

## A HERMENÊUTICA DO EU NA POESIA DE NATÁLIA CORREIA

DOS INÉDITOS DE 1941-47  
AOS POEMAS PUBLICADOS EM 1955

RUI TAVARES DE FARIA

*Universidade dos Açores*

rui.mv.faria@uac.pt

**RESUMO:** O presente artigo propõe-se tratar a figura de Natália Correia através dos retratos e autorretratos poéticos publicados entre 1941 e 1955. A hermenêutica do Eu será construída a partir de um corpus selecionado de poemas, escritos durante um período cronológico significativo para se conhecer o percurso evolutivo de Natália, enquanto poeta. Assim sendo, desenvolver-se-á uma reflexão em torno de três linhas de análise: 1. o Eu-menina, considerando as imagens da infância que Natália recria; 2. o Eu-mulher, fase em que o corpo se assume o elemento identificativo do Eu por excelência; e 3. o Eu-poeta, a figuração sempre presente, uma vez que Natália e a poesia se convertem num ser uno e completo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Natália Correia, hermenêutica, Eu, poesia.

## THE HERMENEUTICS OF THE SELF IN THE POETRY OF NATÁLIA CORREIA. A From the Unpublished Works of 1941-47 to the Poems Published in 1955

**ABSTRACT:** This article aims to deal with the figure of Natália Correia through the portraits and poetic self-portraits published between 1941 and 1955. The hermeneutics of the Self will be constructed from a selected *corpus* of poems, written during a significant chronological period to know Natalia's evolutionary path as a poet. Thus, a reflection will be developed around three lines of analysis: 1. the Self as a child, considering the childhood images that Natalia recreates; 2. the Self as a woman, a phase in which the body becomes the identifying element of the Self par excellence; and 3. the Self as a poet, the ever-present figuration, since Natalia and poetry become a single and complete being.

**KEYWORDS:** Natália Correia, Hermeneutics, the Self, Poetry, Portuguese Literature, 20th Century.

### 1. Considerações preambulares

No âmbito da poesia lírica, a relação entre o Eu que escreve e o Eu que se manifesta através da enunciação discursiva é, desde os mais antigos testemunhos até às mais recentes antologias, extremamente ténue.<sup>1</sup> Embora em grande parte dos casos esta aproximação seja involuntária,

<sup>1</sup> Ferreira (2019: 10, n. 6) assinala que “a discussão sobre a pessoalidade ou a impessoalidade da poesia pode relacionar-se com as reflexões sobre a *fides* na lírica da Antiguidade, que são abordadas por Francisco Achcar no estudo *Lírica e Lugar-comum: fides é o termo técnico que ‘descreve uma relação não entre o autor e a obra, mas entre esta e o público’*; que ‘não corresponde à idéia de sinceridade no que esta possa ter de extrapolação psicológica ou biografista’, pelo que o «eu-lírico não deve, pelo menos em grande parte da poesia antiga, ser tomado como expressão direta, sincera, existencial do autor” (Achcar, 1994: 44-45). Também na linha da relação entre o autor e a obra com o público, desenvolvem-se na Antiguidade, pelo menos a partir de Hesíodo, as *sphragis*, que podem constituir “self portrayals of authors” para garantir a indicação da autoria quando os poetas não estão fisicamente presentes na apresentação dos poemas, como explica Jacqueline Klooster em *Poetry as Window and Mirror* (Klooster, 2011: 176-177).

pois “a interiorização a que os textos líricos procedem relaciona-se com a propensão eminentemente egocêntrica própria do sujeito poético” (Reis, 2001: 314), outros há em que o escritor se propõe, ele próprio, escrever sobre si, sobre o seu Eu, com tudo o que este processo possa implicar em termos de correspondência com a realidade empírica ou com o mundo da fantasia em que se reflete o imaginário artístico do poeta. Assim, “causa ou efeito da linguagem, ser absoluto ou construção textual, o eu permanece o desafio mais perturbante e tentador que a literatura autobiográfica propõe” (Rocha, 1992: 47) ao hermeneuta.

Nesta perspetiva, os retratos e autorretratos poéticos assumem particular interesse e relevância; permitem ao escritor e ao estudioso analisar a hermenêutica do Eu, questionando até que ponto se efetiva uma correlação fiel – e fidedigna – entre o Eu que escreve e o sujeito poético que se revela no e pelo texto poético escrito, isto porque, “se bem que o autor empírico possa projetar sinuosamente no mundo do texto experiências realmente vividas (p. ex.: a vivência de uma determinada manhã, num certo mês de Setembro), também é certo que a voz que nesses textos nos fala pode ignorar (e também subverter, metaforizar, etc.) essas experiências.” (Reis, 2001: 316) Efetivamente, enquanto tipologia de carácter autobiográfico, não se pode falar de autorretrato “sem evocação de tempos e lugares, sem memória.” (Nogueira, 2015: 155).

No panorama geral da literatura portuguesa, esta problemática coloca-se desde as primeiras manifestações poéticas. A poesia lírica trovadoresca constitui um exemplo significativo para a compreensão do fenómeno em causa. Enquanto nas Cantigas de Amigo não se sugere qualquer equiparação entre o escritor e o sujeito da enunciação, porque o primeiro é masculino e o segundo é, na grande maioria das composições, feminino, nos Cantares de Amor a tendência em identificar o trovador que assina a autoria da cantiga com o Eu que se lamenta e morre de amores por uma dona que o ignora tem tido certo crédito. É D. Dinis quem alude a esta identificação nas Cantigas “Quer’eu em maneira de proençal” (CBN 520b; CV 123) e “Proençaes soem mui bem trovar” (CBN 524b; CV 127). Ao condenar o fingimento amoroso que caracteriza a produção poética dos trovadores provençais, D. Dinis apela a que o Eu que escreve exprima de facto aquilo que sente na realidade, o mesmo é dizer seja ele

próprio e não crie uma máscara que distancie a sua identidade empírica da voz poética que canta o amor e as suas vicissitudes.<sup>2</sup>

Se, no caso da poesia lírica trovadoresca, o problema da proximidade e da identificação entre o trovador e o sujeito de enunciação já se coloca, nas épocas que se seguiram nem poetas nem teorizadores literários ficaram indiferentes ao fenómeno. É com Bocage que surge, no nosso entender de forma inequívoca, aquele que se pode chamar o primeiro autorretrato poético da poesia portuguesa. Ainda que alguns estudiosos da lírica camonianiana tendam a persistir na ideia de que certos dos sonetos de Camões são de carácter autobiográfico – hermenêutica que não reúne consenso –, não há testemunhos acerca da vida do autor de *Os Lusíadas* que suportem, com segurança e rigor científico, essa hipótese.<sup>3</sup>

No caso de Bocage, o facto de se possuir elementos concretos a seu respeito –desde quadros a informações fidedignas acerca da sua vida– proporciona uma interpretação do Eu mais consentânea com a inevitável identificação do escritor empírico com o sujeito poético. Tanto assim é que “o célebre soneto [“Magro, de olhos azuis, carão moreno”] de Bocage contribui para enunciar algumas questões relevantes quanto à prática do autorretrato poético” (Ferreira, 2019: 34),<sup>4</sup> assumindo-se como uma espécie de paradigma para muitos poetas portugueses da contemporaneidade, dos quais se destaca Alexandre O’Neil, que espelhou no seu autorretrato “O’Neill (Alexandre), moreno português” a estrutura da composição bocagiana.

Considerando o impacto que a poesia autorretratística teve na produção dos escritores contemporâneos, Natália Correia não é, portanto, uma exceção. É possível aceder à vida pessoal e real da autora através de muitas das suas composições poéticas, para mais ela que encontrou nesta *ars loquendi*, com quem assume um compromisso para a vida, uma espécie de registo transmissor das e para as suas mais variadas vivências.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Para um apontamento mais aprofundado acerca do assunto, *vide* Buescu (1990: 60-74).

<sup>3</sup> Sobre a questão dos autorretratos poéticos na literatura portuguesa, em particular sobre a problemática que aborda a lírica camonianiana e a possibilidade de Camões ter feito, em redondilha, a negação de um retrato que lhe foi pintado, *vide* Ferreira (2019: 25-34).

<sup>4</sup> Para o aprofundamento destas questões, *vide* Ferreira (2019: 34-41).

<sup>5</sup> Apesar de o mercado editorial oferecer cerca de meia dúzia de biografias da escritora

Neste sentido, o estudo que aqui se desenvolve pretende dar voz à própria Natália. É ela quem vai apresentar-se e falar de si. O processo não se apoiará numa entrevista, nem tão-pouco em considerações de terceiros –a estes será feito recurso, havendo a devida necessidade e justificação–, mas numa leitura analítica e hermenêutica de um *corpus* de poemas, através da qual será possível –assim se crê– que Natália seja ela própria. As composições seleccionadas foram publicadas entre 1941, tendo Natália 18 anos, e 1955, estando já com 32 anos, período que se considera fundamental na formação do Eu. Assim sendo, procurar-se-á refletir sobre a hermenêutica do Eu nataliano a partir de três linhas de análise: 1. o Eu-menina; 2. o Eu-mulher; e 3. o Eu-poeta.

## 2. O Eu-menina: imagens da infância

A enunciação na primeira pessoa do singular insinua, de certa forma, uma maior proximidade entre o escritor e o sujeito poético. Apesar de se reconhecer a ficcionalidade literária como uma propriedade necessária para a classificação de um texto como sendo literário,<sup>6</sup> afastando-o, assim, do universo empírico do Eu que escreve, devem ser tidos em conta outros referentes que não apenas a enunciação poética ao nível do discurso. Sabe-se, pela boca de Natália Correia, que a mesma passou a infância a ouvir histórias de embalar, contos maravilhosos, mitos gregos, pela leitura ou pelo reconto que à sua mãe competia,<sup>7</sup> logo, há a sugestão de identificação da poetisa, enquanto escritora, com o Eu que alude à

açoriana, cujo rigor histórico e científico não nos cabe aqui avaliar, os autores que delas se ocuparam mostram-se mais interessados em recolher informações sobre Natália Correia junto de amigos e conhecidos da poetisa para a tornarem conhecida do público-leitor, ao invés de fazerem um retrato dela a partir do que a própria escreve sobre si, sobretudo no universo literário. Ler, interpretar e analisar a obra de Natália Correia são os melhores meios para conhecer efetivamente o pensamento e a vida deste vulto maior da literatura e da cultura portuguesas do século XX.

<sup>6</sup> Sobre a questão da ficcionalidade e semântica do texto literário, reveja-se Aguiar e Silva (1990: 218-226).

<sup>7</sup> As *Entrevistas a Natália Correia*, transcritas e editadas, em 2004, pela Parceria M. Pereira, informam o leitor destas evocações da infância da autora, assim como de muitos outros aspetos relativos aos cerca de onze anos passados na ilha de S. Miguel, onde nasceu em 1923.

infância, recriando imagens reveladoras de um certo estado de espírito que, aos olhos do hermeneuta, pode ser o realmente sentido, como o poeticamente transfigurado.

Detendo a leitura num *corpus* restrito de composições, é possível retratar a infância da autora açoriana como tendo sido um período propício às brincadeiras e às aventuras que tocam o domínio do fantástico. No poema intitulado “Fiz um conto para me embalar”, integrado no conjunto de textos inéditos de 1941 a 1947, sendo muito provável ter sido este o primeiro texto lírico escrito por Natália,<sup>8</sup> o sujeito poético declara um pacto que fez “com as fadas” (v. 1):

#### FIZ UM CONTO PARA ME EMBALAR

Fiz com as fadas uma aliança.  
A deste conto nunca contar.  
Mas como ainda sou criança  
Quero a mim própria embalar.

Estavam na praia três donzelas  
Como três laranjas num pomar.  
Nenhuma sabia para qual delas  
Cantava o príncipe do mar.

Rosas fatais, as três donzelas  
A mão da espuma as desfolhou.  
Nenhuma soube para qual delas  
O príncipe do mar cantou (Correia, 2023: 37)<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Esta probabilidade advém do facto de ser este o primeiro poema transcrito na secção de “Inéditos [1941/47]” da recente reedição, num único volume, de *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias*, a obra que reúne toda a poesia da autora. Não havendo qualquer esclarecimento da parte do revisor Vladimiro Nunes, nem qualquer referência na “Cronologia” que consta desta reedição, também a cargo de Vladimiro Nunes com Ângela de Almeida, é de se considerar como bastante provável a hipótese levantada.

<sup>9</sup> Os textos de Natália são citados e transcritos a partir da recente reedição, em 2023, num único volume, de *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias*. Refere-se, no final do texto, o número da página.

A situação inicial que determina o desenvolvimento da composição poética parte da aliança que o Eu estabelece com as fadas. É como se o universo ficcional da poesia permitisse a integração de um outro mundo paralelo e igualmente do domínio da ficção, o do maravilhoso, aqui configurado nas “fadas” e num certo “príncipe do mar”. Abrem-se as portas à fantasia e também à inocência, sugerida pelas “três donzelas” que, numa praia sem nome, vislumbram o “príncipe do mar” a cantar. Será o Eu poético uma dessas donzelas? A sedução que as domina, como se fosse ele a “sereia” e elas, os “marinheiros de Ulisses”, mas não privadas do feitiço daquele canto, condu-las à fatalidade de acabarem, tais “Rosas fatais”, desfolhadas pela “mão da espuma.”

Que “conto” é este que o Eu fez para se embalar? É a revivência de brincadeiras de uma infância passada, que envolve crianças num espaço comum, como a “praia”, sujeitas a situações que, num primeiro momento, parecem vulgares, mas logo se tornam sugestivas de uma certa malandrice (“Rosas fatais, as três donzelas/A espuma do mar as desfolhou.”) Terá o Eu lírico feito parte do imaginário por si poetizado? Tendo compactuado com as fadas o silêncio de a ninguém revelar o conteúdo do seu conto, não é de todo descabido considerar-se que Natália poderá ser uma das “três donzelas”. A cumplicidade, que entre as crianças se cria à volta de algum acontecimento que juntas tenham experienciado ou que uma tenha confidenciado à(s) outra(s), é um traço caracterizador da infância. As aventuras e os medos das histórias de embalar são, no fundo, as próprias vivências da criança, efetivamente experimentadas ou oniricamente elaboradas.

No XVI poema de *Rio de Nuvens*, de 1947, a ideia dos contos e do efeito que têm no Eu poético é de novo evocada:

#### XVI

Quem vem contar-me uma história  
Dos meus tempos de menina?

Quando eu era pequenina,  
A minha ama contava  
Aquela história em que entrava  
Uma menina e um pão.

Eu, ao ouvi-la, chorava.

A fábula é outra agora:  
A menina já não chora  
No meio da escuridão.

Quem tem medo é o papão. (Correia, 2023: 58)

O tempo da enunciação coincide com o tempo da escrita, como se comprova pelo recurso ao advérbio de tempo “agora”, no v. 8, pelo que, na base da construção do poema, está, de modo mais evidente do que no texto antes analisado, a recordação ou recriação do período da infância por parte do Eu poético, que recupera a memória saudosa das narrativas que lhe contava a “ama”.<sup>10</sup> Na verdade, “a memória, que não é um ato simples, nem implica dados de um único tipo, retém os momentos marcantes da existência” (Nogueira, 2015: 166).

Mas, ao contrário da história das “três donzelas” que poderá ter sido do agrado da poetisa –não só pelo colorido que as várias imagens pintam, mas também pelo tom jocoso em que se dá o desfecho da aventura, em “A mão da espuma as desfolhou/Nenhuma delas soube para qual delas/O príncipe do mar cantou” (vv. 1-12)–, a “história em que entrava/Uma menina e um papão” (vv. 5-6) provoca nela choro e medo. Considerando a relação que os dois poemas mantêm entre si, em termos de uma hermenêutica do Eu que aproxima o sujeito poético da autora, faz sentido dizer-se que os “tempos de menina” de Natália Correia traduzem uma infância povoada por momentos de alegria e de aventura, de choro e de medo, num ambiente ora em contacto com a natureza, neste caso a marítima, tal como se espera de alguém que tem por berço uma ilha (“a praia”), ora revelador de um universo doméstico acolhedor e educativo, como sugere o facto de haver uma ama que contava histórias ao Eu poético, quando este era uma “menina” “pequenina”.

Já no poema “Retrato talvez saudoso de uma menina insular”, o primeiro do capítulo intitulado “Biografia” da obra *Poemas*, de 1955, o exercício de rememoração da infância a que se presta o sujeito poético

<sup>10</sup> Há aqui uma correferência com a realidade empírica da autora. Natália Correia alude, em mais do que uma obra, à Maria da Estrela, a governanta dos seus tempos de menina, ainda na ilha de S. Miguel.

sugere outra dinâmica na hermenêutica do Eu. Antes de mais, o título reveste-se de importância para a caracterização desse Eu. Trata-se do “retrato talvez saudoso”, porque de um passado possivelmente longínquo, logo, indiciador de dúvidas por esta eventual distância entre o momento da escrita e o momento da enunciação, de uma “menina insular”. O modificador restritivo do nome “menina” é o adjetivo relacional “insular”, que especifica o objeto do retrato, em termos de origem ou proveniência. Repare-se que não é uma “menina” genérica, como aquela a quem as amas contam histórias do papão ou aquela que brinca, à beira da praia, com as amigas, ao som do canto de um “príncipe do mar”. Esta é uma criança que provém de uma ilha. Neste sentido, há uma clara equiparação desta “menina” com o Eu que escreve, Natália Correia, nascida na ilha de S. Miguel, nos Açores.

Contudo, se o título parece quebrar a barreira da ficcionalidade poética, identificando a “menina insular” com a poetisa, a enunciação discursiva, diferentemente dos dois outros poemas antes analisados, faz-se exclusivamente na terceira pessoa do singular, procedimento que insinua um afastamento do Eu que escreve da voz que desenha o “retrato talvez saudoso de uma menina insular.” À primeira vista, o poema não apresenta um Eu, mas um objeto lírico, sobre o qual se detém uma entidade enunciativa muito próxima da categoria de narrador, porque o conteúdo poetizado se constrói a partir de elementos descritivos e actanciais, como se de um relato narrativo se tratasse. Mas

a subjetividade não é expurgada do texto lírico quando esse eu [...] não se encontra formulado (porque não tem que o ser forçosamente) através de uma primeira pessoa gramatical. Ele deve ser encarado sobretudo numa dimensão existencial, dimensão que envolve uma relação pessoal com o mundo e com os outros, tendendo não só para o conhecimento disso que lhe é exterior, mas também, em última instância, para o autoconhecimento que esse sujeito normalmente persegue. (Reis, 2001: 318-319)

É, pois, nesta perspetiva que deve ser lido o poema “Retrato talvez saudoso de uma menina insular”:



## RETRATO TALVEZ SAUDOSO DA MENINA INSULAR

Tinha o tamanho da praia  
o corpo que era de areia.  
E mais que corpo era indício  
do mar que continuava.  
Destino de água salgada  
princiado na veia.

E quando as mãos se estenderam  
a todo o seu comprimento  
e quando os olhos desceram  
a toda a sua fundura  
teve o sinal que anuncia  
o sonho da criatura.

Largou o sonho no barco  
que dos seus dedos partiam  
que dos seus dedos paisagens  
países anteciam.

E quando o corpo se ergueu  
voltado para o desengano  
só ficou tranquilidade  
na linha daquele além  
guardada na claridade  
do coração que a retém. (Correia, 2023: 85)

O Eu que antes vivenciara objetivamente as circunstâncias banais que o “tempo de menina” lhe proporcionava –brincadeiras à beira-mar, contos de embalar, medos e alegrias– assume agora o papel de hermenêuta de si próprio e constrói à sua volta um retrato subjetivo –recorde-se o uso do advérbio de dúvida “talvez” logo no título– de uma infância saudosa, porque perdida. A “menina insular” –o mesmo é dizer Natália Correia– tem a “praia” por “corpo” e a “água salgada” corre-lhe “na veia”. O que aqui se configura é uma imagem genesiaca que submete o Eu a um processo de metamorfose. O “tempo de menina” de Natália ficou para trás, largado como “o sonho no barco”, o barco que a transpôs para fora

da ilha rumo ao desconhecido.<sup>11</sup> No presente, é daí que ela perscruta, “na linha daquele além/guardada na claridade/do coração que a retém” (vv. 23-25), o Eu da infância. O “corpo que [antes] era de areia” (v. 2) é agora o “corpo [que] se ergueu/voltado para o desengano.” (vv. 20-21) Parece encerrar-se um ciclo, o da inocência infantil, para se iniciar outro, o da fase adulta, e mostrar, afinal, que “mais que corpo era indício/do mar que continuava” (vv. 3-4).

### 3. O Eu-mulher: figurações do corpo

“Voltado para o desengano”, o corpo ergue-se porque já não é “de areia”, terá uma forma mais consistente e há de moldar-se ao Eu e vice-versa. Na verdade, o elemento “corpo” é o que permite, por oposição ao sentimento e à razão, determinar a maturidade física e visível do ser humano. Torna-se no meio concreto/objeto através do qual é possível atender às solicitações do espírito, aos impulsos do desejo, às expressões do sentimento. E, tal como tudo o que é perecível, o corpo forma-se, exibe-se, deteriora-se e, conseqüentemente, passa a assumir-se indiferente ao olhar e à sedução do outro.

Do conjunto de poemas inéditos escritos entre 1947 e 1955 há três que oferecem visões reativas do Eu relativamente ao corpo. Em todos a enunciação faz-se na primeira pessoa do singular, mas em “Há dias e dias...” existem elementos linguísticos que determinam o género feminino da voz enunciativa, aspeto a ter em conta na hermenêutica do Eu, quando se propõe uma correspondência entre Natália, o Eu que escreve, e o Eu poético feminino que se exprime através do texto poético:

Há dias e dias...

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

<sup>11</sup> A propósito das figurações da ilha na poesia de Natália Correia, *vide* Faria (2022).

Ardo nos claustros da lua.  
Nos dias em que sou fêmea  
No sol arrefeço, pudica. (Correia, 2023: 64)

Excetuando os substantivos “dias” (v. 1), “amor” (v. 4), “claustros” (v. 6) e “sol” (v. 8), os restantes nomes presentes nesse breve poema são femininos, sendo que é em dois deles – que se repetem nas duas quadras – que se estrutura a mensagem poética: “monja” (v. 1, v. 5) e “fêmea” (v. 2, v. 7). A carga semântica destes dois vocábulos relaciona-se com o corpo físico do Eu-mulher. A “fêmea” é determinada por elementos corporais que não constam do corpo masculino, os quais se traduzem na expressão da sexualidade. Numa esfera não de oposição, mas de reserva e fechamento, está a “monja”, a fêmea privada – por vontade própria (?) – do prazer que aqueles elementos lhe podem proporcionar, em termos físicos e afetivo-sexuais.

Na plena posse do seu corpo, o Eu aprende a conhecê-lo e a lidar com ele, por isso, “há dias em que [é] monja”,/Há dias em que [é] fêmea.” Embora o Eu detenha domínio sobre o elemento corpo, também este último exerce influência sobre o primeiro. Rendida aos impulsos da condição de fêmea, qual animal vencido pelo instinto, “embruxada, na fogueira/Do amor [põe] mais lenha” (vv. 3-4), o que quer dizer que se deve admitir a probabilidade de o corpo levar o Eu ao descontrolo, quando sujeito à força que se sobrepõe à sua própria vontade: o amor.

Mas a dicotomia “fêmea”/“monja” é recuperada por Natália noutra poesia, o “Autorretrato”, composição de 1955, integrada, tal como o “Retrato talvez saudoso de uma menina insular”, na parte “Biografia” da obra *Poemas*. Ainda que pareça uma relação de oposição, no fundo, a “fêmea” e a “monja” complementam-se “conforme a noite. Conforme o dia”:

#### AUTORRETRATO

Espáduas brancas palpitantes:  
asas no exílio dum corpo.  
Os braços calhas cintilantes  
para o comboio da alma.  
E os olhos emigrantes  
no navio da pálpebra

encalhado em renúncia ou cobardia.  
Por vezes fêmea. Por vezes monja.  
Conforme a noite. Conforme o dia.  
Molusco. Esponja  
embebida num filtro de magia.  
Aranha de ouro  
presa na teia dos seus ardis.  
E aos pés um coração de louça  
quebrado em jogos infantis. (Correia, 2023: 97)<sup>12</sup>

Contrariamente ao poema “Há dias e dias...”, em “Autorretrato” a pessoa da enunciação não é a primeira pessoa do singular. O Eu olha-se através de um elemento que pode configurar um “Ela”, pois o género feminino expressa-se precisamente pelos nomes “fêmea” e “monja”, os únicos que, no poema, permitem esta identificação gramatical. O Eu-Ela exterioriza-se, primeiramente, pela forma da mancha gráfica da composição. Apresentado como está, num alinhamento centrado e não justificado, o texto parece reproduzir uma silhueta feminina.<sup>13</sup> Os vv. 1-6 podem formar o tronco até à cintura; os vv. 7-10, as ancas – no caso bem alargadas, marca de acentuada feminilidade –; e os vv. 10-15, os membros inferiores. Repare-se que, na globalidade da composição poética, formada por número ímpar de versos, totalizando 15, é o v. 8, “Por vezes fêmea. Por vezes monja”, que ocupa a centralidade não só do poema, em termos de posição métrica, como também do corpo feminino, cujos contornos são sugeridos pelo desenho gráfico do texto. Neste caso, o v. 8 corresponderá à localização anatômica da genitália.

Trata-se, apenas pela avaliação da estrutura formal e gráfica, de uma composição poética significativa para a hermenêutica do Eu. Considere-se, agora, a mesma divisão tripartida para se aceder, internamente,

<sup>12</sup> Tal como está, a apresentação da mancha gráfica do poema “Autorretrato” é proposta, porque tem implicações pertinentes na análise que é feita tanto da sua estrutura externa, como da sua estrutura interna.

<sup>13</sup> Veja, a título exemplificativo, a silhueta do corpo feminino em obras de pintura, como *Les demoiselles d'Avignon* (1907) *Femme assise dans un jardin* (1938), *Femme en bleu* (1944), todas de Picasso, ou *Woman in a Purple Coat* (1937), de Matisse, a qual encontra correspondência com a linha imaginária do contorno que delimita o poema de Natália Correia.

ao autorretrato. Os vv. 1-6 incidem sobre elementos constitutivos da parte superior do corpo: os “olhos” (v. 5) e a “pálpebra” (v. 6) (rosto), e as “espáduas” (v. 1) e os “braços” (v. 3) (tronco). Sem ser a cor “brancas” (v. 1) atribuída às “espáduas” (v. 1), os restantes elementos surgem desprovidos de qualificativos de natureza adjetival, mas todos realizam metáforas e imagens que transpõem as formas do corpo físico para dar a conhecer o Eu poético, que se apresenta gramaticalmente expresso; não há, na verdade, nenhuma forma verbal flexionada em pessoa e número ao longo de todo o poema, os participios passados aí presentes (“encalhado”, v. 7, “embebida”, v. 11, “presa”, v. 13, e “quebrado”, v. 15) estão morfologicamente convertidos em adjetivos.

As “espáduas”, os “braços” e os “olhos”/ “pálpebras” configuram imagens metafóricas associadas à liberdade; ser livre é a condição por que anseia o Eu-Ela, cujas “espáduas brancas palpitantes [são] asas no exílio dum corpo”. Há um desejo de desprendimento do corpo enquanto matéria, é ele que suporta/prende os ombros que, “palpitantes”, querem voar e ser livres. Do mesmo modo surgem “os braços” equiparados a “calhas cintilantes”, porque se encontram presos ao corpo, e os “olhos emigrantes/no navio da pálpebra/encalhado em renúncia ou cobardia”. Segundo estes versos, é possível perceber-se que “a renúncia ou cobardia” do Eu-Ela impossibilita que viva de forma livre e desapegada do corpo. Esta circunstância resulta numa espécie de duplicidade do Eu, como sugerem os versos que compõem a segunda parte do poema: “Por vezes fêmea. Por vezes monja./Conforme a noite. Conforme o dia.”

A estrutura paralelística destes dois versos mostra como a totalidade do corpo se reparte em “fêmea” e “monja”; e a esta alternativa correspondem, se se considerar o alinhamento unívoco do paralelismo sintático, respetivamente, a “noite” e o “dia”. Dando crédito a esta leitura, a atuação do Eu enquanto “fêmea” dar-se-á em momento noturno, o que insinua um certo mistério, propício não só ao autoconhecimento, como também à reflexão sobre como agir futuramente em função do presente. Na verdade,

a noite simboliza o tempo das gestações, das germinações, que desabrocharão em pleno dia como manifestação da vida. É rica em todas as virtualidades da existência. Porém, entrar na noite é regressar ao inde-

terminado, onde se misturam pesadelos e monstros, as ideias negras. A noite é a imagem do inconsciente e, no sono da noite, o inconsciente liberta-se. Como qualquer símbolo, a noite apresenta um duplo aspeto: o das trevas onde fermenta o futuro, e o da preparação do dia, onde brota a luz da vida. (Chevalier/ Gheerbrant, 1982: 474)

“Conforme a noite”, o Eu-fêmea entrega-se ao sonho e “o inconsciente liberta-se”. É de novo a ideia de liberdade a que aqui volta a ser sugerida; não a liberdade do corpo, como nos primeiros versos do “Autorretrato”, mas a da mente. Este desejo, porém, não se concretiza plenamente, porque o Eu é também “por vezes monja”, a máscara que coloca, “conforme o dia”. Ao identificar-se com uma “monja”, o Eu enclausura-se e reserva-se? As monjas vivem reclusas num espaço de contemplação, normalmente privadas do mundo exterior e do profano, alheias às vicissitudes da “fêmea”. Vestindo este hábito, o Eu confirma a sua personalidade dual, associando à categoria “fêmea” e à “noite” a liberdade, e à “monja” e ao “dia”, a clausura, o mesmo é dizer a ausência de liberdade.

Naquela que se entendeu delimitar como a terceira parte do poema (vv. 10-15), podendo corresponder, na anatomia humana, aos membros inferiores, o Eu-Ela volta a recorrer a um discurso metafórico para se autorretratar. São elementos caracterizadores do Eu o “molusco” e a “esponja”, sugestivos da ductilidade corpórea e psicológica, e a “aranha”, espécie detentora de uma simbologia interessante, sobretudo se aplicada a um autorretrato feminino, como é o caso. O Eu-Ela diz-se “aranha de ouro/presa na teia dos seus ardis”, ou seja, é um agente que opera sobre si própria, porque se prende naturalmente à teia que produz. Simbolicamente, o Eu-aracnídeo, “tecedeira da realidade, é, portanto, senhora do destino; o que explica a sua função divinatória, amplamente atestada em todo o mundo” (Chevalier/ Gheerbrant, 1982: 80). Além disso, possui “qualidades de demiurgia, adivinhação, condução de almas e intercessão entre os dois mundos (o humano e a realidade divina), [que] fazem com que aranha simbolize também um nível superior de iniciação” (Chevalier/ Gheerbrant, 1982: 80).

Dotado metaforicamente de atributos como os enumerados, o Eu-Ela de “Autorretrato” parece superar-se a si próprio, envolto que está “na teia dos seus ardis”, mas na base do seu corpo, “aos pés” do seu su-



porte material, tem “um coração de louça/quebrado em jogos infantis (vv. 14-15), isto é, o sustentáculo do seu corpo –físico e psicológico– é a infância, já perdida e convertida nos cacos de um “coração de louça/quebrado.”

Consciente da materialidade do corpo, Natália evoca, noutro inédito escrito entre 1947/1955,<sup>14</sup> enunciado na primeira pessoa do singular, os efeitos prazerosos que causa um “corpo juvenil”:

NUM RELÂMPAGO DE JOVEM FÊMEA LOUVA-A-DEUS

Na manhã do meu corpo juvenil  
Colhes frutos de sonho.  
E a minha carne de abril  
Cresce em teu abandono.

Noturnamente contrária  
Às tuas horas jubilosas,  
Em cerimónia solitária

Aos meus duendes ofereço rosas. (Correia, 2023: 65)

Associando-se, de novo, a um ser invertido, desta vez da ordem de Mantídea, “o Eu poético metamorfoseia-se em “jovem fêmea louva-a-deus”. Contrariamente aos poemas antes analisados, na composição acima transcrita o Eu dirige-se a um Tu, a quem deixa colher “frutos de sonho” (v. 2) do seu “corpo juvenil” (v. 1). Mas a “carne de abril” (v. 3) que o caracteriza<sup>15</sup> vai amadurecer (“cresce”, v. 4) e, apesar de as noites serem para o Tu “horas jubilosas” (v. 6), o Eu acaba por entregar-se a uma “cerimónia solitária” (v. 7), no seu mundo de fantasia onde “aos [seus] duendes [oferece] rosas” (v. 8). O “corpo juvenil” que dá prazer ao Tu parece revelar, no fundo, um “Gélido ardor”, título do poema que se segue ao “Num relâmpago de jovem fêmea louva-a-deus” na publicação do inéditos escritos entre 1947 e 1955:

<sup>14</sup> Desconhece-se se foi escrito antes ou depois de “Autorretrato”.

<sup>15</sup> Se, por analogia, se associar os meses do ano ao crescimento e envelhecimento do ser humano, abril é o quarto mês, logo, o Eu está numa fase de mulher juvenil, na primavera da vida.

Gélido ardor

De mármore fora  
Meu corpo indiferente  
E nele serias  
Estátua jacente  
Do amante, fulgor  
Da mulher que eu valho  
No que, por amor,  
Em mim te amortallo. (Correia, 2023: 66)

Na breve composição, o corpo do Eu mostra-se “indiferente” (v. 2) ao corpo do amante e ambos se convertem, respetivamente, num objeto “de mármore” (v. 1) e numa “estátua jacente” (v. 4). O envolvimento Ele / Tu faz-se num “gélido ardor”, oxímoro que traduz, por um lado, a ligação dos corpos como duas pedras e, por outro, o desejo de “fulgor” (v. 5) por parte do Eu que, resignado à “mulher que [ela] vale” (v. 6), pretende reter no seu corpo o Tu: “Em mim te amortallo” (v. 8).

O cenário poético aqui evocado parece sugerir uma relação sexual que, verdade, não se concretiza (“nele serias”, v. 3). Embora haja atração física entre os dois corpos, como se estivessem destinados a cumprir a respetiva natureza animal/material, entre o Eu e o Tu não há afetos, por isso, são associados a pedras. Neste contexto, o elemento corpo reconfigura-se na sua função primeira, a de objeto de prazer. O facto de o Eu se exprimir através do modo condicional (“nele serias”, v. 3) não inviabiliza a sua vontade de vir a experienciar, na realidade, uma relação de “gélido ardor”.

Em linhas gerais, os poemas analisados mostram como o corpo detém particular relevância na hermenêutica do Eu-mulher na poesia de Natália Correia, porque ela

coloca o corpo feminino no centro de uma escrita em que se assume o prazer no feminino, particularmente evidenciado numa obra poética permeada por um universo libidinal em que corpos se envolvem com excesso e fulgor num avolumar de sensações que celebram o Ser uno e completo. (Silva, 2022: 2)

#### 4. O Eu-poeta e o mistério da poesia

Mas o “Ser uno e completo” constrói-se sobretudo no universo da poesia, universo em que o Eu atua como parte integrante, pertença involuntária. Em “O Mistério”, texto de abertura do capítulo “Introdução ao Mistério da Poesia” da obra *Poemas*, de 1955, o Eu questiona o “misterioso ciclo da poesia/que como a roda das estações/sobre o [seu] peito gira” (vv. 1-3):

##### O MISTÉRIO

Misterioso ciclo da poesia  
que como a roda das estações  
sobre o meu peito gira.  
Que mão oculta move o ponteiro agora  
e arrebatava o meu canto na suspensão da hora?

Onde se constroem estas tempestades estes oceanos  
a água que rasga a terá que fica  
mais verde e mais rica?  
Gera-os a esperança ou os desenganos?

Serás o desenlace dum fantasma  
sempre perto sempre frio sempre a esmo  
forma que dei ao medo comigo concebido  
e que é o meu vulto reclinado  
no que ele mesmo não foi percorrido?

Ou serei eu de olhos abertos  
noutras manhãs noutros países  
cantando aqui de olhos fechados  
a memória de tempos mais felizes?

Serás tu a abominação  
o remorso do que não completei  
e que completo na canção  
do que não vi do que não sei?

Serás a dor que se desloca  
no pedido que a boca formula  
à voz que na alma canta

e que nunca nunca chega à garganta? (Correia, 2023: 77-78)

A comparação do “misterioso ciclo da poesia” (v. 1) com a “roda das estações” (v. 2) que gira sobre o peito do Eu insinua que a poesia integra o Eu e o acompanha ao longo da vida, aqui metáfora das “rodas das estações” (v. 2). Interpretada a relação entre a poesia e o sujeito lírico nestes termos, as setes perguntas em que se estrutura o poema acentuam a constante novidade que o “misterioso ciclo da poesia” (v. 1) desperta no Eu, levando-o não só a questionar os elementos através dos quais a poesia se manifesta, como também a autointerrogar-se, uma vez que se toma, de certo modo, pela voz que materializa a criação poética.

Há uma “mão oculta” (v. 4) que lhe arrebatava o “canto na suspensão da hora” (v. 5), canto resultante de “tempestades” (v. 6), de “oceanos” (v. 6), gerados pela “esperança (v. 9) e pelos “desenganos” (v. 9). Há o “desenlace dum fantasma” (v. 10), a forma que o Eu deu “ao medo [consigo] concebido/e que é o [seu] vulto reclinado/no que ele mesmo não foi percorrido” (vv. 12-14). Há uma dualidade entre o Eu “de olhos abertos” (v. 15) e o Eu “de olhos fechados” (v. 17), que canta “a memória de tempos mais felizes” (v. 18). Há, por fim, a busca da completude por parte do Eu, através da criação poética, a qual se lhe afigura dolorosa, porque, como se lê na última estrofe,

..... se desloca  
no pedido que a boca formula  
à voz que na alma canta  
e que nunca nunca chega à garganta?

Por outras palavras, torna-se por vezes difícil ao Eu exprimir o seu âmaggo por meio da poesia, mas reconhece que é ela, a poesia, a voz que canta na sua alma, por cuja posse discutem “deuses” e “demónios”:

##### VOU DAS ANTÍTESES PARA O ABSOLUTO

Não expulsarei os deuses e os demónios  
que discutem a posse da minha alma.  
Quero pregar-me na cruz dos ventos  
e descer-me depois na manhã calma.

Eles que pintem minha pintura essencial  
com o sangue onde me exigem a dor da vida.

Que sejam deuses e demónios a justificar  
a imortalidade a que estou prometida. (Correia, 2023: 95)

O Eu converte a sua alma numa espécie de foco primordial, onde reside a intimidade da sua essência que é habitada por “os deuses e os demónios” (v. 1), a antítese extrema a partir da qual pretende alcançar o absoluto, “a imortalidade a que [está] prometida” (v. 8), através da poesia. Na verdade, decidida a não expulsar nem os deuses nem os demónios que povoam o seu Eu, decidida a pregar-se na “cruz dos ventos” (v. 3), Natália espera que eles – “os deuses e os demónios” – “pintem [sua] pintura essencial/com o sangue onde [lhe] exigem a dor da vida” (vv. 5-6). Quer isto dizer que o retrato do Eu-poeta que resultará da arte desses “pintores” vai permitir, em certa medida, o acesso à sua essência.

Mas é nos poemas “O Poeta” e “Recompensa”, ambos da obra *Poemas*, de 1955, que o Eu-poeta se revela “intacto entre as coisas repetidas”, “intacta. Silente. Absoluta.”, “Lírio dos próprios movimentos.” Embora diferentes, tanto ao nível da enunciação discursiva como ao nível dos aspetos temáticos estruturantes, as duas composições poéticas complementam-se em termos da hermenêutica do Eu-poeta:

#### O POETA

##### I

Lírio dos próprios movimentos  
era uma flor que em si não cabe.  
Tinha aquele gosto a que a água  
das fontes à noite sabe.

E tudo se integrou numa harmonia  
como se a paisagem só tivesse um sentido  
orientado para a claridade  
que da carne aos olhos lhe havia subido.

##### II

Rosa de cabelos leves  
desgrenhada onde floriu

sonha no olhar secreto  
o amor de tudo quanto viu.

Príncipe da hora mais noturna  
seu corpo de folhagem na floresta  
estremece ao passar de cada lua  
e abre-se ao ritual de cada festa.

Espalhado nos ventos que esvoaçam  
no cume das montanhas mais erguidas  
enrola-se na sombra dos que passam.  
Intacto entre as coisas repetidas. (Correia, 2023: 81)

#### RECOMPENSA

Despedaçada na vertente duma súplica  
fiquei intacta. Silente. Absoluta.  
Nos meus passos mais certos os vestígios.  
Nos meus olhos mais límpidas as águas.  
No meu corpo mais nitidez de lírio.  
Recompensa bebida na fonte dum martírio. (Correia, 2023: 93)

No primeiro texto, apresenta-se um retrato da figura de “O Poeta”, como pressupõe o título; um retrato evolutivo, que começa com a identificação do Eu com um “lírio” (v. 1), “sinónimo de brancura e, por conseguinte, de pureza, de inocência, de virgindade” (Chevalier/ Gheerbrant, 1982: 413), para se transformar em “Rosa de cabelos leves/desgrenhada onde floriu” (vv. 9-10), sendo que esta flor, a rosa, “se tornou um símbolo do amor e mais ainda do dom do amor, do amor puro” (Chevalier/ Gheerbrant, 1982: 576). Como se dá esta evolução? Em primeiro lugar, é pela integração do Eu na própria poesia, dela passando a fazer parte “numa harmonia/como se a paisagem só tivesse um sentido” (vv. 5-6) que tudo se operacionaliza no universo criativo. Em segundo, é graças ao “sonho” (v. 11) que o Eu-poeta tem acesso ao “amor de tudo quanto viu.” (v. 12) A partir daí entrega-se, dono “dos próprios movimentos” (v. 1), ao mistério da poesia, deixando que o “seu corpo de folhagem” cumpra os desígnios poéticos que lhe estão reservados: estremecer “ao passar de

cada lua” (v. 15), abrir-se “ao ritual de cada festa” (v. 16), espalhar-se “nos ventos que esvoaçam/no cume das montanhas mais erguidas” (vv. 17-18), enrolar-se “na sombra dos que passam” (v. 19). Operada esta espécie de osmose entre o Eu e a poesia, o “corpo” permanece “intacto entre as coisas repetidas.” (v. 20).

Todo o processo em que a poesia envolve o Eu parece resultar na condição de “intacto” para o Eu-poeta, pois, no poema “Recompensa”, o sujeito lírico assim o esclarece, quando afirma que “despedaçada na vertente duma súplica/fiquei intacta.” (vv. 1-2). Além de, neste poema monostrófico, a enunciação se fazer na primeira pessoa do singular, o que o distingue de “O Poeta”, há também a identificação do Eu poético com o género feminino (“despedaçada”, v. 1, “intacta” e “Absoluta”, v. 2), o que, por outro lado, o aproxima da pessoa de Natália Correia, o Eu que escreve.

Enquanto no poema anterior, o “corpo de folhagem” do Eu se dispersa e se envolve na harmonia que lhe proporciona a poesia, em “Recompensa”, os “passos” (v. 3), os “olhos” (v. 4) e o “corpo” (v. 5) do Eu encaminham-se, respetivamente para “os vestígios” (v. 3), “as águas” (v. 4) e a “nitidez de lírio” (v. 5). Crê-se que estes elementos evocam o mundo da inocência e da pureza da infância perdida, pois o Eu lírico encontra-se “despedaçada na vertente duma súplica” (v. 1) e teve por recompensa o líquido que sorveu “na fonte dum martírio” (v. 8). Assim, é “intacta. Silente. Absoluta.” (v. 2) que se configura o Eu-poeta, consciente de que o Eu-menina não volta e de que o Eu-mulher é apenas a máscara que a realidade lhe dá para enfrentar as súplicas e os martírios. No universo da poesia tudo é harmonia, unidade e completude.

## 5. Considerações finais

Uma leitura analítica devidamente fundamentada da poesia de Natália Correia permite aceder ao Eu que se manifesta através do discurso poético. Assiste-se a uma espécie de fusão entre a autora e o sujeito lírico das suas composições, chegando mesmo a não ser possível, nalguns casos, distinguir o que é realidade, mesmo que rememorada, e o que é ficção poética. A própria autora tem consciência desta osmose. Quando,

em 1992, teve de prefaciar a edição, em dois volumes, da sua obra poética, sob o título *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias*, Natália começa por afirmar:

Perturba-me escrever sobre a minha poesia, como me solicitam os que aqui a dão a conhecer numa amplitude próxima do seu conjunto (ficam ainda de fora alguns inéditos), porque, ao fazê-lo, das duas uma: ou, tara que não me seduz, indulgirá em entregar-me ao onanismo de uma autoapreciação irremediavelmente atada ao cordão umbilical que me liga aos meus poemas; ou, baforando fumaças de objetividade, só por um factício prodígio poderia transmigrar de autora para teorizadora desse meu íntimo poético, em que além de mim age um ignotus que ainda estou para saber o que é. (Correia, 2023: 27)

A perturbação a que se refere Natália significa, pois, que a autora tem de proceder a uma hermenêutica de si para escrever sobre a sua própria produção poética. É como este processo fosse um exercício de autoconhecimento que recolhe diferentes retratos, “Conforme a noite. Conforme o dia.” Certo é que há entre o Eu que escreve e a obra artística uma relação filial, há um “cordão umbilical” que liga Natália ao seu “íntimo poético”, um “cordão umbilical” que jamais será cortado. Por isso, conhecer o Eu que se exprime na poesia da autora açoriana não será o mesmo que ouvir Natália a expressar aquela que é, na realidade, a sua voz? A da mulher que evoca, saudosa, a primeira década de vida na ilha de S. Miguel; a da mulher cuja presença e beleza física é impactante aos olhos todos quantos com ela se cruzam; a da mulher que se declara poeta, porque defensora de princípios e valores que só pela poesia podem ser veiculados: a justiça, o respeito e a liberdade.

**Recibido:** 28/06/2024

**Aceptado:** 02/11/2024

## Referências bibliográficas

Aguir e Silva, Vítor (1990), *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa: Universidade Aberta.

- Buescu, Maria Leonor Carvalhão (1990), *Literatura Portuguesa Medieval*, Lisboa: Universidade Aberta.
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain (1982), *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema.
- Correia, Natália (2023), *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias. [poesia reunida]*, Lisboa: Ponto de Fuga.
- Faria, Rui Tavares de (2022), “Figurações da Ilha na poesia de Natália Correia: da expressão da açorianidade à busca da universalidade”, *Limite*, 16, pp. 149-163.
- Ferreira, Teresa (2019), *Autorretratos na Poesia Portuguesa do Século XX*. [tese de doutoramento em Estudos Portugueses – Estudos de Literatura], Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- Nogueira, Carlos (2015), “Autobiografia, memória e tempo nos romances de J. Rentes de Carvalho”, *Ibero*, 82, pp. 151-169.
- Reis, Carlos (2001), *O Conhecimento da Literatura*, Coimbra: Almedina.
- Rocha, Clara (1992), *Máscaras de Narciso. Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*, Coimbra: Almedina.
- Silva, Maria Araújo (2022), “Corpos transgressivos em *A Madona*, de Natália Correia”, *Atlante*, 16, pp. 1-11.
- Sousa, Antónia de *et al.* (2004), *Entrevistas a Natália Correia*, Lisboa: Parceria M. Pereira.