pelo patriarcado, mas também que essa língua poderia ser a origem dos seus poderes mágicos.

Com efeito, além de representar uma ligação afetiva importante com a terra natal de Medeia, o colco é igualmente, como apontado pela feiticeira, “a língua / Falada no meu culto” (CORREIA, H., 2006, p. 36) aquela em que, como lembrado por Abar, a maga foi iniciada na feitiçaria (CORREIA, H., 2006, p. 39). Desse modo, o colco é apresentado como uma língua mágica, que serve como uma fonte importante de poder para Medeia. A associação entre a língua materna da feiticeira e os seus poderes mágicos é ainda reforçada quando, como discutido acima, Medeia tenta fazer Abar beber a poção que lhe preparou e articula uma fórmula em colco, que poderia muito bem ser interpretada como um feitiço.

Nesse sentido, de forma semelhante às feiticeiras nas obras de Natália Correia e Maria Teresa Horta, o poder da maga de Hélia Correia reside, pelo menos em parte, na sua língua. Mas enquanto os feitiços poéticos formulados pela Feiticeira Cotovia e as feiticeiras de Horta abrem novos horizontes de libertação ao apontar para perspectivas poeticamente diferentes ou ao dar voz à experiência previamente calada da mulher, o colco de Medeia – literalmente uma língua estrangeira, incompreensível não apenas para a maior parte das personagens no palco, mas também, muito provavelmente, para grande parte do público – só consegue criar mais

separação entre a maga e o seu entorno. É verdade que a linguagem poética usada pela Feiticeira Cotovia é também recebida com repugnância e incompreensão pelos seus acusadores, mas enquanto o poema dramático de Natália Correia serve essencialmente como demonstração do poder da poesia da sua feiticeira-poetisa, na peça de Hélia Correia, o colco de Medeia é repetidamente reprimido e silenciado.

O silenciamento da língua materna da feiticeira tem um peso particular no Corinto retratado por Hélia Correia, onde o direito de exprimir-se por meio da língua é profundamente ligado à condição dos cidadãos livres. Melana sublinha a importância dessa questão logo no início da primeira parte da peça, quando ela relembra Éritra dos perigos da palavra para os escravos:

[...] Eu ensinei-te  
A temer as palavras. São um luxo  
A que os Gregos se entregam por prazer,  
Como o vinho e os jogos. Para nós,  
É como alimentarmos a serpente  
Dentro da própria boca. Quem espreitar  
Para dentro de uma casa poderá  
Distinguir os escravos pelo silêncio. (CORREIA, H., 2006, p. 21-22).

Na sociedade coríntia apresentada por Hélia Correia, a língua é simultaneamente um prazer e um direito compartilhado por todo cidadão, mas para os escravos é também um entretenimento que pode facilmente ser traiçoeiro. Os atos de expressar-se livremente por meio das palavras ou guardar o silêncio transformam-se, assim, em marcas sociais que refletem a estratificação estrita da cultura coríntia: o falar é próprio dos homens livres, o silêncio dos escravos.

Nesse contexto, a tagarelice natural de Éritra até poderia ser vista como um indício do seu sangue real, uma expressão inconsciente do seu direito de manejar as palavras segundo a própria vontade. De fato, ao tentar justificar a sua fala excessiva para a mãe, a jovem escrava explica, “É das ruivas! As ruivas falam muito.” (CORREIA, H., 2006, p. 18), ligando o seu comportamento à cor de cabelo que revela para todos as verdadeiras origens reais dela. Por outro lado, o silenciamento da língua materna de Medeia rebaixa a feiticeira, sublinhando que, ao contrário dos cidadãos coríntios, ela não tem o direito de se expressar da forma que ela gostaria. Além disso, reveladoramente, no momento em que Jasão anuncia o seu plano de se casar com Glauce, Medeia fica “emudecida” (CORREIA, H., 2006, p. 32), literalmente silenciada, privada da fala pelo ato do marido, que ameaça retirar a sua última garantia da segurança em Corinto, abandonando-a à condição de estrangeira desamparada.

Porém, não é apenas por meio da repressão da sua língua materna e pelos choques emocionais que a tornam muda que o silenciamento de Medeia é assegurado em *Desmesura*.

Depois da revelação de Jasão, a feiticeira e as mulheres que convivem com ela começam a encontrar-se na impossibilidade de nomear aquilo que a maga estrangeira vivencia, enfrentando-se em discussões que disputam a forma correta de dar expressão ao sentimento que toma conta dela. A natureza inexprimível da emoção extrema de Medeia tem várias implicações, servindo, num primeiro momento, como obstáculo a qualquer tipo de entendimento que poderia levar as outras personagens femininas da peça a sentirem alguma espécie de compaixão pela feiticeira. Essa dificuldade é assinalada por Abar, que apresenta a seguinte análise da situação da sua senhora:

A pobre! Causaria compaixão  
Se se chamasse angústia aquilo que sente.  
Mas em nenhuma língua eu sei dar nome  
À coisa sem medida que a possui. (CORREIA, H., 2006, p. 42).

Ao rejeitar a definição de “angústia” pelo sentimento de Medeia e refutar a possibilidade de dar um nome a ele em qualquer língua que ela conhece, Abar nega que as circunstâncias da feiticeira possam suscitar a compaixão, insinuando que, para ser entendido, o sentimento da maga deve ser nomeado, um empreendimento que, segundo ela, seria impossível. Simultaneamente, a escrava aponta para o motivo principal dessa incompreensibilidade da experiência de Medeia ao referir-se ao sentimento dela como uma “coisa sem medida”.

É nesse “sem medida” que reside a incompreensibilidade da experiência da feiticeira, como realçado pela própria neste intercâmbio com Melana:

Medeia – [...] Mansas mulheres,  
Que sabeis vós do arrebatamento,  
Do absoluto encontro? As vossas deusas  
Não se espojam na lama com desejo,  
As terríveis bacantes são cordeiros  
À vista de Medeia.  
Melana – E deveremos  
chamar amor a coisa tão medonha?  
Medeia – Decerto não. Eu bem a procurei,  
Essa palavra nova. Não existe.  
Se houvesse uma palavra, eu poderia  
Talvez achar conforto, convertê-la  
Num sentimento que me consolasse. (CORREIA, H., 2006, p. 38).

Aqui Medeia marca a sua diferença das mulheres gregas ao referir-se à excessividade da própria paixão, que transcenderia, segundo a feiticeira, qualquer emoção que elas possam vivenciar. Inicialmente, a maga da Cólquida parece orgulhar-se da sua capacidade de aproximar-se do “arrebatamento, / Do absoluto encontro”. Contudo ela logo revela que essa posição fundamentalmente diferenciada é igualmente fonte de sofrimento, devido à ausência de termos adequados que conseguiriam traduzi-la num discurso que seria compreensível para os outros

ou até para a própria feiticeira, sendo que ela também procura transformar a sua experiência “Num sentimento que me consolasse”.

Além de servir como inspiração para o título da peça de Hélia Correia, a desmesura dos sentimentos de Medeia é um elemento importante da caracterização da figura da feiticeira da Cólquida desde tempos antigos, como destacado por Maria Helena da Rocha Pereira (2019, p. 52), que identifica a “paixão desvairada” como um “dos dois tópicos principais do mito de Medeia”, junto com “a posse das artes mágicas”. Já nas *Heroides*, Ovídio (*Heroides*, 12. 133) sugere que as emoções da feiticeira excedem o que seria possível expressar por meio das palavras, atribuindo a ela a seguinte reflexão: “ai! faltam as palavras a meu justo penar!”. Como apontado por Carlos Gontijo Rosa (2012, p. 17), essa paixão desmedida de Medeia “está intimamente ligada” à ideia da loucura, tema que aparece em não raras adaptações do mito da feiticeira colca e, de fato, na peça de Hélia Correia (2006, p. 42), Abar diz que a sua senhora “Parece ter enlouquecido”. Contudo, mais do que um diagnóstico confiável da situação, essa perspectiva parece refletir as tentativas da escrava de buscar uma explicação pelas atitudes incompreensíveis da feiticeira, que não se alinham a comportamentos considerados sãos.

Com efeito, talvez uma leitura mais incisiva da situação seja aquela oferecida por Melana quando ela observa:

Corre em Medeia o ícore, essa linfa  
Dos imortais. Não faz boa mistura  
Com o sangue humano. O que daí resulta  
É monstruoso e estranho para nós. (CORREIA, H., 2006, p. 42).

Mulher com sangue mortal e divino, Medeia é descrita por Melana como um híbrido monstruoso, uma figura estranha e de difícil compreensão. A mistura do ícore – o sangue divino – com o sangue mortal produz algo que obscurece as fronteiras entre os deuses e os humanos, um ser abjeto que transborda os limites do humano sem chegar ao divino.

A incapacidade de achar as palavras certas para descrever a experiência de Medeia reforça a sua imagem como uma mulher isolada, não apenas pela sua condição de estrangeira proibida de falar a língua materna, mas sobretudo pela sua natureza extraordinária. No entanto, a falta de termos adequados para verbalizar aquilo que a feiticeira vivencia ganha um novo significado à luz da sua própria afirmação que, “O que não é narrado não existe” (CORREIA, H., 2006, p. 26). Com certeza, o mito de Medeia vem sendo narrado ao longo dos séculos, mas o cerne da experiência da feiticeira, o sentimento inexpressável que motiva a sua vingança sangrenta, é necessariamente elidido, e, assim apagado. Ao preparar-se para matar os filhos, a própria feiticeira proclama que “O mundo assistirá /Aquilo que não tem nome, ao indizível.”

(CORREIA, H., 2006, p. 51). Privada da capacidade de dar expressão aos seus sentimentos por meio de palavras, a emoção desmedida da feiticeira manifesta-se num ato descrito igualmente como “indizível”, um ato que pode ser testemunhado, mas que, por não ter nome, não pode ser entendido.

Nesse sentido, os últimos versos da peça, gritados por Medeia no auge da sua vingança vitoriosa, lançam um pedido de compreensão ambíguo: “Cidadãos gregos, tudo o que vos cabe / É somente ir contando a minha história / Até que um, de entre vós, a compreenda!” (CORREIA, H., 2006, p. 52). A natureza aberta dessa conclusão poderia parecer deixar margem para um certo grau de otimismo. De fato, se, de um lado, a derradeira declaração de Medeia pode ser lida como um grito desesperado, também daria para interpretá-la como um desafio ao público. Contudo, se a perspectiva dessa compreensão futura parece fraca quando formulada por uma personagem apresentada ao público como literalmente incompreensível em vários aspectos, diminui ainda mais se consideramos as últimas palavras de “A de Cólquida”. Aqui, Hélia Correia (2002, p. 11) avisa, “Tenha o despeito de uma feiticeira dimensão tal que nunca a compreendam e o arrepio dure uma eternidade”, parecendo sugerir que a história da feiticeira pode suscitar o medo e o desdém, mas nunca a compreensão.

## 5.5 Uma oprimida entre outras

Como o silenciamento de uma mulher classificada como “bárbara”, seria possível ver na incompreensibilidade de Medeia um exemplo do efeito discutido por Gayatri Spivak (2010, p. 67) no seu ensaio, *Pode o subalterno falar?*, onde afirma, “Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade.”. Nesse sentido, é revelador que a única personagem que alega entender Medeia é Abar, uma escrava negra. A núbia explica:

Ah, Medeia, eu conheço-te tão bem...  
Não foi em vão que me ensinaste a língua  
Em que te iniciaste nos feitiços.  
As palavras não são senão o espírito  
Das coisas que nomeiam. Sim, não vi  
Somente o teu país. Eu vi-te a alma  
Tão negra como eu. De certo modo,  
Há entre nós um esboço de irmandade. (*Ri-se*) (CORREIA, H., 2006, p. 39-40).

Além das suas associações com o estrangeiro e o mal, a escuridão que Abar vê na alma de Medeia, e que ela identifica como um traço comum entre as duas, é também a obscuridade que

embrulha as experiências das duas “bárbaras”, incompreensíveis para a Grécia “civilizada”. Parece adequado, então, que o reconhecimento da “irmandade” entre a feiticeira e a escrava se dá por meio do colco, uma língua rejeitada por Corinto, que permite a perspectiva de compreensão entre as duas, mas que permanece impenetrável para os gregos.

No entanto, essa descoberta de uma suposta irmandade por Abar parece perturbar Medeia, que responde ao discurso da escrava de forma reprovadora, avisando, “Cala-te! És doida?” (CORREIA, H., 2006, p. 40). É interessante, nesse sentido, que, ao mencionar o ensino do colco imposto por Medeia, a fala de Abar parece conter um eco da figura de Calibã em *A tempestade*, de Shakespeare<sup>140</sup> (2018, p. 63), que diz a Miranda, “Você me ensinou a falar e o meu proveito nisso / Foi saber como praguejar. Que a peste vermelha a consuma / Por ter me ensinado a sua língua!”. Se o escravo disforme de Próspero consegue praguejar contra os seus opressores graças à língua que eles lhe ensinaram, Abar afirma ter acedido ao cerne íntimo de Medeia pela mesma via, uma revelação que transtorna consideravelmente a sua senhora. Talvez a feiticeira receie ter-se exposto demais à sua criada, uma preocupação já sugerida quando ela afirma que, ao ensinar o colco para Abar, ela abriu o seu “profundo coração” (CORREIA, H., 2006, p. 36) para a escrava. Em todo o caso, Abar declara ter ganhado alguma vantagem com a sua aprendizagem do colco num discurso que, temperado por ecos de Calibã, assinala a relação complexa entre o oprimido e a língua do opressor.

Com efeito, outros momentos de *Desmesura* sublinham que, se o colco é uma necessidade vital para Medeia, para Abar é mais uma imposição na sua vida de escrava, uma perspectiva iluminada quando ela implora à feiticeira, “Senhora, não me obrigues a falar / Na tua língua. Eu não consigo. Esqueço. / Tenho a cabeça fraca. Por favor!...” (CORREIA, H., 2006, p. 22). Abar ainda tem a sua própria língua materna, a núbia, que ela referencia explicitamente, descrevendo-a como a sua “língua / De infância” (CORREIA, H., 2006, p. 24), mas que se fala em nenhum momento da peça. Deveras, sujeita às vontades da sua senhora, forçada a falar línguas estrangeiras e sem perspectiva de poder expressar-se na sua língua materna, Abar e a sua história poderiam parecer fazer em sombras ainda mais profundas do que aquelas que envolvem os motivos de Medeia.

Ao chamar atenção para essas questões em *Desmesura*, Hélia Correia complexifica o contexto das ações de Medeia, trazendo à tona as circunstâncias das outras mulheres que vivem com ela e que são afetadas pelos atos da feiticeira. Nesse sentido, a peça pode ser vista como

---

<sup>140</sup> Vale lembrar que Hélia Correia escreveu uma “versão para jovens” dessa peça, publicada com o título *A ilha encantada*, em 2008.



reflexo da fragmentação de pautas e as discussões acerca da interseccionalidade, que, a partir dos anos 90, vieram a caracterizar o que seria designado a terceira onda feminista. No contexto específico de Portugal, Manuela Tavares (2011, p. 527) cita Maria José Magalhães, investigadora e dirigente da União de Mulheres Alternativa e Resposta (UMAR), para ilustrar a consciência crescente, nos primeiros anos do século XXI, de que os movimentos feministas do país precisavam explorar novas estratégias para fazer face aos “problemas das mulheres das classes trabalhadoras e dos grupos sociais mais desfavorecidos”, ou ainda “as situações de discriminação vividas pelas mulheres negras, imigrantes, ciganas”, problemáticas essas ainda pouco enfocadas por um feminismo orientado frequentemente pelas preocupações de mulheres brancas, da classe média.

Nesse contexto de reformulação de pautas, é natural que as insuficiências e tensões inatas de figuras previamente apresentadas como símbolos universais comecem a mostrar-se. Mas as deficiências do imaginário construído acerca da feiticeira como uma figura universal, representativa simultaneamente de uma vítima paradigmática da perseguição patriarcal e do poder inato a todas as mulheres, já foram realçadas pela escritora negra estadunidense Audre Lorde na sua “Carta aberta para Mary Daly”, publicada em 1979. Nessa resposta a *Gyn/ecology*, Lorde argumenta notavelmente que o eurocentrismo do esforço de revalorização empreendido por Daly com figuras femininas historicamente depreciadas, entre as quais a feiticeira (a *hag* já discutida em capítulos anteriores) e as antigas deusas pagãs da Europa, “desprezou a minha herança e a herança de todas as outras mulheres não europeias”<sup>141</sup> (LORDE, 2007, p. 68). Aproveitando essa crítica como ponto de partida, Lorde ainda destaca a falta de consideração geral que a obra de Daly mostra pelas especificidades da vivência de mulheres de cor, esclarecendo ainda que “Implicar [...] que todas as mulheres sofrem da mesma opressão, simplesmente por sermos mulheres, é perder de vista as muitas e variadas ferramentas do patriarcado.”<sup>142</sup> (LORDE, 2007, p. 67).

Em *Desmesura*, Hélia Correia explora essas complexidades e tensões ao inserir Medeia numa teia emaranhada de diferentes formas de repressão. Com certeza, como mulher estrangeira de meia-idade, que pratica um culto temido e fala uma língua reprimida, a feiticeira da Cólquida encontra-se na interseção de vários tipos de opressão, que se conjugam para dificultar a sua vida em Corinto. Mesmo assim, a maga ainda é uma princesa, senhora de escravas e dona de impressionantes poderes mágicos, circunstâncias que melhoram

---

<sup>141</sup> No inglês original: “dismissed my heritage and the heritage of all other noneuropean women”.

<sup>142</sup> No inglês original: “To imply [...] that all women suffer the same oppression simply because we are women is to lose sight of the many varied tools of patriarchy”.

consideravelmente a sua posição quando comparada àquela ocupada pelas mulheres escravizadas que habitam a sua casa. As implicações dessa situação deslindam-se no momento em que Medeia, abandonada por Jasão, dirige-se a Melana e Abar na esperança de envolvê-las no seu projeto de vingança:

Abar – Eu nunca fui senão um mecanismo  
Para conversação. Que queres agora?  
Que te deite a cabeça no meu colo  
E que te faça festas? A desgraça  
Não te irmana comigo nem com elas.  
Melana – Quem dera a uma escrava conhecer  
O mal da sua dona, o mal dourado.  
Medeia – Somos todas mulheres. Quem me humilhar  
A vós humilha! Não sofremos nós  
Com as mesmas bebedeiras dos senhores,  
Com a posse brutal e com os partos?  
Melana – Nunca tiveste essa conversa. Foste  
Sempre tão arrogante, tão temível.  
Perder Jasão tornou-te humilde, foi? (CORREIA, H., 2006, p. 36).

Ao invocar as “bebedeiras dos senhores” e a sua “posse brutal”, o apelo de Medeia à solidariedade feminina passa pela identificação de elementos comuns que possam aplainar as vivências diversas de mulheres diferentes e moldar uma experiência homogênea que as une como vítimas da opressão masculina.

Em última instância, Medeia recorre aos “partos”, e assim aos processos biológicos do corpo feminino que seriam, na visão dela, comum a toda mulher. Com esse apelo à experiência concreta da fisicalidade feminina, a feiticeira de Hélia Correia parece ecoar o famoso discurso da Medeia de Eurípidés (*Medeia*, 230-231), onde a maga pergunta ao coro de mulheres coríntias, “Entre os seres com psique e pensamento, / quem supera a mulher na triste vida?”. No decorrer dessa queixa, a feiticeira euripidiana também se refere ao parto como uma das fontes principais do sofrimento feminino, sustentando que “Empunhar a égide / dói muito menos que gerar um filho” (EURÍPIDES, *Medeia*, 250-251). Esse discurso, e esses versos específicos, são pontos de referência populares em adaptações do mito de Medeia que adotam uma perspectiva feminista, sendo citados diretamente ou parafrazeados em várias obras. De fato, uma reinterpretação da fala que contrapõe o parto e a guerra aparece em *Antes que a noite venha*, onde a Medeia de Eduarda Dionísio (2005, p. 60) declara, “Antes me queria ver, no fio da morte, em campo de batalha que não vencesse / do que ser aquela a quem coube parir estes dois filhos, / desonrados e banidos”. Nesse sentido, ao reformular e recontextualizar os argumentos apresentados nesse discurso emblemático da feiticeira, Hélia Correia parece querer dialogar

simultaneamente com o texto eurípidiano e com a sua recepção e interpretação como um discurso de teor feminista.

De fato, na tragédia de Eurípides, Medeia dirige-se a um coro de mulheres coríntias que, como frisado pela feiticeira, dispõem de “pólis, elos de amizade, / lar paternal” (EURÍPIDES, *Medeia*, 253-254), uma situação que a maga contrasta com a sua, descrevendo-se a si mesma como “só, butim em solo bárbaro, / sem urbe, rebaixada por Jasão, / sem mãe, sem um parente” (EURÍPIDES, *Medeia*, 255-257). Na peça de Hélia Correia, pelo contrário, Medeia pede apoio a escravas e as falas de Abar e Melana que precedem à sua queixa já revelam a fraqueza do seu apelo à solidariedade ao sublinharem as vantagens desfrutadas pela feiticeira. Assim, as queixas de Medeia perdem bastante peso quando se considera que seguem nos rastros da fala de Melana que implica que todo mal sofrido pela sua senhora será um “mal dourado”.

Além disso, a primeira fala de Abar citada acima sublinha a hipocrisia da senhora, que busca suscitar a compaixão de uma mulher que lhe serve como escrava e cujo sofrimento ela prolonga deliberadamente. Na sequência, a afirmação da escrava núbia, “A desgraça / Não te irmana comigo nem com elas”, realça que os elos de sororidade que a feiticeira busca aproveitar são, de fato, ainda mais fragmentados do que poderia parecer. Com efeito, ao separar os termos “comigo” e “com elas”, Abar enfatiza o fato de que, mesmo entre as escravas, as posições ocupadas por gregas e estrangeiras negras são distintas. Depois do discurso de Medeia, a resposta de Melana, simultaneamente desconfiada e provocadora, mostra que a escrava grega é pouco convencida pela repentina descoberta da sororidade pela sua senhora estrangeira e sugere que qualquer acordo construído entre as duas mulheres não reflete uma mudança fundamental de posicionamentos.

Efetivamente, interrogada por Abar acerca da sua cooperação na vingança da feiticeira, Melana protesta, “Que devia eu fazer? Não me dá ela / Ordens de sua casa?” (CORREIA, H., 2006, p. 43), afirmando só ter participado no assassinato de Glauce por ser uma escrava sujeita à autoridade da sua senhora. Não é de surpreender, então, que, mesmo depois de ter colaborado nos planos de Medeia, a última ação de Melana na peça seja a de sair do palco, abandonando a sua senhora para correr atrás de Jasão e Éritra, ao gritar, “Esperem! Não posso / Ficar com ela aqui. Eu vou também.” (CORREIA, H., 2006, p. 49).

De fato, as personagens femininas de *Desmesura* têm plena consciência das circunstâncias que as separam, como refletido pela forma como, ao longo da peça, elas referem-se umas às outras com termos que destacam essas diferenças. Melana chama Abar de “Sua negra nojenta” (CORREIA, H., 2006, p. 29); Medeia interroga Melana desdenhosamente ao

perguntar, “Que sabes tu do amor? Alma de escrava” (CORREIA, H., 2006, p. 35); Éritra refere-se a Medeia como “estrangeira” (CORREIA, H., 2006, p. 22) e “Bruxa velha” (CORREIA, H., 2006, p. 26), e, mais tarde, enfrenta-a ao gritar, “Ah, velha! Ah, feiticeira!” (CORREIA, H., 2006, p. 44). Ao falar das outras personagens femininas, cada mulher parece apontar para elementos considerados deméritos pela sociedade coríntia. A escrava grega, Melana, demarca a sua diferença da escrava núbria, Abar, ao chamar atenção para a raça desta última. Medeia, a estrangeira, reafirma a sua autoridade sobre Melana ao insinuar que a grega é escrava pela própria natureza. Além de mencionar as origens estrangeiras de Medeia e a sua condição mal-vista de feiticeira, a jovem Éritra busca valorizar-se em comparação com a senhora mais velha ao referir-se à idade dela. Desse modo, a perspectiva de solidariedade pelo reconhecimento de pontos de convergência em experiências diversas de opressão parece ser impossibilitada, já que, para essas mulheres, a referência às deficiências sociais das outras representa uma estratégia preciosa por meio da qual elas afirmam o próprio valor.

É verdade que, em alguns momentos, os termos empregados pelas mulheres para se referirem umas às outras poderiam ser vistos como meros xingamentos, mas a seleção de características focalizadas por esses insultos reflete uma atitude mais geral na peça, pela qual todas as personagens têm uma consciência angustiantemente intensa do seu lugar relativo na sociedade estratificada em que vivem e parecem estar engajadas em cálculos constantes de valor, pelos quais deduzem os seus direitos e deveres frente aos outros. Quando Jasão propõe chamar alguém para levar Abar para ver o sol, Melana protesta ao perguntar, “Senhor, porque hás-de tu fazer tal coisa / Por uma escrava negra? Ainda vale menos / Do que eu ou minha filha” (CORREIA, H., 2006, p. 28). Por sua parte, Medeia também se esforça para fazer valer a sua superioridade frente às demais mulheres que habitam a sua casa, censurando Melana quando esta lhe chama pelo nome, e insistindo, “Senhora! Assim se trata / Uma princesa. Esqueces? Julgas tu / Que, por me encontrar longe do meu reino, / Fiquei desprotegida?” (CORREIA, H., 2006, p. 24).

É interessante que, com essa escolha de enfatizar os obstáculos à solidariedade feminina, Hélia Correia afasta-se da sua fonte euripidiana. De fato, na tragédia do grego, o coro de mulheres coríntias mostra-se singularmente solidário e compreensivo diante das provações de Medeia, lamentando a sorte da feiticeira estrangeira e compadecendo-se com ela, pelo menos até o momento em que ela resolve matar os próprios filhos. Esse cenário provoca Smit (2002, p. 104) a afirmar que, “Um dos aspectos mais marcantes do drama de Eurípides é que ele fez de Medeia uma mulher crível. Ela não é uma feiticeira, mas é, durante a maior parte do drama,

retratada como uma mulher aceita como igual por outras mulheres e apoiada pela solidariedade delas com a sua causa”<sup>143</sup>, análise que seria difícil aplicar à Medeia de *Desmesura*. Ao mesmo tempo, Hélia Correia não segue o exemplo de Sêneca, que cerca Medeia de um coro de coríntios hostis, embora esse coro encontre seu eco nos primeiros versos do “Lamento pelos heróis”. Não é que a autora descarta por completo a possibilidade de identificação e cooperação entre mulheres de diferentes condições, mas, com a sua adaptação do mito de Medeia, Hélia Correia parece estar mais preocupada em iluminar a posição ambígua da feiticeira nas entrelinhas da hierarquia estratificada da sociedade coríntia e em destacar as tensões complexas que existem entre a maga estrangeira e outras mulheres.

A escritora também explora essas tensões no conto, “O Vestido”, que, publicado na coletânea *Vinte degraus e outros contos*, descreve as situações de duas mulheres – uma portuguesa, Fátima, outra que vive no Oriente Médio, Fathma. Ambas essas personagens vivem em contextos sociais que subjugam a mulher à opressão patriarcal de formas diferentes e a narrativa destaca os contornos comuns das experiências das duas, paralelismo reforçado pela semelhança dos seus nomes. Ao longo do conto, a narradora realça os limites que restringem as mulheres e impossibilitam a sua emancipação, parecendo inscrevê-las nas próprias leis da natureza e da física. No início da narrativa, Fátima gira num vestido rodado e tem a sensação de voar, mas essa impressão de liberdade é logo apagada:

Se insistisse, a mulher começaria, com certeza, a voar. Mas estava sabedora dos limites. Mulher não voa. Algumas coisas pode partilhar com os pássaros: cantar, levar comida para os filhos. Até dependurar-se de um murinho, apreciando um fragmento de paisagem, sem, no entanto, deixar de pôr-se alerta. Levantar voo, não.

Até porque lhe veriam as pernas e as vergonhas. Já sem falar dos períodos do sangue. As mulheres condenadas menstruavam, pela desregulação que há no terror, pouco antes de serem enforcadas. (CORREIA, H., 2014, p. 65).

Aqui, ao explicar a impossibilidade do voo de Fátima, a narradora parece equivaler considerações puramente práticas – a mulher não pode voar porque é um ser humano, não um pássaro – às imposições da decência moral – a mulher não pode voar porque arriscaria expor os seus genitais e, pior ainda, o seu sangue menstrual. Ambos esses fatos impossibilitam o voo da mulher, para quem a força da gravidade e as regras do patriarcado possuem peso igual.

Além disso, a divagação da narradora logo associa o voo impossível da mulher à suspensão dos corpos das condenadas enforcadas, um deslize que sublinha a natureza

---

<sup>143</sup> No inglês original: “One of the most striking aspects of Euripides’ drama is that he made Medea credible as a woman. She is not a witch, but for most of the drama she is portrayed as a woman accepted as their peer by other women and supported by their solidarity with her cause”.

transgressiva do desejo de Fátima de voar ao evocar sugestivamente o destino daquelas que infringem as leis da ordem patriarcal. É particularmente interessante contrastar essa ponderação com as mulheres voadoras de Maria Teresa Horta, para quem a menstruação parece ser uma fonte de poder libertária. Ao contrário, no conto de Hélia Correia, a menstruação é representada como um obstáculo ao voo da mulher e ainda serve como uma ligação para discutir a situação das condenadas, para quem a possível exposição do mênstruo no momento do enforcamento seria uma espécie de última indignidade.

Finalmente, é apenas pela intromissão do sobrenatural que Fátima pode livrar-se do seu quotidiano opressivo, quando o vestido rodado levanta voo e tira a portuguesa da sua casa numa fuga esfolegada pelos ares que espelha as subversivas viagens aéreas das feiticeiras. Contudo, mesmo durante esse voo libertário, as tensões entre os novos horizontes possibilitados pela força sobrenatural do vestido e as limitações físicas da mulher são realçadas, como quando a narrativa nota que “Fátima fatigou-se de voar. Mas o vestido, não.” (CORREIA, H., 2014, p. 70) ou descreve como o vestido “Era uma estrela entre as demais. Mas Fátima, com o seu corpo humano, tinha fome.” (CORREIA, H., 2014, p. 70).

O vestido transporta Fátima pelos céus e acaba por pousar na aldeia de Fathma quando a portuguesa, cansada pelo voo, pede descanso. Na solidão da noite, as duas mulheres trocam olhares pela janela da casa de Fathma e o fim do conto dá-se quando, sem dirigir nenhuma palavra à mulher do outro lado das grades, Fátima pede ao vestido que a leve para outro lugar, esclarecendo, “Quero aterrar onde me compreendam” (CORREIA, H., 2014, p. 71). As últimas frases da narrativa detalham a resposta do vestido e apontam para a continuação da sua viagem com Fátima: “O vestido rodou e afastaram-se do campo de visão da aldeã. ‘Ninguém te vai compreender melhor do que ela’, comentou o vestido, sentencioso. Mas queria voar. Por isso não adiantou mais sobre o assunto.” (CORREIA, H., 2014, p. 71). Ao apresentar esse encontro entre as duas mulheres simultaneamente como uma reunião fatídica que suscita uma faísca de reconhecimento e como um acontecimento passageiro e finalmente inconsequente, a conclusão de “O vestido” problematiza ao mesmo tempo que realça a perspectiva solidária implícita na identificação das experiências compartilhadas de Fátima e Fathma. Fátima precisa fugir, o vestido precisa voar – e Fathma fica para trás.

Também em *Desmesura*, Hélia Correia discute esse tipo de falha de solidariedade no contexto de uma personagem com acesso a poderes sobrenaturais. Além das suas perspectivas conflitantes sobre o colco, a relação entre Medeia e Abar é subjazida por outra tensão

fundamental que contrapõe os interesses das duas mulheres e que é resumida numa conversa entre Melana e Medeia acerca da condição moribunda de Abar:

Melana – Deixa-a, eu trato dela. Poderias  
Deixar entrar o sol nesta cidade.  
Ela morre de chuva e escuridão.  
Medeia – Mas sob o vosso sol morria eu. (CORREIA, H., 2006, p. 25).

Ao referir-se à questão do tempo de Corinto como um impasse causado por necessidades irreconciliáveis, esse intercâmbio entre Melana e Medeia desenvolve a tematização de conflito entre mulheres de diferentes circunstâncias explorada pela peça: segundo a maga, da mesma forma que Abar morre na ausência de luz solar, ela morreria na sua presença. A diferença é que Medeia, feiticeira e descendente direta do sol, tem a capacidade de mudar o clima segundo as suas vontades, poder a qual Abar, escrava negra doente, não pode aspirar. Se, na fuga possibilitada pelos novos poderes sobrenaturais do seu vestido, Fátima não pausa para estender a mão para outra mulher, a magia de Medeia também serve apenas para satisfazer os desejos da própria feiticeira ou promover os fins dela.

De fato, é graças à sua associação ao sobrenatural que Medeia pode realizar a sua vingança, empregando as suas artes mágicas para matar Glauce e pedindo a ajuda do sol para fugir de Corinto depois do seu filicídio (CORREIA, H., 2006, p. 52). Os poderes mágicos da feiticeira transformam-na numa figura forte, capaz de encenar uma fantasia de vingança feminina contra o patriarcado, mas, logo no início da terceira parte da peça, Melana sublinha as limitações dessa miragem vingadora. Questionada por Abar quanto aos sentimentos que motivam os projetos sangrentos de Medeia, a escrava grega conclui, “Medeia mata porque pode. Eu não.” (CORREIA, H., 2006, p. 42). Nesse decassílabo sáfico milimetricamente medido, o poder de Medeia é destacado pelos pares de palavras aliteradas que dão início ao verso e que deslizam da sinuosa alternância do “m” com as oclusivas “d” e “t”, para o martelar de oclusivas sucessivas. Simultaneamente, a quarta e a oitava sílabas tônicas realçam e irmanam as palavras “mata” e “pode”, sublinhando que os assassinatos cometidos pela feiticeira são possibilitados pela conjunção específica de capacidades que ela possui.

A seguir, a diferença entre as posições e perspectivas de Medeia e Melana é sublinhada pela cesura que contrapõe enfaticamente as circunstâncias da feiticeira e a sua escrava, efeito ainda reforçado pela mudança de ritmo que ocorre com a introdução de duas sílabas tônicas sucessivas no fim do verso – “Eu não” –, criando um contraste marcado com a alternância regular de sílabas tônicas e não tônicas que precede essa ruptura. Esse verso de Melana pode, assim, ser visto como uma expressão resumida de uma das tensões principais que subjaz a

*Desmesura*, frisando a inacessibilidade da fantasia de vingança libertadora representada por Medeia e apontando para as limitações da figura da feiticeira como um modelo de emancipação feminina.

### **5.6 Uma fantasia emancipatória, mas inacessível**

Simultaneamente fascinante e problemática, a Medeia apresentada por Hélia Correia em *Desmesura* é uma figura complexa e contraditória. Ela se revolta contra as exigências de um “estado de mulher” que a quer resignada a um destino de submissão às vontades masculinas, renegando a domesticidade e a maternidade, a fim de executar a sua vingança terrível contra o homem que a abandona. Mas ao mesmo tempo que a feiticeira parece lutar contra o patriarcado com esses atos, noutros momentos ela participa da concorrência feminina fomentado por ele, mostrando pouca consideração pelas outras mulheres ao longo da peça.

No seu caminho para a vingança, Medeia não pode, como outras feiticeiras analisadas neste estudo, confiar no seu corpo, que, coagido pela sociedade patriarcal de Corinto, já não serve como via para a libertação. Antes, deve ser rigorosamente lavado, contido, embelezado para conformar aos critérios do olhar masculino grego. Para a mulher, o corpo pode até representar uma presença traiçoeira, revelando segredos que deveriam permanecer escondidos, como a idade dela, ou a linhagem. Em contrapartida, a língua é reconhecida como fonte de poder, uma arma perigosa a ser manejada com cuidado, mas, finalmente, é um poder que Medeia, incapaz de descobrir as palavras necessárias para dar expressão à sua experiência em grego, é negada. Em resposta, a feiticeira retorna em vão à sua língua materna, o colco, língua de feitiços, mas que, em Corinto, parece ter sido despojado do seu poder, transformando-se numa balbúciação incompreensível que agride aos ouvidos gregos.

Mulher injustiçada e incompreendida, estrangeira odiada e feiticeira temida por causa da sua magia potente, Medeia encontra-se na interseção de múltiplos sistemas de opressão, que intensificam a sua experiência de exclusão em Corinto. Ao mesmo tempo, como princesa de linhagem divina, senhora de escravas e dona de impressionantes poderes mágicos, a maga dispõe de vários recursos que lhe permitem realizar a sua vingança, recursos inacessíveis às outras mulheres do seu entorno, cada uma das quais sofre da sua própria forma de repressão, causada por uma convergência individual de diferentes fatores sociais. Dessa forma, em vez de constituir um símbolo universalizante de libertação ou de luta contra o patriarcado, a Medeia de Hélia Correia questiona os limites da imagem da feiticeira como modelo de emancipação.



Extraordinária e incompreensível, a feiticeira da Cólquida parece ser condenada a ser uma eterna estrangeira, tanto para a sociedade patriarcal que a rejeita, quanto para a maior parte das mulheres, para quem a fantasia de vingança emancipatória que apresenta permanece inacessível.

## 6 Considerações finais

Separados por quase cinco décadas, os dois anos de publicação das quatro obras que constituem o *corpus* primário do presente estudo estão igualmente apartados por episódios decisivos da história portuguesa. Dentre esses acontecimentos, sem dúvida o mais significativo seria a Revolução dos Cravos de 1974, que marcou o fim do Estado Novo português e a democratização do país. Para muitos, essa guinada histórica representa igualmente uma mudança radical nos paradigmas sociais de Portugal, que, ao livrar-se da repressão obscurantista da ditadura e abraçar os princípios da democracia, encaminhou-se para uma sociedade mais aberta, mais tolerante e mais igualitária.

Com certeza, os dois acontecimentos políticos que servem como moldura ao recorte temporal do nosso estudo – a organização de uma manifestação de mulheres a favor do regime do Estado Novo (1959) após o choque causado pela candidatura presidencial de Humberto Delgado (1958), e a legalização do aborto em Portugal (2007)– indicam mudanças fundamentais na situação da mulher no país. Por outro lado, os progressos não aconteceram da noite para o dia, nem no âmbito da legislação, nem no dos costumes e normas sociais. De fato, como apontado por Maria de Lourdes Pintasilgo (apud TAVARES, 2011, p. 244), depois da Revolução dos Cravos, “veio a acontecer como noutras revoluções: as mulheres que são protagonistas num primeiro momento, depois são silenciadas pela calma que se segue à revolução. Rapidamente se tornam invisíveis.” Só em 1991 a República Portuguesa introduziu legislação específica garantindo apoio às mulheres vítimas de violência<sup>144</sup>, e em 2006, a questão do aborto ainda faltava ser resolvida.

No contexto dessa cronologia, a análise da representação dramática da figura da feiticeira como uma forma de refletir acerca da condição da mulher ilumina o desenvolvimento das preocupações de autores portugueses engajados com essa questão ao longo dos anos, revelando rupturas, evoluções e continuidades. Contudo, na nossa viagem desde os meados do século XX até a primeira década do século XXI, as duas encruzilhadas formadas pelas obras aqui estudadas também apresentam interseções complexas entre imaginários históricos, perspectivas reveladas pela evolução dos movimentos feministas, e as convicções pessoais dos autores discutidos, apontando para uma rede vasta de interrelações que ultrapassa e mina a ideia de um simples progresso cronológico.

---

<sup>144</sup> A lei 61/91, de 13 de agosto. Ver TAVARES, 2011, p. 690.

A fim de navegar por esses caminhos entrecruzados com mais facilidade, escolhemos enfocar os temas de corpo, palavra e comunidade, buscando assim explorar a questão central do nosso estudo a partir de perspectivas com relevância particular tanto para discussões acerca da condição social da mulher e a representação da feiticeira, quanto para as especificidades da expressão dramática. Foi possível, assim, identificar com mais precisão os pontos de convergência e contraste entre as obras de Bernardo Santareno, Natália Correia, Maria Teresa Horta e Hélia Correia que analisamos. Assim, retomamos os mesmos temas aqui como balizas que direcionarão as nossas considerações finais.

### **6.1 Sangue, cinza e sexo**

Ora celebrado como via para a libertação, ora castigado pelas suas supostas transgressões, o corpo da feiticeira serve como campo de batalha importante nas discussões travadas pelas quatro obras analisadas neste estudo. De modo consistente, a feiticeira é apresentada como uma figura cujo comportamento sexual não se conforma aos padrões impostos pela moral patriarcal, mas as implicações desse desvio variam significativamente. Na hora do castigo, a frequente recorrência ao fogo como agente de destruição corporal reflete o imaginário cultural que envolve a figura da feiticeira, assim como as fontes utilizadas por cada autor. Não obstante, a representação desse elemento nas quatro obras também difere de forma reveladora, indicando os posicionamentos distintos dos escritores.

Em *O crime de Aldeia Velha*, o corpo de Joana desperta ciúmes e a sede de vingança. Rodeada de rumores relativos aos seus relacionamentos com dois rapazes, a jovem descarta a perspectiva de casamento. Desse modo, ela despreza as exigências da sua comunidade rural quanto à conduta das mulheres, rejeitando os papéis de mãe e esposa e exprimindo o desejo de viver livre do controle dos homens. Essas atitudes expõem-na a acusações de promiscuidade, loucura, e, finalmente, possessão demoníaca.

Com efeito, é como resultado desse comportamento julgado impróprio que Joana é culpada pelas mortes de Rui e António e sujeita a uma agressividade crescente, que culmina na fogueira preparada para ela pelas outras aldeãs na cozinha da residência paroquial. A violência chocante desse desenlace é sublinhada por escolhas cenográficas feitas por Santareno, que, com esse quadro de vitimização extrema, parece buscar denunciar a forma com que a mulher é reprimida e controlada pela sociedade portuguesa sob a ditadura salazarista.

Por outro lado, em *Comunicação*, Natália Correia transforma a fogueira da Inquisição na primeira faísca de um fogo que promete incendiar a moralidade regressiva imposta pelo patriarcalismo extremo do Estado Novo. A Feiticeira Cotovia, apresentada em termos que enfatizam a sua liberdade sexual e associam-na à figura da Grande Deusa, aponta para a emancipação sexual da mulher como parte integrante de uma reorganização social e cósmica maior, que, ao ressuscitar valores tutelares femininos, corrigirá os excessos de uma sociedade profundamente patriarcal.

É em nome dessa revolução que a feiticeira se sacrifica na pira da intolerância, em um cenário que reaviva a memória histórica das atividades do Santo Ofício em Portugal como a encarnação da regressividade violenta que impede a evolução da sociedade portuguesa. Consumida pelas chamas, o corpo da Feiticeira Cotovia atea fogo aos representantes da ordem estabelecida na cidade de Lusitânia, preparando o terreno para a instauração de uma nova era e servindo como tocha para iluminar o caminho até esse mundo renovado.

Em 2006, Maria Teresa Horta também torna a fogueira num local de renascimento, que serve como prova da resistência inquebrável das suas mágicas mulheres fugidias. Integralmente senhoras de si mesmas, as feiticeiras do poema dramático da coautora das *Novas cartas portuguesas* entregam-se a prazeres extáticos que expressam a sua liberdade e oferecem acesso a um estado espiritual enaltecido. Essas ações provocam a ira do Santo Ofício, que condena as feiticeiras sexualmente libertas à morte na fogueira, levando a cabo um massacre cuja dimensão aterrorizante é delineada pelos efeitos corais potencializados pelo texto de Horta.

No entanto, essa hecatombe assustadora não é definitiva. Surgindo das cinzas do seu martírio, tal como a fênix, as feiticeiras esquivam-se, dançando, do controle dos homens que as querem capturar, escapando para os lugares ermos da natureza. Nessa fuga, é, de novo, o corpo feminino que serve como meio de libertação, o processo abjeto da menstruação transformando-se em um ciclo de renascimento que dá força à mulher e permite-lhe subverter as ações controladoras do homem.

Em contraste, a Medeia apresentada por Hélia Correia em *Desmesura* é repetidamente traída pela sua própria fisicalidade. Considerado escuro e sujo pelos padrões da sociedade de Corinto, o corpo da feiticeira denuncia a sua origem estrangeira e insere-a em um sistema de oposições binárias que a relega a uma posição fundamentalmente antagônica à cidade que habita. Ao mesmo tempo, a maga da Cólquida deve pintar o cabelo para esconder os efeitos da passagem do tempo no seu corpo, tentando em vão manter a sua capacidade de seduzir, único e limitado poder que a Grécia permite às mulheres.

Emaranhada na concorrência feminina fomentada pela sociedade coríntia patriarcal, dessa vez é a feiticeira que se apodera do fogo para incendiar a sua jovem rival. Essa morte obscena é, todavia, descrita em termos relativamente evasivos, a evocação de violência extrema sendo novamente reservada para a feiticeira, que, consumida pelas chamas dos ciúmes, expressa a sua frustração por meio de uma queixa, na qual, despojando-se da sua condição de mãe e esposa, ela se refere graficamente ao seu desejo de destruir o próprio corpo.

## 6.2 Palavras mágicas que ecoam no silêncio

Possuidora de qualidades mágicas, a palavra é uma arma poderosa na boca da feiticeira e uma ferramenta que os seus opressores se mostram ansiosos para confiscar. Os esforços para silenciar a feiticeira são constantes nas quatro obras enfocadas por esta investigação, mas algumas tentativas de calá-la têm mais sucesso do que outras. Por vezes, privada da palavra, a mulher perseguida afunda-se no silêncio ou na incompreensibilidade, tornando-se mais uma vítima de uma sociedade que não permite uma voz às mulheres. Noutras situações, é justamente a palavra que, esvoaçando entre feitiços e poemas, salva ou ressuscita a feiticeira, demonstrando uma resiliência aparentemente infinita e uma força libertária irreprimível.

Na peça de Santareno, os contrastes entre a fala e o silêncio apontam para a evolução da dinâmica de poder ao longo da obra. Joana começa a peça como uma jovem mulher que articula claramente os seus desejos e justifica o seu ponto de vista com referência às histórias da sua mãe e irmã, mas ela é reduzida a um silêncio atordoado pela sua experiência de vitimização. Sem fala própria, ela perde a capacidade de se defender e acaba por assumir o discurso das outras aldeãs, entregando o seu destino a elas.

Zefa, pelo contrário, apropria-se de vários discursos de autoridade para controlar as mulheres de Aldeia Velha, evocando a linguagem da Igreja e regurgitando lugares comuns tirados de lendas e outras narrativas populares para convencer e enfeitiçá-las. Assim, essa sombra ambígua da figura da bruxa velha tece uma rede de palavras que prende não apenas Joana, mas também as outras habitantes da aldeia, envolvendo-as em um processo de perseguição que termina com a morte de uma das suas.

Em *Comunicação*, a palavra constitui um elemento essencial tanto da revolução proposta pela Feiticeira Cotovia, quanto da metáfora central que une poesia e magia e que subjaz a toda a ação do poema dramático de Natália Correia. São os poemas da sua feiticeira-poetisa que, ao adotarem uma perspectiva anamórfica e apontarem para novas possibilidades

de entendimento, encontram-se na raiz do processo contra a maga e levam-na até a sua morte na fogueira.

Mas é igualmente a palavra poética que, ao fundir o visível com o imaginário, “faz germinar a Cidade dos Homens Rádiosos” (CORREIA, N., 1999, p. 188), dando acesso ao absoluto. No contexto do ideal andrógino visado por Natália Correia, essa visão da linguagem poética dialoga com uma mundividência caracterizada noutros textos da obra nataliana como particularmente feminina, constituindo um antídoto necessário ao racionalismo exagerado, entendido como o reflexo de uma sociedade que se estrutura excessivamente pelos valores masculinos do patriarcado.

O poema dramático de Maria Teresa Horta também explora a ideia de uma feiticeira-poetisa, empregando uma metáfora recorrente na obra da autora. Desse modo, o poema insere-se num tecido intertextual e autorreferencial que combina a figura da feiticeira com a da poetisa para traçar os contornos de uma herança literária feminina e apontar para um tipo de linguagem que seria capaz de traduzir fielmente a experiência da mulher, permitindo-lhe emancipar-se das restrições de uma língua moldada pela perspectiva masculina.

Nesse sentido, a linguagem das feiticeiras de Horta dialoga com o conceito de escrita feminina, emergindo de e dando expressão às particularidades da experiência concreta do corpo da mulher. O voo libertário da feiticeira funde-se, assim, com o voo transgressivo das suas palavras, que, ao violarem fronteiras e trazerem à luz um corpo feminino banido às sombras pelo discurso patriarcal, também derivam força da sua natureza abjeta para desestabilizar estruturas de autoridade linguística.

Por outro lado, *Desmesura* não apresenta a mesma perspectiva de libertação por meio da palavra. Descrita como um idioma mágico, a língua materna de Medeia, o colco, liga a maga à terra natal, ao culto de Hécate e a uma linhagem feminina de feiticeiras. Essa língua é, contudo, reprimida e incompreendida ao longo da peça, situação que faz com que, em vez de oferecer um meio viável de autoexpressão à feiticeira da Cólquida, o colco sirva mais para exacerbar a exclusão vivenciada por ela.

Além disso, para Medeia, a linguagem é, de forma geral, insuficiente para exprimir a sua experiência, que transcende os limites da expressão verbal. Embora, em alguns momentos, a feiticeira pareça orgulhar-se desse fato, as implicações de encarnar o indizível em um mundo em que “O que não é narrado não existe” (CORREIA, H., 2006, p. 26) são singularmente desanimadoras. Desse modo, o silenciamento de Medeia – deixada reveladoramente muda pelo

abandono de Jasão – é assegurado pela convergência de diversos fatores que dificultam a capacidade de a feiticeira de se exprimir.

### 6.3 Solidão ou sororidade?

Frequentemente caracterizadas como figuras femininas socialmente excluídas desde a sua reavaliação por Michelet e os seus sucessores, as feiticeiras têm-se transformado igualmente em modelos para formas de organização comunitária que oferecem alternativas às estruturas sociais impostas pelo patriarcado. As quatro obras dramáticas estudadas nesta tese mostram a influência de ambas as tendências, apresentando mulheres que, na maior parte dos casos, poderiam ser qualificadas como *outsiders*, mas que nem sempre são condenadas à solidão. Com efeito, ao mesmo tempo que as interações entre as feiticeiras e as comunidades que as cercam nessas obras são profundamente marcadas pelo antagonismo, em alguns momentos essas mulheres oferecem vislumbres de outras perspectivas de inter-relacionamento.

Em *O crime de Aldeia Velha*, Joana recusa-se a conformar aos contornos dos papéis sociais femininos que a ordem social da aldeia quer atribuir-lhe, uma atitude que cria tensões na sua comunidade e acaba por resultar na sua perseguição e morte. A perspectiva da aldeã acerca da sua posição na sociedade é moldada pelas experiências negativas da sua mãe e irmã, mas enquanto essa linhagem feminina de sofrimento inspira Joana a rejeitar as expectativas rígidas da sua comunidade, não oferece nenhuma estrutura alternativa que poderia socorrer a jovem depois da sua exclusão.

Ademais, a ligação entre Joana e a mãe – também acusada de ser bruxa antes do seu falecimento – é aproveitada pelas perseguidoras da suposta feiticeira como evidência contra ela. De fato, a possibilidade de uma camaradagem genuína existir entre as mulheres de Aldeia Velha parece ser mínima, já que, apesar do protagonismo feminino na organização social da comunidade, as estruturas de poder defendidas pelas aldeãs permanecem fundamentalmente patriarcais, situação que Santareno parece destacar a fim de criticar uma falta de solidariedade feminina no cenário sociopolítico português.

Acossada de todos os lados, a Feiticeira Cotovia de Natália Correia também enfrenta os seus acusadores sozinha. Uma figura solitária contra carrascos que representam os valores basilares do Estado Novo, a feiticeira-poetisa opõe-se frontalmente à sociedade de Lusitânia, travando um combate contra as estruturas de opressão que a alicerçam. Nesse sentido, a maga é rejeitada pela sociedade, mas o seu posicionamento é mais ativo, atitude que permite à

feiticeira evitar a condição de simples vítima ao montar um ataque devastador contra as instituições que a perseguem.

Finalmente, são as autoridades da ordem patriarcal que queimam nas chamas da fogueira, enquanto a profecia articulada pela feiticeira na hora da sua morte aponta para uma nova era, elevada pela incorporação dos valores do universo feminino. Dessa forma, a Feiticeira Cotovia levanta-se sozinha contra a repressão de Lusitânia, mas sacrifica-se pelo bem do coletivo, dando início a um processo que permitirá a renovação da comunidade por meio da reestruturação das suas fundações sociais.

No seu poema dramático de 2006, Maria Teresa Horta ainda apresenta as feiticeiras como mulheres que, desviando-se das normas patriarcais de comportamento feminino, são excluídas da sociedade. Contudo, caçadas até as regiões remotas da natureza, essas mulheres encontram a solidariedade e a sororidade umas com as outras, criando a sua própria comunidade feminina e aproveitando a força da coletividade para resistir aos homens que as perseguem.

A sororidade que une essas feiticeiras tem as suas raízes numa visão essencialista do feminino, que, centralizando-se no corpo, pressupõe o compartilhamento de certas experiências por todas as mulheres. Essa perspectiva também transforma a feiticeira numa figura universal e irreprimível de emancipação feminina, que, retornando ao longo dos séculos, vê-se refletida nos diversos movimentos que se têm organizado para lutar a favor dos direitos das mulheres.

Com *Desmesura*, Hélia Correia oferece-nos uma visão bastante mais complexa da feiticeira e a sua posição na sociedade. De modo semelhante às outras feiticeiras analisadas no nosso estudo, Medeia é apresentada como uma figura que é rejeitada pela sociedade em que está inserida, mas a autora também aproveita as especificidades do mito da maga da Cólquida para ponderar as implicações da convergência de diversas formas de opressão, explorando as dificuldades enfrentadas por aquelas que são, ao mesmo tempo, mulher e estrangeira.

No entanto, essa perspectiva mais matizada desdobra-se igualmente nos relacionamentos traçados entre Medeia e as outras mulheres da sua casa, que devem lidar com as suas próprias situações de opressão sem as vantagens possuídas pela feiticeira. Desse modo, ao destacar os obstáculos à solidariedade feminina, a peça de Hélia Correia problematiza o uso da feiticeira como uma figura com alcance universal no contexto de discussões acerca da condição social de mulheres diferentes.

#### **6.4 Elogio da encruzilhada**



Com base nesse resumo da nossa análise, percebemos que a feiticeira passa da posição de vítima, na peça de Santareno, para um papel duplo de vítima e figura de empoderamento, nas obras de Natália Correia e Maria Teresa Horta, antes de deslizar para uma posição onde ambas essas configurações são interrogadas e problematizadas, na peça de Hélia Correia.

Em *O crime de Aldeia Velha*, Joana é castigada pelas suas transgressões nos planos da comunidade, da palavra e do corpo ao ser privada de todos os três: ela é excluída, silenciada e queimada. Em *Comunicação*, a figura solitária da Feiticeira Cotovia é igualmente rejeitada por uma sociedade que censura as suas palavras e condena-a à morte. Contudo, a poesia mágica da feiticeira recusa-se a ser silenciada com a sua destruição física, continuando a apontar para a iminência de uma nova era caracterizada por uma matriz sociocultural radicalmente alterada. De novo, em 2006, Maria Teresa Horta apresenta as feiticeiras como vítimas excluídas e perseguidas, mas aqui essas mulheres, integradas na sua própria comunidade feminina paralela, sobrevivem e até se libertam do controle patriarcal por meio do corpo e da palavra, que se fundem numa expressão de resistência solidária e alegria desenfreada. Já em *Desmesura*, o corpo e a palavra são representados como recursos frágeis, mais propensos a semear discórdia que união entre as mulheres, que se encontram divididas por diferenças sociais de difícil superação.

Consideradas a partir dessa perspectiva, as encruzilhadas formadas pelas obras do nosso *corpus* revelam tensões entre o que poderia ser qualificado como o idealismo dos poemas dramáticos de Natália Correia e Maria Teresa Horta, que veem na figura da feiticeira a possibilidade de resistência e renovação, e o relativo pragmatismo das peças de Bernardo Santareno e Hélia Correia, que apresentam a feiticeira apenas como vítima ou como uma participante problemática em uma sociedade defeituosa. Essa divergência reflete igualmente uma tensão entre tendências de construção e desconstrução. *Comunicação* e *Feiticeiras* evocam a constituição de novas estruturas de entendimento e inter-relacionamento que integram o feminino como elemento fundacional, enquanto *O crime de Aldeia Velha* e *Desmesura* criticam e desconstroem estruturas existentes, inclusive aquelas criadas ou projetadas por mulheres umas com as outras, que também se mostram incapazes de oferecer um refúgio eficaz.

Dessa forma, a feiticeira serve para canalizar reflexões acerca do feminino de acordo com os posicionamentos e compromissos ideológicos de cada autor dentro do seu contexto contemporâneo. *O crime de Aldeia Velha* insere-se nos esforços de denúncia às condições sociais criadas pelo regime do Estado Novo presentes não apenas na dramaturgia de Bernardo Santareno, mas também nos testemunhos oferecidos por obras como *Nos mares do fim do*

*mundo* (1959). O poema dramático de Natália Correia constitui um ataque frontal à ideologia da ditadura salazarista, mas dá igualmente expressão aos anseios da cosmovisão particular da autora, alicerçada pelo Quinto Imperialismo pessoano e o imaginário junguiano.

Em contrapartida, as feiticeiras de Maria Teresa Horta carregam os sinais do histórico da poetisa no desenvolvimento do pensamento da segunda onda feminista em Portugal. Em particular, evocam diálogos com a vertente europeia do movimento, veiculada pelos escritos de figuras como Hélène Cixous e Julia Kristeva. Já as fricções iluminadas por Hélia Correia em *Desmesura* são características de questões frisadas pela terceira onda do(s) feminismo(s), com a sua consciência aguda do próprio pluralismo e os questionamentos que isso levanta acerca do futuro do movimento. Nesse sentido, a peça articula tensões que foram sendo problematizados por pensadoras feministas desde pelo menos os anos 70 do século passado, mas que ganharam mais relevo a partir da década de 90 com a consciência crescente dos debates levantados pela interseccionalidade.

Seguindo esse raciocínio, também seria possível ver em cada uma das duas encruzilhadas constituídas pelas quatro obras aqui analisadas uma dualidade entre a contemplação do passado e a projeção do futuro. Tal interpretação reuniria *O crime de Aldeia Velha* e *Feiticeiras* como obras que se valem de fenômenos anteriores – o caso verídico da queimada-viva de Soalhães e as teorias da segunda onda feminista, respectivamente – para articular mensagens relativas ao seu presente, enquanto *Comunicação* e *Desmesura* partem de críticas ao presente para projetar fantasias e questões vislumbradas no futuro. Contudo, reduzir as obras de Santareno e Horta ao seu diálogo com o passado seria diminuir a sua relevância não só para as suas respectivas contemporaneidades, mas também para a posteridade. Da mesma forma, enxergar as obras de Natália Correia e Hélia Correia apenas como portas que se abrem para o futuro seria ignorar as suas raízes profundas nas tradições literárias e filosóficas que os sustentam.

De fato, como sempre, a encruzilhada desmente a linearidade da estrada, apontando para possibilidades além da oposição binária de “para trás” e “para frente”. A via escolhida pode muito bem retornar terreno já atravessado por outras estradas, mas o caminho que terá trilhado para ali chegar será só seu. *O crime de Aldeia Velha* e *Feiticeiras* alimentam-se de imaginários passados construídos ao redor da feiticeira para ponderar a condição feminina, mas a formas únicas com que as obras manipulam essa matéria prima fazem-na relevante para novos contextos. Ao mesmo tempo, os caminhos abertos pelas obras de Natália Correia e Hélia

Correia são apenas possíveis porque percorrem territórios previamente desbravados por outros autores e pensadores.

Não é por acaso que a feiticeira faz os seus feitiços nas encruzilhadas. Nesses espaços limiars, estamos perante à manifestação física da pluralidade do possível. Muitas vezes, essa pluralidade é reduzida a uma escolha binária – destino A ou destino B, a via mais cênica ou a mais rápida, o caminho mais ou menos trilhado – mas a encruzilhada, como interseção, ponto simultâneo de convergência e divergência, lembra-nos que essa escolha é, na verdade, muito mais plural e muito menos definitiva do que costumamos pensar. O caminho que selecionamos pode tanto revelar novos horizontes, quanto nos conduzir a paisagens já familiares. Pouco importa, contudo, a via escolhida: haverá sempre outra encruzilhada mais adiante. É nesse sentido também que a feiticeira, com as suas sugestivas ambiguidades, constitui uma figura propícia para a reflexão acerca da condição feminina nas quatro obras do nosso *corpus*. Simultaneamente vítima e heroína, universal e excepcional, eco de superstições retrógradas e vislumbre de futuros possíveis, ela serve como ponto de encontro entre críticas às injustiças da atualidade e esperanças para dias vindouros.

## REFERÊNCIAS

- ADLER, Margot. *Drawing down the moon: witches, druids, goddess-worshippers and other pagans in America*. Londres: Penguin, 2001.
- ALEGRE, Manuel. “A Feiticeira Cotovia”. In: ABREU, Maria Fernanda de; FERNANDES, Margarida; GOULART, Rosa Maria; MOURÃO, José Augusto (orgs.). *Natália Correia: a festa da escrita*. Lisboa: Colibri, 2010. p. 9-11.
- ALORNA, Marquesa de. *Obras poéticas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.
- AMARAL, Ana Luísa. “Maria Teresa Horta: escrevendo ao lado, ou de um centro sem centro”. In: FLORES, Conceição (org.). *Ensaio sobre a obra de Maria Teresa Horta: o sentido primeiro das coisas*. v. 1. Natal: Escribas, 2015. p. 25-38.
- AMARAL, Fernando Pinto do. *100 livros portugueses do século XX: uma selecção de obras literárias*. Lisboa: Instituto Camões, 2002.
- ANCHIETA, Isabelle. *Imagens da Mulher no Ocidente Moderno 1: bruxas e tupinambás canibais*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Dia do mar*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Medeia – recriação poética da tragédia de Eurípides*. Lisboa: Caminho, 2006.
- ANOUILH, Jean. *Médée*. 2. ed. Paris: Flammarion, 2022.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. 9. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017.
- ARONSON, Howard I.. *Georgian: a reading grammar*. 2. ed. Bloomington: Slavica Publishers, 1990.
- ASSUMPÇÃO, Maria Elena Ortega Ortiz. *O dramático e o épico em Bernardo Santareno*. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1987.
- BALL, David. *Para trás e a para frente: um guia para leitura de peças teatrais*. Tradução de Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BANES, Sally. *Dancing women: female bodies on stage*. Londres: Routledge, 1998.
- BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. *Novas cartas portuguesas*. 9. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2010.
- BÉDIER, Joseph. *O romance de Tristão e Isolda*. Tradução de Luís Cláudio de Castro e Costa. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

- BERMÚDEZ, Silvia; BERNÁRDEZ RODAL, Asunción; FERREIRA, Ana Paula. “Historical overview”. In: BERMÚDEZ, Silvia; JOHNSON, Roberta (orgs.). *A new history of Iberian feminisms*. Toronto: University of Toronto Press, 2018. p. 345-358. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.3138/j.ctv2fjwqdg.37>. Acesso em: 12 jan. 2023.
- BESSA-LUÍS, Agustina. *A sibila*. 31. ed. Lisboa: Relógio D’Água, 2017.
- BESSA-LUÍS, Agustina. *Eugénia e Silvina*. Lisboa: Guimarães Editores, 2015.
- BRADLEY, Marion Zimmer. *The mists of Avalon*. Londres: Penguin, 1993.
- BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *Em cada pedra um voo imóvel e outros textos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.
- BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *Quem move as árvores*. Lisboa: Arcádia, 1979.
- BRETON, André; ÉLUARD, Paul. “Notes sur la poésie”. *La révolution surréaliste*, n.12, p. 53-55, 1929. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58451673/f59.item>. Acesso em: 16 set. 2022.
- BRUXA. In: *Dicionário Priberam da língua portuguesa* [on-line], 2008-2021. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/bruxa>. Acesso em: 06 mai. 2023.
- BUESCU, Helena Carvalhão (org.). *Dicionário do Romantismo literário português*. Lisboa: Caminho, 1997.
- BUTLER, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. 3. ed. Abingdon: Routledge, 2010.
- CÂMARA, D. João da. *Teatro Completo*. V. 2. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora, 2014.
- CAMÕES, Luís de. *Lírica de Luís de Camões – antologia*. Lisboa: Caminho, 2012.
- CARLOS, Luís Adriano. “A Mãtria e o mal em Natália Correia”. *Via atlântica*, v. 1, n. 7, p. 71-81, 2004. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/va.v0i7.49788>. Acesso em: 05 ago. 2022.
- CARR, Marina. *Plays*. V. 1. Londres: Faber & Faber, 1999.
- CASTELLO BRANCO, Camillo. *A bruxa de Monte-Cordova*. 3. ed. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1904.
- CHOLLET, Mona. *Sorcières: la puissance invaincue des femmes*. Paris: Éditions La Découverte, 2018.
- CHURCHILL, Caryl. *Plays*. V. 1. Londres: Bloomsbury, 1985.

CIPRIANO, Rita. “Diziam que tinha o diabo no corpo: há 85 anos, Arminda de Jesus foi queimada viva”. *Observador* [on-line]. 25 fev. 2018. Disponível em: <https://observador.pt/especiais/diziam-que-tinha-o-diabo-no-corpo-ha-85-anos-arminda-de-jesus-foi-queimada-viva/>. Acesso em: 05 apr. 2021.

CIXOUS, Hélène. *Le rire de la Méduse et autres ironies*. Paris: Galilée, 2010.

CLÁUDIO, Mário. *Medeia*. Lisboa: Dom Quixote, 2008.

CLÉMENT, Catherine. *Le musée des sorcières*. Paris: Éditions Albin Michel, 2020.

CORREIA, Hélia; ROCHA, Jaime. *As troianas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018.

CORREIA, Hélia. *Obras escolhidas – A casa eterna (1999); Lillias Fraser (2001); Adoecer (2010); Montedemo (1987); Bastardia (2005)*. Lisboa: Relógio d’Água, 2015.

CORREIA, Hélia. *Vinte degraus e outros contos*. Lisboa: Relógio d’Água, 2014.

CORREIA, Hélia. *A ilha encantada. Versão para jovens de A Tempestade de William Shakespeare*. Lisboa: Relógio d’Água, 2008.

CORREIA, Hélia. *Desmesura – exercício com Medeia*. Lisboa: Relógio d’Água, 2006.

CORREIA, Hélia; HERCULANO, Alexandre. *Fascinação (de Hélia Correia) seguido de A Dama Pé-de-Cabra (de Alexandre Herculano)*. Lisboa: Relógio d’Água, 2004.

CORREIA, Hélia. *Apodera-te de mim / tene me*. Lisboa: Black Sun Editores, 2002.

CORREIA, Hélia. *O rancor – exercício sobre Helena*. Lisboa: Relógio D’Água, 2000.

CORREIA, Hélia. *Perdição – exercício sobre Antígona; Florbela*. Lisboa: Dom Quixote, 1991.

CORREIA, Natália (org.). *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica*. 4 ed. Lisboa: Ponto de Fuga, 2019.

CORREIA, Natália. *O Encoberto*. Lisboa: A Bela e O Monstro Edições, 2014.

CORREIA, Natália; LIMA, Manuel de. *Sucubina ou a Teoria do Chapéu*. Porto: Casa dos Açores do Norte, 2013.

CORREIA, Natália. *A estrela de cada um*. Edição de Zetho Cunha Gonçalves. Lisboa: Parceria A.M. Pereira, 2004.

CORREIA, Natália. *Breve história da mulher e outros escritos*. Edição de Zetho Cunha Gonçalves. 2. ed. Lisboa: Parceria A.M. Pereira, 2003.

CORREIA, Natália. *Descobri que era europeia*. 2. ed. Lisboa: Editorial Notícias, 2002.

- CORREIA, Natália. *Poesia completa: o sol nas noites e o luar nos dias*. Lisboa: Dom Quixote, 1999.
- CORREIA, Natália. *A Pécora*. Lisboa: Edições “O Jornal”, 1990.
- CORREIA, Natália. “Bissexualidade e ruptura romântica na poesia portuguesa”. In: NUNES, Júlio Silveira; GOMES, Allen Francisco; ALBUQUERQUE, Afonso de. *Sexologia em Portugal*. V. 2. Lisboa: Texto, 1987. p. 41-46.
- CORREIA, Natália (org.). *Antologia da poesia do período barroco*. Lisboa: Moraes, 1982.
- CORREIA, Natália. *Erros meus, má fortuna, amor ardente*. Lisboa: Afrodite, 1981.
- CORREIA, Natália (org.). *O Surrealismo na poesia portuguesa*. 1. ed. Mem-Martins: Publicações Europa-América, 1973.
- COSTA, Ana Paula. *Natália Correia: fotobiografia*. Lisboa: Dom Quixote, 2005.
- COSTA, Dalila L. Pereira da. *Da serpente à Imaculada*. Porto: Lello & Irmão, 1984.
- COUTINHO, A. Pereira; PINTO, Guilherme. *O crime da queimada-viva de Soalhães*. Marco da Canaveses: Câmara Municipal de Marco de Canaveses, 1987.
- CREED, Barbara. *Return of the monstrous-feminine: feminist new wave cinema*. Abingdon: Routledge, 2022.
- CREED, Barbara. *The monstrous-feminine: film, feminism, psycho-analysis*. Abingdon: Routledge, 2007.
- CRESPO, Manuel Granjeio. “O realismo e a poesia em Bernardo Santareno: a propósito da estreia de *O lugre* no Teatro de D. Maria”. In: BRILHANTE, Maria João; FADDA, Sebastiana; VASCONCELOS, Ana Isabel (orgs.). *Bernardo Santareno|100 anos. Percursos & documentos*. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro (FLUL), 2022. p. 239-241.
- DALY, Mary. *Gyn/ecology: the metaethics of radical feminism*. Boston: Beacon Press, 1978.
- DANTAS, Júlio. *Santa Inquisição*. 2. ed. Lisboa: Livraria Clássica Editora de A.M. Teixeira, 1917.
- DANTAS, Júlio. *O amor em Portugal no século XVIII*. Porto: Lello & Irmão, 1916.
- DIAS, Gomes. *O santo inquérito*. 39. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.
- DIONÍSIO, Eduarda. *Antes que a noite venha*. 2. ed. Lisboa: Cotovia, 2005.
- DRIVER, Robin; ROSA, Carlos Gontijo. “A encenação da fogueira como revelação em *O crime de Aldeia Velha*”. In: BRILHANTE, Maria João; FADDA, Sebastiana; VASCONCELOS, Ana Isabel (orgs.). *Bernardo Santareno | 100 anos. Percursos & documentos*. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro (FLUL), 2022. p. 129-141.

DRIVER, Robin. “Perspectivas feministas sobre a perseguição à bruxaria em *O crime de Aldeia Velha*, de Bernardo Santareno”. *Revista Desassossego*, v. 12, n. 23, p. 63-79, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v12i23p63-79>. Acesso em: 12 fev. 2023.

DRIVER, Robin. *Má(tria): mulher e monstrosidade na ficção em prosa de Natália Correia*. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparatistas) – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/32052>. Acesso em: 21 abr. 2023.

DWORKIN, Andrea. *Woman hating*. Nova York: Plume, 1974.

ECO, Umberto (org.). *História da feiúra*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

EHRENREICH, Barbara; ENGLISH, Deirdre. *Witches, midwives, and nurses: a history of women healers*. Santa Cruz, Califórnia: Quiver Distro, 2009.

ESPÍRITO SANTO, Moisés. *A religião popular portuguesa*. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.

EURÍPIDES. *Medeia*. Edição bilingue. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2010.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução do Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FEITICEIRA. In: *Dicionário Priberam da língua portuguesa* [on-line], 2008-2021. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/bruxa>. Acesso em: 06 mai. 2023.

FIGUEIREDO, Candido de. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Project Gutenberg, 2010. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/31552/31552-pdf.pdf>. Acesso em: 06 mai. 2023.

FRIZIUS, Joachim. *Summum bonum*. Frankfurt, 1629. Disponível em: <https://archive.org/details/robert-fludd-summum-bonum-1629/mode/2up>. Acesso em: 07 ago. 2022.

FEIJÓ, Salvato. *A Feiticeira da Fraga*. Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo, 1990.

FERNANDES, Ana Raquel. “Entrevista com Maria Teresa Horta: a fruição da palavra”. *Revista Caliban* [on-line]. 20 jul. 2016. Disponível em: <https://revistacaliban.net/entrevista-com-maria-teresa-horta-a-frui%C3%A7%C3%A3o-da-palavra-6094ae10331a>. Acesso em: 12 jan. 2023.

FERNANDES, Nanci. “Apresentação”. In: BALL, David. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*. Tradução de Leila Cury. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 9-11.

FRANCO, José Eduardo; MOURÃO, José Augusto. *A influência de Joaquim de Flora em Portugal e na Europa: escritos de Natália Correia sobre a utopia da idade feminina do espírito santo*. Lisboa: Roma, 2005.



FURLAN, Vivian Leme. *A liberdade feminina como força criadora: Natália Correia, o matrismo e o pós-matrismo*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciência e Letras – Araraquara da Universidade Estadual Paulista. Araraquara, 2021.

GAGE, Matilda Joslyn. *Women, church and the state: the original exposé of male collaboration against the female sex*. Project Gutenberg, 2017. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/45580/45580-h/45580-h.htm>. Acesso em: 05 abr. 2021.

GARDNER, Gerald. *Witchcraft today*. Londres: Rider, 1954.

GARDNER, Gerald. *A bruxaria hoje*. Tradução de Julia Vidili. 2. ed. São Paulo: Madras, 2019.

GIMBUTAS, Marija. *The language of the goddess: unearthing the symbols of Western civilization*. Londres: Thames and Hudson, 2001.

GONÇALVES, Zetho Cunha (org.). *Entrevistas a Natália Correia*. Lisboa: Parceria A.M. Pereira, 2004.

HERCULANO, Alexandre. *História da origem e estabelecimento da Inquisição em Portugal*. V. 1. Lisboa: Livraria Bertrand, 1909.

HORTA, Maria Teresa. *Eu sou a minha poesia*. Lisboa: Dom Quixote, 2019.

HORTA, Maria Teresa. *Estranhezas*. Lisboa: Dom Quixote, 2018.

HORTA, Maria Teresa. *Meninas*. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2015.

HORTA, Maria Teresa. *Poemas para Leonor*. Lisboa: Dom Quixote, 2012.

HORTA, Maria Teresa. *As luzes de Leonor*. Lisboa: Dom Quixote, 2011.

HORTA, Maria Teresa. *Poesia reunida*. Lisboa: Dom Quixote, 2009.

HORTA, Maria Teresa; ROSA, António Chagas. *Les sorcières /Feiticeiras*. Livro e CD. Arles: Actes Sud / Musicatreize, 2006.

HORTA, Maria Teresa. “As mulheres: feiticeiras”. In: MICHELET, Jules. *Sobre as feiticeiras*. Tradução de Manuel João Gomes. Lisboa: Afrodite, 1974. p. 425-429.

HORTA, Maria Teresa. “O delator”. In: RIBEIRO, Ilídio (org.). *Novíssimo teatro português*. Lisboa: Ao Sol, 1962. p. 104-128.

IRIGARAY, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.

JUNG, C. G.. 1954. *The practice of psychotherapy: essays on the psychology of transference and other subjects*. Tradução de R. F. C. Hull. Nova York: Pantheon, 1954.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. *O martelo das feiticeiras*. Tradução de Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2004.

- KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Paris: Seuil, 1983.
- KRISTEVA, Julia. *Séméiôtiké: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.
- LEÃO, Sara Sá. *O obsceno*. Lisboa: Secção de Estudos Alemães, Universidade Nova de Lisboa, 2003. Disponível em: [http://helenabarbas.net/alunos/Obsceno\\_Sara\\_Leao.pdf](http://helenabarbas.net/alunos/Obsceno_Sara_Leao.pdf). Acesso em: 01 fev. 2023.
- LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Editora Cosac & Naif, 2007.
- LIMA, Alexandre António de. “Os encantos de Circe”. In: *Theatro portuguez ou collecção das operas portuguesas, que se representarão nas Casas dos Theatros públicos do Bairro Alto, e Mouraria*. Lisboa: Officina Patr. de Franc. Ameno, 1761. p. 116-183.
- LOMAN, Rikard. *Drama- och föreställningsanalys*. Lund: Studentlitteratur, 2016.
- LOPONDO, Lílian. *Bernardo Santareno: a tragédia contemporânea e a tradição aristotélica*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2000.
- LORDE, Audre. *Sister outsider: essays and speeches by Audre Lorde*. Berkeley: Crossing Press, 2007.
- LOURENÇO, Helena Filipa. “A representatividade do feminino na *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro: paradigmas do discurso amoroso”. *eHumanista*, v. 12, p. 252-268, 2009. Disponível em: [https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7\\_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume12/Lourenco.pdf](https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume12/Lourenco.pdf). Acesso em: 11 set. 2022.
- LOWE, N.J.. “Euripides”. In: JONG, Irene J.F. de; NÜNLIST, René; BOWIE, Angus (orgs.). *Narrators, narratees, and narratives in Ancient Greek literature: studies in Ancient Greek narrative*. v. 1. Leiden: Brill, 2004. p. 269-280.
- MACEDO, Helder. *Camões e a viagem iniciática*. Rio de Janeiro: Móbile, 2012.
- MACHADO, Simão. *Comédia da pastora Alfea*. V. 1. 1601a. Centro de Estudos de Teatro, Teatro de autores portugueses do séc. XVI – base de dados textual [on-line]. Disponível em: <http://www.cet-e-quinientos.com/>. Acesso em: 04 mai. 2021.
- MACHADO, Simão. *Comédia da pastora Alfea*. V. 2. 1601b. Centro de Estudos de Teatro, Teatro de autores portugueses do séc. XVI – base de dados textual [on-line]. Disponível em: <http://www.cet-e-quinientos.com/>. Acesso em: 04 mai. 2021.
- MANOJLOVICH, Tatjana. “Personagens de Antígona, Helena e de Medeia na trilogia de Hélia Correia”. In: SOUSA E SILVA, Maria de Fátima (org.). *Furor: ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006. p. 155-172.
- MARTINS, Filipa. *O dever de deslumbrar – biografia de Natália Correia*. Lisboa: Contraponto, 2023.

MATTOSO, José (org.). *História da vida privada em Portugal: os nossos dias*. Lisboa: Temas e Debates, 2011.

MAXWELL-STUART, P.G.. *Witchcraft: a history*. 3. ed. Stroud: Tempus, 2004.

METRASS, Célia; MEDEIROS, Helena de Sá; HORTA, Maria Teresa. *Aborto: direito ao nosso corpo*. Lisboa: Editorial Futura, 1975.

MICHELET, Jules. *La sorcière*. Paris: Gallimard, 2016.

MICHELET, Jules. *As feiticeiras*. Tradução de Ana Moura. V. 1. Cascais: Pergaminho, 2003.

MICHELET, Jules. *Sobre as feiticeiras*. Tradução de Manuel João Gomes. Lisboa: Afrodite, 1974.

MILLER, Arthur. *The crucible*. Londres: Penguin, 2000.

MONTEIRO, George. “Natália Correia on Portuguese Surrealism: a lecture in the United States”. *Portuguese Studies*, v. 31, n. 1, p. 124-131, 2015. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.5699/portstudies.31.1.0124>. Acesso em: 10. ago. 2022.

MORAIS, Carlos. “Mesura em *Desmesura* de Hélia Correia: exercício de recriação do ritmo clássico”. *Ágora. Estudos clássicos em debate*, n. 12, p. 97-114, 2011. Disponível em: <https://proa.ua.pt/index.php/agora/article/view/10167>. Acesso em: 05 fev. 2023.

MORGAN, Robin (org.). *Sisterhood is powerful: an anthology of writings from the women's liberation movement*. Nova York: Random House, 1970.

MOURA, Susana. “A cena [do] texto: uma revisão ao teatro de Bernardo Santareno”. In: ROSA, Carlos Gontijo; CORRADIN, Flavia Maria; DRIVER, Robin. *Bernardo Santareno e as transformações da cena portuguesa no século XX*. Jundiaí: Paco Editorial, 2022. p. 145-162.

MURRAY, Margaret. *The witch-cult in Western Europe: a study in anthropology*. Project Gutenberg, 2007. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/20411/20411-h/20411-h.htm>. Acesso em: 05 abr. 2021.

NASCIMENTO, Josyane Malta. “A matéria de Natália Correia: uma utopia libertária”. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, n. 26, p. 16-35, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.24261/2183-816x0226>. Acesso em: 05 ago. 2022.

NEUMANN, Erich. *A Grande Mãe: um estudo histórico sobre os arquétipos, os simbolismos e as manifestações femininas do inconsciente*. Tradução de Fernando Pedroza de Mattos e Maria Sílvia Mourão Netto. 2. ed. São Paulo: Editora Pensamento-Cultrix, 2021.

NORAS, José Miguel. *Bernardo Santareno: da nascente até ao mar*. Lisboa: Âncora, 2020.

OSORIO, Anna de Castro. *Quatro novelas*. Coimbra: França Amado – Editor, 1908.

OVÍDIO. *Heroídes*. Tradução de Carlos Ascenso André. Lisboa: Cotovia, 2016.

- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia, 2007.
- PAIVA, José Pedro. *Bruxaria e superstição num país sem “caça às bruxas”: 1600-1774*. 2. ed. Lisboa: Notícias, 2002.
- PALINHOS, Jorge. “A violência como libertação em Bernardo Santareno”. In: BRILHANTE, Maria João; FADDA, Sebastiana; VASCONCELOS, Ana Isabel (orgs.). *Bernardo Santareno/100 anos. Percursos & documentos*. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro (FLUL), 2022. p. 87-106.
- PARAFITA, Alexandre. *Mitologia popular portuguesa: viagem ao fantástico na literatura oral tradicional*. Sintra: Zéfiro, 2021.
- PATMORE, Coventry. *Poems*. 4. ed. Londres: G. Bell and Sons, 1921.
- PAUSÂNIAS. *Descrição da Grécia. Livro II*. Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2022.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PEDROSA, Ana Bárbara. “Natália Correia: a censura de ‘A comunicação’”. *Esquerda* [on-line]. 16. ago. 2019. Disponível em: <https://www.esquerda.net/dossier/natalia-correia-censura-de-comunicacao/62386>. Acesso em: 05 jun. 2022.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Receção das fontes clássicas em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019.
- PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Lisboa: Parceria A.M. Pereira, 1934.
- PIERRON, Agnès. *Dictionnaire de la langue du théâtre*. 2. ed. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2009.
- PIMENTEL, Irene Flunser. *Contributos para a história das mulheres no Estado Novo: as organizações femininas do Estado Novo. A ‘Obra das Mães pela Educação Nacional’ e a ‘Mocidade Portuguesa Feminina’. 1936-1966*. Dissertação (Mestrado em História Contemporânea) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, 1996.
- PINA, Maria da Graça Gomes de. “Lusitânia, corpo e voz de uma imagem”. *Texto poético*, v. 14, n. 24, p. 220-234, 2018. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/463/381>. Acesso em: 29 ago. 2022.
- PORTUGAL. *Ordenações filipinas. Livro V*. 1870. Ordenações filipinas on-line. Disponível em: <http://www1.ci.uc.pt/ihti/proj/filipinas/ordenacoes.htm>. Acesso em: 01 mai. 2021.
- PORTUGAL. *O quinto livro das ordenações*. 1539. Ordenações manuelinas on-line. Disponível em: <http://www1.ci.uc.pt/ihti/proj/manuelinas/ordemanu.htm>. Acesso em: 01 mai. 2021.

PRENDERGAST, Monica; SAXTON, Juliana. *Applied theatre*. Bristol: Intellect Books, 2009.

PROPÉRCIO, Sexto. *Elegias*. Tradução de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

PURKISS, Diane. *The witch in history: early modern and twentieth-century representations*. Nova York: Routledge, 1996.

RANDALL, Anne Frances. *A letter to the women of England on the injustice of mental subordination – with anecdotes*. Londres: T.N. Longman and O. Rees, 1799. Disponível em: <https://romantic-circles.org/editions/robinson/mrletterfrst.htm>. Acesso em: 11 abr. 2021.

READ, Donna (dir.). *The burning times*. Filme documentário. Montreal: National Film Board of Canada, 1990. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=34ow\\_kNnor&t=108s](https://www.youtube.com/watch?v=34ow_kNnor&t=108s). Acesso em: 12 abr. 2021.

REBELLO, Luiz Francisco. “Posfácio”. In: SANTARENO, Bernardo. *Obras completas – 4º volume*. Lisboa: Caminho, 1987. p. 383-397.

REBELO, Manuel Coelho. *El ahorcado fingido*. 1658. Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVII – uma biblioteca digital. Disponível em: <http://www.cet-e-seiscentos.com/>. Acesso em 10 mai. 2021.

REYNAUD, Maria João. “Perfil poético”. In: HORTA, Maria Teresa. *Poesia reunida*. Lisboa: Dom Quixote, 2009. p. 21-25.

RIBEIRO, Bernardim. *Obras de Bernardim Ribeiro*. Lisboa: Presença, 2010.

ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Project Gutenberg, 1999. Disponível em: <https://gutenberg.org/cache/epub/1619/pg1619.html>. Acesso em: 12 Mai. 2021.

ROSA, Armando Nascimento. “Eros, história e utopia: o teatro de Natália”. In: ABREU, Maria Fernanda de; FERNANDES, Margarida; GOULART, Rosa Maria; MOURÃO, José Augusto (orgs.). *Natália Correia: a festa da escrita*. Lisboa: Colibri, 2010. p. 137-154.

ROSA, Armando Nascimento. “Peças breves no teatro escrito de Natália Correia” *Forma Breve. Revista de Literatura*, n. 5, p. 41-53, 2007. Disponível em: [revistas.ua.pt/index.php/formabreve/article/download/234/204](http://revistas.ua.pt/index.php/formabreve/article/download/234/204). Acesso em: 05 ago. 2022.

ROSA, Carlos Junior Gontijo. “Ecos de *Medeia* no teatro português do século XVIII”. *Calíope: presença clássica*, n. 23, p. 9-28, 2012. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/caliope/issue/view/1500>. Acesso em: 24 mai. 2023.

SALAZAR, António de Oliveira. *Discursos e notas políticas 1928 a 1966*. Coimbra: Coimbra Editora, 2016.

SANTARENO, Bernardo. *O crime de Aldeia Velha*. Silveira: E-Primatur, 2017.

SANTARENO, Bernardo. *Nos mares do fim do mundo*. Silveira: E-Primatur, 2016.

- SANTARENO, Bernardo. *Obras completas – 4º volume*. Lisboa: Caminho, 1987.
- SANTARENO, Bernardo. *Obras completas – 3º volume*. Lisboa: Caminho, 1986.
- SANTARENO, Bernardo. *Obras completas – 2º volume*. Lisboa: Caminho, 1985.
- SANTARENO, Bernardo. *Obras completas – 1º volume*. Lisboa: Caminho, 1984.
- SANTOS, Graça dos. “Chapitre IV. Une législation contraignante”. In: SANTOS, Graça dos. *Le spectacle dénaturé: le théâtre portugais sous le règne de Salazar (1933-1968)*. Paris: CNRS Éditions, 2002. p. 173-222. Disponível em: <http://books.openedition.org/editions-cnrs/39027>. Acesso em: 15 mai. 2023.
- SARDOU, Victorien. *La sorcière*. Paris: Calmann-Lévy, 1904.
- SÉNECA. *Medeia*. Tradução de Ana Alexandra Sousa. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011.
- SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Tradução de José Miguel Silva. Lisboa: Relógio d’Água, 2016.
- SHAKESPEARE, William. *A tempestade (The tempest)*. Edição bilíngue. Tradução de Rafael Raffaelli. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.
- SILVA, António José da. *Obras completas*. V. 2. Lisboa: Livraria Sá da Costa – Editora, 1954.
- SILVA, César Santos. *Portugal no século XX. Os anos 70*. Porto: Book Cover Editora, 2022.
- SILVA, Maria de Fátima. “Linguagem, barbarismo e civilização. Hélia Correia, *Desmesura*”. In: SOUSA E SILVA, Maria de Fátima (org.). *Furor: Ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006. p. 173-195.
- SMIT, Betine van Zyl. “Medea the feminist”. *Acta classica*, v. 45, p. 101-122, 2002. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24595328>. Acesso em 19 mai. 2022.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- STARHAWK. *The spiral dance: a rebirth of the ancient religion of the great goddess*. 20. ed. San Francisco: Harper San Francisco, 1999.
- STATES, Bert O. *Great reckonings in little rooms: on the phenomenology of theatre*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- STRIDSBERG, Sara. *Medealand och andra pjäser*. Estocolmo: Albert Bonniers Förlag, 2012.
- SUGIMOTO, David T.. “Preface”. In: SUGIMOTO, David T. (org.). *Transformation of a Goddess: Ishtar - Astarte – Aphrodite*. Friburgo / Gotinga: Academic Press / Vandenhoeck & Ruprecht, 2014. p. vii-ix.

SYLVESTRE, Anne. “Une sorcière comme les autres”. In: SYLVESTRE, Anne. *Les pierres dans mon jardin / Une sorcière comme les autres*. Châteauroux: EPM, 2005. 1 CD. Faixa 13.

TAVARES, Manuela. *Feminismos: percursos e desafios (1947-2007)*. Alfragide: Texto Editores, 2011.

THAWER, Tish. *The witches of BlackBrook*. Taylor, Missouri: Amber Leaf Publishing, 2015.

VAQUINHAS, Irene. *Coquettes, doutoras e outras: história das mulheres em Portugal (Séculos XIX e XX)*. Lisboa: Colibri, 2021.

VÁZQUEZ HOYS, Ana María. “En las manos de Astarté, la abrasadora”. *Aldaba*, n. 30, p. 89-140, 2017. Disponível em: <https://revistas.uned.es/index.php/ALDABA/article/view/20444/16933>. Acesso em: 11 ago. 2022.

VICENTE, Gil. *Tragicomédia Templo d’Apolo*. 1526. Centro de Estudos de Teatro, Teatro de autores portugueses do séc. XVI – base de dados textual [on-line]. Disponível em: <http://www.cet-e-quinientos.com/>. Acesso em: 22 fev. 2023.

VICENTE, Gil. *Comédia de Rubena*. 1521. Centro de Estudos de Teatro, Teatro de autores portugueses do séc. XVI – base de dados textual [on-line]. Disponível em: <http://www.cet-e-quinientos.com/>. Acesso em: 04 mai. 2021.

VICENTE, Gil. *Barca do Inferno*. 1517. Centro de Estudos de Teatro, Teatro de autores portugueses do séc. XVI – base de dados textual [on-line]. Disponível em: <http://www.cet-e-quinientos.com/>. Acesso em: 04 mai. 2021.

VICENTE, Gil. *Auto do velho da Horta*. 1512. Centro de Estudos de Teatro, Teatro de autores portugueses do séc. XVI – base de dados textual [on-line]. Disponível em: <http://www.cet-e-quinientos.com/>. Acesso em: 04 mai. 2021.

VICENTE, Gil. *Farsa da Índia*. 1509. Centro de Estudos de Teatro, Teatro de autores portugueses do séc. XVI – base de dados textual [on-line]. Disponível em: <http://www.cet-e-quinientos.com/>. Acesso em: 22 fev. 2023.

VICENTE, Gil. *Auto das fadas*. s/d. Centro de Estudos de Teatro, Teatro de autores portugueses do séc. XVI – base de dados textual [on-line]. Disponível em: <http://www.cet-e-quinientos.com/>. Acesso em: 04 mai. 2021.

WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WITTIG, Monique. “La pensée straight”. *Questions féministes*, n. 7, p. 45-53, 1980. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40619186>. Acesso em: 01 abr. 2021.

WOODYARD, George W. “A metaphor for repression: two Portuguese Inquisition plays”. *Luso-Brazilian Review*, v. 10, n. 1, p. 68-75, 1973. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3513034>. Acesso em 10 ago. 2022.

WOOLF, Virginia. *Collected essays*. V. 2. Londres: The Hogarth Press, 1966.



## ANEXO 1

### Referências de primeiras edições

#### Primeiras edições de obras citadas de Bernardo Santareno

- 1957 *Teatro*, V. 1. Lisboa: Tipografia Ideal. (Primeira edição das peças *A promessa*, *O bailarino* e *A excomungada*).
- 1959 *Nos mares do fim do mundo. doze meses com os pescadores bacalhoeiros portugueses por bancos da Terra Nova e da Gronelândia*. Lisboa: Ática.
- O crime de Aldeia Velha*. Lisboa: Ática.
- O lugre*. Lisboa: Ática.
- 1960 *António Marinheiro: o Édipo de Alfama*. Porto: Divulgação.
- 1961 *O duelo*. Lisboa: Ática.
- O pecado de João Agonia/Irmã Natividade*. Porto: Divulgação.
- 1966 *O Judeu*. Lisboa: Ática.
- 1969 *A traição do Padre Martinho*. Lisboa: Ática.

#### Primeiras edições de obras citadas de Natália Correia

- 1955 *Poemas*. Porto: edição de autor.
- 1957 *Dimensão encontrada*. Lisboa: edição de autor.
- 1958 *Descobri Que Era Europeia: impressões duma viagem à América*. Lisboa: Portugália.
- Passaporte*. Lisboa: edição de autor.
- 1959 *Comunicação*. Lisboa: Contraponto.
- 1965 (org.). *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica*. Lisboa: Afrodite.
- 1968 *Mátria*. Lisboa: edição de autor.
- 1969 *O Encoberto*. Lisboa: Galeria Panorama.
- 1970 “Cultura feminina”. In. *Diário das Notícias. Suplemento Literatura & Arte*. 22 de janeiro de 1970.
- “Pátria ou mátria?”. In. *Revista Notícia*. 23 de março de 1970.

“O Manifesto S.C.U.M.”. In. *A Capital. Suplemento Literatura & Arte*. 15 de abril de 1970.

- 1972 *A mosca iluminada*. Lisboa: Quadrante.
- 1983 *A pécora*. Lisboa: Dom Quixote. (Obra impressa em 1967, com circulação proibida pela PIDE).
- 1985 *O armistício*. Lisboa: Dom Quixote.
- 1990 *Sonetos românticos*. Lisboa: Edições O Jornal.

#### **Primeiras edições de obras citadas de Maria Teresa Horta**

- 1971 *Minha senhora de mim*. Lisboa: Dom Quixote.
- 1972 (com Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa). *Novas cartas portuguesas*. Lisboa: Estúdios Cor.
- 1983 *Os anjos*. Lisboa: Litexa.
- 1987 *Rosa sangrenta*. Lisboa: Nova Nórdica.
- 2006 *Inquietude*. Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi.
- 2014 *Meninas*. Lisboa: Dom Quixote.

#### **Primeiras edições de obras citadas de Hélia Correia**

- 1983 *Montedemo*. Lisboa: Ulmeiro.
- 2001 *Lillias Fraser*. Lisboa: Relógio d'Água.