



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE (UNICENTRO)



**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM LETRAS**  
**LINHA DE PESQUISA - LINGUAGENS, LEITURA, INTERPRETAÇÃO**

***A PÉCORÁ*, DE NATÁLIA CORREIA: DRAMATURGIA, HISTÓRIA E  
RELIGIÃO**

**GIOVANA DE PAULA SANTOS**

**Guarapuava**

**2023**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE  
(UNICENTRO) PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
STRICTO SENSU EM LETRAS LINHA DE PESQUISA -  
LINGUAGENS, LEITURA, INTERPRETAÇÃO**

***A PÉCORA*, DE NATÁLIA CORREIA: DRAMATURGIA, HISTÓRIA E  
RELIGIÃO**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção de grau de Mestre em Letras, Curso De Pós-Graduação em Letras área de concentração em Interfaces entre Língua e Literatura da UNICENTRO.

Linha de pesquisa: Linguagens, Leitura, Interpretação.

Orientador(a): Prof. Dr. Edson Santos Silva

**Guarapuava - PR**

**2023**

Catálogo na Publicação  
Rede de Bibliotecas da Unicentro

S237p Santos, Giovana de Paula  
*A Pécora*, de Natália Correia : dramaturgia, história e religião / Giovana de Paula Santos. -- Guarapuava, 2022.  
viii, 129 f. : il. ; 28 cm

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual do Centro-Oeste, Programa de Pós-Graduação em Letras. Área de Concentração: Interfaces entre Língua e Literatura, 2022.

Orientador: Edson Santos Silva

Banca examinadora: Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira, Orlando Luiz de Araújo, Neide Garcia Pinheiro

Bibliografia

1. *A Pécora*. 2. Natália Correia. 3. Dramaturgia. 4. História. 5. Religião. I. Título. II. Programa de Pós-Graduação em Letras.

CDD 869.2



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE/UNICENTRO  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO - PROPESP  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS- PPGL**

**TERMO DE APROVAÇÃO**

GIOVANA DE PAULA SANTOS

**A PÉCORÁ, DE NATÁLIA CORREIA: DRAMATURGIA, HISTÓRIA E  
RELIGIÃO**

Dissertação aprovada em 07/02/2023 como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no curso de Pós-graduação em Letras, área de concentração Interfaces entre Língua e Literatura, da Universidade Estadual do Centro-Oeste, UNICENTRO, pela seguinte banca examinadora:

Prof.(a) Dr.(a) Edson Santos Silva (UNICENTRO) - Presidente/Orientador(a)

Prof.(a) Dr.(a) Orlando Luiz de Araújo (UFC) - Membro Titular

Documento assinado digitalmente  
**gov.br** NÍNCIA CÉCILIA RIBAS BORGES TEIXEIRA  
Data: 09/03/2023 17:40:00-0300  
Verifique em <https://verificador.itl.br>

Prof.(a) Dr.(a) Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira (UNICENTRO) - Membro Titular

GUARAPUAVA-PR  
2023

**BANCA EXAMINADORA**

Prof. Dr. Edson Santos Silva - Universidade Estadual do Centro-Oeste: UNICENTRO  
Presidente

Profa. Dra. Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira Universidade Estadual do Centro-Oeste:  
UNICENTRO

Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo - UFC - Universidade Federal do Ceará

Profa. Dra. Neide Garcia Pinheiro - Universidade Estadual do Centro-Oeste:  
UNICENTRO – Membro Suplente

Profa. Dra. Roselene de Fátima Coito – Universidade Estadual de Maringá: UEM –  
Membro Suplente

*De todas as histórias, minha preferida é a de um jovem casal que chegou no Paraná com uma mala cheia de livros, outra com algumas roupas e um bebê no colo; a eles dedico esta pesquisa.*

## Agradecimentos

À CAPES, por arcar com os custos desta pesquisa durante o ano de 2022.

Ao Professor Dr. Edson Santos Silva, orientador deste trabalho, responsável por me apresentar o universo da dramaturgia; graças aos seus ensinamentos e a sua condução atenta e confiante durante todo o processo de pesquisa, este trabalho se tornou possível.

Aos professores componentes da banca examinadora, Prof. Dra. Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira e Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo, por contribuírem de forma significativa para o desenvolvimento desta pesquisa.

À Universidade Estadual do Centro-Oeste, por oferecer o ensino público e de qualidade, e aos professores que fizeram parte da minha trajetória, a minha eterna gratidão.

À Professora Dra. Raquel Terezinha Rodrigues, por todos os seus ensinamentos durante a graduação e a pós-graduação, por seu olhar acolhedor e sincero durante todo o trajeto.

À Wilma Rigolon, por sua dedicação e carinho na revisão desta pesquisa.

À profa. Me. Sibeles Barausse, que me acolheu desde o início e gentilmente me emprestou e presenteou com obras de Natália Correia, obrigada pelas conversas sinceras e abertas, suas palavras de incentivo conduziram cada passo desta pesquisadora.

Aos colegas do Grupo de Estudos sobre o Teatro: Thatiane, Tássio, Larissa e Carolina, que confirmam todos os dias que o ambiente acadêmico é um espaço de muito trabalho, troca de conhecimentos e afeto.

Às minhas amigas, por sempre me lembrarem de que o mais importante do que acontece com você, é quem está com você. À Ana Paula e Scar, pelas correções valiosíssimas e dicas certeiras; à Cinndy e Bárbara, por me acompanhar nesta jornada; à Rayane e Lucas, amigas que pretendo levar para a vida.

Aos meus pais, Maria Luiza e Sebastião, pela insistência hercúlea em crer em mim. À minha irmã Juliana, por ter postergado seu sonho para que eu pudesse viver o meu,

muitíssimo obrigada.

Ao Bruno, por todos seus sins, por fazer parte da minha história e me ensinar com a sua presença e paciência.



## RESUMO

A presente pesquisa pretende analisar, à luz das concepções teóricas a respeito da Dramaturgia, História e Religião, a peça *A Pécora* (1990), de Natália Correia, buscando identificar a representação das duas faces de Melânia Sabini, desmistificando a personagem que atua como santa e prostituta, pontuando a relação que se estabelece entre a realidade e a imaginação, a fé e a razão, a salvação e a danação da alma. A obra nataliana revisita a História e encena uma variação fictícia das Aparições de Fátima, reinterpretado novos contornos do Milagre do Sol, propiciando, por meio da Literatura, a cisão ao arquétipo de uma figura santificada, aproximando a personagem da essência humana, por vezes falha e vulnerável. Para tanto, nos servirão como referências os ensinamentos de Bertold Brecht em *Estudos sobre teatro* (1978), Luciana Stegagno Picchio em *História do teatro português* (1964), *Brevíssima história de Portugal* (2016), de António H. Rodrigo de Oliveira Marques, *Mito e realidade* (1972) e *O sagrado e o profano* (1992), de Mircea Eliade, dentre outros pesquisadores necessários para o aporte teórico e mapeamento da peça. Desta forma, procurar-se-á refletir como a escrita de autoria feminina, em especial de Natália Correia, propõe um novo olhar de libertação do corpo e do pensamento feminino, entrelaçando as vozes coletivas que sustentam o milagre e a ocupação fictícia das lacunas deixadas nesse acontecimento, buscando, por meio da ampliação dos horizontes que a literatura possibilita, a análise crítica sócio-histórica e cultural presente na peça. Por fim, importa-nos também verificar de que maneira o atravessamento dos discursos, quando encenados no palco diante do público, são capazes de mostrar que o passado se faz presente, inclusive no momento atual.

**Palavras-chave:** A Pécora; Natália Correia; Dramaturgia; História; Religião.

## ABSTRACT

The present research intends to analyze, in the light of theoretical conceptions about dramaturgy, History, and religion the play *A Pécora* (1990) by Natália Correia, seeking to identify the representation of the two faces of Melania Sabini, demystifying the character who acts as a saint and a prostitute, punctuating the relationship that is established between reality and imagination. Natália Correia's work revisits History and stages a fictional variation of the Apparitions of Fátima, reinterpreting new contours of the Miracle of the Sun, providing, through Literature, the split between the archetype of a sanctified figure. For this purpose, the teachings of Bertold Brecht (1978), Luciana Stegagno Picchio in *Story of theater português* (1964), *Brief Story of Portugal* (2016) by António H. Rodrigo de Oliveira Marques, *Myth and reality* (1972) and *The sacred the profane* (1992) by Mircea Eliade, among other researchers, will serve as references. In this way, we will intend to reflect how the writing of female authorship, specially Natália Correa, proposes a new perspective at the liberation of the female body and thought, intertwining the collective voices that support the miracle and the fictitious occupation of the gaps left in this event, seeking, through the broadening of horizons that theatrical art makes possible, the socio-historical and cultural critical analysis present in the play. Finally, it is also important for us to verify how the relation of discourses, when played on stage in front of the public, are able to show that the past is present, even in the actual moment.

**Keywords:** Pécora; Natalia Correia; Dramaturgy; History; Religion.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>1 EM CENA O TEATRO PORTUGUÊS .....</b>	<b>12</b>
1.1 Breves considerações acerca do teatro português.....	12
1.2 Teatro e literatura: especificidades do texto dramático .....	16
1.3 Elementos do trágico em <i>A Pécora</i> .....	22
1.4 Melânia Sabini e a personagem de ficção .....	31
1.5 Metateatro e a ascensão da santa de Gal.....	40
1.6 A marca dos Sabini e a projeção do tempo .....	44
<b>2 PANORAMA HISTÓRICO.....</b>	<b>49</b>
2.1 <i>A Pécora</i> , de Natália Correia: entre a História e a ficção .....	50
2.2 <i>A Pécora</i> : do pós 25 de abril às lições de Brecht .....	58
2.3 Criação e realidade: <i>Em teu ventre</i> e o romance histórico .....	66
2.4 Mito e religião: Nossa Senhora através dos tempos .....	70
2.5 A relação entre o mito e <i>A Pécora</i> .....	74
<b>3 PERCURSO RELIGIOSO .....</b>	<b>77</b>
3.1 Natália Correia: o retrato de uma mulher livre .....	77
3.2 A escrita subversiva de Natália Correia .....	80
3.3 A escrita de autoria feminina e o feminismo .....	85
3.4 O comércio religioso em “Onde está o menino Jesus?” .....	94
3.5 <i>A Pécora</i> : entre o sagrado e o profano .....	96
3.6 Das invocações marianas à santa de Gal: a intervenção da Igreja e do Estado nos cultos populares .....	107
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>119</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>123</b>
<b>QUEM SOU EU.....</b>	<b>128</b>

## INTRODUÇÃO

A princípio, pensei que seria conveniente pontuar se sou cética ou não diante dos acontecimentos que servem de cenário para a peça *A Pécora*, de Natália Correia, objeto de estudo desta pesquisa: o milagre de Nossa Senhora de Fátima, em Portugal, no ano de 1917. Deve-se aos ensinamentos cristãos, nitidamente impregnados na nossa cultura, o fato de que todas as vezes em que me refiro à santa, utilizo a forma de tratamento maiúscula (Nossa Senhora), assim como também utilizo o termo História para diferenciá-lo da ficção.

De fato, minha forma de referência a Nossa Senhora indica o respeito à Igreja Católica Apostólica Romana e aos ensinamentos religiosos aos quais fui submetida desde menina, fatos que, na fase adulta, enquanto leitora, não me impediram de levantar indagações acerca das aparições testemunhadas pelos pastorinhos. Neste liame, a presente pesquisa busca compreender a encruzilhada da História, da religião e da dramaturgia entre as vozes coletivas que sustentam o milagre e a ocupação fictícia das lacunas deixadas nesse acontecimento.

Entre a fé e o ceticismo opto, impreterivelmente, com aquilo que me parece mais verossímil com a (minha) realidade, ou aquilo que melhor convence; portanto, mapear *A Pécora* é crer e também duvidar, tal como foi dito aos alunos egressos no PPGL/UNICENTRO, no ano de 2021, durante a Aula Magna: “A literatura não é para os conformados”; é por meio da leitura que buscamos desestabilizar nossas certezas, cutucar nossas feridas, revelar nossas falhas, porque ela possibilita refletir a respeito do mundo, criar outras realidades, ampliar o repertório de linguagem, dentre outras habilidades. Permite melhorar nossa relação conosco a partir da compreensão das causas que levam a agir como agimos, o que obviamente influencia em nossa relação com o outro, incentivando a crença na utopia de viver em uma sociedade pacífica.

Oportunamente os acontecimentos que compõem a peça e os aspectos da vida e da trajetória de sua autora, Natália Correia (1923-1993), foram analisados e expandiram nosso olhar para o contexto histórico de memória e resistência. A autora, que se declarava poeta, também assumiu outras funções profissionais relevantes para a literatura e a política portuguesa: dramaturga, jornalista, tradutora, apresentadora, ensaísta, romancista e deputada, demonstrando ao longo de sua trajetória oposição aos regimes totalitários.

A dama da dramaturgia lusa representa, em um período emblemático de luta pelos direitos humanos e de avanços consideráveis na emancipação da mulher, a escrita feminina

livre de qualquer amarra social, confirmando o caráter inerente da arte: a libertação dos oprimidos. Por essa razão, ancoramo-nos na peça *A Pécora* para reafirmar os ideais da poeta de liberdade, igualdade e fraternidade, que visavam a um mundo mais digno e justo, pontuando a figura subversiva que foi Natália e a sua genialidade artística.

Entusiasmados pela perspectiva de trazer um novo olhar para a escrita teatral e o mito pátrio, debruçamo-nos tanto na História oficial quanto nas ficções que circundam o tema, buscando construir bases que sedimentem este trabalho e preencham algumas lacunas no que tange aos fatos que serão apresentados. Para tanto, buscamos modelos interpretativos capazes de abarcar peculiaridades que a peça encena na História e na religião.

As leituras que desenvolvemos junto ao Grupo de Estudos sobre o Teatro, iniciando pelo método aristotélico proposto em *Poética* (ARISTÓTELES, 2004), até os ensinamentos de Bertold Brecht, fazem-se presentes; nesses modelos voltados à análise teatral e à crítica sócio-histórica, encontramos o suporte necessário para trazer à luz questões da peça que se entrelaçam com a construção desse mito pátrio. Desta forma, nos moldes do que propõem os estudiosos acima citados, realizamos a pesquisa de forma sucessiva, dividindo-a em três capítulos, a partir dos quais buscamos analisar as questões políticas, sociais, econômicas e culturais que permeiam o texto dramático nataliano.

Em nosso primeiro capítulo, apresentaremos considerações referentes ao teatro português em compasso com as mutações sociais da cena lusa que se refletem no texto dramático, utilizando como plano de fundo a peça objeto deste trabalho. Analisaremos ainda os elementos do trágico e a importância da personagem do teatro, em destaque a protagonista Melânia Sabini, que, utilizando técnicas dramáticas, se insere de forma ativa na sociedade, permitindo recriar mitos e propondo ao público soluções artísticas e políticas.

Navegaremos por mares instáveis e revoltosos de eventos políticos marcantes para a História lusitana, desde a instauração da Primeira República (1910), passando pela Revolução dos Cravos (1974) até a reverberação da publicação da peça *A Pécora* (1986), após a queda do regime ditatorial em Portugal. Faz-se necessário levantar considerações referentes ao interesse em pesquisar histórias que emergem no terreno da realidade e atravessam imaginários que são apresentados na obra ora analisada; desse modo, pautamo-nos no texto teatral de Natália Correia para compreender um dos fenômenos mais misteriosos da História portuguesa: as aparições da Virgem de Fátima aos pastorinhos Lúcia, Jacinta e Francisco.

Em seguida, traçaremos um breve percurso religioso, estabelecendo o diálogo entre *A Pécora* e o polêmico fenômeno das aparições, definindo um paralelo com as impressões deixadas pela autora, Natália Correia, no que se refere à formação de uma escrita compromissada com o cenário português de denúncia à falsa moral cristã, o comércio religioso e o combate ao regime ditatorial. Ao descortinar o texto dramático, revelaremos algumas das questões que envolvem os arquétipos do sagrado e do profano que perpassam a peça, bem como os meandros governamentais, econômicos e religiosos que funcionam como pilares capazes de sustentar a repressão acerca da vida e o corpo feminino.

A partir desses capítulos, angariamos elementos e construímos uma leitura crítica, na qual buscamos desvendar as entrelinhas da peça, a partir de uma análise minuciosa, voltada em apresentar uma perspectiva ficcional de um acontecimento reconhecido oficialmente pela Igreja.

Nosso objetivo não é definir, limitar ou impor significações, mas compreender o enlace entre a História e a imaginação, a partir da ampliação dos horizontes que a leitura possibilita, aumentando nosso repertório de conhecimento a respeito de si e do mundo, no intuito de apresentar e conhecer um pouco o legado deixado por Natália Correia, poeta de personalidade marcante, intrinsecamente comprometida com a humanidade.

## 1 EM CENA O TEATRO PORTUGUÊS

*Cristo-báquico  
 Nasceu na terra como a fontes  
 misturado com os animais  
 que irreprimíveis pelos montes  
 se dão nas luas casuais.  
 Do bicho à boca  
 da boca à fome  
 dos animais que os bichos comem,  
 subiu mais alto. Até ao homem  
 com fome e sede no seu caminho.  
 E ele era o pão. E ele era o vinho.  
 Porque era a taça servindo o sangue  
 que lhe batia no coração  
 (Natália Correia)*

Neste capítulo, apresentaremos considerações referentes ao teatro português em compasso com as mutações sociais da cena lusa que se refletem no texto dramático, utilizando como pano de fundo a peça *A Pécora*, de Natália Correia. Analisaremos ainda os elementos do trágico e a importância da personagem do teatro, em destaque a protagonista Melânia Sabini, que, utilizando técnicas dramáticas, se insere de forma ativa na sociedade, permitindo recriar mitos pátrios e propondo ao público soluções artísticas e políticas.

Os dramaturgos contemporâneos portugueses se valeram dos textos de Brecht ao produzirem dramas que, pela história nacional, ganham dimensão universal; assim, a peça objeto de estudo desta dissertação, muito embora enquadrada numa perspectiva histórico-social, atinge diversos níveis de expressão e, também neste caso, por meio do passado interpreta o presente. O capítulo se divide em seis partes: Breves considerações acerca do teatro português; Teatro e literatura: especificidades do texto dramático; Elementos do trágico em *A Pécora*; Melânia Sabini e a personagem de ficção; Metateatro e a ascensão da santa de Gal e A marca dos Sabini e a projeção do tempo.

### 1.1 Breves considerações acerca do teatro português

Nesta pesquisa, considera-se a qualidade artística do teatro português, sopesado às características nacionais como fontes capazes de conferir a existência de um teatro autônomo. Mas, afinal, como se explica o fato de que, no vasto campo da literatura

portuguesa, não há tradição no que se refere à dramaturgia? Há três séculos, desde a fundação do teatro de Gil Vicente até o Romantismo, a dramaturgia lusa ainda é um espaço com lacunas a serem preenchidas. Garrett, defensor do teatro nacional e da identidade do povo português, explica tal questão:

O teatro é um grande meio de civilização, mas não prospera onde a não há.  
(...)

Depois de criado o gosto público, o gosto público sustenta o teatro: é o que sucedeu em França e em Espanha; é o que teria sucedido em Portugal, se o misticismo belicoso de el-rei D. Sebastião, que não tratava senão de brigar e rezar, e logo a dominação estrangeira que nos absorveu, não tivessem cortado à nascença a planta que ainda precisava muito abrigo e muito amparo. (GARRETT, 1966, p. 1320)

Como se pode compreender, a ideia de Garrett reside no fato de que o verdadeiro nacionalismo não se desenvolveria sem a independência e a exaltação dos valores nacionalistas, reforçando sua crença acerca do teatro como meio vital para a identificação de um povo, necessitando, para a sua edificação na sociedade portuguesa, do interesse do público.

Na Revolução de setembro de 1836, também conhecida como Setembrismo<sup>1</sup>, intentava-se o fomento cultural do país, e foi conferido a Almeida Garrett o cargo de Inspetor Geral dos Teatros, posição oferecida pelo Primeiro-Ministro da Revolução, Passos Manuel. Nesse período, emerge a (re)criação da dramaturgia nacional; a partir da Revolução Liberal, democratizam-se a alfabetização e o ensino, permitindo, assim, o acesso do povo aos bens de consumo cultural.

No século XX, toda a cultura lusa fica à mercê da ditadura, fomentando a criação de um teatro de resistência, perpassando pela teoria de Bertolt Brecht, em voga no período. Dentre os dramaturgos perseguidos pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) e com peças proibidas de publicação, destaca-se Bernardo Santareno, com as peças *A promessa* (1957), *O judeu* (1966) e *O inferno* (1967), *Os marginais e a Revolução* (1979); e

---

<sup>1</sup> A Constituição de 1822 seguia sobretudo a Constituição espanhola de Cádiz, embora modificando-a e adaptando-a ao caso português. Afirmava a soberania da Nação, aceitando a independência dos três poderes, o legislativo, o executivo e o judicial. Na feitura das leis, o rei dispunha apenas de “veto suspensivo”, isto é, do direito de devolver uma vez às Cortes qualquer lei com que não concordasse. Essa Constituição não vigorou por muitos anos. Era demasiadamente progressiva e democrática para o tempo. A concessão do direito de voto a todos os varões que soubessem ler e escrever punha em perigo os interesses dos proprietários e dos homens de negócios (...). Não admira, pois, que só perdurasse menos de um ano na sua primeira fase (outubro de 1822 a junho de 1823) e, mais tarde, restabelecida provisória e teoricamente apenas, de setembro de 1836 a abril de 1838. (MARQUES, 2016, p. 156-157).



Natália Correia, com *O progresso de Édipo* (1957), *O Homúnculo* (1965), *O Encoberto* (1969), *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1981), *A Pécora* (1983).

Com efeito, o teatro português foi uma das manifestações artísticas que mais sofreram a censura salazarista<sup>2</sup> e caetanista<sup>3</sup>. Peças foram proibidas de serem publicadas, dramaturgos se tornaram reféns da ditadura: proibidos de exercerem sua profissão, presos, torturados e mortos. “Durante os anos mais duros da ditadura uma peça para subir à cena sofria várias leituras. A primeira era feita pela Comissão de Censura, que constituindo-se em verdadeira Mesa Censória, cortava a seu belo prazer falas, quadros menos recomendáveis ou, inclusive, toda a peça.” (BARATA, 1991, p. 353). Com a queda do regime ditatorial, em abril de 1974, as produções dramáticas portuguesas passaram a ser publicadas e encenadas.

Na obra *História do teatro português* (1964), Luciana Stegagno Picchio sistematiza criticamente a dramaturgia portuguesa, considerando o teatro “um gênero desleixado em Portugal”; afirma que o período pós 25 de abril deu margem a uma produção engajada aos moldes brechtianos, uma vez que “o teatro é uma das mais diretas formas de inserção activa do artista na sociedade.” (PICCHIO, 1964, p. 09). Assim, ao lado dos espetáculos de Brecht, o teatro português ressurgiu com a euforia revolucionária, empenhando-se em pôr em cena peças censuradas, confirmando a característica essencial do teatro: a livre manifestação do pensamento e a defesa aos direitos humanos.

Natália Correia é uma das autoras portuguesas mais representativas da dramaturgia portuguesa do século XX; instalou-se enquanto escritora da resistência e de combate ao período ditatorial salazarista. Após a publicação da *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, foi julgada pelo Tribunal do Plenário, em 1966, e condenada a três anos de pena suspensa. Nesse período, escreveu o poema “Defesa do Poeta”; os versos foram feitos em sua defesa e para serem lidos no Plenário, mas por orientação do advogado, Manuel João Palma Carlos, o poema não foi declamado. Nele, a poeta se dirige aos Senhores juizes,

---

<sup>2</sup> António de Oliveira Salazar (1889 -1970) foi professor universitário viu a pasta das Finanças ser-lhe entregue em 1928, dois anos após o golpe militar. Nos anos seguintes tentou equilibrar as finanças com medidas duras que causaram descontentamento, mas ajudaram a sanear as contas públicas. Em 1932 é nomeado presidente do Conselho de Ministros e um ano depois faz aprovar uma nova Constituição, a do Estado Novo, que lhe conferia poderes ditatoriais. Apesar da revolução de 1926 ter sido liderada por militares, foi Salazar – um civil – que dominou o sistema político durante mais de quatro décadas. Morreu em 1970 após um período de incapacidade mental, quando já não era oficialmente líder do país. (SILVA, 2006). Disponível em: <https://ensina.rtp.pt/artigo/salazar/#:~:text=Apesar%20da%20revolu%C3%A7%C3%A3o%20de%201926,era%20oficialmente%20%C3%ADder%20do%20pa%C3%ADs>. Acesso em: 30 jun.2022.

<sup>3</sup> Marcelo Caetano sucedeu a Oliveira Salazar em 1968, e o país viveu a primavera marcelista, uma expectativa de mudança que não se concretizou. Cada vez mais sozinho, foi cercado no quartel do Carmo, em abril de 1974, e entregou o poder ao general Spínola. (NUNES; LEAL; TAVARES, 2018). Disponível: <https://ensina.rtp.pt/artigo/o-album-de-marcello-caetano/>. Acesso em: 30 jun.2022.

banqueiros, professores e tiranos, exaltando a sua vivacidade e a necessidade de pôr em versos tudo que há dentro dela: revolta, indignação, amor e desejo de mudança, fazendo da arte poética uma literatura de resistência ao regime da época, dizendo a todo Plenário que poesia e justiça são, por excelência, distintas, sendo aconselhável resguardar a primeira para usos dignos.

(...)  
 Senhores juízes que não molhais  
 a pena na tinta da natureza  
 não apedrejeis meu pássaro  
 sem que ele cante minha defesa  
 Sou uma impudência a mesa posta  
 de um verso onde o possa escrever  
 ó subalimentados do sonho!  
 a poesia é para comer.  
 (CORREIA, 1966)

Fernando Dacosta afirma que: “Estes versos (...) pertencem há muito ao historial do nosso Parlamento – e da nossa melhor poesia satírica.” (DACOSTA, 2013, p. 311). Considerada a autora mais censurada pela PIDE, nem a ditadura, nem mesmo o Estado Democrático instituído no pós 25 de abril foram regimes totalmente aceitáveis para ela. Se Natália declama que “a poesia é para comer”, podemos depreender que o teatro é para chocar, independente do momento político, um ser indignado com as injustiças sociais não aceita um poder soberano instituído. Correia mobilizou seus textos teatrais para enfatizar seu compromisso para com a humanidade:

Não tenho qualquer espécie de carreira. Fui deputada porque me pediram para introduzir o discurso cultural no Parlamento, o que fiz nunca abdicando de me dedicar à minha obra literária que se desdobra em vários gêneros. A partir do núcleo poético, percorro os campos da ficção, do ensaio, da investigação e sobretudo da dramaturgia e que têm dado um relevo especial na minha obra. (CORREIA, *apud* COSTA, 2005, p. 181).

Como nos demais países europeus, nas terras lusitanas o teatro passou a registrar de forma crítica costumes, pensamentos e o modo de existir da sociedade. Picchio explica que: “o teatro nasce com o sorriso, por vezes a careta, da autocrítica, criando, ou melhor recriando, a partir da lírica jocosa medieval, uma personagem que de Quinhentos até hoje percorre todo o repertório dramático.” (1964, p. 21). A exemplo disto, a personagem principal em *A Pécora*, que a seu modo interpreta e exemplifica o papel da mulher na trajetória nacional e

mundial, a peça nataliana também acolhe o mito pátrio da aparição da Virgem de Fátima, encenando a vida espiritual do povo lusitano.

O teatro português, portanto, tem por excelência a crítica atenta a seu povo e sua história. Os fatores religiosos e políticos – aos quais dedicamos maior atenção – presentes no texto dramaturgico no pós 25 de abril reportam tanto as atitudes ativas quanto questões místicas e de desengano, rompendo com a moral cristã e se posicionando contra toda e qualquer forma de censura, assim, o teatro contemporâneo português caminha ao lado da história e confia mensagens ao público, representando além do texto.

## 1.2 Teatro e literatura: especificidades do texto dramático

No livro *A criação literária* (2012), Massaud Moisés propõe de forma didática alguns elementos para que o leitor entenda um texto dramático. Ao lado dele, outros estudiosos, tais como José Oliveira Barata e Patrice Pavis, discorrem acerca do tema. Com base nesses autores, apresentaremos uma análise da peça *A Pécora*, de Natália Correia.

O princípio do teatro é objeto de inúmeras especulações, podendo ser considerado tão antigo quanto a humanidade, estando presente desde os primeiros diálogos e rituais. “Sondar a proto-história do teatro: sua trajetória efetiva, que compreende o lapso de tempo suscetível de precisão, gralhas aos documentos existentes, principia em solo grego, aproximadamente no século VI a.C.” (MOISÉS, 1967, p. 121). O fato é que os estudos partem de um mesmo ponto: desde cedo o homem sente a necessidade de contar histórias e de exteriorizar o seu espírito lúdico.

A dramaturgia pode ser compreendida, como a origem grega do nome define, *drao*, que significa ação, e *ergon*, trabalho; logo, o termo dramaturgia (*dramatourgía*) significa ação. Partindo desse pressuposto, a dramaturgia não se limita ao texto, encontrando sentido na ação, tendo como um de seus pilares basilares a sinestesia, isto é, a experiência no sentido de experimentação, capaz de provocar no espectador um conjunto de sensações. Para Pavis (2015), a dramaturgia pode ser definida como:

Nesta acepção, a dramaturgia abrange tanto o texto de origem quanto os meios cênicos empregados pela encenação. Estudar a dramaturgia de um espetáculo é; portanto, descrever a sua fábula "em relevo", isto é, na sua representação concreta, especificar o modo teatral de mostrar e narrar um acontecimento. (PAVIS, 2015, p. 133).

À vista disto, a dramaturgia de Natália Correia se mostra relevante, uma vez que encena questões polêmicas da história portuguesa. Nesta perspectiva, na primeira metade do século XX, o dramaturgo alemão Brecht trouxe novas concepções a respeito do teatro, criando uma teoria cujo nome passou a ser teatro épico, alternando características pré-estabelecidas e compreendendo-o como um espaço de debate e transformação social, capaz de possibilitar discussões acerca das relações humanas. Para Palottini (1988), o teatro de Brecht pode ser compreendido como:

Brecht, literalmente, não se detém diante de nada, nem de uma teoria desprezível como a de Aristóteles. Embora narre, seu teatro aceita a ação e se serve dela; ainda que faça do espectador observador, a verdade é que também o envolve (senão, não conseguiria fazê-lo observar). Força-o a tomar decisões, provoca nele a vontade de ser ativo, porque lhe possibilita ter emoções.

O espectador, vivenciando, acaba por ver; os argumentos lhe chegam embrulhados da melhor maneira possível (em emoções, ações, sugestões, etc.). Ele conhece, sem que lhe sejam sacrificados os sentimentos, e ele estuda enquanto convive. (PALLOTINI, 1988, p. 66).

Em síntese, o teatro pode ser entendido como a arte que, dentro da cultura, pertence ao campo da linguagem e que se estabelece na coletividade. Tal pressuposto permite compreendê-lo como uma extensão da sociedade; o teatro é a representação da vida de forma consciente. Acerca da especificidade do fenômeno teatral, Barata esclarece: “o teatro é hoje cada vez mais considerado como um sistema de comunicação pluricodal. cuja ação se desenvolve em várias coordenadas paralelas.” (BARATA, 1991, p. 28). Neste, o teatro pode abrir-se a inúmeras possibilidades, um instrumento capaz de encher a alma do espectador atento e provocar transformações sociais. Fernando Peixoto, ao responder à questão de seu livro *O que é Teatro* (1980), pontua:

O palco, ou seja, qual for o espaço de representação, estabelece, em nível de razão e emoção, uma reflexão e um diálogo vivo e revelador com a plateia, ou seja, qual for os espaços com os espectadores. Incapaz de agir diretamente no processo de transformação social, age diretamente sobre os homens, que são verdadeiros agentes da construção da vida social. (PEIXOTO, 1980, p. 13).

Assim, o teatro se mantém como uma das mais ricas e atuantes expressões artísticas, definindo-se como a arte da representação, que se realiza com os atores em cena e perante o público, encenando os conflitos da existência humana, e se movimenta além da reflexão em torno da estética literária. Para Massaud Moisés:

O teatro discrepa das demais atividades contíguas na medida que utiliza de forma sistemática um instrumento de comunicação que, nelas, só por vezes aparece: a palavra, a linguagem. E pela linguagem imergimos na outra face da sua visceral ambiguidade, ao mesmo tempo que descobrimos a zona que justifica pensar o teatro nos quadrantes da teoria literária. (MOISÉS, 1967, p. 123)

Sob tal perspectiva, trata-se de uma obra do tempo, um objeto cultural que assume um presente efêmero. No que se refere ao teatro e à literatura, pode-se depreender que não se trata de um gênero textual. José Oliveira Barata, no livro *Didática do teatro* (1979), explica o porquê: “teatro não se define apenas pelo respeito a certas regras ou convenções, variáveis de época para cada época e que, genericamente, se rotulam como regras dramáticas.” (BARATA, 1979, p. 49). O teatro tem como coordenada fundamental o tempo, e só é o que é, quando por meio do processo de comunicação é representado.

Neste viés, o texto teatral é aquele destinado à representação, sendo um dos elementos que permite a realização do espetáculo. Acerca da dificuldade de uma definição do texto do teatro, Pavis elucidada:

É muito problemático uma definição de texto dramático que o diferencie dos outros tipos de texto, pois a tendência atual da escritura dramática é reivindicar não importa qual texto para uma eventual encenação; a “etapa derradeira” – a encenação da lista telefônica - quase não parece mais uma piada e uma empreitada irrealizável! Todo texto é teatralizável, a partir do momento que o usam em cena. O que até o século XX passava pela marca do dramático – diálogos, conflito e situação dramática, noção de personagem – não é mais condição *sine quo non* do texto destinado à cena ou nela usado. (PAVIS, 2010, p. 405).

Em todo caso, da junção entre cenografia e o texto dá-se a formação do teatro; assim, o texto dramático se alimenta da linguagem literária para se constituir como espetáculo, numa espécie de máquina geradora de mensagens, uma sequência de diálogos que manifesta o enredo: “o texto da obra dramática é já um mundo de formas em movimento.” (MOISÉS, 1967, p. 125). Desse modo, o texto impresso importa ao crítico literário, enquanto o texto representado interessa ao crítico teatral.

É pelo diálogo que o universo fictício do teatro se adensa e capta o espectador, inserindo-o num espaço imaginário. O que difere o diálogo teatral do literário é o fato de que o primeiro se destina a ser enunciado em voz alta para o público: “o diálogo teatral é uma expectativa que se cumpre em se abandonar como texto (impresso) e se tornar ato.” (MOISÉS, 1967, p. 127). O teatro dentro do campo das artes é aquele que se manifesta do

diálogo que ocorre por meio da ação das personagens em cena, e é pela ação que o teatro se torna potente; assim, “o diálogo dramático também é sincrético na medida em que se trata de um diálogo pleno, em que as falas, por mínimas que sejam, comportam sentido.” (MOISÉS, 1967, p. 130).

Ao compreender que a ação é a sequência de atos que constituem a transformação em cena, depreendemos que a intriga é o arcabouço da ação. Massaud Moisés explica: “a *grosso modo*, a ação dramática pode ser interior, psicológica, travando-se no plano do diálogo e reduzindo as referências exteriores (a ação decorrente do deslocamento físico das personagens, com todo o seu cortejo de alterações no cenário, *mise-en-scène*, etc.” (MOISÉS, 1967, p. 135); por este ângulo, cada personagem, ao falar, assume o comando da ação e o foco narrativo se constrói com base na personagem principal.

É pertinente frisar que a expressão francesa *mise-en-scène* é utilizada para designar todos os elementos que compõem a encenação. Jean-Jacques Roubine, no livro *A linguagem da encenação teatral* (1998), valoriza o autor do teatro, por entender que ele é o criador que contribui com o essencial, enquanto o diretor e o ator são intérpretes:

A encenação emana diretamente do texto, das falas e das rúbricas. E tudo aquilo que não encontra fonte e justificação no texto, tudo que é criado fora dessas indicações, é *mise-em-scène* e deve, por isso, ser desprezado e rejeitado. Não podem existir, com efeito, dois criadores concorrentes. (ROUBINE, 1998, p. 52)

Por sua vez, Massaud Moisés entende que é por meio do diálogo que a personagem assume o comando da ação, e “o autor deixa de interessar como produtor do texto no momento em que este se ergue aos nossos olhos, e somente nos lembramos dele porque o texto, afinal de contas, deve ter um autor; e o narrador, ao multiplicar-se desaparece.” (MOISÉS, 1967, p. 137). Em outras palavras, privilegiar o autor como “criador essencial” é considerar o seu texto acabado, fixo e intocável; de certa forma, é uma atitude cerceadora de um outro ato criador e ainda mais agravado, é a redução do encenador a um mero ilustrador. Nesse ponto, deve-se levar em consideração que não há uma leitura neutra, atores e público têm a sua própria leitura “criadora”.

A condensação do diálogo no espetáculo teatral exprime a categoria do tempo; por esse motivo, o espaço de tempo é reduzido para que haja o desenlace, “o processo indireto de mencionar os acontecimentos que arrastam ao conflito central evidencia que o tempo da ação é o do presente.” (MOISÉS, 1967, p. 138). Isto significa que, no teatro, o passado funciona como uma memória de um certo tempo, e que somente importa quando atua no

presente. O interesse na ação reside na projeção das consequências futuras, como define Moisés:

Arte do espetáculo, o teatro é também arte do tempo, já que explora os debates do homem com o seu destino no episódio decisivo de sua existência. Tempo corporificado em personagens que se confrontam pelo diálogo, como nenhuma outra manifestação estética, o teatro define-se como o espelho onde a condição humana se reflete por meio de personagens em situação, no lance derradeiro com sua finitude com espectro de sua morte. (MOISÉS, 1967, p. 139).

Tal como o conflito, o tempo e o espaço adquirem realidade por meio do diálogo travado sobre o palco: “o teatro aborrece a inércia, o espaço é categoria secundária: quanto maior a tensão entre as personagens, menor o recurso ao cenário.” (MOISÉS, 1967, p. 140). As marcações de cenário ou fala pertencem ao teatro como espetáculo, e funcionam como indicadores de representação viva da peça. “As rubricas cênicas são as que o autor pensou e viu como mais concordantes com os personagens e ações que só ele imaginou e visualizou, no íntimo do processo criador.” (BARATA, 1979, p. 51).

No tocante ao diálogo dramático e à poesia, eles estabelecem uma relação por causa da essência, da concentração vocabular e dos seus efeitos, “o mínimo de palavras e o máximo de sentido, decorrente da própria utilização regular da metáfora.” (MOISÉS, 1967, P. 141). Além disso, o texto teatral se aproxima da poesia no que se refere à riqueza semântica e ao ritmo, como potentes focos de atração. As falas das personagens nesses universos (teatral e poético) oscilam entre verso e prosa, “flutuante entre o ritmo musical e a cadência lógica.” (MOISÉS, 1967, p. 142).

Quanto à relação da metáfora e do teatro, ela se distancia no que se refere à densidade; observa-se no teatro a oscilação entre exprimir direta e indiretamente uma mensagem, essas variações se refletem no movimento das reações psicológicas, no universo teatral, nas falas que conduzem à catástrofe; enfim, a metáfora do texto dramático caracteriza-se pela flutuação não apenas quanto às falas isoladas, mas em sua totalidade. Por sua vez, a poesia no teatro “é atmosférica ou em doses homeopáticas fora daí o teatro, pode atentar contra sua própria integridade e reduzir-se a texto voltado a leitura.” (MOISÉS, 1967, p. 146).

No que se refere aos gêneros comédia e tragédia, Aristóteles compreende que a tragédia, em suma, é uma arte mimética, uma ação de caráter elevado que, suscitando o terror e a piedade, gera o efeito, a catarse e a purificação; segundo o pensamento aristotélico, “a tragédia se distingue da comédia neste aspecto: esta quer representar os homens inferiores,

aquelas superiores aos da realidade.” (PEREIRA, 2008, p. 40). Alguns estudiosos se dedicaram a estabelecer fronteiras rígidas, mas, para Moisés, “acabam admitindo pontos de contacto entre ambas, não só porque, afinal de contas, são afluentes do mesmo rio, mas porque toda distinção, para ser exaustivamente minuciosa, é forçada a abrir exceções.” (MOISÉS, 1967, p. 146). De acordo com esse entendimento, a tragédia abriga traços cômicos e vice-versa, “visto que a lágrima e o riso se permutam e que a morte não é necessariamente o encerramento de vidas trágicas.” (MOISÉS, 1967, p. 147).

Considerando que uma análise mais detalhada não cabe na economia expositiva da presente pesquisa, neste sucinto texto acerca das especificidades do texto dramático, contemplamos os múltiplos emissores de signos: ator, público, local cênico, diálogo, tempo, metáfora, tragédia e comédia. Em virtude da complexidade do tema, observa-se que estudiosos, de modo geral, preocupam-se em estabelecer traços fundamentais da relação teatral que contempla esses vários elementos, rompendo com os tradicionais métodos e discorrendo a respeito do fato de que cada recurso de cena não se esgota em si. Com efeito, a multiplicidade dos códigos necessários para a realização espetacular conduz à compreensão do caráter global do teatro enquanto espetáculo, cuja ação se desenvolve em várias coordenadas paralelas que se comunicam.

As considerações aqui levantadas referentes ao teatro e à literatura, bem como as especificidades do texto dramático, refletem estudos teóricos que consideraram o texto e o espetáculo em igual importância para o desenvolvimento de pesquisas na área. Desse modo, teoria e prática são fundamentais àqueles que se dispõem a mergulhar no universo teatral. A utilização de recursos interessa àqueles que compreendem a potencialidade do jogo dramático, todavia, é no palco, perante o público, no espaço entre o real e o maravilhoso, que o teatro se edifica e se desenvolve, como bem poetizou Bertold Brecht:

De todas as obras as mais queridas  
São para mim as usadas.  
(...)  
Entradas no uso de muitos  
Muitas vezes alternadas, melhoram a sua forma e fazem-se saborosas.  
(BRECHT, 1976)

Quando nos ocupamos em pesquisar *A Pécora*, de Natália Correia, partimos do princípio de que estamos mapeando o texto dramático e, conseqüentemente, estudando dramaturgia. É fato que a teoria dos gêneros literários transita por fronteiras permeáveis e



em constante deslocamento; entretanto, o gênero literário pode nos servir como indicação da finalidade primeira de um texto, ou seja, enfatizar que *corpus* desta pesquisa foi escrito para ser encenado num palco perante o público; por esse motivo, focamos para a análise das características do texto dramático na peça *A Pécora* (1983).

### 1.3 Elementos do trágico em *A Pécora*

A questão que direciona uma importante observação desta pesquisa refere-se à compreensão do “trágico”. Por entender que esta definição é fundamental para o desenvolvimento deste trabalho, é prudente deter-se à análise do termo e, posteriormente, aos elementos do trágico, segundo os moldes aristotélicos presentes na peça *A Pécora*.

No dicionário *Houaiss* (2001), o verbete “trágico” indica algo funesto, trágico, terrível ou fatídico, o vocábulo também pode significar desastre ou desgraça. A origem etimológica da palavra “tragédia” ainda levanta muitos questionamentos; registros indicam a origem latina do vocábulo *Tragoedia*, formada pelas palavras *tragos*, que significa “bode”, e *oidé*, que significa “canto”; assim, “tragédia” significa, etimologicamente, “canto do bode”.

Parte de Dionísio<sup>4</sup> qualquer estudo acerca da origem da tragédia; os adeptos do deus do vinho se disfarçavam em sátiros nos festivais de celebração, concebidos pelo imaginário popular como “homens bodes”, e acabavam em êxtase ao som dos címbalos, embriagados do delírio báquico. Os “coros trágicos” com seus componentes disfarçados de sátiros (bodes) celebravam não apenas Dionísio, mas também os seus heróis.

Na *Poética*, Aristóteles sustenta que a origem da tragédia ocorreu em solo ateniense, porque só se transformou naquilo que conhecemos hoje, graças às criações das grandes tragédias clássicas gregas. “Tendo surgido, portanto, no início, da improvisação - tanto a tragédia como a comédia, uma a partir dos autores de ditirambos...” (ARISTÓTELES *apud* VALENTE, 2008, p. 44). Nesse sentido, compreende-se “ditirambo” como o “lirismo coral”, expressão de sentimentos coletivos por meio da dança, poesia, música e canto, em homenagem aos deuses e heróis, sendo esses elementos que deram início ao teatro.

Na obra *Teatro grego: origem e evolução* (1992), Junito de Souza Brandão discorre a respeito do início da tragédia grega, que, de modo geral, segundo o autor: “parte-se do

---

<sup>4</sup> Dionísio ou Baco é um deus da antiga Grécia, da época micênica, importada entre os séculos XIV e XIII a.C. “Dionísio, todavia, por ser um deus essencialmente agrário, deus da vegetação, das potências geradoras, deus do vinho, viveu por muitos séculos confinado no campo, entre os humildes lavradores, sem direito ao culto na *pólis* e muito menos sem uma cadeira entre os imortais aristocráticos do Olimpo.” (BRANDÃO, 1992, p. 21).

teatro egípcio, hindu e cretense e desemboca-se tranquilamente na Grécia, fazendo-se do originalíssimo teatro grego apenas uma forma evoluída, quando não um mero apêndice dos teatros supracitados.” (BRANDÃO, 1992, p. 07). Em comum, todos os teatros tiveram como ponto de partida a religião; no entanto, o teatro grego também se voltou aos problemas do homem e, na medida em que o mito (que pertence tanto à história do mundo, quanto ao domínio particular) era representado no palco perante o público, o teatro na Grécia expandiu-se para além da *polis*, pertencendo ao mundo.

Aristóteles, no século IV a.C., registrou, no capítulo sexto do livro *Poética* (2017), a primeira definição de tragédia que, de acordo com a tradução de Ana Maria Valente, “é a imitação de uma acção elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das partes, que se serve da acção e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões,” (ARISTÓTELES *apud* VALENTE, 2008, p. 47). Desse modo, o termo surgiu com o início dos registros das representações teatrais; porém, pode-se inferir que a tragédia adquiriu diversos sentidos com o decorrer dos séculos, afastando-se do mito dionisíaco e se aproximando da arte de resistência e protesto.

Desde Aristóteles, são inúmeras as definições de tragédia, embora haja controvérsia quanto a sua definição. Para Junito Brandão, a tragédia pode ser definida como “a representação de realidades dolorosas, porquanto sua matéria prima é o mito, em sua forma bruta. Acontece, todavia, que essa mesma tragédia proporciona prazer, deleite, entusiasmo.” (BRANDÃO, 1992, p. 40). Nesse viés, estudiosos indicam o sentido da palavra pelas concepções de dignidade e ruína. Neste trabalho, a dignidade alude às personagens, ao mito e à ação, e a ruína se refere à ocorrência acidental, ao acontecimento inevitável. Em síntese, o trágico é a mudança da boa à má fortuna, abrangendo tanto a fatalidade quanto a liberdade da personagem.

Segundo os moldes aristotélicos, o que interessa na tragédia é a constituição e a organização dos fatos por meio das ações das personagens. A composição das mais belas tragédias se alcança pelo uso de elementos estruturais próprios e complexos, isto é, da peripécia e do reconhecimento, cabendo à tragédia suscitar terror e piedade.

Haja vista que o enredo ocorre pela estruturação dos acontecimentos, a tragédia é a *mimese*<sup>5</sup> realizada pela atuação das personagens, que possuem qualidades segundo seu

---

<sup>5</sup> A *mimese* diz respeito à representação dos homens e, sobretudo, daquela de suas ações: “A *mimese* da ação é o *mythos*, e por *mythos* se entende como organização das ações. (PAVIS, 2010, p. 242).

caráter e pensamento. São seis partes que constituem a tragédia: mito, elocução, pensamento, espetáculo, música e caracteres; muito embora a tragédia grega trate de personagens de *status* elevado, tais elementos do trágico aparecem quando se refere à análise da peça *A Pécora*, na personagem Melânia Sabini, uma mulher do povo, com caráter que se distancia de uma deusa ou heroína, mas que se aproxima do comportamento tipicamente humano.

*Antígona* (442 a.C.), de Sófocles, *Medeia* (431 a.C.) e *Electra* (420 a.C.), de Eurípedes, são personagens femininas clássicas que respondem por seus atos, sendo essa uma das características essenciais das tragédias; trata-se, portanto, da imitação das ações e da vida e, muito embora as personagens sejam classificadas pelo seu caráter, é por meio de suas ações que são felizes ou infelizes; não atuam para imitar os caracteres<sup>6</sup>, mas os caracteres é que são introduzidos pelas ações.

Nessa perspectiva, a personagem principal d'*A Pécora* traça o percurso de Melânia Sabini (santa de Gal) até Pupi (a prostituta), que, embora represente no início da peça uma jovem ingênua, é atingida pelo infortúnio, tal como acontece na situação trágica. Assim, pode-se compreender que as ações da personagem (ao enganar a população de Gal) determinaram a sua desventura, independentemente de sua índole.

O termo *mythos*, abordado na *Poética* de Aristóteles (2004) pode ser compreendido na tragédia como a ordenação de acontecimentos narrados (ação). “Os mitos são incessantemente variados e combinados; formam motivos e temas que os dramaturgos gregos reutilizam em suas tragédias.” (PAVIS, 2010, p. 256); assim, o mito se organiza de forma temporal: início, meio e fim, sendo elevado ao nível da unidade da ação.

O mito, por si só, não indica o efeito trágico, cabendo aos autores criarem personagens e colocá-las diante de determinadas questões ou problemas. Em *A Pécora*, o enredo se desenvolve a partir da inversão de um mito santificado; a peça problematiza a relação estabelecida entre a Igreja e o Estado, denunciando por meio da personagem principal o comércio religioso, a exploração do corpo feminino e a banalização do milagre de Fátima.

---

<sup>6</sup> No sentido (hoje um pouco arcaico) de personagem; os caracteres da peça constituem o conjunto de traços físicos, psicológicos e morais de uma personagem. Aristóteles opõe esse termo à fábula: os caracteres são subordinados à ação e são definidos como aquilo que nos faz dizer, das personagens que vemos em ação, que elas têm estas ou aquelas qualidades. Por extensão, caráter designa essa personagem em sua identidade psicomoral. (PAVIS, 2010, p. 39).

A peça consiste em um prólogo<sup>7</sup>, três actos<sup>8</sup> e oito episódios<sup>9</sup>. O cenário é definido em semelhança à sociedade lusitana. No prólogo, três galesas recitam o falso testemunho dos pastorinhos que narram a visão da ascensão da falsa santa de Gal (Melânia Sabini): “O romance de Melânia Sabini cuja virtude impôs aos céus o seu rapto por um anjo a fim de furtar a este mundo de perdição.” (CORREIA, 1990, p. 18).

Tal milagre é considerado a redenção dos galeses, pois atrairia ao lugar um oratório, acontecimento milagroso capaz de renovar a fé do povo e angariar turistas, tornando a cidade próspera para os negócios: “nos dias de romaria/com barracas coloridas/cobrem-se as pedras de Gal.” (CORREIA, 1990, P. 29).

A história dos pastorinhos é perpetuada pelo povo que, unido aos interesses econômicos da Igreja (representada pelo Bispo) e do Estado (representado por Teófilo Ardinelli e Sr. Sabini), veem grande oportunidade para os seus próprios interesses financeiros.

Trajados como “aldeões endomingados”, o casal Sabini afirma pelas vestes a ascensão econômica em virtude da exploração da fé. A fala do pai de Melânia marca bem a passagem dessa exploração, quando passa a cobrar dinheiro dos fiéis que decidem visitar a residência da família da santa de Gal: “Não é sem custo que se colhem os frutos da santidade.” (CORREIA, 1990, p. 25).

O povo daquela região pobre, rural e extremamente católica vivia alheio a qualquer anseio e encontra no oratório o “pão dos galeses”, rejeitando, assim, os ideais liberais e a instituição do Estado moderno.

1º. Homem  
Diz a Constituição que somos todos iguais.  
Os 7 populares  
Mas ameaçam-nos com a prisão;  
Porque um anjo desceu de Gal.  
(CORREIA, 1990, p. 26)

---

<sup>7</sup> Parte que antecede a peça propriamente dita (e, portanto, distinta da exposição) na qual um ator - às vezes também o diretor do teatro ou o organizador do espetáculo - dirige-se diretamente ao público para lhe dar boas-vindas e anunciar alguns temas importantes, como o início da função, fornecendo-lhe dados considerados necessários à boa compreensão da peça. Trata-se de uma espécie de “prefácio” da peça, no qual só é correto falar ao público de algo que esteja fora da intriga e seja do interesse do poeta e da própria peça. (PAVIS, 2010, p. 308).

<sup>8</sup> Divisão externa da peça em partes de importância sensivelmente igual em função do tempo e do desenrolar da ação. (PAVIS, 2010, p. 28).

<sup>9</sup> Em narratologia, um episódio é uma ação secundária, ligada indiretamente à ação principal e formando um todo (digressão). (PAVIS, 2010, p. 131).

No segundo acto, desvenda-se o que motivou a fraude e a peça conduz a falsa santa à decadência. No prostíbulo de Madame Olympia, a jovem Melânia passa a ser chamada de Pupi, que, se sentindo culpada pelo ato carnal praticado com o padre Salata, concorda em esconder sua verdadeira identidade, passando da felicidade para a infelicidade. Nesse ponto, retomamos Aristóteles, quando escreve acerca da estruturação do herói:

Essas pessoas são tais que não se distinguem nem pela sua virtude nem pela justiça; tão-pouco caem no infortúnio devido à sua maldade ou perversidade, mas em consequência de um qualquer erro. (ARISTÓTELES *apud* VALENTE, 2008, p. 61).

Consoante o herói descrito pelo filósofo grego, Melânia Sabini caiu no infortúnio não por ser perversa ou vil, mas por força de uma falha, um erro de julgamento, ou, segundo o entendimento cristão, caiu em pecado. Explorada pelos homens que frequentam o bordel, as ações da personagem conduzem-na à mudança súbita e imprevista da situação, isto é, a peripécia<sup>10</sup>, com o estabelecimento do conflito em razão de uma ação que acontece ao contrário do que era esperado. Se o seu desejo primário era enterrar um pecado, ele ganha uma proporção impossível de conter.

No bordel, ela e o ex-noivo se encontram e a mentira acaba sendo revelada. Ardinelli, que a princípio reage com fúria, não tardou em perceber as vantagens que teria com o falso milagre: “Vem, bem-amada Melânia! Julgava-te no paraíso e encontro-te no bordel. Vendo bem, não há nenhuma diferença. Eu sempre disse que os prostíbulos são o único paraíso a que devemos aspirar. Porque neles que se alcança a liberdade.” (CORREIA, 1990, p. 59). Se para o ele o bordel era sinônimo de “liberdade”, para Melânia Sabini significou a sua “prisão” e infelicidade.

Escondida no bordel de Madame Olympia, a santa de Gal não será beneficiada em nenhum dos planos de exploração da farsa; neste cenário, age como figura secundária. Em nome do fenômeno da ascensão, nada lhe resta fazer a não seja manter a identidade sugerida e afirmada<sup>11</sup>.

No terceiro acto, encena-se o milagre da ascensão, e passados trinta anos, a envelhecida Pupi se rebela contra a sua estátua. Nesta passagem, finalmente, ocorre o

---

<sup>10</sup> No sentido moderno, a peripécia não está mais ligada apenas ao momento trágico da peça; ela designa tanto os altos e baixos da ação (viagem com muitas peripécias), ao episódio que segue o momento forte da ação (o resto foi apenas uma peripécia). (PAVIS, 2010, p. 285).

<sup>11</sup> O mesmo fato acontece na peça *O Encoberto*, de Natália Correia, publicada em 1969, com a personagem Bonami/Bonami-Rei, que se faz passar pelo rei D. Sebastião, vulgo O Encoberto ou O Desejado.

reconhecimento. Melânia Sabini passa do ignorar ao saber, tomando consciência da sua farsa existencial:

Neste baixo mundo de sonho  
 só o impossível é o amor real.  
 Por Paco o que não farei?  
 A que moribundo não roubarei o lençol?  
 Que recém- nascido não degolarei?  
 Outro amor exaltam os sinos.  
 Quantos enriquecem com o meu altar?  
 Por amor a Teófilo Ardinelli  
 consenti nunca ao mundo revelar  
 que fácil era dormir como a santa  
 que, num bordel e não no céu exercia  
 benemerências que não se devem falar.  
 (CORREIA, 1990, p. 132)

A tomada de consciência é a confirmação de que suas ações do passado produziram as consequências de um presente infeliz. Acerca do reconhecimento crítico, em *O pequeno Organon para o teatro* (1978), Brecht pontua: “Numa reprodução em que se manifeste o efeito de distanciamento, o objeto é susceptível de ser reconhecido, parecendo, simultaneamente, alheio.” (BRECHT, 1978, p. 116). Nesse caso, é irrelevante que a personagem tenha ou não consciência de suas contradições, desde que o espectador as identifique no ambiente representado e reconheça no seu universo íntimo.

Ao se buscar compreender as teorias do teatro, frequentemente Brecht e Aristóteles são colocados em lados contrários, mas, em muitos aspectos, a estética brechtiana se aproxima à aristotélica. Embora Bertold Brecht tenha distinguido o teatro dramático e o teatro épico, sendo o primeiro aristotélico e o segundo voltado ao naturalismo, ao drama psicológico e ao romance tardio, é fato que, no teatro moderno, é possível identificar a herança das teorizações expostas na obra *Poética*, isto é, ir ao encontro das primeiras teorias que sistematizaram a arte como produção e meio de conhecimento.

Para o autor de *Mãe Coragem*, a arte também existe para propiciar o prazer: “A ciência e a arte têm em comum o fato de ambas existirem para simplificar a vida do homem; a primeira, ocupada com a sua subsistência, a segunda, em proporcionar-lhe diversão.” (BRECHT, 1978, p.107). Ambas as teorias (Brecht e Aristóteles) dão à arte um valor de conhecimento e a vinculam à política, mas se diferem quanto a sua finalidade; para Brecht, a busca pela revolução do proletariado, por sua vez, a catarse aristotélica expurga os sentimentos com vistas às virtudes morais e políticas.

No conceito de catarse, sob o viés idealista, prevalece a concepção de distanciamento/identificação, sendo essa uma das finalidades do teatro. Para Brecht, o efeito catártico relaciona-se com a tensão entre a experiência individual e a história. Natália Correia entrelaça as duas teorias, em *A Pécora*: a fatalidade passa a ser a condição absurda da realidade humana, e utiliza-se do efeito catártico como instrumento de ablução, isto é, “Purificação por lavagem de uma parte do corpo”. Melânia Sabini se assemelha a uma mulher comum que deixa uma lição pedagógica, movida pelo impulso heroico da protagonista (ao desmascarar a farsa) e a superação de sua culpa (ao aceitar o seu destino).

Considerando que a personagem atua dentro de uma sociedade essencialmente cristã e patriarcal, ao longo da peça seus pensamentos giram em torno da sua necessidade de aprovação do masculino e da submissão às rígidas leis do Estado e da Igreja, considerando-se “menos que um rato” ou “uma cadela das docas”. Esses pensamentos confirmam a posição da personagem ao se considerar menos digna, incapaz de conduzir o rumo da própria vida e impotente diante do mundo dominado pelos homens: “Porque eu não tenho direito a nada. Nem sequer à luz do sol. No mundo não há buraco onde possa me meter. Sou pior que um rato. Não exagere se lhes confessar que estou morta”. (CORREIA, 1990, p. 43).

As suas escolhas determinaram o seu caminho tortuoso. A jovem Melânia Sabini renasce em Pupí, ignorando sua própria potência, sendo reduzida a um objeto a ser explorado psicológica, sexual e economicamente. Nesse sentido, *A Pécora* não comunga com uma pálida imitação da vida, enfatizando a desordem psicológica, moral e social.

Diante do espetáculo dramatizado e do infortúnio da personagem, o espectador é apossado, experimentando diversas sensações: comoção, medo, angústia. Percebendo sua impotência e, por esses sentimentos, se identifica com a humanidade de Melânia Sabini, simpatizando com ela, chorando com ela. Assim, a noção de espetáculo é capaz de suscitar familiaridades e estranhamentos, essa experimentação ocorre por meio do que é oferecido ao público em cena. Roland Barthes eleva o espetáculo à “categoria universal sob as espécies pela qual o mundo é visto.” (PAVIS, 2010, p. 141).

Quando a personagem se torna consciente de que sua ação reverbera na infelicidade de seu futuro, já é tarde, a mentira já se tornou verdade: “Melânia, a imaculada, é a única que não mente.” (CORREIA, 1990, p.110), cantam os pastorinhos no dia de sua suposta aparição no céu.

Limitada à imagem da prostituta, sua posição ao longo da peça reforça seu rebaixamento perante a sociedade; e quando por meio da elocução<sup>12</sup> revela a identidade da falsa santa, acaba sendo morta pelos fiéis que acreditam na santidade da Melânia Sabini:

MELÂNIA: Não haverá futuro! A teta da santa está seca. Para eles, é o fim do mundo. Oh, como todos vão rir! Como todos vão rir! (Abrindo os braços e exibindo-se canhalmente) Vejam-na! Vejam-na! Uma cadela das docas. Recrudesce o burburinho que se estabelecera entre os Enfermos. (CORREIA, 1990, p. 166).

É por meio da manifestação do diálogo que se estabelece entre a personagem e os fiéis no dia de sua procissão, que se torna evidente o reconhecimento de sua falha e, conseqüentemente, de seu atual infortúnio. Na sequência, as falas da personagem são, em sua maioria, o retrato de revolta e dor: “não... não me abandonem!... essa é a falsa... de madeira... pintada... fui um artista que lhe deu esse rosto imortal... a verdadeira jaz do pó... desfeita em sangue.” (CORREIA, 1990, p. 169).

Quando Melânia se dá conta de que todos ao seu redor lucraram com o falso milagre, numa tentativa desesperada de pôr fim à farsa, mostra a sua revolta em meio a sua procissão: “Calem-se... Calem-se, desgraçados. Cada lamento que soltais vai encher a barriga das aves de rapina. Elas engordam com as vossas chagas. O ar está empestado dos seus arrotos. (Aponta o ar) Cheirem! Cheirem! Que fedor a sonhos de futuro!” (CORREIA, 1990, p. 164).

As ações da jovem que ousou satisfazer seus desejos carnis ao se relacionar com um padre, que envergonhada com a revelação desta atitude anticristã decide se esconder num bordel, e com o passar dos anos se tornou uma prostituta pobre e carente ganham intensidade e se ampliam ao longo da narrativa. O seu caráter e pensamentos qualificam suas ações e, de acordo com as suas ações, o desenrolar da narrativa caminha para a sua infelicidade; é por meio dos pensamentos que Melânia Sabini tem acerca de si, que as ações se desenvolvem e conduzem seu destino.

A música no espetáculo também é um dos elementos capazes de exercer no espectador a transcendência do que lhe é apresentado em cena, inserindo-o além do universo teatral. Nas tragédias gregas antigas, a música tinha um caráter moral marcado, “sua função era impor uma intelecção imediata dos sentimentos que ela deveria exprimir” (BARTHES, 2007, p. 34). Na *Pécora*, esse elemento aparece em cena no Prólogo, no canto solene de três Galesas que narram os fatos anteriores ao primeiro episódio:

<sup>12</sup> Retomamos *A Poética* quando assim define: “considero que a elocução, como disse anteriormente, é a comunicação do pensamento por meio de palavras.” (VALENTE, 2004, p. 50).



Andorinha gloriosa,  
o anjo colheu a rosa!  
Quando Melânia aqui nasceu  
o mundo de luz encheu.  
(CORREIA, 1990, p. 18)

A música produzida fechando um ato se encerra com a didascália: “A cena escurece” (CORREIA, 1983, p. 19), passando da luz para a escuridão do palco. Em seguida, as três Galesas se juntam a quatro homens do povo vestidos de negro.

É oportuno destacar o que Jean-Jacques Roubine discorre acerca do nascimento do teatro moderno; segundo o autor, dois fenômenos ocorridos no final do século XIX foram decisivos: primeiro, a globalização, e, por derradeiro, o estreitamento das fronteiras e as *tournées* empreendidas por companhias teatrais; segundo, “foram descobertos os recursos da iluminação elétrica” (ROUBINE, 1998, p. 19). Essas inovações alteraram significativamente a concepção de um espetáculo, com efeitos no modo de fazê-lo, conduzindo ao surgimento de outros movimentos estéticos, como o Naturalismo, o Realismo, o Simbolismo, etc.

Assim, as tendências contemporâneas se entrecruzam com a proposta aristotélica, confirmando a possibilidade de análise tanto dos elementos trágicos tradicionais quanto a percepção de fatores históricos, morais e sociais da dramaturgia. A possibilidade para se compreender uma peça, na atualidade, implica ampliar, desconstruir e dialogar com a concepção aristotélica. Natália Correia, sabiamente, atualiza o drama às novas realidades e possibilidades de interação com o mundo e com o público.

A autora de *A Pécora* não economiza na exploração dos recursos teatrais, utilizando também caracteres que constituem o conjunto de traços físicos, psicológicos e morais da personagem, na fala de Madame Olympia: “Apresento-lhes a menina Pupi. Ela vem juntar-se à nossa pequena comunidade. Reparem nas suas faces. São duas frescas margaridas.” (CORREIA, 1990, p. 42). Nota-se a juventude e ingenuidade da personagem, ao ser recolhida no bordel, no diálogo seguinte, Pupi, desgostosa, questiona: “Acha que sou muito estúpida?” (CORREIA, 1990, p. 44), reafirmando a sua insegura e inexperiência de vida.

As ações seguintes da personagem indicam o seu caráter duvidoso permeado pelo sentimento da culpa: “Não há no mundo coisa mais digna de ser cuspidada do que eu” (CORREIA, 1990, p. 54); ainda: “Mata-me! Sei muito bem que estou danada.” (CORREIA, 1990, p. 56). Os caracteres de Melânia se apresentam como um conjunto de traços dúbios (entre santa e puta), e seu temperamento se altera (da passividade à revoltada); assim, a sua

mentira foi o grande vício que impregnou toda a sua existência, conduzindo o seu destino trágico de assassinato e libertação de uma realidade cruel: “num último sopro no qual vibra uma insólita força e alegria) Ouçam!... ouçam!... todos os ventos o repetem.” (CORREIA, 1990, p. 169).

Barthes, no livro *Escritos sobre o teatro* (2007), no capítulo “Os poderes da tragédia antiga”, explica que esse fenômeno suscitava prantos gerais do público que acompanhava as desgraças pertencentes a homens superiores. Por sua vez, o teatro moderno parte de uma ordem introspectiva, que inclui o horizonte familiar do público e representa no palco infortúnios possíveis; assim, o teatro foi invadido por emoções de ordem passional.

Com efeito, a tragédia tem por excelência provocar o público para uma emoção política, “engajando-o a chorar o homem enviscado na tirania de uma religião bárbara ou de uma lei cívica desumana.” (BARTHES, 2007, p. 28). Dentre as muitas concepções que abrangem o conceito, pode-se compreender a tragédia de hoje como a representação da história política, na qual os espectadores podem, em qualquer momento, por um ato crítico, interferir na ordem do real o que lhes é apresentado no palco.

#### **1.4 Melânia Sabini e a personagem de ficção**

Considerando as constantes referências na peça com a ascensão da Virgem da Fátima em Portugal, no ano de 1917, a ficção apresentada em *A Pécora*, por vários momentos, se cruza com a história oficial; não são poucas as indicações de que um acontecimento oficial da Igreja Católica aparece na ficção de Natália Correia, sendo retratado de forma crítica e irônica, conforme a didascália que encerra a peça:

Seguram o andor seis militares, em duas filas de três. Envergam farda de gala e acompanham a cadência processional em marcha de passo de ganso. Depois destes, vêm o Cardeal e dois arcebispos sob o pálido recamado de pedrarias, sustentando por quatro Diáconos, dois de cada lado. O cardeal empunha um cofre refulgente com relíquias da santa. (CORREIA, 1990, p. 171).

Fazendo nítida menção à união da Igreja com o Estado na exploração do comércio religioso, representando no teatro o enriquecimento das instituições, enquanto a população lusitana, movida pela fé inquestionável, carece das necessidades mais básicas. Uma mentira alimenta a esperança daquele povo e a verdade é insuportável: os Bispos, padres e comerciantes estão cada vez mais ricos; o povo, cada vez mais faminto e ignorante.

A abordagem entre o que é real e ficção, partindo do pressuposto de que “sendo mimese, a arte não é moral, nem imoral, é arte simplesmente” (BRANDÃO, 1992, p. 41), a imitação da realidade não possui um compromisso com a moral socialmente imposta, sendo possível, pelo viés artístico, subverter fatos e acontecimentos até então sedimentados, de modo que a consciência se objetiva nas próprias coisas.

Anatol Rosenfeld aborda esse fenômeno denominando-o camadas ônticas, o estudo de tudo que é relativo ao ser, perpassando pelas suas características múltiplas, tendo como plano de fundo a estruturação da forma artística. Para o autor, a organização formal da obra ficcional detém-se em seres puramente intencionais, projetados por orações que refletem o mundo extraliterário de modo indireto:

Este mundo fictício ou mimético, que frequentemente reflete momentos selecionados e transfigurados da realidade empírica exterior à obra, torna-se, portanto, representativo para algo além dele, principalmente além da realidade empírica, mas imanente à obra. (ROSENFELD, 1976, p. 15).

A literatura pode ser compreendida como as belas letras, cuja estética se diferencia por apresentar um caráter fictício ou mimético da realidade empírica. Não obstante, Natália Correia, em *A Pécora*, utiliza-se deste artifício para deslocar a peça e, conseqüentemente, a encenação, fazendo com que a obra literária represente para algo além de seu lugar de ficção, inserindo-a num tempo, lugar e espaço que, embora efêmero, pode ser facilmente identificado, nos quais os elementos que a compõem tendem a se constituírem como “realidade”.

Considerando o contexto inserido em um determinado tempo histórico em *A Pécora*, o texto ficcional projeta contextos reais, por meio dos quais as personagens apresentam um mundo puramente intencional. A obra ficcional é, portanto, uma realidade provável, um mundo imaginário vivido por personagens fictícias do que poderia ter sido, mas não foi.

Na dramaturgia, a extensão da literatura de ficção para a realidade ocorre, essencialmente, por meio das personagens; é por meio delas que a camada imaginária se adensa e se cristaliza, fazendo desaparecer o sujeito fictício dos enunciados (ao menos na aparência). As próprias personagens se manifestam diretamente pelo diálogo, confirmando a ideia de que no teatro há a necessidade de traduzir palavras em cena, de tornar consciente e de estabelecer uma comunicação; fazendo-nos retornar ao ponto central: o teatro se manifesta pela ação. Para Rosenfeld, a personagem no espetáculo teatral pode ser compreendida da seguinte forma:

Não são mais as palavras que constituem as personagens e seu ambiente. São as personagens (e o mundo fictício da cena) que "absorveram" as palavras do texto e passam a constituí-las, tornando-se a fonte delas 'exatamente' como ocorre na realidade. Contudo, o mundo mediado no palco pelos atores e cenários é de objectualidades puramente intencionais. Estas não têm referência exata a qualquer realidade determinada e adquirem tamanha densidade que encobrem por inteiro a realidade histórica a que, possivelmente, dizem respeito. (ROSENFELD, 1976, p. 29).

A ficção ou *mimesis*<sup>13</sup> reveste-se de tamanha força, capaz de substituir ou se sobrepor à realidade, criando a denominada teoria da "ilusão" da realidade supostamente criada pela cena, devido ao altíssimo vigor da ficção cênica.

Por isso também que o palco clássico depende inteiramente do ator-personagem, porque não pode haver foco fora dele. O próprio cenário permanece de papelão pintado até surgir o "foco fictício" da personagem que, de imediato, projeta em torno de si o espaço e tempo irrealis e transforma, como por um golpe de magia, o papelão em paisagem, templo ou salão. (ROSENFELD, 1976, p. 30).

Pode-se compreender, portanto, que "no teatro o homem é o centro do universo" (ROSENFELD, 1976, p. 32), e se funda onticamente na presença dos atores em cena por meio da atuação e da dialética. P esse motivo, a personagem teatral é dotada de poder, porque a ela é dada a faculdade de "ultrapassar" as rubricas por meio da encenação, embora geralmente guiada pelo texto, como bem explica Rosenfeld:

Essa é, de resto, a vantagem específica do teatro, tornando-o particularmente persuasivo às pessoas sem imaginação suficiente para transformar, idealmente, a narração em ação: frente ao palco, em confronto direto com a personagem, as pessoas são por assim dizer obrigadas a acreditar nesse tipo de ficção que lhes entra pelos olhos e pelos ouvidos. (ROSENFELD, 1976, p. 30).

A arte cênica por vezes apresenta um caráter persuasivo, considerando que o ator dirige o "olhar" do público a partir de aspectos selecionados de certas situações, afastando-se da realidade e elevando-se a um mundo ficcional (por meio da arte se distancia e se aproxima da realidade). O espectador, ao contemplar uma peça, se vê diante de uma

---

<sup>13</sup> A mimese é a ação ou a representação de uma coisa. Na origem a mimese era a imitação de uma pessoa por meios físicos e linguísticos, porém essa "pessoa" podia ser uma coisa, uma ideia, um herói ou um deus. Na Poética de Aristóteles, a produção artística (poesis) é definida como imitação (mimesis) da ação (praxis). (PAVIS, 2008, p. 241).

realidade que é fictícia, mas que, no entanto, trata-se mimeticamente da realidade capaz de se deslocar no tempo e no espaço.

Considerando a capacidade transcendental da arte, Natália Correia utiliza a dramaturgia para contestar as estruturas da falsa moral e da fé cristã, confirmando o caráter inerente ao drama: questionar acontecimentos inquestionáveis.

A literatura, quando analisada como reflexo da sociedade, acaba por retratar personagens femininas inseridas nos padrões socialmente impostos ao gênero, configurando na ficção modelos comportamentais ditados pelo sexo masculino. Sob o viés da peça *A Pécora*, observa-se a quebra dos ideais machistas de castidade e obediência impostos ao sexo feminino. Natália Correia não só retrata a influência dos dogmas cristãos na constituição da sociedade, mas o rompimento com as tradições católicas, estabelecendo a relação entre o sagrado e o profano.

Em Melânia Sabini observamos traços da figura de Nossa Senhora de Fátima, ícone da fé católica, mas que percorre caminhos distintos ao esperado segundo os moldes da cultura religiosa, levando-nos ao questionamento: É possível que uma divindade católica seja fruto de uma farsa montada pelo Estado Português e pela Igreja Católica?

Esses questionamentos que a literatura levanta são capazes de desestabilizar o que até então se encontrava em bases sólidas. Frente ao palco, em confronto direto com as personagens, o espectador pode ser levado a acreditar que a ficção dramática que lhes entra pelos olhos e pelos ouvidos é real. Prado (1976) ensina a caracterizar a personagem, em teatro, em três vias principais; neste recorte, iremos nos ater a esses comandos:

- a) o que a personagem revela sobre si mesma;
- b) o que faz;
- c) e o que os outros dizem a seu respeito.

Seguindo a lição de Décio de Almeida Prado, partiremos para a análise das personagens da peça nataliana. A tradução das palavras é elemento fundamental no teatro, buscando tornar consciente o que se esconde no íntimo; ao ator cabe exhibir a personagem ao público, transformando em atos os seus estados de espírito. Essa via de atuação nos possibilita perceber o que a personagem revela a respeito de si mesma:

No teatro, todavia, torna-se necessário, não só traduzir em palavras, tornar consciente o que deveria permanecer em semiconsciência, mas ainda comunicá-lo de algum modo através do diálogo, já que o espectador, ao contrário do leitor do romance, não tem acesso direta à consciência moral ou psicológica da personagem. (PRADO, 1976, p. 88).

Melania Sabini ou Pupi se revela em cena no I acto, II episódio, mostrando os caminhos que a conduziram até o bordel de Madame Olympia:

Melânia: Eu tinha que vir para a cidade sem deixar rastro. E isto só era possível se pensassem que eu tinha ido para o céu, que é um sítio onde ninguém nos vai procurar. Foi quando o padre Salata teve a ideia de se servir a duas crianças e disse-me: “chegou a altura de não decepcionarmos os aborrecidos pastorinhos que não te deixam em paz desde que lhes dissestes que era um anjo”. Estou muito arrependida. Mas aquelas crianças eram tão curiosas. Ouviram vozes nas ruínas e quiseram saber o que se passava. Prometi-lhes que, se guardassem segredo seriam recompensados com a celeste visão. E foram quando o ventre começou a inchar-me (gesto de indignado assombro de Teófilo Ardelli) Anunciei-lhes: “chegou o dia. Ireis ver o anjo que vem para me levar ao céu. Fostes eleitos para testemunhar o pródigo porque a voz da inocência é o clarim que Deus escolhe para proclamar as suas maravilhas”. E assim foi. (CORREIA, 1990, p. 56).

O desprezo pela sua própria vida se mostra evidente nos atos seguintes; os reflexos da jovem Melânia Sabini - que buscava encontrar no amor de um homem a sua salvação - aparecem também na velha prostituta Pupi, que, na ânsia de se sentir amada, mendiga atenção e afeto, tornando-se refém do jovem Paco.

Assim como na vida, as escolhas da personagem determinam o seu destino, “o indivíduo dramático recolhe o fruto dos próprios atos.” (PALLOTTINI, 1988, p. 09). Melânia Sabini ou Pupi, guiada pela ingenuidade, deixou-se conduzir pelos desejos e pelas ambições alheias, reduzindo-se a um mero objeto, e quando é novamente enganada por um de seus amores, deseja desemaranhar-se dos nós aos quais estava amarrada, revelando a verdadeira identidade da santa dos galeses.

A atitude final da Puppi é motivada pelo ódio e rancor ao ser roubada e abandonada por Paco, encontrando-se na velhice e na pobreza, sendo inevitável o seu infortúnio; afinal, quem acreditaria em uma puta que se diz ser santa?

Como os seres humanos, as personagens encontram-se integradas num grande tecido de valores de ordem cognitiva, religiosa, moral e político-social, tomando determinadas atitudes em face desses valores; nesta perspectiva, o que a personagem faz é um importante instrumento para caracterizar, em teatro, a personagem:

A ação é não só o meio mais poderoso e constante do teatro através dos tempos, como o único que o realismo considera legítimo. Drama, em grego, significa etimologicamente ação: se quisermos delinear dramaticamente a personagem devemos ater-nos, pois, à esfera do comportamento, à psicologia extrospectiva e não introspectiva. Não

importa, por exemplo, que o ator sinta dentro de si, viva, paixão que lhe cabe interpretar; é preciso que a interprete de fato, isto é, que a exteriorize, pelas inflexões, por um certo timbre de voz, pela maneira de andar e de olhar, pela expressão corporal, etc. (PRADO, 1976, p. 91).

A personagem principal rompe com os padrões impostos ao gênero feminino desde o início da peça, relacionando-se às escondidas com o padre Salata, um amor que afronta a Igreja e os costumes e as tradições do sistema no qual estava inserida. Quando do descobrimento de seu caso pecaminoso, o povo de Gal é induzido a acreditar na ascensão de Melânia ao céu, tornando-se, na crença do povo, uma santa, mas encontra abrigo no prostíbulo de Madame Olympia:

Pupi: Oh! É uma grande amabilidade. Não esperava uma recepção tão calorosa. Sinto-me tão comovida que não posso sustentar as lágrimas. (Choraminga.) Uma amizade tão sincera é um bem que não mereço. Porque eu não tenho direito a nada. Nem sequer à luz do sol. No mundo não há buraco onde possa me meter. Sou pior que um rato. Não exagero se lhes confessar que estou morta. (CORREIA, 1990, p. 43).

Conduzida pelo sentimento do amor e se deixando levar pela ingenuidade, a personagem perde o controle de seu próprio destino; Melânia é colocada em um prostíbulo, passando a ser chamada de Pupi e, a partir de então, sua vida é controlada por aqueles que, de alguma forma, poderiam angariar vantagem do suposto milagre: “Quantos enriqueceram com o meu altar?” (CORREIA, 1990, p. 132), questiona a personagem, quando induzida pelo jovem Paco a chantagear seu ex-amante, Teófilo Ardelli, para que lhe pagasse uma boa quantia em dinheiro para manter em segredo a verdadeira identidade da santa de Gal.

Nesse momento, a personagem entra em conflito com aqueles que enriqueceram às custas do falso milagre, podendo o teatro ser definido, segundo alguns teóricos, como a arte do conflito, sendo esse o elemento essencial à caminhada da ação dramática, Pallottini explica que todo drama pressupõe um conflito, um confronto de ideias, pontos de vista divergentes, onde não há conflito, não existe drama. Esta é a função do antagonista<sup>14</sup>, bem como das personagens chamadas de contraste, colocadas ao lado do protagonista para dar-lhe relevo, mediante o jogo de luz e sombra. Assim, o cerne de toda peça de teatro, segundo os moldes aristotélicos, é “a identificação dos conflitos; é a determinação de um conflito central, primordial, o que nos vai dar a linha mestra, a coluna do texto.” (PALLOTTINI, 1988, p. 48).

---

<sup>14</sup> As personagens antagonistas são as personagens da peça em oposição ao conflito. O caráter antagonista do universo teatral é um dos princípios essenciais da forma dramática. (PAVIS, 2008, p. 15)

Melania Sabini ou Pupi, inserida no contexto patriarcal cristão, mas destoante a esses preceitos, gera o conflito central da peça, vivia à margem da sociedade lusitana, sendo limitada à imagem da prostituta que desejava viver um amor verdadeiro. Sua posição ao longo da peça reforça seu rebaixamento perante a sociedade; quando revelada a identidade da falsa santa (o ápice da narrativa), Pupi é morta pelo mesmo sistema que almeja a sua canonização.

Piedade!... Piedade!... É a carne... de Melânia Sabini... templo... de todos... os espectros...  
Os flamigelantes tomam inteiramente conta dela e fustigam-na com as disciplinas, deixando-a coberta de sangue enquanto gritam.  
Flagelantes  
Por nossos pecados!... Por nossos pecados!... Por nossos pecados!... Por nossos pecados!...  
Ouve-se um hino entoado ao longe por muitas vozes. Ficam todos com os instrumentos de agressão suspensos no ar. Melânia cai por terra.  
(CORREIA, 1990, p. 168)

A revelação da identidade da santa de Gal, partindo do discurso de Pupi, mostra-se irrelevante frente aos fiéis devotos; a posição de discurso da prostituta é, obviamente, inferior ao sistema hierárquico no qual estava inserida. Portanto, uma prostituta questionar a figura santificada não é uma opção válida aos que acreditam sem questionar os preceitos religiosos.

Para que se atinja o terceiro comando de caracterização da personagem teatral, qual seja, o que os outros dizem a respeito, Prado nos ensina:

Nada há de relevante a observar, exceto que o autor teatral, na medida em que se exprime através das personagens, não pode deixar de lhes atribuir um grau de consciência crítica que em circunstâncias diversas elas não teriam ou não precisariam ter. (PRADO, 1976, p. 95)

*A Pécora* se constitui em diversas faces de uma mesma personagem, podendo ser compreendida como Melânia Sabini a Pupi, de santa à puta, de ingênua e doce à raivosa e vingativa, seu universo subjetivo e complexo conduz o espectador ao estado purificação, capaz de despertar sentimentos de revolta e piedade, e este fato se dá, exclusivamente, pela identificação da personagem, que se mostra tão humana.

Aos olhos do Sr. Sabini, a santificação da filha traria *status* e dinheiro à família: “Não há nada mais natural que essas almas aflitas queiram deixar uma lembrança àquelas que puserem no mundo quem por elas intercede.” (CORREIA, 1990, p. 24). E a história dos



pastorinhos é perpetuada pelo povo que, unido aos interesses econômicos de Teófilo Ardinelli e o Bispo, veem grande oportunidade para os seus próprios interesses financeiros.

Entre o povo galês há divergência quanto ao “milagre”. Há religiosos que acreditam na fé e na moral cristã, burgueses que buscam a redenção e progressistas que buscam na ciência a explicação de tais fatos. Destaca-se a passagem do “Coro dos Gal”, que exerce a função de intérprete dos sentimentos do povo:

Eis que soberbo resplandece o santuário.  
 Não para nós, não para nós, com a nossa crença, com a nossa fome,  
 Com os nossos crimes, o erguemos.  
 Não se calaram os lamentos nesta terra.  
 Que fizeram da esperança dos Galeses?  
 Unidos estão a Igreja e o Estado.  
 Não para nós,  
 Com a nossa fé, a nossa raiva,  
 Com a nossa infâmia os unimos.  
 Todavia pela antiquíssima indigência  
 Continuamos marcados como reses.  
 Não se calaram os lamentos nesta terra.  
 Que fizeram da esperança dos Galeses?  
 (CORREIA, 1990, p. 154).

O povo, esfomeado, disputa, em meio às oferendas para a santa, pedaços de carne e vinho. Flagelantes, mulheres estéreis, enfermos, crentes e descrentes se reúnem para ver a santa subir ao céu; mas quando a revelação da identidade da santa de Gal vem à tona, Pupi é acusada de bruxa, prostituta, blasfema e víbora pelos populares, *A Pécora* é, por si só, a inquietação daqueles que desejam viver sob o cabresto religioso, conduzindo nosso pensamento à famosa frase de Umberto Eco: “[...] nem todas as verdades são para todos os ouvidos, nem todas as mentiras podem ser reconhecidas como tais por uma alma piedosa.” (ECO, 2021).

A revelação da verdadeira identidade da santa, mesmo sendo comprovada com a marca de nascença comum dos Sabiani, não a impede de seu trágico desfecho, sendo morta pelos devotos, que buscam o desagravamento pelas ofensas proferidas à santa.

MELÂNIA: Calem-se... Calem-se, desgraçados. Cada lamento que soltais vai encher a barriga das aves de rapina. Elas engordam com as vossas chagas. O ar está empestado dos seus arrotos. (Aponta o ar) Cheirem! Cheirem! Que fedor a sonhos de futuro!  
 UMA ENFERMA: Cala-te, víbora!  
 UM ENFERMO: Deixa-nos lamentar as nossas dores!  
 MELÂNIA: Não haverá futuro! A teta da santa está seca. Para eles, é o fim do mundo. Oh, como todos vão rir! Como todos vão rir! (Abrindo os braços

e exibindo-se canhalmente) Vejam-na! Vejam-na! Uma cadela das docas. Recrudesce o burburinho que se estabelecera entre os Enfermos.

OUTRA ENFERMA: Blasfema!

OUTRO ENFERMO: Bruxa!

MELÂNIA: (que persiste pateticamente na exibição) Uma puta! A vossa santa é uma puta.

UM ALEIJADO: (erguendo-se nas muletas e sobrepondo a sua voz à algazarra) Companheiro de infortúnio! Arranquemos a língua a esta megera.

TODOS OS ENFERMOS: Sim, sim! Desagravemos a honra da santa! (CORREIA, 1990, p. 164 - 166)

Não à toa, a peça permaneceu por um longo período guardada nas gavetas do “esquecimento”, pois, por meio da arte dramática, em especial *A Pécora*, nota-se o questionamento aos padrões religiosos e morais enraizados na nossa sociedade. Colocar a santa de Gal em igualdade com Pupi não serve apenas como afrontamento aos que conduzem a vida nos moldes cristãos, mas, principalmente, ao modo como a população “absorve” tais ideias e estrutura a vida social.

Colocar em xeque a santificação da Igreja Católica leva-nos a indagar o que de fato vem a ser real e o que é fictício. A personagem de ficção atua como esse ser paradoxo, capaz de prolongar a obra e produzir efeito de sentido para além dela, mostrando as suas múltiplas e complexas identidades e, justamente por isso, mostra-se repleta de sentido, parecendo-nos real.

Da ingênua Melânia Sabini à prostituta Pupi; da passiva e submissa mulher à furiosa; nesse sentido, Prado esclarece que no teatro a personagem adquire essência artística quando se liberta das rubricas, considerando que os atores e os cenários intervêm para assumir o texto:

A personagem constitui, portanto, um paradoxo, porque essa criatura nascida da imaginação do romancista ou do dramaturgo só começa a viver, só adquire existência artística, quando se liberta de qualquer tutela, quando toma em mãos as rédeas do seu próprio destino: o espantoso de toda criação dramática - em oposição à lírica - é que o autêntico criador não se reconhece na personagem a que deu origem. Em tal direção o teatro vai ainda mais longe do que o romance porque, no palco, a personagem está só, tendo cortado de vez o fio narrativo que a deveria prender ao autor. (PRADO, 1976, p. 101).

Prado explica que Brecht remodelou a relação autor-personagem, ao instituir um teatro político, atuante, que não permanesse neutro perante a realidade social, buscando uma dramaturgia que incite à ação e não à contemplação, despertando o espírito crítico do espectador, instigando-o, de alguma forma, a reagir, a procurar a verdade.

A trajetória da dramaturgia universal confirma que os verdadeiros artistas sempre recusam as tradições e buscam novas formas de expressão, “num permanente ato de questionamento, sensíveis às necessidades de seu tempo e também às raízes culturais de seus povos. Não para passivamente cultivá-las ou sacralizá-las, mas justamente para transformá-las e desenvolvê-las”. (PALLOTTINI, 1988, p. 43). Não obstante, Pupi rompe com os padrões até então estabelecidos, não apresentando respostas, mas deixando questionamentos.

### **1.5 Metateatro e a ascensão da santa de Gal**

Os recursos metateatrais surgiram no século XVII, de acordo com Lionel Abel, na obra *Hamlet* de Shakespeare. Para o autor, o metateatro se apresenta tanto numa concepção mais simples, sendo apenas o teatro inserido no próprio teatro, como também em um campo complexo e abstrato, no qual as personagens adquirem consciência dramática, em todo caso, esse recurso teatral está ligado à percepção barroca acerca do mundo.

A dramaturgia contemporânea afastou-se da forma clássica, passando a abranger a parte filosófica no drama, oferecendo maior capacidade de captar as energias diversas que compõem o mundo atual e o destino do homem moderno. Segundo essas percepções, “o mundo todo é um palco, e todos os homens e mulheres não passam de atores (SHAKESPEARE) e a vida não passa de um sonho (CALDERÓN)”. (PAVIS, 2010, p. 386).

O teatro dentro do teatro, portanto, surge a partir de um tipo de peça ou representação que tem por assunto a representação de uma peça, assim, tanto o público, quanto os atores assistem a uma representação. Esse recurso possibilita que a personagem assuma outro papel, permitindo o distanciamento de uma percepção para uma possível conscientização, tanto dos personagens quanto do público. No III episódio da peça objeto de análise, a fala do Actor, contratado pela empresa Ardinelli e Tricoteaux investimentos em Gal, para encenar o enfermo curado pela falsa santa dos galeses, marca a ideia de que “o teatro é a arte da insensibilidade” (CORREIA, 1990, p. 68), depreendendo que esta arte não serve para a representação do esperado pelo público, mas busca a compreensão da essência humana, por vezes, perversa.

Na literatura dramática, o metateatro pode ser compreendido como o voltar-se para si, tornando-se o próprio objeto de análise crítica. O universo ficcional se constrói na intersecção com o discurso, os enunciados produzidos pelas personagens assumem a posição

de críticos dentro da própria encenação. A tendência do metateatro é a autorreflexão, característica inerente da arte moderna, marcada pelo discurso ficcional crítico, alcançando novos sentidos e passando a demonstrar consciência de seu caráter de representação. Com efeito, os elementos que constituem os recursos metateatrais causam a ruptura da ilusão dramática, dirigindo o público para uma viagem no tempo, convidando-o para participar da ação.

Adiante, na didascália que indica a entrada de Melânia vestida de santa, no sentido mais iconográfico do termo, de manto azul, etc, reforça o entendimento de Lionel Abel de que “quase todos os personagens importantes agem em um momento ou outro como um ator dramático, utilizando a conscientização do drama que tem o dramaturgo, para impor determinada postura ou atitude a algum outro.” (ABEL, 1968, p. 68). Eis que Ardinelli e Zenóbia instruem Melânia para que se pareça com uma santa ideal:

Melânia  
(aproximando-se)  
Estou pronta para o ensaio. (junta as mãos sobre o peito e afivela um rosto idiota semelhante àquele com que nossos dias nos irrita a publicidade da pasta colgate). (CORREIA, 1990, p. 75).

O sentido da resposta de Melânia é de que existe dentro dela alguém que não pode ser dramatizado:

Melânia  
Que suprema felicidade! Não é verdade que tenho uma grande vocação para o teatro? Não julgues que não tenho razões para me julgar excepcionalmente dotada para o palco. Queres ver? Vou interpretar a última canção da menina Domicella.  
Arregaça a saia do manto, exibindo até a cintura a provocante roupa interior o I acto. Acompanha a canção com elevação de pernas ao ritmo do cancan. (CORREIA, 1990, p. 78).

Assim, a personagem recebe determinações de como deve comportar-se, Ardinelli e Zenóbia chegam até mesmo a dizer a Melânia que tipo de imagem de si deve criar; fazendo com que a personagem encene representações conforme as indicações daqueles outros que a escolheram para um papel. A cena, portanto, não é a disputa entre duas personagens, mas entre dois dramaturgos; talvez, por esse motivo, essa literatura dramática tem de ter humor.

Em *A Pécora*, a protagonista é uma prostituta que representa a sua própria farsa de ascensão ao céu. Esse conflito transcende sua própria existência; Melânia Sabini não pertence mais a si, passando a ser um objeto a ser explorado; nesse sentido, cabe aqui

questionar: todas as mulheres não são forçadas – mesmo que inconscientemente – a seres atrizes num roteiro escrito pelos homens? Eles as repreendem, batem, vestem, acariciam, dão-lhe ordens; ser mãe, esposa, filha, amante significa, de certo modo, obedecer a determinadas instruções; porém, quando existe a tomada de consciência dessas mulheres, quase todas desejam rescrever o seu próprio roteiro. Além do mais, o próprio pai da personagem delimita o papel da mulher à servidão do masculino, e quem é que poderia gostar de ser uma prostituta num espetáculo encenando a própria farsa de ascensão ao céu? Por certo não Melânia.

Na peça, no V episódio, logo na primeira indicação cênica, deparamo-nos com o metateatro montado no palco, e ao longo do texto dramático ocorre a encenação do “Auto da Virgem Melânia”, aos devotos e descrentes que aguardam o suposto fenômeno sobrenatural:

A riqueza da veste episcopal contrasta com a negrura das sotainas sacerdotais. No ponto mais próximo das ruínas estão os dois Pastorinhos, ajoelhados, de costas para o público. Em dois sectores assimétricos estão os enfermos e os pecadores, formando leques que abrem no sentido ascensional.

Embora deem a ilusão de estar voltados para o oratório, os seus rostos são visíveis. Entre os enfermos, alguns esfarrapados, há aleijados com muletas, cegos com palas nos olhos, doentes deitados em macas ou amarrados a cadeiras de rodas. Deste grupo fazem parte mulheres estereis. (CORREIA, 1990, p. 101 – 102).

Lionel Abel tece considerações acerca da percepção de estar representando; segundo o autor, “ninguém com autoconsciência poderá jamais fazer qualquer coisa de drástico, na vida ou no palco, e continuar a ter nosso respeito, a não ser que esteja de acordo com seu compromisso.” (ABEL, 1968, p. 84). Nenhum de nós, independentemente da situação, conhece de fato o enredo em que está; a exemplo disto, Melânia, que está envolta aos arranjos que lhe são apresentados.

A didascália que indica a aparição da santa de Gal, “Vestida de santa e coroada de rosas, Melânia começa a surgir lentamente no ar, por detrás de um troço das ruínas. Tem as mãos postas e a sua expressão é indescritivelmente beatífica” (CORREIA, 1990, p. 116), nos leva a compreender que a personagem apenas encenava o roteiro imposto e não sabia das consequências dessas ações, mas alcança a libertação dos arranjos de seus alçózes e se perpetua no imaginário do povo galês.

Assim, o texto dramático é uma das possíveis formas de organização do discurso literário, servindo como um canal de comunicação entre o dramaturgo e o leitor/público. Conforme já afirmado, um dos elementos essenciais do teatro é o diálogo que pressupõe interação verbal, ou seja, não apenas uma troca de enunciados entre agentes, mas a emissão de falas dirigidas para outro personagem, e a *mise-en-scène*, elementos do teatro capazes de construir determinadas situações de comunicação, sendo fundamentais para a atribuição de sentido do texto.

Considerando que os sentidos que surgem das falas das personagens estão sujeitos à situação discursiva, em *A Pécora*, texto escrito por Natália Correia, em 1967, mas publicado em 1983, revela um contexto discursivo e ideológico bastante específico: a repressão em Portugal durante a ditadura salazarista; o pano de fundo é a história narrada em 1917, com as supostas aparições de Nossa Senhora de Fátima, na região de Cova de Íria; na situação econômica, o cenário é a pobreza e miséria do povo lusitano, marcado também pelos altos índices de analfabetismo no país, enquanto o Estado e a Igreja dividiam os altos lucros advindos da exploração da fé católica. Intencionalmente, a personagem principal da peça tem sua ação orientada nessas questões, responsáveis por representar o contexto histórico, econômico, político e ideológico.

Tal como o dia do “milagre do sol”, datado em 13 de outubro de 1917, como sendo a última aparição de Nossa Senhora às crianças, evento que reuniu centenas de crentes e descrentes na região rural de Portugal, a fim de testemunhar o milagre anunciado pelos pastorinhos; na ficção, a encenação de ascensão da santa de Gal é representada dentro da peça, e reúne membros do clero, fiéis, pecadores, burgueses, progressistas, cientistas, enfermos e curiosos. Há divergência entre o povo Gales quanto à veracidade dos fatos. Nesse ponto, pode-se observar a ruptura da ilusão teatral e a reverberação da autoconsciência pelo diálogo que se estabelece entre os burgueses e o cientista, que denunciam que “a principal característica dos galeses é a fome hereditária. Observei nos pastorinhos.” (CORREIA, 1990, p. 113); ainda:

2º. Burguês  
A Medicina Retrospectiva  
provou que uma criança demente  
pode uma igreja afundar.  
(CORREIA, 1990, p. 114)

Assim, o discurso das personagens é demarcado pela situação de enunciação à qual estão condicionadas. Tratando-se de atravessamentos entre o discurso ficcional e o discurso

crítico, as personagens, que duvidam do fenômeno misterioso que envolve a aparição da virgem, assumem a função crítica em relação a outros discursos já mencionados, reafirmando a existência da dúvida em torno de um acontecimento.

De acordo com Lionel Abel, no que se refere ao metateatro, o mundo é um palco e a vida é um sonho; de certo modo, essas definições se aplicam na *Pécora*: o mundo pode ser um palco da humanidade em que os indivíduos atuam no espetáculo da vida; a compreensão da vida como um sonho, relacionado com a efemeridade deste plano, é a percepção de que, somente por meio da ilusão, ou da fantasia, que os mistérios sobrenaturais sustentam, melhor dizendo: “O público não acredita na realidade.” (CORREIA, 1990, p. 70). Se para as testemunhas das aparições em Cova de Íria o sol era tão intenso que a sua luz impediu de ver a imagem da santa em ascensão, o mesmo ocorre na ficção. Tomados pelo calor do momento, pelo delírio da fé, ou até mesmo pela imaginação, todos os presentes ajoelham-se e “a multidão junta as mãos para a prece.” (CORREIA, 1990, p. 118).

Natália Correia, portanto, utilizou-se dos recursos do metateatro para desconstruir modelos e padrões de produção canonizados, criando uma maneira de gerar inquietações diante de fenômenos sagrados. Nessa medida, a poeta faz da arte dramática um palco de questionamentos de supostas verdades, ironizando um acontecimento religioso que interferiu significativamente na história cristã, agindo em conformidade com a essência do metateatro: contestar a representação do real com o rompimento da ilusão dramática, conduzindo o público para uma viagem, em específico, para Portugal de 1917.

Para além, a forma metateatral utilizada na peça, onde a fantasia dialoga com a realidade, causa a aproximação entre público e atores, rompendo o palco e elevando o espectador a participar diretamente da cena; assim, ao assistir à representação no teatro, o público se vê, tal como ocorreu em 1917, no palco da vida e, conseqüentemente, diante de si. Confirmando a ideia de que para que perceber uma dada realidade é necessário afastar-se de um determinado contexto e observá-lo; conduzindo a interrogação: aquilo que se está a viver é algo que tange o real ou não passa de uma fantasia?

## **1.6 A marca dos Sabini e a projeção do tempo**

Em *A cicatriz de Ulisses* (2001), Auerbach estabelece um paralelo entre o canto XIX da *Odisseia* e o sacrifício de Issac, no Velho Testamento. De um lado, o texto homérico modelado com exatidão, melhor exemplificando nas palavras do autor:

Num discurso direto, pormenorizado e fluente [...] Há também espaço e tempo abundantes, para a descrição bem ordenada, uniformemente iluminada, dos utensílios, das manipulações e dos gestos, mostrando todas as articulações sintáticas. (AUERBACH, 2001, p. 02)

De outro lado, o estilo presente no Velho Testamento é marcado pelo “realce de certas partes e escurecimento de outras, falta de conexão, efeito sugestivo do tácito, multiplicidade dos planos, multivocidade e necessidade de interpretação.” (AUERBACH, 2001, p. 20). Ainda que de maneira diversa, ambos influenciaram na cultura europeia na representação literária da realidade. É com base nesses ensinamentos trazidos pelo ilustre estudioso de literatura comparada, que passaremos a analisar a peça *A Pécora*, de Natália Correia.

No texto dramático, por meio da fala de Melânia Sabini, observa-se a passagem das seguintes características: em primeiro, a descrição dos seus sentimentos de desengano e solidão, sem fazer com que os contornos da narrativa se confundam; a personagem estava imersa na mentira, vivendo na pobreza e na ilusão de um amor com o jovem Paco:

Melânia  
(no proscênio)  
Neste baixo mundo de sonho  
só o impossível é amor real.  
Por Paco o que não farei?  
A que moribundo não roubarei o lençol?  
Que recém-nascido não degolarei?  
Outro amor exaltam os sinos.  
Quantos enriqueceram com o meu altar?  
(CORREIA, 1990, p. 132).

Em segundo, a descrição do ambiente e dos objetos de forma ordenada e detalhada, fazendo com que as personagens se apresentem num espaço de fácil identificação, como no VII episódio, da didascália que descreve o ambiente em que a personagem e Paco confrontam Zenóbia e Teófilo Ardinelli, dois charlatões que lucraram com a história da falsa santa:

No palácio Ardinelli. No proscênio, a cada um dos cantos, dois cadeirões dourados de talha barroca e costas excessivamente altas, onde estão sentados de forma a dar a ilusão que oferecem as costas um ao outro Zenóbia e Teófilo Ardinelli. Este é agora um velho curvado mas as rugas trouxeram-lhe à flor da pele sem vida os traços sinistros de seu caráter. Veste um roupão de rico brocado até os pés. Zenóbia apresenta os sinais de uma velhice empertigada pelo rancor. Toda ela é uma catarata de joias. Um diadema brilha sobre as suas cãs de megera. As mãos estão cobertas



de anéis, o descarnado colo refulge de colares e as pulseiras sobem-lhe pelos braços esqueléticos quase até os ombros. No próprio bigode tem semeados diamantes. As paredes do salão são nuas e desoladas. Não há outro móvel, além dos dois cadeirões. Apenas do tecto pendente uma sequência de lustres que se estende ao longo da perspectiva do salão cujo termo os olhos perdem de vista. (CORREIA, 1990, p. 133).

Natália Correia descreve minuciosamente a cena, não omitindo nenhuma articulação dos eventos, desenvolvendo a narrativa no presente e preenchendo a consciência do leitor/público, não deixando nada na penumbra ou inacabado. Para Auerbach, o não preenchimento total do presente provoca o aumento da tensão mediante o retardamento, e “é necessário que ela não aliene da consciência a crise cuja solução se deve esperar com tensão, para não destruir a suspensão do estado de espírito; a crise e a tensão devem ser mantidas, permanecer conscientes, num segundo plano.” (AUERBACH, 2001, p. 03).

Muito embora o texto dramático objeto de análise não apresente um elemento retardador, isto porque a consciência do leitor é preenchida de forma plena, ele é carregado de tensão, roubando a liberdade emocional do leitor/espectador. Quando os donos da empresa Ardinelli e Tricoteaux aceitam as chantagens de Paco e concordam que ele seja sócio do comércio religioso de Gal, Melânia acredita que enfim encontrará a felicidade com o jovem, mas seus planos são interrompidos. Essa oscilação pendular (felicidade/infelicidade) e a intensidade da história pessoal colocam a personagem em uma situação extrema, resultando na sua ação intensa:

Paco  
(empurrando-a com violência)  
Julgas que não ia compartilhar a minha respeitabilidade com uma mulher publica reformada? Repartir o meu dinheiro com essas carnes engelhadas quando com ele posso comprar todas as virgens do mundo?  
(CORREIA, 1990, p. 162).

A ação de Paco faz com que a personagem passe da felicidade para a infelicidade, caindo de joelhos em meio à procissão, em choro aberto e batendo os punhos no chão. Durante a ladainha, Melânia levanta-se com lentidão e se dirige aos peregrinos, revelando que a santa de Gal é na verdade a velha Pupi:

Melânia  
(tentando suster o assalto)  
Não! Não me negueis! Eu trago a prova no meu corpo. (Levanta as saias, baixa as culotes e mostra as nádegas.) Se não acreditam, vejam a mina nádega... Aqui... aqui... A marca que têm no rabo todos os Sabini, a honrada família onde nasci. (CORREIA, 1990, p. 166).

A “marca dos Sabini” que Melânia possui é a confirmação de sua identidade, a santa não está no céu, ela está em meio a sua procissão e será assassinada pelos fiéis. A digressão acerca da marca de nascença descreve sua origem independente do momento específico da narrativa em que é introduzida, isto é, a marca aparece no decorrer da ação, que revela uma mentira do passado no momento presente.

Esse fenômeno é descrito em primeiro plano no presente espacial e temporal (no dia da santificação da santa de Gal), mas cria um processo subjetivo, uma outra perspectiva, pode-se afirmar um segundo plano, fazendo com que o presente se abra ao passado, o que faz da “marca dos Sabini” um presente independente e pleno.

À medida em que acompanhamos *A Pécora*, não há dúvidas de que a história contada pelos pastorinhos é uma mentira, e que a santa dos galeses é, na verdade, uma puta; o leitor/público é envolvido no universo da personagem, não havendo nenhum conteúdo senão o auto de Melânia Sabini, sem sentidos ocultos, o que faz com que possamos analisar a personagem.

Em suma, o que se pretende extrair do texto de Auerbach é a compreensão de que tanto na cicatriz de Ulisses quanto na marca dos Sabini, os acontecimentos se mostram claros e acabados, a manifestação ou exteriorização de pensamentos ocorre por meio da ação das personagens. Embora retomem a história do passado, esses fenômenos são descritos no presente, desenvolvendo-se em primeiro e segundo plano, fazendo com que a narrativa atual retome a fatos anteriores, gerando novos acontecimentos, que, mesmo ligados entre si (passado/presente), atuam de forma independente e plena. Auerbach, explica que o poema homérico apresenta uma estrutura sensorial, linguística e sintática elaborada, não havendo nenhum outro conteúdo além dele (unidade de ação). Em *A Pécora*, a marca indicada no momento presente é a prova que identifica a farsa da falsa santa, e é o retorno ao passado, como se a direção dos ventos levasse a personagem ao porto de onde partiu; sendo essa, talvez, a indicação de seu desejo final: retornar à origem.

Não... Não me abandonem!... Essa é a falsa... de madeira... pintada... Foi um artista... que lhe deu esse rosto imortal... A verdadeira... jaz do pó... desfeita em sangue... (Num último sopro no qual vibra uma insólita força e alegria) Ouçam!... Ouçam!... Todos os ventos repetem... (CORREIA, 1990, p. 169).

Nesse momento, Melânia reconhece a verdade do roteiro dramático, no qual nenhum de nós pode recusar: a morte, independente do que tivermos realizado em vida. Creio que é

nesse momento que a personagem aceita o seu destino, ela está pronta para morrer, e na tragédia, não seria esta uma morte feliz?

## 2 PANORAMA HISTÓRICO

*Cada homem que nasce é um ser que perdeu o mundo.  
Quando o espanto dessa incógnita atinge o grau maior, realiza-se o acto criador do pensamento que é indistintamente poesia e filosofia. [...] O homem só toma consciência de si mesmo quando insatisfeito é o desespero das miseráveis condições da existência que gera nele a consciência. Toda a ação de tipo gera nele a consciência. Toda a acção de tipo criador é uma recusa das concepções anteriores, cuja ineficácia ficou demonstrada na persistência da insatisfação do homem. Assim, a consciência filosófica é consciência da existência, da mesma maneira que a consciência poética é consciência da vida.  
(Natália Correia)*

O intuito neste capítulo é compreender a particularidade temporal que envolve as aparições de Nossa Senhora de Fátima, em 1917, na cidade de Cova de Íria, Portugal; conduzindo a atenção do leitor para a intertextualidade entre a História e a literatura, serão analisadas duas obras que estão diretamente ligadas a esse contexto: a peça *A Pécora*, de Natália Correia, escrita em 1967, mas publicada 16 anos depois, em 1983, e o romance *Em teu ventre* (2017), de José Luiz Peixoto.

Considerando que a escrita literária incorpora as carências do mundo e o estado de espírito contemporâneo, e no contexto ora analisado, em que o foco das narrativas gira em torno de duas personagens femininas, em *A Pécora*, Melânia Sabini, como a falsa santa, e *Em teu ventre*, Maria, mãe de Lúcia, iremos nos dedicar à análise do enlace da ficção com a realidade, e o carácter universal e atemporal dessas obras.

Conquanto, é importante esclarecer que a literatura, por excelência, tem profundo sentido nos mitos e nas narrativas que explicam a humanidade; afinal, a literatura também pode ser compreendida como o ato de reconstruir textos pertencentes às tradições míticas, lendárias e históricas.

Assim, o mito pode ser analisado como um recurso poético que sempre ressurge na arte literária como imagens vivas no inconsciente coletivo; este capítulo também abordará a compreensão do arquétipo do mito, que aparece desde *Poética* (2004), de Aristóteles, até o pensamento ocidental contemporâneo, registrando uma vasta tradição na exegese do termo, e, em específico neste estudo, teceremos algumas elucidacões acerca da construção do ideal da figura santa em *A Pécora*.

## 2.1 *A Pécora*, de Natália Correia: entre a História e a ficção

Durante muito tempo, os registros referentes à Virgem que apareceu aos pastorinhos no ano de 1917, na aldeia de Aljustrel, em Portugal, dedicaram-se à compreensão do fenômeno pelo viés católico, numa espécie de didática para adoração à Santa, ou um caminho para atingir a santidade, buscando desvendar os segredos que Nossa Senhora de Fátima revelou às crianças e as memórias daqueles que presenciaram o acontecimento sobrenatural. Embora constem naquela época artigos em jornais de cétricos e críticos em relação ao “milagre do sol”, as publicações<sup>15</sup> que ainda hoje alimentam a História são infinitamente maiores do que aquelas de contestam o milagre.

*A Pécora* foi escrita em 1967, mas o público somente teve acesso à peça em 1983. Apresentando diferentes períodos históricos, a obra nataliana ficcionaliza acontecimentos que ocorreram no período de 1917 a 1930, entre a primeira aparição da Virgem de Fátima e o reconhecimento oficial do milagre pela Igreja Católica Apostólica Romana.

Como nossa proposta de leitura, voltando o olhar também aos acontecimentos sociais que se fazem presentes na peça, torna-se necessário apresentar breves esclarecimentos dos fatos históricos ocorridos nos períodos citados, como uma forma de situar previamente o leitor nos acontecimentos, principalmente no âmbito político-social, que definiram os rumos que Portugal tomaria nos anos seguintes.

O que consta na História oficial é que, em 1908, o Rei D. Carlos I e seu filho mais velho foram assassinados por membros da Carbonária<sup>16</sup>; diante disto, a monarquia foi abolida e, em cinco de outubro de 1910, instaurou-se a Primeira República, que perdurou até 1926, e trazia consigo aversão à influência religiosa no que se refere às questões do Estado, buscando modernizar o país em consonância com o desenvolvimento econômico europeu.

---

<sup>15</sup> Na imprensa, também se fez sentir a restauração católica, expressa na criação da Liga da Boa Imprensa nas várias dioceses a partir de 1915, na publicação de periódicos locais ou regionais de inspiração católica e na criação de boletins paroquiais e diocesanos. Significativo também foi o conjunto de iniciativas de enquadramento e formação dos fiéis, paralelas à paróquia, muitas nascidas ainda no século XIX, como as Associações Católicas, as Conferências Vicentinas ou os Círculos Católicos de Operários. Outras viram a luz já no período republicano, em resposta ao movimento de laicização. (Documentação Crítica de Fátima, 2013, p. 29).

<sup>16</sup> Foi uma sociedade revolucionária que atuou na Itália, França, Portugal, Espanha, Brasil e Uruguai durante os séculos XIX e XX. Sua ideologia assentava-se em valores liberais e anticlericalismo.

Em Portugal, o embate entre Estado e religião teve início com o Marquês de Pombal<sup>17</sup>, em 1759, com as leis pombalinas que determinaram a expulsão dos Jesuítas dos territórios portugueses, e continuou latente durante o regime monárquico. Mas somente no período liberal republicano ocorreu uma vertente mais incisiva para essa questão, com a imposição de medidas legislativas que limitavam o poder da Igreja, culminando no empobrecimento da instituição e na perseguição aos clérigos naquele período.

O Partido Republicano, quando da conquista do poder, nomeou um governo provisório presidido por Teófilo Braga, tendo como ministros Afonso Costa e, posteriormente, Brito Camacho. Em poucos meses houve significativas reformas de laicização do Estado. Numa Europa conservadora, a posição da Primeira República Portuguesa representava preocupação com a ordem pré-instituída, a legislação de iniciativa revolucionária confrontava dogmas cristãos, e, considerando que o povo lusitano é predominantemente católico, rivalidades e confrontos não tardaram a surgir. A nova legislação, basicamente, indicava as seguintes mudanças:

Surge, a 3 de novembro, a Lei do Divórcio, e a 25 de dezembro, as Leis da Família, nas quais o casamento é identificado como “um contrato” e são reconhecidos direitos aos filhos concebidos fora do matrimônio, bem como suas mães. A 18 de fevereiro de 1911 é instituído o registro civil obrigatório, com penalizações para quem não o utilizar, continuando a recorrer apenas às cerimônias religiosas. (CARVALHO, 2017, p. 16)

Em 20 de abril de 1911, foi decretada a Lei da Separação do Estado das Igrejas, estabelecendo em seus 196 artigos limitações quanto ao poderio econômico e político da instituição eclesiástica. Na tentativa de laicização do Estado, os bens que pertenciam à Igreja foram nacionalizados, e as manifestações religiosas passaram a ser fiscalizadas, impondo limitações à independência e à autonomia do clero.

Em resposta, a Igreja Católica Apostólica Romana rompeu laços com a Nova República, e o cenário português estava dividido em dois: de um lado, os fiéis guiados pela fé que, em sua maioria, era formado pela população rural de Portugal; de outro, a população lusitana urbana, minoria naquela época, que almejava a separação entre as duas instituições, a instauração de um Estado laico e a modernização do país.

---

<sup>17</sup> O Marquês de Pombal foi um modernizador autoritário que deu início à reconstrução de Lisboa em 1755. “Pombal atacou setores da Igreja, começou retirando os jesuítas de seu posto tradicional de influência como confessores da família real. Quando o nuncio apostólico protestou, Pombal ameaçou cortar todos os laços com o Vaticano e estabelecer uma Igreja Nacional Autônoma em estilo semiprotestante”. (BIRMINGHAM, 2017, p. 101).

Num contexto mais amplo, esse período também ficou marcado pela Primeira Guerra Mundial, um conflito bélico entre as potências da Europa<sup>18</sup>, que teve início em 1914 e durou até novembro de 1918, marcado pela carnificina vivida nas trincheiras, onde milhares de soldados foram mortos em combate e a pobreza se alastrou por toda a Europa.

Portugal entrou na Primeira Guerra Mundial no dia 9 de março de 1916, quando entregou à Grã-Bretanha navios mercantes alemães refugiados em portos portugueses; a população lusitana, contrária a esta atitude do governo e revoltada com o alto índice de jovens portugueses enviados para a guerra, começou a se rebelar e “o esforço de guerra acarretou consequências internas desastrosas. A agitação social conturbou as grandes cidades obrigando medidas severas de repressão” (MARQUES, 2007, p. 187); em pouco tempo, Portugal viu-se falido e desmoralizado.

Em dezembro de 1917, em meio à revolta popular e ao conflito de interesses entre os republicanos, Sidónio Bernardino Cardoso da Silva Pais, que chefiava um pequeno grupo de oficiais, com o apoio dos setores conservadores da sociedade, dos católicos e monárquicos, operou um golpe de Estado e assumiu o poder, instaurando uma ditadura militar e suspendendo a Constituição Republicana. As primeiras medidas tomadas pelo seu governo foram: a extinção do Congresso, a instauração do regime presidencialista e a auto-proclamação como Presidente da República.

O seu governo sofreu uma crescente revolta da população, que logo se transformou em repressão, cujo desfecho ocorreu em dezembro de 1918, quando foi assassinado na estação do Rossio, em Lisboa. O país mergulhava numa das mais graves crises políticas da sua história moderna, como bem explica A. H. de Oliveira Marques:

Os anos de 1920 e de 1921, em Portugal como noutros países da Europa, caracterizaram-se por situações instáveis e conturbadas. Corrupção, atentados políticos, bombismo social, crise de autoridade, inflação tornaram-se moeda corrente. Em 1920 sucederam-se sete ministérios. Em 1921, eclodiu em Lisboa uma revolução radical que forçou o governo à demissão. Na noite da desordem que lhe seguiu (*Noite Sangrenta*, nome com que passou à história), vários políticos republicanos foram selvaticamente assassinados. Ao que parece, os crimes não tiveram relação directa com o movimento nem foram determinados pelos chefes rebeldes. Motivos pessoais e de corporação teriam sido habilmente explorados pelos elementos das Diretas, ligados a poderosas forças económicas, à Igreja, aos monárquicos e até à Espanha, todos interessados em criar um clima geral

---

<sup>18</sup> Durante a Primeira Guerra Mundial, os dois grupos que lutaram ficaram conhecidos como Tríplice Aliança, formado pela Alemanha, Áustria-Hungria, Império Otomano e Itália; *versus* Tríplice Entente, formado pela Rússia, Grã-Bretanha e França. Posteriormente, outras nações se envolveram no conflito. No lado da Entente, países como Grécia, Estados Unidos, Canadá, Japão, Portugal e Brasil aderiram ao confronto.

de desordem e de violência que pudesse desacreditar de vez a República e justificar uma mudança de regime. (MARQUES, 2017, p. 187).

Nesse período histórico caótico de miséria, revolta da população e perseguição aos clérigos, começam a surgir histórias acerca da aparição da Virgem Maria, em Aljustrel, que naquela época era um dos vilarejos mais remotos e pobres do país.

O que consta em registros na História oficial da Igreja Católica é que, sete anos após a instauração da República, especificamente no dia 13 de maio de 1917, três crianças anunciaram ter visto a imagem de Nossa Senhora nos campos agrestes de Fátima. Fato ocorrido em plena Primeira Guerra Mundial e em meio ao conflito intenso entre a recém-instaurada República, e a Igreja, que posteriormente se estendeu para um longo período histórico marcado pelo Regime Militar<sup>19</sup>.

Para compreender a passagem registrada pela Igreja como “O milagre de Fátima”, tomaremos como base a *Documentação Crítica de Fátima (DCF)* e o testemunho da Irmã Lúcia<sup>20</sup>, a mais nova dos sete filhos de Maria Rosa Ferreira e António dos Santos. Lúcia era uma pastorinha que na época das aparições contava com dez anos de idade, não sabia ler nem escrever e viu, pela primeira vez, Nossa Senhora aparecer em Cova da Iria, juntamente com os primos Jacinta e Francisco Marto. Contam os relatos que Lúcia foi a única dos três que falava com a Virgem, “os outros dois ouviram as perguntas e as respostas, mas não fizeram perguntas” (DCF, 2013, p. 30); desse modo, à Lúcia foi concedido o título de portadora dos Segredos de Fátima.

O que se tem registrado é que quinze dias após a primeira aparição da Virgem, o acontecimento se intensificou no falatório dos aldeões, e Maria Rosa, na época com quarenta e oito anos de idade, mãe de Lúcia, juntamente com os três pastorinhos foram convocados para falar com o Pároco de Fátima, Manuel Marques Ferreira; assim, uma mulher e três

---

<sup>19</sup> Os ideais repressivos da ditadura militar se estendiam pela Europa, não obstante, em Portugal: “Grande parte do Exército e muitos elementos à direita demonstravam a sua simpatia crescente pelas soluções autoritárias de tipo mussoliniano (Itália) e riverista (Espanha)” (MARQUES, 2017, p. 188).

<sup>20</sup> Nasceu, em Aljustrel, a 22 de março de 1907 (data do assento de batismo; cf. Doc. 10, nota 10) e foi batizada no dia 30 do mesmo mês. [...] Em 1916, é favorecida com as aparições do Anjo e, em 1917, as de Nossa Senhora do Rosário. Saiu de Fátima para o Asilo de Vilar, no Porto, em junho de 1921. A 24 de agosto de 1925, recebe o Crisma de D. José Alves Correia da Silva, na Quinta da Formigueira, em Braga, sendo sua madrinha, Maria Filomena Morais de Miranda. Nesse mesmo ano ingressou no Instituto de Santa Doroteia, como Postulante, em Pontevedra, Espanha, passando a usar o nome de Maria das Dores. A 19 de junho de 1926, entra no noviciado, em Tuy, Espanha, fazendo os seus primeiros votos, a 3 de outubro de 1928 e os votos perpétuos a 3 de outubro de 1934. A 25 de março de 1948, entrou para o Carmelo de Coimbra, onde professou como Carmelita, a 31 de maio de 1949. Aí se manteve até à sua morte, a 13 de fevereiro de 2005. A 19 de fevereiro de 2006, foi trasladada para a Basílica de Nossa Senhora do Rosário de Fátima, no Santuário de Fátima. (DCF, 2013, p. 29)



crianças deixaram a aldeia de Aljustrel, seguindo o caminho pedregoso de dois quilômetros até Fátima.

No interrogatório feito pelo Pároco, as crianças dizem ter visto uma senhora que apareceu sobre uma carrasqueira, que disse às crianças que não tivessem medo; Lúcia, naquela época, assim relatou:

vestida de branco, nos pés meias brancas, saia branca dourada, casaco branco, manto branco, que trazia pela cabeça, o manto não era dourado e a saia era toda dourada a atravessar, trazia um cordão de ouro e umas arrecadas muito pequeninas, tinha as mãos erguidas e quando falava alargava os braços e mãos abertas. (Documentação Crítica de Fátima, 2013, p. 30)

A instabilidade política e econômica daquele período também assombrava os pensamentos dos pastorinhos, embora não compreendessem todo contexto no qual estavam inseridos (considerando que estamos falando de crianças de dez, nove e sete anos, não alfabetizadas e que viviam na zona rural em Portugal); resta evidente esta preocupação quando consta nos documentos oficiais uma das primeiras perguntas que Lúcia faz a Nossa Senhora:

– Vossemecê sabe-me dizer se a guerra ainda dura muito tempo ou se acaba breve?  
 – Não te posso dizer ainda enquanto te não disser também o que quero. (DCF, 2013, p. 30).

Maria Rosa se opõe a tudo o que é relatado pelos pastorinhos; nitidamente preocupada com as consequências dessa história, insiste com o Pároco para que coloque juízo na cabeça das crianças, obrigando-as a admitir que tudo não passava de uma imaginação infantil, conforme registra o Padre:

Vem a mãe com a filha, mas toda lastimosa por julgar, diz ela que tudo é mentira; manda a filha que desdiga o que havia dito, que será um grande mal tal mentira. Ameaça, e diz já ter ameaçado a filha com muitas coisas que lhe hão de acontecer se ela continuar a dizer que viu Nossa Senhora e mentir. (DCF, 2013, p. 172)

A preocupação materna também está registrada no livro *Memórias da Irmã Lúcia* (2019), quando relata a resistência em acreditar nos relatos miraculosos da caçula:

Minha mãe começava a afligir-se e queria, a todo custo, que eu me desdissesse. Um dia, antes que saísse com o rebanho, quis obrigar-me a

confessar que tudo tinha mentido. Não poupou, para isso, carinhos, ameaças, nem mesmo o cabo da vassoura. (LÚCIA, 2019, p. 48)

A notícia do acontecimento tinha-se espalhado entre os meses de maio a outubro de 1917; a região recebeu fiéis e curiosos vindos de toda a parte do país. Naquela aldeia pacata, em que faltava até mesmo água, viu-se uma grande oportunidade de renovar a fé cristã; aliado a isto, o combate aos ideais liberais advindos com a República e a restauração da relação diplomática da Igreja com o Estado, bem como o fortalecimento e enriquecimento da instituição religiosa.

Aberto o inquérito para a investigação dos fatos pela Igreja Católica, passaram-se treze anos desde a primeira aparição da Virgem até a oficialização do milagre. Na política de Portugal, a ditadura militar persistia, batizada de “Estado novo”; o país assistia à ascensão de António de Oliveira Salazar à Presidência da República, cargo em que se manteve por quarenta anos austeros. Na Espanha, país vizinho, instaura-se a Segunda República (1931). Na Alemanha, Adolf Hitler ganhava adeptos ao Nazismo, e, na Itália, o fascismo de Mussolini estava em voga. Porém, o grande receio da Igreja em Portugal era a influência das forças da Rússia Comunista na Europa e a crescente perseguição aos clérigos, fatos que ganharam fôlego em 1929, conforme está registrado nos documentos oficiais que investigaram o milagre de Fátima:

Neste contexto, surgem também referências de Lúcia à promessa divina do fim da perseguição na Rússia, “se o Santo Padre se dignar fazer, e mandar que o façam igualmente os Bispos do mundo Católico, um solene e público ato de reparação e consagração da Rússia aos Santíssimos Corações de Jesus e Maria, prometendo Sua Santidade, mediante o fim desta perseguição, aprovar e recomendar a prática da já indicada devoção reparadora. (DCF, 2013, p. 19)

Se no primeiro momento a hierarquia católica se revelou cética acerca das afirmações dos pastorinhos, em 13 de outubro de 1930 as aparições foram oficialmente reconhecidas pela Igreja Católica. A partir desse momento, o Santuário de Fátima ganhou reconhecimento internacional, atraindo milhares de fiéis e se tornando um verdadeiro comércio religioso; enquanto isso, a Irmã Lúcia estava cada vez mais isolada, vivendo em clausura nos colégios de freiras, sendo, posteriormente, destinada à Ordem das Carmelitas Descalças, vindo a falecer em 13 de fevereiro de 2005, aos noventa e sete anos.

Com efeito, Nossa Senhora de Fátima tornou-se a portadora de uma força vivificante, a qual levantaria o símbolo indiscutível do poder da fé em Portugal, e uma resposta

inteligente às tentativas de laicização do Estado. Os diversos acontecimentos ocorridos nos períodos acima narrados mudaram os rumos sociais do país, sofrendo alterações nas camadas políticas, econômicas, sociais, culturais e religiosas.

Na literatura, encontramos diferentes representações e percepções acerca do “fenômeno sobrenatural”; nesta pesquisa, concentramo-nos na narrativa sob o olhar de uma mulher de seu tempo, mas que pensava além dele. Nascida em 1923, no arquipélago dos Açores, subversiva, instigante, ativa politicamente e ferrenha defensora dos direitos humanos, Natália Correia possuía um espírito efervescente. Sua personalidade combativa e carismática marcou a cultura e a sociedade portuguesa do século XX, sem medo de assumir posicionamentos, desafiar convenções e enfrentar preconceitos; não amenizou em seus escritos críticas ao Estado e à Igreja; afinal, “Com Natália Correia nem sempre havia fronteiras entre ficção e realidade”. (DACOSTA, 2013, p. 20).

Em *A Pécora*, a poeta e dramaturga faz do Milagre de Fátima um pano de fundo para representar a falsa moral cristã, retratar a ignorância de um povo e a exploração da fé; em meio a isso tudo, exalta a libertação do corpo feminino oprimido. Nessa peça nataliana, detecta-se o tom satírico e provocante de transgressão aos modelos canonizados, afrontando as ideologias ortodoxas e o mito pátrio, manifestando em alto nível dramaturgicamente o livre pensamento, a liberdade individual e o misticismo; assim, Natália Correia construiu a aparição de uma mártir erótica e divina.

*A Pécora* é um texto difícil sob o ponto de vista de escrita teatral, embora nele o diálogo surja mais cenicamente verossímil; submetido a um trabalho de limagem que nada prejudicou a sua riqueza verbal; é ainda um texto difícil pelo tema que aborda e pela perspectiva em que esse tema é abordado, questionando estereótipos sociais muito fortes, desrespeitando valores de duvidosa moral, mas com grande poder de fixação na nossa sociedade, e fazendo-o numa linguagem que não teme o escândalo. (PORTO, 1895, p. 100).

O *Auto da Paixão de Santa Melânia*<sup>21</sup> é concebido e estruturado em um prólogo, três actos e oito episódios, numa ordem cronológica às avessas: em vez de seguir o ciclo nascimento-vida-morte, a autora opta em encenar no I acto a morte simbólica de Melânia; no II, o nascimento da prostituta Pupi e da falsa santa (na mesma personagem), e no III acto, a vida, com a emancipação da personagem e o rompimento da opressão à qual está sujeita desde o início.

---

<sup>21</sup> Título sugerido por David Mourão-Ferreira, poeta e amigo de Natália.

Na estética da peça, explicita-se o espaço da ação, fazendo clara alusão a Portugal no final do século XIX, e o drama se entrelaça constantemente entre a História e a ficção. Na peça, a morte de Melânia é representada no canto de três galesas. Devido à necessidade de sustentar o falso milagre, a personagem é afastada do local das supostas aparições e levada até o Bordel de Madame Olympia, quando passa a ter duas faces: santa e prostituta. A partir daí, ocorre o nascimento de Pupi, e é arquitetado o “milagre da aparição” aos fiéis, iniciando a exploração da fé pela empresa “Ardinelli & Tricoteaux, Investimentos em Gal” e pelo Bispo.

Por fim, passados trinta anos desde a primeira aparição da santa de Gal, dá-se a sua canonização e, por derradeiro, a libertação da personagem. A revolta contra a sua estátua e contra o povo, movido pelo “ópio da fé”, ocasiona o seu assassinato pelo cortejo que segue a canonização, sobre o corpo de Melânia passa o Cardeal e Arcebispos levando “um cofre refulgente com relíquias da Santa”. (CORREIA, 1990, p. 171).

A força dramática se reveste da figura de Melânia, que reivindica o seu estatuto de mulher livre, impondo sua existência real contra todo o coletivo que rejeita a verdade, e prefere seguir a imagem talhada em madeira.

A dramaturgia de Natália Correia se mostra relevante, na medida em que encena questões polêmicas da história portuguesa. À vista disto, *A Pécora*, escrita no período em que o fascismo português estreitava laços com a Igreja, propicia o reconhecimento oficial das “aparições de Fátima”. Assim como na história oficial, na ficção, a santa de Gal alimenta o espírito do povo, que, vivendo na miséria e ignorância, encontra no oratório o “pão dos galeses”, rejeitando, assim, o avanço da modernidade.

A realidade e a ficção se misturam nas linhas do texto dramatúrgico nataliano; é como se a peça aguardasse um corpo cênico, um palco e o público para provar que o teatro é um ato de comunhão popular, essencial à democracia<sup>22</sup>, capaz de levantar questionamentos e apresentar outras realidades, como afirma Boal: o teatro é “uma arma muito eficiente.” (1991, p. 13).

É por meio do diálogo, que se estabelece entre os atores em cena e o público, que se pode chegar ao conflito, no qual pontos de vista diferentes são apresentados e se confrontam, instigando o pensamento crítico; e, nesse momento, a verdade (lembrando que ninguém é

---

<sup>22</sup> O teatro é tão importante quanto a democracia. Essa arte coletiva acompanhou o início do pensamento democrático ocidental, no século VI a .C, na Grécia. Por óbvio, estamos falando de uma democracia falha em muitos aspectos, mas parte da ideia de que o poder emana do povo. O espectador entra no teatro como um consumidor individual, mas certamente sairá de lá com a sensação de fazer parte de uma comunidade.

dono dela) poderá surgir; portanto, quem acredita no poder do teatro, conseqüentemente, acredita na democracia, porque nesse espaço acontece o verdadeiro ato da comunhão.

## 2.2 *A Pécora*: do pós 25 de abril às lições de Brecht

A Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) atuou incansavelmente nos anos nos quais perdurou o regime ditatorial salazarista<sup>23</sup>, cuja função consistia na repressão de todas as formas de oposição ao regime político do Estado Novo. Questionamentos à ordem instituída eram reprimidos e tratados como subversão ou comunismo. “Nada podia ser publicado ou transmitido sem o escrutínio cuidadoso e dispendioso. Qualquer coisa que pudesse alarmar a opinião pública ou denegrir a dignidade da nação era cortada das provas dos jornais e substituída por alguma matéria aprovada.” (BIRMINGHAM, 2017, p. 187).

Nos anos 60, em Portugal, a polícia política atuava em plena repressão e vigília na defesa da manutenção do poder ditatorial; a mídia oficial exagerava no patriotismo ao molde de Salazar. Propagandas no estilo “Deus, pátria e família” tomavam conta dos editoriais, e buscavam manter a lei e o cabresto social.

Enquanto isso, o mundo despertava para a luta contra a segregação racial liderada por Martin Luther King, promovendo a luta pela igualdade de direitos e de deveres, a exaltação da paz, a busca por melhores condições de trabalho, a liberdade de expressão. Esse período também ficou marcado pela ascensão do movimento feminista e a busca pela emancipação da mulher, apelos que reforçaram as produções literárias de Natália Correia, a escritora portuguesa com mais obras censuradas pela PIDE.

A autora nunca “engessou” sua produção literária, muito menos amenizou seus escritos de modo a tentar ludibriar os (des)serviços censórios; continuou a desafiar o regime totalitarista, sendo, inclusive, levada ao Tribunal com a publicação do livro *Antologia da Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, em 1965, num processo que perdurou sete anos e meio, devido à lentidão da máquina judicial e às peripécias do processuais cabíveis. No livro objeto da ação, a autora reuniu textos de cancioneros medievais até a atualidade. A lista incluía Camões, Garrett, Bocage, Fernando Pessoa e Herberto Helder, dentre outros, e dois da própria Natália Correia:

---

<sup>23</sup> O salazarismo foi uma das mais longas ditaduras da Europa do século XX, inspirada no modelo fascista de Mussolini. A ditadura iniciou em 1932 e terminou em 25 de abril de 1974, com a Revolução dos Cravos.

Cosmocópula  
 I  
 Membro a pino  
 dia é macho  
 submarino  
 é entre coxas  
 teu mergulho  
 vício de ostras  
 (NATÁLIA CORREIA, 1965)

II  
 O corpo é praia a boca é a nascente  
 e é na vulva que a areia é mais sedenta  
 poro a poro vou sendo o curso de água  
 da tua língua demasiada e lenta  
 dentes e unhas rebentam como pinhas  
 de carnívoras plantas te é meu vente  
 abro-te e deixo-te crescer  
 duro e cheiroso como o aloendro  
 (NATÁLIA CORREIA, 1965)

Em suas duas poesias escritas em uma década emblemática na luta pelos direitos humanos, nitidamente há a exaltação da liberdade da mulher, mas não se dirige somente a elas; os versos narram a libertação do corpo sob a ótica do olhar feminino. O resultado da publicação da obra foi a acusação de ultraje à moral pública, sendo condenada a três anos de pena suspensa<sup>24</sup>.

É interessante transcrever parte do relatório assinado pelo censor Joaquim Palhares, quando do impedimento da publicação do livro: “Apesar do pretensioso prefácio da autora da seleção, eivado de tendências sartreana [*sic*] e das intenções [*sic*] que daí derivam, não é possível admitir que seja viável a circulação deste livro em Portugal, dado o seu caráter [*sic*] pornográfico” (PALHARES, *apud* TOPA, 2019, p. 53).

Natália Correia enfrentou incansavelmente a ditadura; a proibição da circulação de algumas das suas peças não foi suficiente para deter seu espírito inquieto; pelo contrário, estimulou a agir ainda mais incisivamente contra o Estado Novo, sendo censurada, inclusive, ao escrever outras obras<sup>25</sup>, durante o processo em que respondia como Ré.

<sup>24</sup> Embora o Direito seja regido pelo princípio *Tempus regit actum*, com Base no Código Penal Português em vigor (Decreto-Lei 48/95), pode-se definir a pena suspensa como é a substituição da pena de prisão em crimes de menor potencial ofensivo, cuja condenação não ultrapasse 5 anos; sendo aplicada pelo Tribunal Criminal. Nesse caso, o réu infrator não é levado a prisão, mas durante o cumprimento da pena perde o *status quo* de primário. (Disponível em: <https://dre.pt/dre/legislacao-consolidada/decreto-lei/1995-34437675>. Acesso em: 19 de jul.2022).

<sup>25</sup> Dentre as obras escritas e censuradas da escritora, destacam-se: *Comunicação*, 1959; *O Homúnculo*, 1965; *A Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, 1965; *O vinho e a lira*, 1966; *A Pécora*, 1967; *O Encoberto*, 1969.

A militância cívica também se estendeu para o Botequim, um pequeno estabelecimento situado em Lisboa, no Largo da Graça, fundado em 1968, por Natália Correia, Isabel Meyrelles, Júlia Marenha e Helena Roseta. Foi palco de noites de festa, encontros de revolucionários, grandes intelectuais, artistas, cientistas, governantes, militares e todo tipo de gente que se reunia para ouvir poesia e beber vinho. Fernando Dacosta, no livro *O Botequim da liberdade* (2013), separa os capítulos em fases da lua, sugerindo o signo do astro noturno como símbolo do ciclo que marca constantes transformações, tanto no âmbito coletivo quanto no individual.

Segundo Fernando: “a noite era a glória do dia para Natália Correia” (DACOSTA, 2013, p. 280); é nesse ambiente noturno que o autor a situa, descrevendo o seu convívio com intelectuais, artistas, escritores e, sobretudo, pessoas interessadas em ouvi-la. Era nesse *habitat* de oposição e cultura que a resistência à ditadura em Portugal se reunia e exaltava o livre pensamento.

Definida pelo amigo como “indomável e magnífica” (DACOSTA, 2013, p. 275), a poeta não fugia do debate, ainda mais quando a questão envolvia tabus. Dentre os capítulos, destaca-se o Lua Crescente, título “Noite fascista”, no qual o narrador rememora que certa feita Natália foi questionada por estudantes como a ditadura a controlava; e sem titubear, a poeta respondeu: “Nunca ninguém me controlou! Nem antes nem depois do 25 de abril, que os totalitaristas existem em todos os regimes, e opositores a eles também. Metam isso na cabeça” (DACOSTA, 2013, p. 71). Por esse motivo, podemos depreender que *O Botequim* carregava em sua essência a autêntica celebração da liberdade.

Deveras, a pesquisadora Ângela de Almeida foi assertiva; quando da publicação das obras inéditas, estabeleceu a relação íntima da poeta com a humanidade. “Natália escrevia com o mundo no colo” (ALMEIDA, 2019, p. 12), atenda à pluralidade cultural, à dualidade existencial que afeta todos os seres humanos e a necessidade de mudanças urgentes nos rumos da sociedade. Natália eternizou seus ideais progressistas em versos.

Eis porque considerava a poeta um agente da fundação da nova história da mente, cujo engenho haveria de fazer ouvir o sopro da alma universal na palavra em que se incumbia a transformação da alma da humanidade. [...] Natália explica a característica singular, que torna o amor esse culto fundamental da humanidade futura. (ALMEIDA, 2019, p. 12)

Em sua vasta produção literária, a poeta voltou-se ao arquétipo do ser humano, pontuando que as diferenças (étnicas, religiosas, culturais, sociais) são pontos que formam o todo, portanto, devem unir-se em *prol* de um mundo mais digno e justo. Assim, pesquisar

as obras natalinas é caminhar em direção à utopia da liberdade, igualdade e fraternidade, levando consigo outros poetas, prostitutas, revoltados, marginalizados e perseguidos, é trabalhar com um texto aberto, que convida mais do que diz; por esse motivo, podemos reafirmar que foi uma escritora comprometida com a humanidade.

Nesse liame, *A Pécora* permaneceu “no purgatório das gavetas” (CORREIA, 1983) por longos dezesseis anos, vindo a ser publicada somente no ano de 1983. A demora para a sua divulgação é justificada na introdução da peça pela autora: primeiro, a “jagunçada do regime”, referindo-se à censura pela PIDE durante a ditadura salazarista, que impediu a publicação, sob a ameaça de represálias; segundo, mesmo com a Revolução dos Cravos<sup>26</sup>, em 1974, e com ela o desabrochar da redemocratização em Portugal, a forma satírica como a peça trata o comércio religioso e a representação da “puríssima prostituta” Melânia são questões caras à nação predominantemente católica, que, anestesiada pelo delírio da fé, opta em não confrontar a realidade.

Em *Não Percas a Rosa: Diário e algo mais* (1978), Natália Correia faz um registro dos acontecimentos em Portugal após o dia 25 de abril de 1974. Cada parte é informada ao leitor o dia, mês e ano, terminando em 20 de dezembro de 1975, período marcado pela queda da extrema esquerda portuguesa. No tocante à Revolução dos Cravos, Natália assim registou em seu diário:

O alvoroço redobra-me a ansiedade. A iminência de ver florir por fora a Primavera que sempre trouxe dentro do meu amor à liberdade morde-me o coração como uma alegria insuportável. Joguei sempre no impossível. E agora? Só os medíocres sabem o que fazer com a vitória. Pois haverá duas. A vitória que dará aos medíocres a oportunidade de estragarem o impossível, na frustrada demonstração de que é possível a felicidade dos povos. É este, de resto, o destino das revoluções. Quanto à minha vitória, ela oferece-me o ensejo de, no impossível possibilitado, desmascarar esta pretensão dos medíocres, com os olhos postos em impossíveis a haver. Por outras palavras: não me imagino a frequentar as aulas de qualquer revolução vitoriosa. (CORREIA, 1978, p. 15-16).

Nitidamente Natália não se filia a nenhum discurso dominante, mas procura construir suas próprias reflexões a partir dos escombros deixados pela ditadura, confirmando, assim,

---

<sup>26</sup> O movimento militar de 25 de abril de 1974 pouco teve de ideológico nas suas raízes. Foi, acima de tudo, uma revolução de protesto contra a situação das Forças Armadas e a eternização da Guerra Colonial. O programa do Movimento das Forças Armadas (MFA) providenciou: destituição de todas as autoridades supremas do Estado Novo; extinção da PIDE-DGS e de organizações políticas; detenção dos principais responsáveis do regime; controle econômico e financeiro; amnistia dos presos políticos; abolição das censuras; saneamento das Forças Armadas e militarizadas; permissão para criação de associações políticas; reposição de amplas liberdades. (MARQUES, 2016, p. 231)



seu espírito revolucionário. O entusiasmo decorrente da queda do Estado Novo durou pouco nas páginas de seu diário, tão logo a autora identificou que em Portugal o novo já nasceu velho, pois o falso moralismo e as manobras que favoreciam políticos em detrimento do povo possuíam raízes profundas que já haviam se espalhado como ervas daninhas no solo lusitano.

Acerca desse período carregado de urgências, Boaventura de Sousa Santos, na obra *Portugal: ensaio contra a autoflagelação* (2011), mostra que no cenário europeu, tanto à direita quanto à esquerda, são instâncias de governos que se contaminaram com o capitalismo na sua forma mais hostil, afastando-se da política de cooperação econômica entre os países e afetando a condição de vida da população:

No contexto europeu, a saída progressista da crise não está no recuo para nacionalismos defensivos, os quais, aliás, serão sempre a imagem invertida dos nacionalismos agressivos. Reside antes na refundação democrática do projeto europeu (SANTOS, 2011, p. 09)

Certamente os dias melhores não se cumprirão de imediato, somos uma civilização precária, ainda com grandes dificuldades em respeitar o outro, e no contexto pós 25 de abril, a grande questão era: a nação portuguesa estava prestes a assistir à destituição do fascismo e a construção de um regime verdadeiramente democrático? O impacto das medidas austeras e recessivas na vida dos portugueses ocasionou em uma grande crise na dignidade e na esperança; no diário de Natália verifica-se o seu inconformismo ante tal cenário e a busca pela reconstrução da esperança. Boaventura assim define essa crise estrutural: “A autoflagelação é a má consciência da passividade, e não é fácil superá-la num contexto em que a passividade, quando não é querida, é imposta.” (SANTOS, 2011, p. 13).

A passividade do povo autoflagelado está diretamente relacionada com a imposição do moralismo católico, sendo esse um dos motivos cruciais para a demora da publicação da peça *A Pécora*, que após sua estreia foi um sucesso de bilheteria, segundo Ana Paula Costa:

Estreou na Comuna. [...] Estreou depois em França, no primeiro Festival Internacional da Convenção Teatral Europeia, em St. Etienne, ainda em 1989 - e em Galway, na Irlanda, no Festival Internacional de Galway, em 1990. Foi em ambos os países, um grande êxito, com várias representações - em Galway fizeram-se nove, sempre esgotadas. (COSTA, 2005, p. 202)

Não há dúvidas de que a autora contribuiu de forma significativa para a produção dramática da segunda metade do século XX; notadamente a exploração do texto dramático de *A Pécora* é um veículo de denúncia e crítica aos regimes opressores e a comercialização

da fé. À luz das lições de Brecht, que tem um marco decisivo na forma de fazer teatro no contemporâneo, podemos respaldar esta pesquisa para compreender as relações políticas e religiosas e a crise dessas instituições em Portugal.

No panorama do teatro português, entre as décadas de quarenta e oitenta, a maioria dos textos escritos reverbera na ditadura salazarista até o início da redemocratização do país. Este também é o norte seguido para compreender *A Pécora*, texto teatral que encena a ascensão da falsa santa do povo Gales, que, enfeitado pela religião, está cada vez mais faminto e ignorante; enquanto isso, o comércio religioso, liderado por Teófilo Ardinelli, Zenóbia e o Bispo, propaga o falso milagre visando ao enriquecimento às custas do povo.

Compromissada com a capacidade subversiva da dramaturgia por meio de um teatro político, a peça é uma bandeira de oposição ao silenciamento imposto pela repressão fascista e uma denúncia à hipocrisia daquela gente. Considerando o contexto social castrador na qual foi elaborada, as indagações que a autora levanta são: É possível que o milagre de Fátima seja uma farsa orquestrada pelo Estado e Igreja? Não estaríamos todos nós adorando uma falsa santa? Ainda, a maneira como reivindica o papel da mulher na sociedade portuguesa é o pilar que contribui para a construção de um teatro de militância, utilizando-se da sátira e da ironia para a desmistificação de um mito pátrio e com claro objetivo de elevar a emoção do público ao raciocínio.

As teorias de Brecht (1978) referentes ao teatro europeu rearticularam a dimensão estética e política dessa manifestação artística. A proposta da dramaturgia brechtiana supera o teatro contemplativo, denominando-o épico, alternando características pré-estabelecidas e compreendendo-o como um espaço de debate e transformação social, capaz de possibilitar discussões acerca das relações humanas, propiciando ao espectador uma visão crítica de si e do mundo, incumbindo ao público a denominada tomada de consciência.

Na peça, passados trinta anos da aparição da falsa santa aos pastorinhos de Gal, Melânia vai ao palácio que foi construído com os lucros dessa mentira. Neste cenário luxuoso encontra o casal Ardinelli e Zenóbia, ambos impregnados pelo rancor, vivendo num casamento de aparências, cujo único descendente, por ironia do destino, é o oposto do que os pais desejavam, um poeta revolucionário:

Filho  
Desprezível pai e desprezível mãe!  
Escuto sempre atrás das portas.  
Encosto o ouvido à madeira  
e ouço o que as vossas almas me escondem.

(CORREIA, 1990, p. 136)

O filho, portanto, simboliza o que podemos chamar de “o novo Portugal”, que rompe os laços com a tradição político-religiosa. O poeta não só acredita em Melânia Sabini, como a instiga a revelar a todos que a santa de Gal é uma prostituta:

Por que negais a evidência?  
A senhora Pupi é muito formosa.  
Os seus olhos têm a pureza das virgens  
e na sua face eu vejo  
todos os possíveis tons da inocência.  
É ela a verdadeira santa de Gal.  
Justo é que a verdade triunfe.  
(CORREIA, 1990, p. 149)

Considerando que a peça foi escrita durante a ditadura salazarista e reflete um acontecimento histórico marcado, sobretudo, pela aliança do Estado com a igreja, que visava a seus próprios interesses econômicos, a fala do Filho é a esperança de que “o novo sempre vem”. A escrita de Natália atinge níveis universais na busca de uma sociedade mais justa, na defesa dos direitos humanos e contrária a qualquer sistema totalitário de governabilidade. Não por acaso, a protagonista de *A Pécora* está situada em um território dominado pelo masculino, e a sua voz reivindica o seu desejo de liberdade, num jogo de distância e aproximação com o público.

A tragicidade de sua morte simboliza a submissão de um povo conduzido pelas falsas idolatrias, mas ao mesmo tempo funciona como uma alegoria da mudança, já que a personagem ousou enfrentar aqueles que sempre tentaram controlar seu corpo e sua existência.

As provocações levantadas na peça vão ao encontro da dramaturgia brechtiana, que, na busca de uma cidadania ativa e contestatória, remodelou a relação autor-personagem, ao instituir um teatro político e atuante, que não permanecesse neutro perante as mazelas sociais; “um teatro que não nos proporcione somente as sensações, [...], mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto” (BRECHT, 1978, p.113).

Corroborando esta forma de pensar o teatro, Augusto Boal trata da questão estrutural das relações sociais, fazendo do teatro uma arma contra a opressão. Nesse sentido, opõe-se às técnicas de hierarquia e divisão do teatro aristotélico, denominando-o coercitivo, e fundamenta:

Por isso, as classes dominantes tentam permanentemente apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação. Ao fazê-lo modificam o próprio conceito do que seja o “teatro”. Mas o teatro pode ser igualmente uma arma de libertação. (BOAL, 1991, p. 13)

Segundo o dramaturgo, o teatro sofreu, ao longo da história, além da repressão das ditaduras, a influência da burguesia em separar e afastar o povo. Cabe aqui destacar que o espetáculo teatral surge do povo e para o povo. A proposta de Boal, portanto, vai além, ao propor que todos nós façamos parte das engrenagens do teatro.

Considerando o contexto inserido em um determinado tempo histórico, a peça retrata a vulnerabilidade do povo lusitano, que, refém ao interesse das instituições, acredita no falso milagre; não à toa, a peça permaneceu por um longo período guardada nas gavetas do “esquecimento”, pois a sua publicação significa o enfrentamento ao falso moralismo, ainda, como bem pontua Natália no Prefácio da obra: “o público como testemunho do prévio desmascaramento das mentes ex-comungativas que farejam n’A Pécora malignidades abrangíveis pelo inquisitorialismo que lhes atrofia a visão” (CORREIA, 1983).

Partindo do entendimento de que “todo teatro é necessariamente político, porque política são todas as atividades dos homens, e o teatro é uma delas” (BOAL, 1991, p. 13), compreendemos que a arte dramática é um importante instrumento de conscientização crítica de uma determinada realidade; por esse motivo, os governos ditatoriais censuram qualquer coisa que lembre que a arte, apesar dos pesares, resiste à tirania.

Talvez não seja a existência da arte que os incomode tanto, mas a existência da potência de autoexpansão e de transformação. Governos ditatoriais são incapazes de enxergar a dor e o desespero de crianças esfomeadas, de fiéis cadavéricos e de instituições corruptas que cada vez mais lucram com a fome e a miséria do povo. Movem-se em *prol* dos próprios interesses, incapazes de se encantarem com a paixão que move a arte.

O teatro-político promove meios de mergulhar na profundidade de si mesmo e, indo além, como bem pontua Boal: “perceber o passado para transformar o futuro”. (1991) Os regimes totalitários que se repetem ao longo da história da civilização humana não significam a ausência de pensamento crítico, mas a ausência da própria capacidade de pensar, de sentir e de estar.

Por isso, escritoras como Natália Correia foram perseguidas, e peças como *A Pécora* foram impedidas de publicação; manifestações artísticas como essas são a prova de que a ficção ultrapassa os limites da matéria. O teatro confirma que o mundo das ideias é mais amplo do que se imagina, e que, para a realidade, há incomensuráveis possibilidades.

Os fascistas temem o mundo das ideias, e, conseqüentemente, a mudança, porque utilizam a força bruta como a única possibilidade de preservar o poder, mantêm-se e impõem a própria mediocridade, nomeando-a de conservadorismo. O teatro carrega em sua essência a transformação e, justamente por isso, é “uma arma muito eficiente. Por isso é necessário lutar por ele.” (BOAL, 1991, p. 13).

### 2.3 Criação e realidade: *Em teu ventre* e o romance histórico

Para compreender algumas das questões que a peça *A Pécora* levanta, a presente pesquisa busca se pautar em outras obras ficcionais que tratam do tema. O romance *Em teu ventre*, do escritor português José Luís Peixoto<sup>27</sup>, ficcionaliza as aparições de Nossa Senhora de Fátima aos três pastorinhos (Lúcia, com dez anos; Francisco, com nove anos, e Jacinta, com sete anos). Acontecimento histórico datado em 1917, que fez da cidade de Fátima, em Portugal, um santuário aos fiéis católicos. A obra se desenvolve entre os meses de maio a outubro daquele ano, em meio ao contexto rural. O romance e a peça nataliana aproximam-se pelo modo como exaltam as relações humanas que acontecem em torno do milagre, em especial, a ligação entre mulheres e o fenômeno religioso.

No cerne da trama está Maria, mãe de Lúcia. Mulher humilde e católica, que tenta proteger a filha, mas a história contada pelos pastorinhos ganhou tamanha proporção que atraiu milhares de fiéis à região, colocando as três crianças no centro das atenções.

O autor aborda, por meio da arte literária, um tema polêmico em Portugal, em que até hoje se debate a veracidade das aparições miraculosas, contrariando referências simbólicas e elaborando, na ficção, preenchimentos que a história nunca contou; em outras palavras: “há alguma coisa que distorce o tempo e, com ele, as palavras.” (PEIXOTO, 2017, p. 137).

Na obra publicada em 2017, pela Editora Companhia das Letras, há um paratexto, abaixo do título, que traz a seguinte informação: “uma reconstituição literária das aparições de Nossa Senhora de Fátima”, não deixando dúvidas quanto à referência direta no livro com

---

<sup>27</sup> Nasceu em 1974, em Galveias, Portugal. Estudou línguas e literaturas modernas na Universidade Nova de Lisboa. É autor de romances, contos, poemas e peças de teatro, seus livros já foram traduzidos para cerca de vinte idiomas. Principais prêmios: José Saramago (2001), por *Nenhum olhar* (2000) e prêmio Oceanos (2016), por *Galveias* (2014).

o acontecimento que deu origem à crença. A palavra “reconstituição<sup>28</sup>” é a que indica a imaginação que não surge da criação do escritor, mas do entrelaçamento da História com a literatura e a encruzilhada entre figuras referenciais e a fabulação de personagens.

O interesse por Histórias que emergem no terreno da realidade e atravessam imaginários certamente tem sua origem no nascimento da arte literária, e no modo como usamos as narrativas para ordenar o mundo e compreender a natureza humana.

De acordo com Lukács, o romance histórico surgiu na Europa do século XIX, após a Revolução Francesa e as transformações políticas que permitiram o aparecimento desse subgênero, numa tentativa de recuperar a história que se perdeu:

A desumanidade e a crueldade, a atrocidade e a brutalidade tornam-se meios de substituição para a verdadeira grandeza histórica que se perdeu. Ao mesmo tempo, elas emanam do anseio doentio do homem moderno de escapar da estreiteza sufocante do cotidiano, um anseio que ele projeta em uma pseudomonumentalidade. (LUKÁCS, 2011, p. 237)

Devido à característica de entrelaçar tempos e textos, em que a verossimilhança aparece *Em teu ventre* na figura da mãe e na vida no campo, a obra foi catalogada como romance. No que se refere ao desenvolvimento desse gênero literário em Portugal, Massaud Moisés pontua: “O romance português acompanha as linhas gerais do movimento europeu, mas adaptando-se a uma conjuntura sócio-econômica-cultural.” (MOISÉS, 1971, p. 233).

Uma das questões que o filósofo e historiador literário húngaro busca responder na obra *O romance histórico* é como se pensar historicamente a forma do drama. Toda obra de arte é um complexo, que deve ser examinado tanto da perspectiva de como é criada, quanto de como é fluida (receptor); assim, a criação e a recepção estão interconectadas, sendo toda forma artística uma homogeneização.

A partir desses pressupostos, podemos questionar as fronteiras que unem e separam a História e o gênero literário romance, uma vez que a primeira descreve e analisa acontecimentos, e a segunda está voltada ao âmbito estético e cultural; por meio da união desses dois conceitos, chegamos ao romance histórico: “Trata-se de um *gênero híbrido*, na medida em que é próprio da sua essência a conjugação da ficcionalidade inerente ao romance e de uma certa verdade, apanágio do discurso da História.” (MARINHO, 1999, p. 12).

---

<sup>28</sup> Segundo a definição do dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, reconstituição é: “o ato ou efeito de reconstituir; reposição [...]. Reprodução simulada de fato delituoso, com o objetivo de facilitar a apuração da responsabilidade do agente infrator.” (HOUAISS, 2001, p. 2403).

Assim, a ficção, leia-se romance histórico, torna coerentes fatos que os registros históricos não conseguem definir, talvez seja pela própria descrença da realidade, ou pelo modo como o real se confunde com a invenção. A realidade possui várias perspectivas, e ao romancista é permitido interpretá-las a partir da imaginação.

Ao adentrar à história de José Luís Peixoto, o leitor, mesmo o mais descrente, deparar-se-á com os nomes de crianças que certamente reconhecerá. Para contar os acontecimentos de maio a outubro daquele ano, há um narrador tradicional das narrativas míticas – onisciente, e a voz de outras mães, que ora aparecem em cena, ora estão distantes: “Por isso, mãe, por amor e respeito, pus um pouco de ti em tudo o que fiz. Não se pode olhar para qualquer ponto desta obra sem te ver.” (PEIXOTO, 2017, p. 32).

Uma das formas de compreender *Em teu ventre* é pela reconstituição da memória coletiva, embasando a cultura daquele povo e a verossimilhança com as relações tipicamente humanas. O acontecimento narrado por José Luís Peixoto, em 1917, é muito mais um meio para perceber a história do mundo, em especial a relação maternal, do que o relato do mito pátrio. É a relação entre Lúcia e Maria a responsável por tecer essa memória, transcendendo suas vozes para além daquele tempo.

A intertextualidade do romance com a Bíblia inicia-se na primeira parte, no mês de maio, numa espécie de reprodução do livro *Gênesis*; o narrador onisciente também é um “Deus”, o criador desse universo que se forma pela palavra:

As palavras são imperfeitas quando tentam dizer aquilo que é maior do que elas. São imperfeitas também quando tentam dizer aquilo que parece ínfimo, dependendo da proporção. Nesse caso, as palavras são dedos que tentam apanhar uma migalha, fazem a forma de beliscá-la, mas deixam-na lá, como se fossem inúteis. (PEIXOTO, 2017, p. 09-10)

Na abertura do primeiro capítulo do *Evangelho de João*, os versículos iniciais retomam a criação do universo:

No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus.  
Ele estava no princípio com Deus.  
Tudo foi feito por ele; e nada do que tem sido feito, foi feito sem ele.  
Nele estava a vida, e a vida era a luz dos homens. (JOÃO, 1:1-4)

Assim, no princípio, antes mesmo de Deus criar o céu e a terra, houve um tempo em que nada havia no universo, além do caos, associado ao grande vazio, ao nada. Após a

criação do verbo<sup>29</sup>, fez-se a luz que formou o universo; desde então, muitas palavras foram ditas, mas o fato é que elas não conseguem dizer tudo, como bem pontuou a oração de Peixoto: “são imperfeitas quando tentam dizer aquilo que é maior do que elas”.

Noutra aparição, o narrador, que também é um deus, pois cria um mundo pela palavra, pontua que a compreensão das coisas é uma ilusão, porque sempre partimos de nós, das nossas experiências e do nosso universo: “aquilo que entendemos está fechado em nós. Aquilo que procuramos entender está fechado nos outros.” (PEIXOTO, 2017, p. 39).

A narrativa se desenvolve com parábolas, construindo imagens a partir do cotidiano familiar, remetendo à memória coletiva e, justamente por isso, formando sentenças verossímeis e atemporais. Em várias passagens, a família de Lúcia está na cozinha, à mesa, lendo os jornais, duvidando das aparições que a filha relata, preocupada com os rumos da história.

Assim, o romance histórico se mostra como uma forma criadora de realidade que busca recuperar o que se perdeu. O herói está sempre em busca de respostas que não encontra, um peregrino que atravessa o tempo e o espaço. O narrador onisciente afirma que Deus podia ter revelado muito mais, “mas sabe que só vale a pena dizer aquilo que permite entendimento.” (PEIXOTO, 2017, p. 52).

Podemos depreender, portanto, que o romance histórico é uma operação racional, que caracteriza uma parte limitada da história, e que existe para que o homem busque compreender sua própria existência; ademais, por meio dele é possível escrever no passado algo que tenha sentido no presente; isto ocorre porque o processo histórico se expande para fora da obra, como uma continuidade da realidade vivida. Certamente podemos afirmar que o romance não é mera cópia, porque se estabelece entre a contemplação da História e a produção de sentido no leitor, elementos que estão em constante movimento e se cruzam na narrativa.

Cabe ao romancista histórico recriar a História, reconstituindo-a sem precisar ater-se a registros, datas e nomes, concentrando sua capacidade criativa na busca por verdades desejáveis ou não, favorecendo na construção de uma identidade cultural e superando a absurda solidão dos homens e o desejo de significação existencial.

---

<sup>29</sup> Oportuno destacar o início do discurso que Natália Correia proferiu perante a Assembleia da República, quando ocupava o cargo de Deputada, durante uma discussão quanto ao orçamento de Estado destinado às verbas para a Cultura: “Senhores, dantes, no princípio era o Verbo, hoje no princípio é a Verba!” (CORREIA, *apud* FADDA, 2014), nitidamente criticando os rumos do país.



Neste ponto, faz-se também importante destacar a informação contida na introdução do livro *Memórias da Irmã Lúcia* (2019), em que o Pe. Dr. Joaquín M. Alonso, arquivista oficial de Fátima, informa que a presente edição é um texto que irá comover o mundo e que “não julgamos necessária a indicação de todas as referências e fontes na base das nossas afirmações.” (ALONSO, 2019, p. 07).

As incertezas que perpassam esse acontecimento histórico são, portanto, uma vantagem para a literatura. Tanto na História quanto na ficção, qualquer ponto de vista pode ser justificado ou condenado, mas o fato é: existem infinitas possibilidades entre o sim e o não, entre o real e a imaginação. *Em teu ventre* é uma obra ficcional repleta de memórias e imagens, cabendo ao leitor identificar aquilo que faz parte de sua memória individual diante de “corpos transparentes”, isto é, palavras à espera de cor e sentido, como bem define o criador (narrador):

Não são as palavras que distorcem o mundo, é o medo e a vontade. As palavras são corpos transparentes, à espera de uma cor. O medo é a lembrança de uma dor do passado. A vontade é uma crença num sonho do futuro. Não são as palavras que distorcem o mundo, é a maneira como entendemos o tempo, somos nós. (PEIXOTO, 2017, p. 90)

#### **2.4 Mito e religião: Nossa Senhora através dos tempos**

No que se refere à literatura, o mito torna-se um recurso poético, um arquétipo formado pelo tempo e reafirmado na *psiquê* humana, que acaba ressurgindo no imaginário coletivo. Mircea Eliade, no livro *Mito e realidade* (1972), busca compreender o sentido da palavra; segundo o autor, se antes o termo mito estava relacionado com “história verdadeira”, e preciosa por seu caráter sagrado e significativo, na atualidade, “esse novo valor semântico conferido ao vocábulo "mito" torna o seu emprego na linguagem um tanto equívoco. De fato, a palavra é hoje empregada tanto no sentido de "ficção" ou "ilusão”.” (ELIADE, 1972, p. 06).

Na história do pensamento ocidental é registrada uma vasta tradição na exegese do termo “mito”. Aristóteles diferencia *logos* de *mythos*, sendo o primeiro direcionado ao discurso estruturado e à razão; o segundo, a tudo aquilo que se relaciona com o mágico, o fantástico e o sobrenatural. É fato que o mito está intrinsecamente ligado ao ato de narrar; desse modo, “*Mythos* será sempre traduzido por “enredo”, ou seja a história organizada em

entrecho ou intriga[...], em que a palavra assume o sentido de “história” [...], em que equivale a “história tradicional” ou “mito”.” (ARISTÓTELES, *apud* VALENTE, 2008, p. 37).

Na Grécia antiga, acreditava-se que a narração do mito pelo poeta-rapsodo<sup>30</sup> colocava-o em posição superior à dos homens, considerando-o um poeta escolhido pelos deuses e com forte ligação divina ao narrar acontecimentos épicos; a partir disso, estabeleceu-se a relação entre o mito e o sagrado. É evidente que, ao tecermos algumas elucidacões acerca do mito, é porque consideramos, nesta pesquisa, Nossa Senhora de Fátima como tal. Guiando-nos pelas pesquisas que já discorreram a respeito do tema, dispensamos discutir acerca da misteriosa aparição na cidade portuguesa, limitando o estudo ao seu contexto sociorreligioso, na figura mitológica da santa que, frequentemente, ressurgue no imaginário coletivo e na literatura mundial.

Mapear a estrutura e a função dos mitos na sociedade significa elucidar parte da história do pensamento humano, buscando compreender o contemporâneo. A tentativa da definição do mito se mostra uma atividade complexa, isto porque ele é dotado de uma realidade cultural que pode ser interpretada por diversas perspectivas. Para um dos grandes estudiosos do tema, o mito pode ser compreendido como:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do "princípio". Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma "criação": ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos "primórdios". Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a "sobrenaturalidade") de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do "sobrenatural") no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural. (ELIADE, 1972, p. 11)

Remete à história das aparições de Nossa Senhora de Fátima a ideia de que o mito é a narrativa de uma criação que relata algo que foi produzido, e, no futuro, começou a produzir efeitos de sentido, perpetuando-se no tempo. Podemos depreender que o mito é considerado

---

<sup>30</sup> A narrativa dispõe de dois meios de expressão fundamentais: a imitação direta pelo *mimo* e a descrição verbal pelo *rapsodo*. (PAVIS, 2010, p. 243)

uma história sagrada e, justamente por isso, torna-se uma “história verdadeira”, porque atua nas realidades do imaginário individual e coletivo.

Entre o falso e o verdadeiro, o fato é que, em 13 de maio de 2017, celebrou-se o centenário das aparições de Nossa Senhora em Portugal, evento este que reuniu milhares de peregrinos no santuário de Fátima. A devoção à Santa, que a igreja reconheceu oficialmente em 1930, ainda é marcada por intensas manifestações da fé, em que pecadores buscam a remissão de seus pecados e fiéis agradecem os milagres concedidos. Desse modo, pode-se afirmar que, na contemporaneidade, o mito que envolve Nossa Senhora de Fátima é “vivo”, no sentido que oferece modelos de conduta humana, justificando comportamentos e atribuindo significação.

Os primeiros relatos que registram as aparições da Virgem de Fátima apontam uma série de eventos num passado distante e fabuloso. A protagonista é um ente sobrenatural, e o que foi narrado pelos pastorinhos ocasionou mudanças significativas na história do mundo. A verdade é que é difícil acreditar, à parte da crença de cada um, que algum dia seja possível saber com exatidão o que aconteceu em Cova de Íria, em 1917. Certamente, muito por culpa de quem naquela época poderia ter investigado o fenômeno e não o fez, mas não há dúvidas de que essa história incerta se abre para a perpetuação da aparição do mito em Fátima.

Em todo caso, os mitos narram acontecimentos que formam o homem moderno, “um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras.” (ELIADE, 1973, p. 13). Sob a perspectiva da Virgem de Fátima, a Igreja Católica foi diretamente afetada por esse acontecimento; o catolicismo, hoje, é resultado também da construção desse evento místico:

Eu sou como sou hoje porque antes de mim houve uma série de eventos. Mas teria de acrescentar imediatamente: eventos que se passaram nos tempos míticos, e que conseqüentemente, constituem uma história sagrada, porque os personagens do drama não são humanos, mas Entes Sobrenaturais. (ELIADE, 1972, p. 14)

Compreender o fenômeno que envolve as aparições místicas em Portugal é buscar entender o segredo da origem das coisas, é sair do tempo cronológico e ingressar num tempo “sagrado”; de certa forma, analisar o mito de Fátima é “recitá-lo”, contribuindo, assim, para a sua perpetuação no tempo.

A história narrada pelos pastorinhos e confirmada pela Igreja enquadra-se perfeitamente na estrutura e função do mito descrito por Mircea Eliade:

1) constitui a História dos atos dos Entes Sobrenaturais; 2) que essa História é considerada absolutamente verdadeira (porque se refere a realidades) e sagrada (porque é a obra dos Entes Sobrenaturais); 3) que o mito se refere sempre a uma "criação", contando como algo veio à existência, ou como um padrão de comportamento, uma instituição, uma maneira de trabalhar foi estabelecida; essa a razão pela qual os mitos constituem. Os paradigmas de todos os atos humanos significativos; 4) que, conhecendo o mito, conhece-se a "origem" das coisas, chegando-se, conseqüentemente, a dominá-las e manipulá-las à vontade; não se trata de um conhecimento "exterior", "abstrato", mas de um conhecimento que é "vivido" ritualmente, seja narrando cerimonialmente o mito, seja efetuando o ritual ao qual ele serve de justificação; 5) que de uma maneira ou de outra, "vive-se" o mito, no sentido de que se é impregnado pelo poder sagrado e exaltante dos eventos rememorados ou reatualizados. (ELIADE, 1972, p. 18)

Essas informações indicam aspectos característicos do mito ora analisado: 1) a ideia do sagrado subjaz como algo intocável, não pertencendo a este plano terreno; 2) numa narrativa constantemente reavivada no imaginário coletivo, sendo, portanto, uma realidade experimentada tanto pela população daquela época, quanto pelo homem moderno; 3) adiante, o mito é sempre uma "criação", no presente caso, uma criação que, embora testemunhada, foi moldada pela Igreja, estabelecendo um padrão de comportamento; 4) conhecer o mito é compreender, no sentido íntimo e também coletivo, o modo de existir no mundo; 5) assim, a adoração da imagem mítica de Fátima, impregnada pelo poder sagrado e com constante reatualização nas cerimônias religiosas, na literatura e na história é, por si só, uma realidade viva e experimentada na atualidade.

Ainda que tenha sido lenta a instauração do costume devocional mariano, pode-se asseverar que, a partir do século XIX, em Portugal, e até nossos dias, tornou-se sedimentada a piedade de Nossa Senhora de Fátima, o que motivou a construção de um santuário para abrigar milhares de devotos que peregrinavam de lugares remotos, entrelaçando a religiosidade com o temor do fim dos tempos; satisfazendo, assim, desejos espirituais, aspirações morais e impondo determinada ordem social, sendo essa a função do mito sagrado.

Acontecimentos como os da Cova de Íria transcendem o ícone regional para o mundo, e serão sempre vistos de duas maneiras: “Por uns como aviso e graça dos céus, por outros como sinal e prova de que o espírito supersticioso possui raízes profundas e custosas, senão impossíveis de arrancar.” (CARVALHO, 2017, p. 185). Desde os povos primitivos, o mito desempenha papel vital da civilização humana, por isso é importante mantê-lo “vivo”; distante de uma mera fabulação ou fantasia artística, o mito é real, incessante e instalado na

alma das civilizações, tratando-se, portanto, de um modo de conferir significação à existência humana.

## 2.5 A relação entre o mito e *A Pécora*

Para a religião Católica Apostólica Romana, quando nos referimos a Nossa Senhora, estamos sempre falando de Maria, mãe de Jesus. O que diferencia são as aparições e as profecias da Santa; logo, a aparição da Nossa Senhora de Fátima se refere ao milagre testemunhado pelos pastorinhos em Portugal. Pouco se sabe da vida de Maria no mundo, o que forma um mistério longe de ser desvendado por meios históricos, entre os cristãos: “ela é medidora entre a fragilidade e a pobreza do homem e sua condição original de filho de Deus” (MASSIMI, 2005, p. 219).

Relacionar a aparição da falsa santa de Gal com o testemunho de 1917 é refletir acerca da condição feminina no tempo; ainda que a personagem ficcional obedeça a uma cronologia histórica, a compreensão de seu drama é atemporal. As várias faces de Melânia Sabini simbolizam o profano e o sagrado, o poder e a piedade. Desvendar o mito por meio da dramaturgia é, portanto, equilibrar-se entre a fé e a desesperança, percebendo afinidades (tanto na literatura, quanto na História) na trajetória de todas as mulheres.

Com peculiaridades que separam as mulheres de figuras femininas mitológicas, deparamo-nos com Afrodites em busca do amor; profetas desacreditadas como Cassandra; Medeias matricidas; Jocastas que não suportam a realidade, mas deixam no mundo o legado de Antígonas, que desafiam leis tiranas para cumprir a lei dos deuses. Em comum, essas personagens agem de acordo com seus desejos e compartilham um destino entrelaçado com a fatalidade.

As protagonistas do passado foram substituídas por uma figura considerada a expressão da humanidade perfeita, frágil e sutil, construindo o arquétipo das Santas católicas, as virgens imóveis que enfeitam altares. Na peça, Ardinelli bem sabia como construir essa imagem perante o público: “tens faces coradas. A saúde de quem respira os bons ares do paraíso... (Atira-lhe a cabeça para trás.) A cabeça erguida... Os olhos transportados aos céus... Como constelações sobre a imundice terrena...” (CORREIA, 1990, p. 77).

A falsa santa também apareceu às crianças e depois ao público, “nas ruínas de um velho mosteiro” (CORREIA, 1990, p. 101), exalando piedade, pureza e foi consagrada pela misericórdia absoluta em favor dos homens. Mas os desvios entre a figura que necessitava

aparentar ser com quem realmente era manifestam-se de forma gritante em Melânia Sabini. A construção dessa figura sagrada custou a sua própria essência:

consenti ao mundo nunca revelar  
que fácil era dormir como santa  
que, num bordel e não no céu, exercia  
benemerências de que não se deve falar.  
(CORREIA, 1990, p. 132)

O falso milagre se perpetua com o tempo de formas repetidas e variadas; na peça, passaram-se trinta anos desde a primeira aparição. A personagem já não é uma rosa em botão, conforme se descreve, “mas o que perdi em frescura ganhei em lascívia maternal.” (CORREIA, 1990, 128). A propagação dessa mentira fez com que o mito fosse sedimentado no imaginário do povo galês, que procurava vencer a enfermidade, a miséria e garantir um lugar no céu, numa atitude que corresponde à definição: “O mito é a concretização das aspirações humanas e a sua forma imaginativa adequada.” (RIGHTER, *apud* SOUSA, 1985, p. 57).

Embora a prostituta que também é santa tenha tentado resistir às tentativas de destruição, ressurgindo no dia de sua procissão para reivindicar o seu estatuto de mulher livre, a construção imaginativa do mito resulta na crueldade da morte de Melânia Sabini, quando é assassinada pelo cortejo alienado. Neste ponto, podemos interpretar a ideia de que a condição humana, por vezes pecadora e falha, não é conciliável com a perfeição que está subjacente à figura mitológica de santidade.

A divindade que foi imposta à personagem incorre nas piores baixezas, e a sua “queda” arrastaria tudo consigo; talvez seja esse o motivo de que a certas figuras mitológicas deve ser dado o benefício da dúvida. De todos os mistérios que cercam o Cristianismo, um dos maiores se relaciona, sem dúvida, com as aparições da Virgem de Fátima; tal como no mito pátrio, *A Pécora* é um instrumento de esperança para aquele povo, que busca a completude existencial em fenômenos que não se pautam na razão.

A verdade é que muitos de nós, assim como o povo galês, prefere permanecer no conforto do misticismo, porque a realidade convida à responsabilidade e à ação. É fato que somos fruto de uma construção sociocultural, formada por um conjunto de pensamentos e ideias, mas se esse pensamento for equivocado diante de uma dada realidade, nossas ações são equivocadas. Sabendo que, assim como na dramaturgia, na vida nenhuma ação é desprovida de efeitos, é provável que quando ocorra a denominada “tomada de consciência”, esses efeitos nos causem, no mínimo, desconforto.

*A Pécora* mostra como as relações humanas são conflituosas, principalmente porque estamos presos às nossas ilusões. Nas relações com o sobrenatural estão nossos desafios, nossas angústias, inseguranças e dores. A crença em mitos produz prazer e ao mesmo tempo nos afasta de uma realidade política social.

Numa vida repleta de opostos, todo prazer acompanha um dissabor, não há como fugir. Longe de buscar desvendar um mito pátrio, esta pesquisa busca alimentar-se do fruto da consciência de que, independentemente de como a realidade se apresenta, todos nós temos o potencial de transformação. Portanto, todo ser humano preso numa ilusão é impotente, e somente atingimos o estado de potência quando conhecemos as raízes, isto é, quando nos tornamos conscientes, somente assim caminharemos rumo à mudança. Neste caso em específico, a conscientização de que a concepção de uma figura santificada vai além da fé, sedimentando-se na sociedade por meio das influências políticas, econômicas e culturais.

### 3 PERCURSO RELIGIOSO

*A Boca O Fruto & O Sabor.*

*Da boca, o diálogo, a conversa, os artistas e os seus processos criativos.*

*Da boca, aquilo que pode ser visto, vivido e experienciado.*

*Do sabor, a geração de conhecimento, a reflexão e fortalecimento das relações de afeto com o passado e com o futuro.*

*(Natália Correia)*

Neste capítulo, abordaremos o diálogo estabelecido entre a peça *A Pécora* (1986), de Natália Correia, e o polémico fenómeno das aparições de Fátima, que ocorreram em Cova de Íria, zona rural de Portugal, em 1917. No primeiro momento, analisaremos a biografia inquietante da autora, posteriormente, analisaremos a escrita feminina subversiva e, adiante, o conto “Onde está o menino Jesus?”, estabelecendo um paralelo com as impressões deixadas por Natália em seu diário *Não percas a rosa* (1978), no que se refere à formação de uma escrita compromissada com o cenário português, que denuncia a moral cristã e combate o regime salazarista.

Adiante, serão mapeadas as questões que envolvem os arquétipos do sagrado e profano que perpassam a peça *A Pécora*, bem como os meandros governamentais e religiosos que funcionam como pilares capazes de sustentar a repressão acerca da vida e o corpo feminino. Finalmente, no terceiro momento, será verificado o universo teatral *d’Pécora*, tendo como plano de fundo as aparições atribuídas à Virgem Maria, considerando o caráter ritualístico destas celebrações que servirão de objeto à reflexão crítica neste capítulo.

#### 3.1 Natália Correia: o retrato de uma mulher livre

Figura singular no cenário literário e cultural português, Natália Correia é, ainda na atualidade, motivo de interesse de pesquisadores e leitores. A sua natureza heterodoxa, seu espírito liberto e sua alma revolucionária registraram escritos a partir da História de Portugal para o mundo, com o olhar atento as questões humanitárias, criando uma arte poética inspiradora e atemporal.

Considerando que um retrato biográfico deriva sempre de um determinado contexto político, social, econômico e cultural, quando Natália nasceu, em Fajã de Baixo, São Miguel, em 1923, o mundo já havia passado pela experiência traumática da Primeira Guerra Mundial



e vivia o avanço tecnológico e a ascensão dos ideais imperialistas, era o início do capitalismo, do consumismo desenfreado e o afastamento da essência humana.

Durante a mais longa ditadura da Europa, em Portugal, Natália não se intimidou e atuou com poeta, ficcionista, dramaturga, ensaísta, editora, jornalista, após a queda do Regime de Salazar foi eleita Deputada da Assembleia da República entre os anos de 1980 a 1991. Era filha de Maria José de Oliveira Correia e Manuel Medeiros Correia, o pai migrou para as Bermudas e depois fixou-se no Brasil quando Natália ainda era criança; aos 11 anos de idade, ela, a mãe e a irmã Carmen partem para Lisboa e lá se estabelecem.

A mãe, Maria José, era professora primária e foi a responsável por despertar na filha o interesse pela música e pela poesia: “ela era uma mulher maravilhosa. Esteticamente diferenciada. A minha educação teve traços pouco casuais. Logo nos meus 5, 6 anos ela tocava piano todas as tardes para mim e para minha irmã e depois lia-nos a mitologia grega. O meu imaginário foi logo na infância embelezado por esses mitos”. (CORREIA, *apud* COSTA, 2005, p. 20). Estreou com a publicação da obra infanto-juvenil intitulada *A Grande Aventura de um Pequeno Herói*, em 1945.

Notadamente a ausência do pai e a presença ativa da mãe fizeram da figura materna, em sua concepção mais ampla (mátria, ilha mãe, pátria), destaque simbólico da escrita da autora recebendo o seu lugar de protagonismo. No universo literário nataliano, a mãe aparece como a detentora da fertilidade, capaz de dar origem a vida, protetora da sua cria, provedora do lar; por sua vez, o lado paterno é afastado desse espaço, tal posicionamento fica marcado no conto *Onde está o menino Jesus?* (Adiante será analisado com mais cautela), colocando o pai como um elemento indesejável: “[...] aquele horror de eu ter nascido porque um homem andara a mexer no corpo da minha mãe que era santo e não podia ser maculado por canudos imundos de homens de onde saíam bicharocos que faziam meninas.” (CORREIA, 1987, p. 46).

Para Ana Paula Costa, Natália Correia pode ser compreendida como “fogosa interveniente nas mais diversas causas – desde que a paixão a guiasse – marcou, indiscutivelmente, a vida intelectual portuguesa do nosso tempo” (COSTA, 2006, p. 20). Movida pela paixão, a autora portuguesa casou-se quatro vezes e não teve filhos, algo incomum para a época. Pode-se dizer que Natália Correia apresentou uma vida com novos modos de existência; profunda conhecedora de si, movida pela utopia de um Estado português mais justo e igualitário, abriu caminhos e povoou lugares menos acessados por mulheres, construiu a sua própria história e se apresentou ao mundo por meio da arte.

Em resposta ao programa *Perguntas para Televisão B.N.*; Natália Correia reafirma a característica marcante de sua personalidade única: “É esta a chave do meu temperamento. Da minha recusa a confinar-me a horizontes estreitos” (CORREIA *apud* COSTA, 2006, p. 33). Nem mesmo a ditadura de Salazar foi capaz de impedir que a autora produzisse escritas polêmicas e de cunho antifascista. Entre as várias temáticas e problemáticas trazidas pela obra nataliana, comportam reflexões em torno do paganismo e do cristianismo, estabelecendo relações com a esfera do sagrado e profano, sob a perspectiva do protagonismo feminino.

Cercada de boas amizades que se reuniam no bar *O Botequim*, ambiente modesto, onde a mais alta cúpula intelectual se encontrava nas noites lisboetas para discutir sobre política, arte, filosofia e literatura; a anfitriã, dona de uma sensibilidade e inteligência incomuns, que se tornou a Grande Dama das Belas Letras em Portugal, no século XX, certamente não sucumbiu à patologia do comportamento daqueles que se acostumam com o absurdo dos governos tiranos. A insubmissão se fez amiga e a arte o seu meio de expressão mais puro, levando a poeta a cometer o “grande delito dos artistas”: ousar ser aquilo que se é e ver a própria vida como um modo autêntico de existência.

No poema *A Missão de Continuar a Vida* (1983), Natália Correia reafirma suas ideias progressistas, opondo-se à barbárie, a comercialização dos valores morais e a redução das liberdades individuais:

Ninguém se pode possuir inteiramente, porque se ignora, porque somos um mistério. Para nós mesmos. Podemos sim, ser mais conscientes de uma determinada missão que temos no mundo. Todos nós somos uma missão. Somos a missão de continuar a vida, aperfeiçoando-a, festejando-a e não destruindo-a como se está a fazer hoje. Eu não tenho certezas, mas tenho convicções e uma das minhas convicções mais firmes é que nascemos para a liberdade. (CORREIA, 1983).

Nesse breve texto em que consta parte da trajetória de vida da autora, é notável a percepção de Natália para transformar o seu conhecimento de mundo em uma função prática, isto é, de possibilitar que os indivíduos, ao acessarem suas obras, possam ter ferramentas necessárias para transformar a própria realidade.

A arte, de modo geral, transforma vidas e concede, de certo modo, o senso crítico, ensinando outros modos de agir. A fala de Natália, por vezes ousada e sempre cuidadosa, desperta a revolta com as injustiças, mas nunca o ódio. Ler suas obras é, sobretudo, despertar

a vontade imensa de conquistar a si mesma sem medo ou culpa de ser feliz, ultrapassando as linhas do texto e tornando-o um canal de aproximação íntima com o público leitor.

Natália deixou a cena em 1993, adorada e odiada na mesma medida, com um extenso espólio de obras por ela escritas, e até hoje pesquisadores enfrentam dificuldades para encontrar, como disse a vendedora de livros, em maio do ano corrente, no alfarrábio em Óbidos, Portugal: “Salazar mandou queimar todos os livros dela!”. Mas nem mesmo fogo quando transformou o papel em cinzas foi capaz de deter Natália; a releitura constante de suas obras por leitores e pesquisadores, permite acreditar que o vento quando soprou carregou as cinzas, esse mesmo pó se misturou com a terra, e assobiando o vento disse em todos os cantos que ele carregava alguém que teve a ousadia de ser livre.

### **3.2 A escrita subversiva de Natália Correia**

Segundo o pensamento clássico grego, o homem se distingue dos demais animais devido a sua capacidade de racionalidade. Platão (1949), no século IV a. C, sustentava o pensamento filosófico de que o homem deveria suprimir as suas sensibilidades, pois elas o impedem de agir moral e racionalmente. Na França, no século XVII, René Descartes (2013) compreende a separação entre a mente e o corpo, posto que, de acordo com o dualismo cartesiano, a alma (razão) é independente do corpo e das emoções.

A corrente filosófica defendida por Descartes propõe o pensamento racional, justapondo que a capacidade racional coexiste a nossa existência, pois, pensar é existir. Daí sua famosa frase: “penso, logo, existo”, exprimindo sua compreensão de que a realidade (concebida como existência), só pode ser fundamentada pela possibilidade do pensamento racional.

Tal entendimento é questionado por Espinosa, na obra *Ética* (2008), parte III, na qual discorre acerca do afeto, considerando sua produção interna e necessária, com seus vários graus de complexidade, elencando-os às ações humanas, argumentando que há “celebritismo” no pensamento de Descartes, ao julgar que, “embora também tenha acreditado que a mente possui potência absoluta sobre suas ações, empenhou-se, porém, em explicar os afetos humanos por suas primeiras causas” (ESPINOSA, 2008, p. 235). Para o filósofo alemão, humanos são seres afetivos, o modo como interagem, percebem e agem no mundo está diretamente associado às suas relações de afeto; ademais, suas emoções influenciam decisivamente na interpretação da realidade.

Segundo esse entendimento, a razão e a emoção são indissociáveis, sendo a faculdade das emoções indispensável para a vida social, uma vez que a extensão do repertório de respostas emocionais não depende exclusivamente do cérebro, mas das próprias percepções e da interação com o corpo. Por esse motivo, não parece razoável a defesa de um método de pensamento científico sem sopesar a importância da educação emocional e afetiva.

O sociólogo Boaventura de Souza Santos, na obra *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade* (1997), questiona acerca da atual conjuntura de aceleração histórica e a possibilidade de se perceber a realidade, sem criar conceitos ou teorias diversas: “A rapidez e a intensidade com que tudo tem acontecido se, de um lado, torna a realidade hiper-real, por outro lado, trivializa-a, banaliza-a, uma realidade sem capacidade para nos surpreender ou empolgar” (SANTOS, 1997, p. 18). Para o pesquisador, o desafio do homem moderno é afastar-se do irracional de uma serenidade complacente e buscar a capacidade de racionalização e revolta diante das injustiças.

Segundo este entendimento, o projeto sociocultural da modernidade deve buscar ao mesmo tempo a regulação e a emancipação dos indivíduos e da sociedade, assentando-se nos pilares regulatórios do Estado e emancipatórios constituídos também pela racionalidade estético-expressiva da arte e literatura; desse modo: “esta dupla vinculação é capaz de assegurar o desenvolvimento harmonioso de valores tendencialmente contraditórios, da justiça e da autonomia, da solidariedade e da identidade, da emancipação e da subjectividade, da igualdade e da liberdade”(SANTOS, 1997, p. 78).

Embora a regulação e emancipação sejam conceitos paradigmáticos, para Boaventura, ambos podem comunica-se num projeto global de racionalização da vida prática e cotidiana, afastando o individual e o coletivo da irracionalidade, pois ela opera no sentido de propagar a precariedade da vida: “A acumulação das irracionalidades no perigo iminente de catástrofe ecológica, na miséria e na fome a que é sujeita uma grande parte da população mundial – quando há recursos disponíveis para lhes proporcionar uma vida decente e uma pequena minoria da população vive numa sociedade de desperdício e morte e abundância” (SANTOS, 1997, p. 43).

Depreendemos, de acordo em esse entendimento, que a conjuntura de transição da modernidade para a pós-modernidade e a predominância do pensamento racional (antropocentrismo) em detrimento do Teocentrismo constituem nossa contemporaneidade, e a partir dessas concepções, deve-se partir para imaginar o futuro.

Embora seja uma relação contraditória em muitos aspectos, não se pode pensar numa ruptura abrupta, mas numa continuidade entre os períodos. No ponto de vista político, a teoria de emancipação defendida por Boaventura é uma luta incessante e deve caminhar ao lado da democracia:

os movimentos sociais dos anos sessenta tentaram pela primeira vez combater os excessos de regulação da modernidade através de uma nova equação entre subjetividade, cidadania e emancipação. É certo que o não conseguiram eficazmente, mas provaram pelo seu fracasso a necessidade de continuar esse combate (SANTOS, 1997, p. 276).

Desde os primórdios, os seres humanos são controlados e manipulados religiosa e politicamente pela via do afeto, enquanto o pensamento puramente racional - que caminha ao lado do ceticismo - é afastado, pois carrega em sua essência a dúvida de algo imposto como verdadeiro. Nesse sentido, politizar significa identificar os espaços políticos estruturais de poder e imaginar formas práticas para transformá-los: “Cada um deles é um espaço político específico a suscitar uma luta democrática específica e adequada e transformas as relações de poder próprias desse espaço nas relações de autoridade partilhada” (SANTOS, 1997, p. 271), tal pensamento exalta a necessidade da emancipação do ser, por meio de teorias que privilegiem a expansão dos horizontes e das possibilidades de criatividade e ação, a fim de manter acesa a chama da utopia de uma sociedade mais digna e justa.

Verificamos tal fato refletindo o universo ficcional de Natália Correia, que ultrapassa as regras socialmente impostas, abandona os limites do texto, atravessa o tempo e o espaço, cumprindo a missão de problematizar o mundo e de interrogar a humanidade por meio do potencial da poesia e da literatura, inserindo o leitor nesse jogo de palavras e transformando a linguagem poética num terreno fértil para a literatura de resistência.

Característica esta presente no espólio deixado pela poeta, no manuscrito destinado a Palma Carlos, um dos membros do Tribunal, durante o julgamento da *Antologia Poética e Satírica*:

Eu não posso falar porque estou áfona. Mas se falasse definia minha posição espiritual (dinâmica) contra os representantes da lei (estáticos). Além de estar áfona, acho que foste brilhante esgotasse a matéria da defesa. Se eu não for absolvida é porque estes homens já deixaram de ser juízes para serem fósseis. (CORREIA, 1970).

A Ditadura Nacional Portuguesa (1926-1933) e o Estado Novo (1933-1974) foram, conjuntamente, o mais longo regime reacionário da Europa Ocidental no século XX, estendendo-se por quarenta e oito anos. Natália Correia, que nasceu em 1923 e faleceu na cidade de Lisboa, em 1993, viveu grande parte de sua vida em regime ditatorial. A repressão da época a todos os meios de expressão, inclusive à arte, fez com que a sua literatura fosse reconhecida mundialmente como forma de intervenção na sociedade, exercendo papel ativo na oposição às tiranias. Não há dúvidas quanto a sua contribuição na literatura portuguesa, sendo reconhecida por sua personalidade forte e polêmica, e tal aspecto se reflete na sua produção artística.

As características da literatura de Natália Correia correspondem à ideologia progressista, possibilitando perceber nas linhas do passado o atual contexto social. Nesse sentido, é possível depreender que, para a escritora, interessava mais a atuação na consciência do leitor do que a própria produção. Não é recomendado, para tanto, analisar *A Pécora* destituindo as personagens do atraso ao desenvolvimento causado pelos regimes totalitários, a dependência religiosa na qual o povo lusitano estava mergulhado e a confusão de valores morais. Antonio Candido tece considerações pontuais acerca da literatura que resiste e emerge nas margens da sociedade:

Toda literatura apresenta aspectos de retardamento que são normais ao seu modo, podendo-se dizer que a média da produção num dado instante já é tributária do passado, enquanto as vanguardas preparam o futuro. Além disso há uma sublitteratura oficial, marginal e provinciana, geralmente expressa pelas Academias. (CANDIDO, 1989, p. 150)

Os escritos de Natália revelam uma visão pessimista do presente e problemática quanto ao futuro, sem deixar de acreditar no progresso, com a extinção da ditadura que devastou Portugal. No geral, não se trata de uma perspectiva passiva, pois conduz o público leitor à decisão de lutar, causando a consciência pela constatação do atraso em que o país estava estagnado, suscitando urgentes reformulações. Desse modo, o termo resistência aparece na essência de sua literatura como construção ideológica, que transforma a arte em instrumento de combate às ditaduras militares da época.

No capítulo quatro do livro *Literatura e resistência* (2002), Alfredo Bosi aprofunda o tema da narrativa de resistência. Neste capítulo, o autor se ocupa em definir o termo (resistência) como sendo o ato de “opor a força própria à força alheia” (BOSI, 2002, p. 118), ligando a sua origem à Ética, e não à Estética. Adiante, explica a definição de arte, ou seja, o desenvolvimento das potências do conhecimento, que para ele são: a intuição, a

imaginação, a percepção e a memória. Recorre à filosofia de Croce (2002), ao afirmar que a intuição é o fundamento da arte, e que ela (a arte), diferentemente da razão, não precisa passar por uma verificação empírica ou factual.

Voltada para uma compreensão concreta e objetiva da realidade, cética diante de questões abstratas, a poeta portuguesa explicita em sua escrita a compreensão do mundo além da superficialidade.

De fato, o que nos interessa nesta pesquisa é compreender Natália Correia como uma das vozes mais importantes da literatura portuguesa na segunda metade do século XX, tendo resistido à ditadura salazarista e aos radicalismos do pós-25 de abril, quando ainda menina e morando na cidade natal, na ilha de São Miguel, no arquipélago dos Açores, e antes mesmo da compreensão do pós-racionalismo que abalou as estruturas que sedimentaram a fé absoluta, relata em seu diário *Não percas a rosa* (1978) a lembrança de uma conversa com a Mãe (com inicial sempre maiúscula), rememorando o surgimento de suas primeiras inquietações:

- Mas o tio diz que não se deve comer carne à sexta-feira porque nesse dia ele foi crucificado para remir os nossos pecados.
  - O tio é padre. tem medo da luz. abençoa com a mão com que às ocultas apalpa o rabo à criada.
  - Ele faz isso por causa de Deus. o tio diz que Deus vê tudo.
  - Esse Deus é o nosso cansaço da vida.
  - O que é vida, Mãe?
  - Tudo o que se vê com os olhos radiosos.
  - E o que é que se vê quando vemos tudo com olhos radiosos?
  - Um espelho onde despertamos de nós próprios e voltamos a ser deuses.
  - E nós vamos voltar a ser deuses, mãe?
  - Quando formos livres.
  - O tio disse que a liberdade é impossível.
  - Isso dizem os ladrões dos caminhos do sangue. O sangue sabe e infinitamente corre para a verdade que o chama por trás do cenário pintado da vida.
  - Quem pintou o cenário, Mãe?
  - Os tiranos.
  - Quem são os tiranos?
  - Os usurpadores do presente.
- (CORREIA, 1976, p. 16)

Esse diálogo entre mãe e filha invade as páginas do presente, rompendo com a temporalidade da escrita do gênero diário, penetrando na memória da poeta. As lições ensinadas pela Mãe estão pautadas na impressão de uma mulher que conhece seus afetos racionalmente, possibilitando, assim, a liberdade de confrontá-los com discursos hipócritas

e escancarando o falso moralismo que sustentava a sociedade portuguesa. Posteriormente, sob a influência desses ensinamentos, o instinto de pôr em xeque falsas verdades invade as produções artísticas de Natália Correia.

Registra no mesmo diário, mas em sua fase adulta, o seu ceticismo diante da religião que limita o pensamento crítico, reforçando sua herança clássica formada desde menina, que se traduz numa concepção estético-moral aos moldes aristotélicos<sup>31</sup> do belo e do feio:

Sou pagã. Não é o impulso cristão de me apiedar do bandido caído em desgraça que insolitamente me faz advogar um bicho lanceado da espécie que sempre detestei. No meu código moral o bem e o mal não têm cabimento porque a moral que me rege é de ordem estética e está só aceita uma dicotomia: o nobre e o vil. A nobreza não consente que se pratiquem, mas ações, porque são feias. (CORREIA, 1976, p. 39)

Demonstrada a ortodoxia de seu pensamento, a escrita política e ao mesmo tempo poética da autora não se limita em exprimir a ironia desse contexto social patriarcal, mas mostra uma forma feminina de resistir aos sistemas opressores. As questões levantadas na obra nataliana apresentam uma realidade objetiva e crítica, produzindo efeitos de sentido que repercutem na contemporaneidade. É por meio da arte literária que Natália busca desestabilizar as estruturas que formam nossa sociedade, amplificando a realidade, posicionando-se veementemente a favor da libertação do corpo feminino.

### 3.3 A escrita de autoria feminina e o feminismo

Ao longo da história, o homem foi o único sujeito detentor da fala e, conseqüentemente, da escrita literária, das leis e das mídias. As mulheres passaram por um longo período de esquecimento e “escuridão”; assim, o questionamento: Por que ler mulheres? É uma importante pauta a ser analisada e discutida na área de Ciências Humanas, Letras e Artes, porque as manifestações artísticas de autoria feminina inauguraram uma nova perspectiva no âmbito literário, haja vista que a mulher deixa de ser o reflexo do olhar masculino e passa a escrever singelamente a sua história.

A existência de uma poética feminista é um acontecimento relativamente recente, que surgiu entre as décadas de sessenta e setenta, também podendo ser analisado como a

---

<sup>31</sup> Em *Poética*, Aristóteles registra que: “a beleza reside na dimensão e na ordem” (VALENTE, *apud* ARISTOTELES, 2008, p. 51); sendo, portanto, toda arte bela. O feio, por sua vez, está direcionado ao mau, às injustiças e ao imoral.



ação que resultou em protestos contra a opressão e a discriminação contra mulheres, que buscavam por direitos sociais e políticos.

Não há dúvidas da importância das produções literárias feministas, que efervesciam no mundo, para que as mulheres conseguissem conquistar e gozar de uma série de direitos na atualidade. Mas, nesta pesquisa, será destacada a militância de escritoras que desafiaram o Estado Novo e a literatura produzida por mulheres feministas em Portugal, considerando o importante empenho dessas escritoras no avanço da igualdade de direitos, sopesando a importância desse caminhar na atualidade.

Em 1911, Carolina Beatriz Ângelo tornou-se a primeira mulher portuguesa a exercer o direito de voto; embora a Constituição portuguesa de 1933, em seu artigo quinto, estabelecesse o princípio da igualdade, na vida prática, a lei não era a mesma para homens e mulheres. A elas eram destinados os afazeres domésticos, a criação dos filhos e a submissão ao marido. Posteriormente, em 1931, uma pequena parcela de mulheres tinha esse direito; mas somente após a promulgação da nova Constituição da República Portuguesa, com a queda do regime ditatorial, em 1976, restou assegurado às mulheres o direito ao voto.

Esse período também ficou marcado pela segunda onda do feminismo, um movimento que trouxe questões relacionadas à liberdade sexual e à autonomia da mulher, pontuando as reivindicações pelos direitos reprodutivos e a liberdade sexual.

Nesse cenário, encontra-se na literatura portuguesa feminina a resistência aos limites impostos ao sexo. A exemplo dessa postura, escritoras como Maria Velho da Costa, Maria Teresa Horta e Maria Isabel Barreno foram responsáveis por abrir os caminhos do feminismo literário português do século XX, com a obra *Novas Cartas Portuguesas*, considerado um manifesto contra o domínio masculino, que reivindica o direito à igualdade e a libertação do corpo e do pensamento feminino, transformando-se num símbolo do feminismo em Portugal.

Escrita em 1971, mas publicada em 1972, devido à coragem de outra mulher, Natália Correia, diretora da editora Estúdios Cor, que viabilizou a publicação da obra sem alterações ou cortes. A obra produzida pelas três Marias” apresenta temas como abandono, violência doméstica, orgasmos e outras particularidades do universo feminino, narrando outras formas de a mulher se identificar no mundo. Foi impedida de venda pela PIDE, e as escritoras foram levadas ao Tribunal por atentado à moral pública, devido ao teor polêmico e erótico das cartas.

Em entrevista concedida ao canal RTP<sup>32</sup>, em 2011, Maria Teresa Horta revela que as escritoras combinaram de não revelar a autoria das cartas, e mesmo nos dias de hoje, não se sabe qual parte do livro cada autora escreveu, reforçando, assim, a lealdade e a irmandade entre essas mulheres.

Para além, o livro repercutiu e foi traduzido em vários países ocidentais, passando a circular em vários grupos e figuras ligadas ao feminismo internacional, impedindo o desejo ditatorial de calar as vozes dessas mulheres. O processo instaurado pelo Estado Português contra as autoras não obteve êxito, devido à influência e interferência de outras mulheres, que se posicionaram a favor das autoras, como explica Ana Luísa Amaral, na breve introdução de *Novas Cartas Portuguesas*:

Essas manifestações depressa tomariam proporções inimagináveis: desde a cobertura do julgamento feita pelos meios de comunicação internacionais (como os jornais *Le Monde*, *Times*, *New York Times*, *Nouvel Observateur*, *L'Express*, *Libération*, e redes de televisão como a CNN), até às manifestações feministas em várias embaixadas de Portugal no estrangeiro, passando pela defesa pública da obra e das autoras levada a cabo por nomes como Simone de Beauvoir, Marguerite Duras, Christiane Rochefort, Doris Lessing, Iris Murdoch ou Stephen Spender, foram várias as ações que fizeram com que este caso fosse votado, em Junho de 1973, numa conferência da National Organization for Women (NOW), em Boston, como a primeira causa feminista internacional. (AMARAL, p. 06, 2001)

Não há dúvidas de que mulheres como as “três Marias” fizeram da escrita um ato político. Cúmplices da condição feminina, resistiram às injustiças e promoveram a solidariedade e a construção de uma história mais digna e igualitária para as mulheres. Maria de Lourdes Pintasilgo, no Prefácio do livro, discorre acerca da luta de mulheres pela libertação para a construção da própria identidade:

Ora no campo político as *Novas Cartas Portuguesas* são mais do que um simples testemunho. São um libelo contra a sociedade que discrimina, escraviza, julga, marginaliza. Por isso falam de estruturas sociais, de relação entre dominadores e dominados. *As Novas Cartas Portuguesas* revelam e denunciam a opressão das mulheres como parte de uma sociedade toda ela opressiva. (PINTASILGO, p. 21, 1972).

As personagens das cartas, como Mariana, Maria, Maria Ana e Mônica, definem um traço em comum e universal com outras mulheres, compartilham injustiças, alegrias, desejos,

---

<sup>32</sup> Entrevista concedida ao canal RPT, no programa *Ler + ler melhor: Maria Teresa Horta*, produzido por Filbox produções, em 2011, disponível em: <<https://ensina.rtp.pt/artigo/maria-teresa-horta-e-a-aventura-das-novas-cartas-portuguesas/>>, acesso em: 10 dez. 2022.

dores e angústias, possibilitando, por intermédio da arte literária, uma vida em movimentos livres, reafirmando que a mulher é possuidora de uma identidade própria.

Nessa perspectiva de produção literária, pode-se afirmar que Natália também reflete acerca do papel social da mulher. Autora autêntica e militante, ocupou múltiplos papéis na sociedade portuguesa, “por entender que a poesia ou a literatura não dependem da natureza sexual de quem escreve, reivindicava-se poeta, não poetisa.” (DACOSTA, p. 156, 2013), pontuando a defesa da mulher, afastando toda e qualquer desigualdade devido a essa condição.

Cabe destacar que Natália, enquanto deputada, lutava em favor da liberdade feminina, estando à frente de pautas como a legalização do aborto. Conforme já mencionado, sua produção literária abarca temas como o erotismo e o misticismo feminino, operando, assim, uma desconstrução das convenções socialmente impostas às mulheres.

Para Zolin, o movimento literário da crítica feminista está diretamente ligado às questões políticas, na medida em que atuam no sentido de interferir na ordem social; segundo a pesquisadora:

Trata-se de um modo de ler a literatura confessadamente empenhado voltado para a desconstrução do caráter discriminatório das ideologias de gênero, construídas ao longo do tempo, pela cultura. Ler, portanto, um texto literário tomado como instrumentos os conceitos operatórios fornecidos pela crítica feminista implicam investigar o modo pelo qual tal texto está marcado pela diferença de gênero, num processo de desnudamento que visa despertar o senso crítico e promover mudanças de mentalidades, ou, por outro lado, divulgar posturas e críticas por parte dos(as) escritores(as) em relação às convenções sociais que, historicamente, têm aprisionado a mulher e tolhido seus movimentos. (ZOLIN, 2009, p. 182).

O *status* de “literatura marginal” se deve ao fato de que as autoras passaram a ser consideradas alternativas e indiferentes às maneiras de comportamentos socialmente “adequados”. Nessa concepção, Natália Correia vive e escreve de forma livre, os seus poemas são construídos a partir de posicionamentos sociais e culturais que contestam a opressão ao sexo feminino, rompendo os discursos cristalizados pelas tradições pelas quais a mulher é ensinada a não questionar.

No que diz respeito à posição da mulher na sociedade, Simone de Beauvoir, na obra *O Segundo Sexo* (2009), analisa a situação culturalmente, biologicamente e psicologicamente dirigida às mulheres como sendo o sujeito nulo e passivo, vista ao longo da história como o sexo inferior (o Outro) em relação ao sexo masculino:

Ora, a mulher sempre foi, senão a escrava do homem, ao menos sua vassala; os dois sexos nunca partilharam o mundo em igualdade de condições; e ainda hoje, embora sua condição esteja evoluindo, a mulher arca com um pesado *handicap*. Em quase nenhum país seu estatuto legal é idêntico ao do homem, e muitas vezes este último a prejudica consideravelmente. Mesmo quando os direitos lhe são abstratamente reconhecidos, um longo hábito impede que encontrem nos costumes sua expressão concreta. (BEAUVOIR, 2009, p. 22,).

Os homens impõem às mulheres a condição do “Outro”, restringindo a liberdade da natureza feminina e tornando-as um objeto moldado conforme a expectativa do sexo masculino, o pensamento de igualdade e semelhança dos sexos consiste na base fundamental do feminismo de Beauvoir.

Ademais, segundo esse posicionamento do feminismo existencialista, o gênero feminino é resultado da formação ontológica, econômica, social e psicológica, isto é, ultrapassa os dados biológicos. Para a autora:

[...] os limites de suas capacidades individuais são fatos de extrema importância; o corpo da mulher é um dos elementos essenciais da situação que ela ocupa neste mundo. Mas não é ele tampouco que basta para a definir. Ele só tem realidade vivida enquanto assumido pela consciência através das ações e no seio de uma sociedade; a biologia não basta para fornecer uma resposta à pergunta que nos preocupa: por que a mulher é o Outro? Trata-se de saber como a natureza foi nela revista através da história; trata-se de saber o que a humanidade fez da fêmea humana. (BEAUVOIR, p. 58, 2009).

Partindo do pressuposto que somos seres afetivos, constantemente influenciadas pelas circunstâncias e eventos históricos, é de fundamental importância que a consciência de ser quem é se faça presente, para que não sejamos fantoches da existência. Precisamos conhecer nossa história para transformá-la.

A leitura de textos escritos por mulheres é uma forma de buscar a compreensão de si; não obstante, ler mulheres é deixar-se levar pela imaginação, é uma maneira íntima de compreender e analisar a nossa própria vida, e num sentido mais amplo, rebelar-se, ou ao menos perceber as limitações que sempre foram impostas ao sexo feminino, como bem pontua Hélène Cinoux, no manifesto *O Riso da Medusa* (2022):

É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher, e que faça as mulheres virem à escrita, da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto foram de seus corpos; pelas mesmas razões, pela mesma lei, com o mesmo objetivo mortal. É preciso que a mulher se coloque no texto – como no mundo, e na história –, por seu próprio movimento. (CINOUX, 2022, p. 41).

Essa escrita conduz a mulher a sentir-se viva e atuante dentro desse universo singular, buscando a realização dentro da própria existência, assim, ler é tomar posse da história apagada, é o voltar-se para nossas ancestrais e proclamar que resistimos a tantas opressões as quais fomos submetidas. Escrever sobre e ler mulheres é, sem dúvida, movimentar-se em direção da liberdade e da realização consciente dos próprios desejos.

É inquestionável o talento de Natália Correia nas áreas para as quais dedicou seu tempo e atenção; suas múltiplas atuações (tanto no campo artístico quanto no campo político) revelam uma mulher que traz na história a sua história: rebelde, insubmissa e predestinada a escrever o “novo”. Atenta à necessidade da libertação do feminino, realizou rupturas e transformações no cenário luso, não houve ditadura capaz de censurar a sua palavra.

Engana-se quem acredita que ler mulheres é algo simples, como percorrer os olhos entre as letras impressas no papel amarelo. Desvendar essas personagens fictícias é como sentar-se junto ao banco dos réus, e a acusada é alguém que nos parece próxima. Cabe ao leitor/pesquisador buscar compreender profundamente a personagem, tendo como porta-voz o soar daquela que sempre foi destinada ao silêncio.

A escrita de autoria feminina, por vezes, reconta nossas próprias histórias, emergem nossos traumas e escancaram nossos preconceitos, de maneira que precisamos estimular nossa imaginação e compreensão, se quisermos aproveitar ao máximo cada palavra escrita.

Durante a leitura, em especial a de autoria feminina de escritoras portuguesas, pudemos compreendê-las na essência, novas impressões estão sempre anulando ou somando com as antigas; por esse motivo, enaltecer os escritos de mulheres é formar opinião a partir do olhar feminino, é buscar o esclarecimento pela identificação. É escrevendo e enfrentando o discurso governado pelo falo, que mulheres afirmam e reafirmam seu lugar na história, como poetizou Natália Correia, em rimas “inocentes”:

A fábula é outra agora:  
A menina já não chora  
No meio da escuridão  
Quem tem medo é o papão.  
(CORREIA, 1947, p. 49)

Pode-se compreender a escrita feminina como uma forma de resistência aos sistemas opressores, em que a mulher toma consciência do seu lugar de fala e se situa na história, podendo identificar que o feminino contemporâneo é resultado das diversas articulação de

mulheres no passado; desse modo, busca-se a compreensão dessa escrita, levando em conta a ordem social, econômica e cultural a qual somos submetidas.

Historicamente, ao sexo feminino foi renegado ocupar os espaços públicos, os bancos escolares e as posições de destaque, sendo a mulher destinada aos afazeres domésticos, à procriação e à obediência. Certamente essas questões influenciaram Natália Correia e demais escritoras, ao registrarem em tom confessional/cúmplice suas histórias, escrevendo acerca do ambiente familiar patriarcal, a sociedade dominada pelo masculino e as desigualdades entre os sexos. Desse modo, essa literatura se mostra verossímil, uma escrita de mulher para mulher, que revela como o passado se faz presente em diversos momentos, inclusive no atual.

A escrita de autoria feminina abre espaços e amplia horizontes; se antes precisávamos apagar nossa identidade em escritos, ou escrever conforme o que se esperava de uma dama, hoje, revelamos e desvendamos nossa condição sociocultural, pontuamos nossos posicionamentos e escancaramos nossas inquietações por meio da literatura.

No livro *Profissões para mulheres e outros artigos feministas* (2020), foram reunidos ensaios de Virgínia Woolf, destacando o seu olhar feminista no tocante à questão do “ser mulher”. A autora explicita que a mulher tradicional age conforme o homem deseja, nomeando-a como “anjo do lar”, e expõe as dificuldades da inserção feminina no mundo profissional e intelectual:

[...] Para um homem ainda é muito mais fácil do que para uma mulher dar a conhecer suas opiniões e vê-las respeitadas. Não tenho dúvidas de que, caso tais opiniões prevaleçam no futuro, continuaremos num estado de barbárie semicivilizada. Pelo menos é assim que defino a perpetuação do domínio de um lado e, de outro, da servilidade. (WOOLF, 2020, p. 51).

Tratando-se de mulheres escritoras, como Natália Correia, nota-se por meio da leitura de seus textos uma consciência crítica da situação do feminino, que se expande do âmbito íntimo para o social. Assim, para compreender o texto ficcional feminino é necessário matar o “anjo do lar”, isto é, afastar-se das amarras socialmente impostas a todas as mulheres, desprender-se do ideal feminino imposto pela sociedade, caminhar sem medo e sob o olhar de reprovação daqueles que ainda se limitam aos padrões impostos ao sexo.

Quando se compreende que a linguagem é uma maneira de existir no mundo, a palavra escrita por mulheres, sem dúvidas, é um importante instrumento para tomar conhecimento de tudo aquilo que existe e de ocupar espaços. É por meio do discurso direto

que as escritoras se comunicam com o seu público leitor, buscando a compreensão da obra como um todo, viabilizando a construção de uma forma de contar histórias sob a perspectiva e a sensibilidade do feminino, em outras palavras:

[...] o autor que dá voz para o narrador, que a empresta para as personagens e que, conseqüentemente, são viabilizadas ao público leitor. Então, uma vez que o leitor faz parte da tríade configurada pela estética da recepção, obra, autor e leitor, tem um papel primordial e deve estar atento às peripécias da narrativa, a fim de emitir ou não seu ponto de vista a respeito de uma história. Apesar de o narrador não ter sua origem revelada, ele mantém uma relação de proximidade e confiabilidade com o leitor (SILVA, 2020, 106).

Na literatura é concedido ao narrador a liberdade, o livre arbítrio para caminhar por lugares proibidos, a possibilidade de questionar o inquestionável, tecer comentários considerados inapropriados. Isso ocorre na peça *A Pécora*, uma mulher comum que é proclamada santa para esconder um suposto pecado, que transita na imaginação dos fiéis de Gal e no bordel de Madame Olympia, e que questiona a Igreja Católica e o mito da figura santificada. Os acontecimentos na peça, de forma gradativa, desvelam o falso milagre ao público, assumindo que o papel da narrativa é estabelecer a aproximação da obra com a condição da mulher na sociedade.

A escrita de Natália oferece um panorama amplo e diferenciado em relação a um acontecimento considerado sagrado (a aparição da Virgem), apresentando outras vozes ao fato e escancarando os meandros que incutiram na população a fé cega e a submissão, sobretudo das mulheres, aos poderes instituídos, nesse sentido:

Pode-se dizer, ainda, que o narrador é um demiurgo, pois nos fornece um panorama da história, informando os pensamentos e conversas das personagens, os costumes, as tradições, a cultura, os diálogos e os questionamentos internos como estratégias da voz narrativa, devido às pistas dos acontecimentos futuros que, atreladas ao passado, têm o poder de enlevar o leitor no presente, mantendo-o preso e também cúmplice da narração (SILVA, 2020, p. 109-110).

A personagem Sabini é uma mulher que foi impedida de gozar da própria vida com liberdade, ameaçada, calada e amedrontada, aceitou o que lhe foi imposto pela família e pela Igreja. Fadada a uma vida miserável, desejando a aprovação de o afeto do masculino, morreu pobre e sozinha. De certo modo, todas as mulheres são confinadas a viver nesse regime que dilacera nossa essência, bloqueia nossa liberdade, reduz nossos desejos e menosprezam nossa capacidade intelectual.

As informações fornecidas pela voz narrativa de Melânia Sabini servem como uma espécie de aviso para que a leitora atenta possa se conscientizar do modo como as instituições de poder sempre operam em *prol* do interesse masculino em detrimento do feminino, afinal: “ao censurar o corpo, censura-se, de um golpe só, o sopro, a palavra” (CIXOUS, 2022, p. 51); possibilitando, assim, discussões sobre os papéis socialmente normatizados.

A escrita de autoria feminina, de modo geral, possui o caráter reivindicatório; independente da temática, a escrita da mulher envolve um universo particular, elaborando a partir daquela que, até pouco tempo, foi impedida de estudar e se expressar. Percorrer o caminho trilhado por mulheres escritoras é, de certo modo, recuperar histórias deixadas à margem e registradas por aquelas que tomaram consciência de si e lutaram por seus direitos. Pesquisar a escrita de autoria feminina é compreender e reverberar as vozes caladas, honrando nossas ancestrais e movendo nossas ações para uma existência consciente, livre e sã.

Como bem pontuou Beauvoir, “Não somos mais como nossas predecessoras: combatentes. De maneira global ganhamos a partida”. (BEAUVOIR, 2009, p. 27), alertando que a luta para reafirmar os direitos conquistados pelas feministas é incessante, e que devemos permanecer sempre em estado de alerta; nesse aspecto, a literatura de autoria feminina exerce papel fundamental como instrumento representativo de luta feminista ao expor conflitos sociais, políticos, econômicos e culturais. Assim, os textos escritos por mulheres ressignificaram a existência feminina, propondo um processo de produção e construção do feminino com voz ativa, possibilitando produzir efeitos históricos capazes de romper tratados e reescrever os ritos, propiciando transformações em âmbito individual e coletivo.

### **3.4 O comércio religioso em “Onde está o menino Jesus?”**

No conto “Onde está o menino Jesus?” (1985), a escritora portuguesa Natália Correia dialoga com a poesia de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa, no famoso poema III, de *O Guardador de Rebanhos*, revisitando um menino Jesus heterodoxo, afastando-o do divino e aproximando do humano. Neste intertexto, a narrativa se desenvolve e se amplia, ressignificando verdades instituídas, historicizando e humanizando os mitos pátrios. Na



epígrafe, as citações em verso de Shri Aurobindo<sup>33</sup> e Alberto Caeiro confirmam a essência nataliana de colocar em destaque a natureza humana. Ao questionar quem é Deus, Shri Aurobindo responde: “uma criança eterna, jogando um jogo eterno num eterno jardim”.

Narrado em primeira pessoa, o conto faz alusão ao poema de Caeiro nas primeiras linhas: “Senti um grande alívio quando, ao fim destes anos todos, soube onde estava o menino Jesus. Li essa notícia nos versos de um homem que guarda rebanhos com quem ele mora numa casa a meio de um outeiro.” (CORREIA, 1985, p. 09).

A narradora volta à infância, lembrando a véspera de Natal, depois de organizados os preparativos para a ceia; a casa que estava em silêncio absoluto passa a ser invadida por gemidos insistentes, o barulho conduz a narradora até a sala do presépio, e é surpreendida quando escuta um vozeirão vindo do menino Jesus deitado na manjedoura; nas linhas seguintes, dá-se o início do diálogo: “Tira-me daqui. Não vês que tudo isso é uma farsa. Estou farto destes hipócritas que uma vez por ano querem ser bons à minha custa”. (CORREIA, 1985, p. 13). O menino Jesus retratado no conto se mostra por vezes sarcástico, irônico e revoltado, desmascarando a hipocrisia que sustenta aquela família cristã.

Guardado em um armário, o “rechonchudo” Jesus é testemunha de todas as infâmias familiares, revela à menina que a tia Micaela é uma bêbada que esconde licores, sabe da estricnina embrulhada em seda que o Papá (que deseja antecipar a herança e fugir com a amante) dá ao avô em doses homeopáticas, sob a alegação de se tratar de um remédio para a cura da impotência sexual, e que o velhote, acreditando no efeito do remédio, anda por aí apalpando as criadas.

Ao revelar a corrupção familiar e a hipocrisia que envolve os rituais cristãos, o menino Jesus afirma que seus seguidores não apreenderam a essência de sua doutrina, aponta Pilatos como um digno estoico difamado pela sacristia, o Espírito Santo como uma pomba que bateu as asas, e Nossa Senhora como uma explorada; a menina boquiaberta com tais revelações não contém as lágrimas ao saber das coisas mundanas.

Nesse ponto, a criança já havia estabelecido vínculos com o pequeno Jesus e se identificado com a situação apresentada, tomando consciência de liberdade e compreendendo a sua tragédia, afinal, se “Ele é o divino que sorri e que brinca”, como podem mantê-lo “paralisado numa câibra sagrada?” Como pode ser um Deus se “eles não me

---

<sup>33</sup> Shri Aurobindo (1872-1950) foi filósofo, yogi, guru, poeta e nacionalista indiano. Ele se juntou ao Movimento de independência da Índia dos domínios britânicos.

deixam brincar?” (CORREIA, 1985, p. 20). A tragédia, portanto, se inicia quando a menina toma consciência do poder da liberdade.

A criança liberta o verdadeiro menino Jesus, porque “ele era igual a um passarinho que se fina na gaiola” (CORREIA, 1985, p. 23), os familiares desconfiam das criadas pelo sumiço da imagem, mas a substituem por outra. Com a chegada do “novo” menino Jesus, a narradora entende acerca de comércio da exploração religiosa: “Ah, como aquele menino tinha razão! (...) compravam-no e vendiam-no como se ele fosse um produto qualquer utilizado para satisfazer as leis do mercado” (CORREIA, 1985, p. 24). A celebração natalina continua, conforme determinam os rituais cristãos, escondendo a verdadeira identidade fétida dos membros daquela família.

O menino Jesus narrado por Natália Correia conhece a hipocrisia humana, suas falas, ainda que duras, revelam o que se esconde debaixo do “hábito religioso”, mostra fiéis que vão à contramão de tudo o que é ensinado a respeito da sagrada família e Santíssima Trindade, afastando-se do arquétipo do sagrado e se aproximando da essência tipicamente humana. Melhor sorte tem o menino Jesus das narrativas portuguesas, tão humano que chega a ser divino, foge do céu e encontra a liberdade em meio à natureza:

Esta é a história do meu Menino Jesus.  
Por que razão que se percebe  
Não há-de ser ela mais verdadeira  
Que tudo quanto os filósofos pensam  
E tudo quanto as religiões ensinam?  
(CAEIRO, 1946)

A escrita de resistência de Natália Correia extravasa os limites religiosos instituídos, elevando-se a níveis libertadores, firmando, assim, um compromisso com toda a humanidade. A autora, como apresentaremos adiante, ousa decifrar os mitos pátrios, a sua posição rebelde diante das tiranias, e assim reflete também na sua linguagem satírica, humorística e solta de qualquer amarra social. Justamente por essas características marcantes, inquieta o leitor, provoca e conduz ao questionamento das supostas verdades, conduzindo à liberdade da imaginação. Fernando Pinto do Amaral, no prefácio da obra *Natália Correia Antologia poética* (2021), afirma:

Natália Correia nos deu, do princípio ao fim de sua obra, uma visão religiosa da existência, alicerçada não em qualquer adoração de um Deus ou num rito eclisiástico específico, mas numa espécie de comunhão pagã entre o eu e tudo o que rodeia, religando-se a um universo do qual pretende

auscultar os sinais, como se estivesse diante de um segredo que só alguns é permitido desvendar e que a poesia aguarda, como se esperasse “o romper da manhã na noite mística”. (AMARAL, 2021, p. 19).

Não à toa, quando percorremos a poesia escrita por mulheres portuguesas no século XX, o nome Natália Correia surge associado à sua personalidade subversiva; a autora (que viveu maior parte de sua vida sob regime ditatorial salazarista) escreve a partir da história da humanidade, recusando-se a compactuar com qualquer instituição que limitasse os direitos humanos e as liberdades individuais. Como afirma Ângela de Almeida: “uma escrita comprometida com a humanidade: romântica, por isso, na medida em que tinha a libertação e a salvação do ser humano como princípio e fim do ato criador.” (ALMEIDA, 2019, p. 23).

A alma inquieta de Natália em todos os campos de criação reivindica a recuperação da essência humana, livre de todas as ortodoxias. Na literatura, na apresentação do programa “Mátria” e na sua carreira política<sup>34</sup>, Correia foi uma grande entusiasta da utopia da liberdade, fundou a Frente Nacional para a Defesa da Cultura e atuou em *prol* dos direitos humanitários e feministas, também acolheu em sua casa, e depois em seu bar *Botequim*, eventos culturais e artísticos que se opunham às instituições de poder.

A sua lírica combativa e de resistência ao sistema repressivo salazarista empenha-se, sobretudo, em declarar a importância do rompimento com as instituições, a fim de assegurar iguais direitos às mulheres; segundo a autora: “O triunfo do patriarquismo cristão, dentro do qual se expande a neurose doutrinária dos homens obcecados pela danação da alma assegurada a quantos desfrutavam os prazeres da carne, trouxe, como consequência, a degradação da mulher, que encarnava a luxúria.” (CORREIA, 2008, p. 15).

### 3.5 *A Pécora*: entre o sagrado e o profano

Para o desenvolvimento desta pesquisa, faz-se necessária a compreensão dos arquétipos do sagrado e profano que perpassam *A Pécora*. Essas concepções criadas pelo sistema religioso e patriarcal apresentam-se na peça, nos espaços de arte e religiosidade popular, reverberando a experiência humana no que se refere à dominação masculina em detrimento do feminino, e que se mantêm por intermédio da doutrinação, da privação à

---

<sup>34</sup> Após a Revolução de 25 de abril de 1974, filiou-se ao Partido Socialista (PS), depois ao Partido Popular Democrático (PPD) e, por fim, ao Partido Renovador Democrático (PRD). Foi eleita Deputada da Assembleia da República, pelas listas do PPD, de 1979 a 1980 e de 1980 a 1983, e pelo PRD, como deputada independente, de 1987 a 1991.

educação e do apagamento das mulheres da história. Os efeitos dessa organização hierárquica são retratados por Natália Correia por meio da personagem Melânia Sabini, que atua na ambiguidade de mulher respeitável e não respeitável, entre o sagrado (santa de Gal) e o profano (Pupi).

A instalação do sagrado acompanha a história humana, transitando entre a terra e o céu, entre o real e o irreal, produzindo efeitos de sentido além do nível da razão. Em uma definição inicial desses termos, Mircea Eliade, no livro *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões* (1992), pontua: “Ora, a primeira definição que se pode dar ao sagrado é que ele se opõe ao profano.” (ELIADE, 1992, p. 13), sendo, portanto, características distintas e contrárias.

Para o pesquisador, a experiência religiosa é resultado da construção das ideias de espaço e tempo, e, finalmente, da vivência religiosa. O homem vive a experiência do sagrado porque ele se mostra absolutamente diferente do profano, utilizando o termo *hierofania* para indicar o ato dessa manifestação transcendental, segundo Mircea:

[...] o sagrado e o profano constituem duas modalidades de ser no Mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo da sua história. Esses modos de ser no Mundo não interessam unicamente à história das religiões ou à sociologia, não constituem apenas o objeto de estudos históricos, sociológicos, etnológicos. Em última instância, os modos de ser sagrado e profano dependem das diferentes posições que o homem conquistou no Cosmos e, conseqüentemente, interessam não só ao filósofo, mas também a todo investigador desejoso de conhecer as dimensões possíveis da existência humana. (ELIADE, 1992, p. 14-15)

Diante das inúmeras possibilidades da existência humana, o homem que se dedica a religião é aquele se que distingue dos demais, pois está submetido às leis provindas de uma autoridade absoluta, e suas ações são movidas de acordo com as regras e diretrizes previamente impostas; assim:

o homem religioso assume um modo de existência específica no mundo, e, apesar do grande número de formas histórico religiosas, este modo específico é sempre reconhecível. Seja qual for o contexto histórico em que se encontra, o *homo religiosus* acredita sempre que existe uma realidade absoluta, o sagrado, que transcende este mundo, que aqui se manifesta, santificando o e tornando o real. Crê, além disso, que a vida tem uma origem sagrada e que a existência humana atualiza todas as suas potencialidades na medida em que é religiosa, ou seja, participa da realidade. (ELIADE, 1992, p. 97).

A filosofia que rege o ordenamento cristão propõe o afastamento de seus fiéis do

mundo profano, buscando doutriná-los à sacralidade; na vida religiosa não existe (ou não deveria existir) espaço para o profano; nesse sentido, Durkheim explica:

todas as crenças religiosas conhecidas, sejam simples ou complexas, apresentam um mesmo caráter em comum: supõem uma classificação das coisas, reais ou ideais, que os homens concebem em duas classes, em dois gêneros opostos, designados geralmente por dois termos distintos que as palavras profano e sagrado traduzem bastante bem. A divisão do mundo em dois domínios que compreendem, um, tudo que é sagrado, outro, tudo que é profano, tal é o traço distintivo do pensamento religioso: as crenças, os mitos, os gnomos, as lendas, são representações ou sistemas de representações que exprimem a natureza das coisas sagradas, as virtudes e os poderes que lhe são atribuídos, sua história, suas relações mútuas e com as coisas profanas. (DURKHEIM, 1996, p. 19-20).

A natureza devocional por vezes ampara e orienta o homem mundano, não se tratando de uma propriedade, mas de produção de efeitos de sentido em níveis sobrenaturais, que se refletem nos pensamentos e, conseqüentemente, nas atitudes dos homens perante a vida. Nesse sentido, compreende-se que nos rituais católicos a veneração não é por uma imagem, mas pelo tecido de símbolos que representa; em outras palavras, o sagrado e o profano se analisam em forças doutrinárias que formam as civilizações, elevando-se para além da compreensão racional.

Quando se analisam essas dicotomias, tendo como plano de fundo a peça da Natália Correia, é importante perceber a desvalorização simbólica da mulher em relação ao divino, e como essa questão marca a história da civilização ocidental, tanto nos ideais morais e religiosos que sedimentaram nossa sociedade, quanto na filosofia e na ciência desenvolvidas da Grécia Clássica. A exemplo disto, no berço da democracia, com o surgimento da *polis*, na era Clássica Grega, que excluía as mulheres de Atenas da participação das decisões políticas e impunha a castidade, enquanto os maridos tinham a liberdade de desfrutar a vida política, social e sexual, aos homens também era permitido o acesso livre aos espaços públicos, aos estudos de Filosofia, Artes e Ciências. Isso significa que, desde a fundação da civilização democrática, a cidadania foi definida pelo homem, de modo que as mulheres sempre foram excluídas da história e da vida política.

Na obra *Poética* (2007), Aristóteles estabelece o tratado para a composição da boa tragédia, da “poesia mimética, de modo geral, e à tragédia, de modo privilegiado, a sua poética se apresenta como um método - normativo, prescritivo e, muitas vezes, apenas descritivo para a composição do poema mimético.” (PINHEIRO, 2017, p.07). Na obra que foi a base do pensamento estético ao longo de séculos, o filósofo pressupõe que, para que o

herói trágico produza os efeitos esperados, seu caráter deve ser bom; nesse quesito, mulheres são inferiores e escravos ruins, e de modos semelhantes são destinados à obediência:

Caráter bom pode existir em todos os tipos de personagem: uma mulher pode ser boa e bem assim um escravo, embora aquela seja talvez um ser inferior e este inteiramente vil. O segundo aspecto a tomar em conta é que os caracteres sejam apropriados: um caráter pode ter valentia, mas não é próprio de uma mulher ser valente e esperta. (ARISTÓTELES, 2007, p. 66).

Na ciência política, Aristóteles compreende que o homem é, por natureza, um animal político, e para o funcionamento apropriado do Estado democrático é necessária a aplicação da justiça e da ordem social. O filósofo fundamenta esse posicionamento defendendo a ideia de que alguns nasceram para dominar (homens), e outros para serem dominados (escravos e mulheres); confirmando o seu entendimento de que o homem é superior por natureza e a mulher inferior, esse princípio se entende a toda humanidade de forma incontestável ao longo dos séculos.

Assim, a sociedade foi dividida em dois sexos: o masculino - racional, valente e dominador; e o feminino - emotivo, frágil e procriador. Com a ascensão do Cristianismo, a distinção entre os sexos ocorreu, essencialmente, pela desvalorização simbólica das mulheres em relação ao divino, sendo delimitado o acesso das mulheres a Deus por meio da função de mãe (virgem). As boas mulheres cristãs são aquelas que se dedicam ao celibato ou estão ligadas a um homem, que obedecem às leis sem contestar, que exercem a sua função de procriadora de outros cristãos, enquanto as más mulheres são aquelas que se recusam a cumprir o destino traçado pelos homens, que questionam às leis e buscam garantir ampliar seus direitos.

A busca pelo controle de comportamentos pelas instituições de poder é uma técnica recorrente na história da humanidade, esse *modus operandi* de governo ditado por homens visa a direção da consciência das mulheres que vivem na *polis*, conduzindo à servidão, obediência e docilidade.

Voltando à peça *A Pécora*, a personagem Melânia Sabini atua no sagrado enquanto aceita o que é imposto pela dominação patriarcal e eclesiástica, mas os mundos (profano/sagrado) se comunicam a todo momento, numa espécie de dependência mútua, o sagrado da santa de Gal se prolonga ao mundo profano de Pupi; ao mesmo tempo que se repelem, aproximam-se, atuando em espaços limítrofes, encontrando-se e se confundindo.

“Uma puta! Vossa santa é uma puta” (CORREIA, 1990, p. 165), insiste a personagem quando revela a sua verdadeira identidade em meio a procissão. Na peça, assim como na vida, as duas especificidades são opostas complementares, o sagrado não seria o que é sem o profano e vice-versa.

O corpo de Melânia Sabini possibilita a análise da questão central do sagrado e profano na peça e, para compreender essas raízes desse domínio, o discurso do Sr. Sabini, pai de Melânia, marca o controle patriarcal na construção da identidade feminina: “As mulheres nasceram para cozer pão e chocar filhos.” (CORREIA, 1990, p. 23). O poder eclesiástico da personagem é reafirmado na fala do Bispo: “Quando a vossa glória sofrer mais do que poderá sofrer, quando vos espojardes no horror dos frenesis, sereis remidos pela infâmia dos suplícios e é à glória que sereis prometidos.” (CORREIA, 1990, p. 103). Esses discursos são responsáveis em coordenar a vida e o corpo da personagem principal. Servidão e penitência, esse é o destino traçado pelos poderes que a controlam, a personagem se encontra presa nesse sistema que pré-determina a sua existência e atravessa a construção identitária de todas as mulheres.

Esse sistema governamental, que delimita mulheres profanas e sagradas, tem por objetivo a destituição do sujeito político feminino e a transformação em seres obedientes; sob a falsa égide da Igreja estão as mulheres “sagradas” e excluídas dessa proteção ilusória, as que ousaram contrariar o sistema, as denominadas “profanas”.

Tais questões permeiam a narrativa nataliana e retratam a formação da nossa sociedade. A passagem de dócil Melânia Sabini à ovelha desgarrada Pupi, ao ser conduzida ao prostíbulo por aqueles que sempre ditaram as regras da vida e do corpo das mulheres (os homens), é refletida na peça pelo acordo estabelecido entre a Igreja e a família, que decidem obter lucro com o corpo feminino:

Bispo (numa reação violenta)

Essa palavra não pode exprimir um acordo no qual tu entras com o capital dos sete pecados mortais e que a nossa parte é o desprezo por ti e o amor de Deus. mas se te referes ao lucro do santuário, fica com a exploração dos terrenos e dos malditos estabelecimentos que neles construístes. Guarda para ti os tijolos da Babilônia (falsamente modesto). Nós contentamo-nos com os donativos. Eles são a moeda da fé. Com ela, fortaleceremos os alicerces da igreja, para que neste reino se não eclipse a luz de Deus. (CORREIA, 1990, p. 98).

Nesse ponto, atestam-se os interesses puramente econômicos das instituições de poder determinando o destino da personagem. Essas questões perpassam a vida e a obra de

Natália Correia que, ao longo de sua vida literária, defendeu a liberdade da mulher e o seu papel na definição do que é a humanidade, tecendo duras críticas ao capitalismo, por compreender que esse sistema econômico-social implica nas desigualdades sociais e de gênero. Também nesse aspecto, as mulheres sempre estão em desvantagem, com a exploração de sua força de trabalho e de seus corpos.

As promessas de liberdade e prosperidade incutidas pelos defensores do capitalismo ocasiona, na verdade, além de outras problemáticas sociais, a “feminização da pobreza que acompanhou a difusão da globalização e adquire um novo significado quando recordamos que foi o primeiro efeito do desenvolvimento do capitalismo sobre as vidas das mulheres.” (FEDERICI, 2017, p.37).

A partir de *A Pécora*, é possível a percepção da mercantilização do corpo feminino e a sua transformação em um chamariz para angariar donativos à Igreja. Quando a personagem, que estava imersa na história dominada por homens, toma a consciência da sua existência individual e do controle que exerciam sobre sua vida, já é tarde, a mentira já havia sido perpetuada como verdade, o rompimento com o sagrado, com a revolta às leis impostas pelos deuses (família e Igreja) ocasiona punição imediata destinada às mulheres que se rebelam:

MELÂNIA: Calem-se... Calem-se, desgraçados. Cada lamento que soltais vai encher a barriga das aves de rapina. Elas engordam com as vossas chagas. O ar está empestado dos seus arrotos. (Aponta o ar) Cheirem! Cheirem! Que fedor a sonhos de futuro!

UMA ENFERMA: Cala-te, víbora!

UM ENFERMO: Deixa-nos lamentar as nossas dores!

MELÂNIA: Não haverá futuro! A teta da santa está seca. Para eles, é o fim do mundo. Oh, como todos vão rir! Como todos vão rir! (Abrindo os braços e exibindo-se canalhamente) Vejam-na! Vejam-na! Uma cadela das docas. Recrudescer o burburinho que se estabeleceu entre os Enfermos.

OUTRA ENFERMA: Blasfema!

OUTRO ENFERMO: Bruxa!

MELÂNIA: (que persiste pateticamente na exibição) Uma puta! A vossa santa é uma puta.

UM ALEIJADO: (erguendo-se nas muletas e sobrepondo a sua voz à algazarra) Companheiro de infortúnio! Arranquemos a língua a esta megera. (CORREIA, 1990, p. 164 - 165)

A relação tensa de dominação do corpo feminino e a extensão nas relações de poder fundamentam a ideia de que Melânia Sabini estava submetida às leis ditadas pelos homens. Quando esse poder se depara com mulheres desobedientes, que não aceitam as vontades



impostas pelo sexo masculino, a violência é o preço a ser pago: “[...] o preço da desobediência é decididamente insustentável: sangue vertido, humilhação automática, derrota anunciada.” (GROS, 2018, p. 43).

A passagem de sagrada a profana, com a revelação da identidade da santa de Gal, partindo do discurso de Pupi, se mostra irrelevante frente aos devotos católicos: “Não... não me abandonem!... Essa é a Falsa... de madeira... Pintada... Foi um artista... que lhe deu esse rosto imoral... A verdadeira... Jaz no pó... desfeita em sangue...” (CORREIA, 1990, p. 169). A sua posição de discurso é, obviamente, inferior ao sistema hierárquico no qual estava inserida; portanto, uma mulher que revela uma mentira contada por homens não é uma opção válida dentro desse sistema governamental:

As últimas palavras são gritadas sob o desabar das muletas dos aleijados, das bengalas dos cegos, das velas das pagadoras de promessas, sempre em genuflexão, e da disciplina dos flagelantes. Das macas e das cadeiras de rodas, os enfermos arrancaram-lhe partes do vestido. As mulheres estéreis puxaram-lhe os cabelos. (CORREIA, 1990. p. 166).

A propósito, Melânia Sabini é uma personagem ambígua em todos os aspectos, trazendo em si um universo antagônico e desafiando instituições cristalizadas. Ao mesmo tempo é sagrada e profana; assim, a sua história discorre por um caminho predeterminado pelo controle dos poderes religiosos e patriarcais, mas que, quando numa experiência súbita de consciência, exprime o que Frédéric Gros define como a recusa de “ser governada assim”, atuando com base em seus princípios, rebelando-se e, conseqüentemente, rompendo seu *status quo* de obediência e “sacralidade”.

Desse modo, podemos compreender o trágico<sup>35</sup> desfecho de Melânia Sabini como a devolução ao lugar de submissão e santidade, ou ainda, silenciamento e apagamento daquela que ousou romper com o sagrado. Mulheres profanas são, antes de tudo, aquelas que ousaram desobedecer àqueles que ditam as regras do jogo.

Não coincidentemente, a peça permaneceu por um longo período guardada nas gavetas do “esquecimento”, pois, por meio da arte dramática, em especial *A Pécora*, há o questionamento aos padrões religiosos e morais. Colocar a santa em igualdade com uma puta é romper o estereótipo do sagrado, a personagem ultrapassa padrões estabelecidos,

---

<sup>35</sup> Para Pavis: No estudo das diferentes filosofias do trágico, sempre se encontrará essa dicotomia: uma concepção literária e artística do trágico relacionado essencialmente à tragédia (ARISTÓTELES); uma concepção antropológica, metafísica e essencial do trágico que faz decorrer a arte trágica da situação trágica da existência humana, concepções que se impõe a partir do século XIX (PAVIS, 2010, p. 416). A segunda concepção melhor se aproxima do destino trágico de Melânia Sabini.

mostrando suas múltiplas e complexas identidades e, justamente por isso, afasta-se do sagrado e se mostra humana: da ingênua Melânia Sabini à prostituta Pupi, da passividade à revolta.

O termo libação no sentido de “aspersão de um líquido em intenção de uma divindade” (HOUAISS, 2001, p. 1753), é o que melhor define o sacrifício de Melânia Sabini, conforme indica a didascália: “Os flagelantes tomam inteiramente conta dela e justificam-na com as disciplinas, deixando-a coberta de sangue enquanto gritam. (CORREIA, 1990, p. 168). Assim, o ato de jorrar sangue, é o preço pago pela protagonista quando escancarou aos devotos a farsa da santa de Gal, mostrando a sua verdadeira identidade.

Pupi, inserida no contexto patriarcal cristão, mas destoante a estes preceitos, gera o conflito central da peça, vive na vida infame, mas é reverenciada no imaginário sagrado. Sua posição de prostituta, ao longo da peça, reforça o rebaixamento da mulher perante a sociedade. A revelação da identidade (o ápice da narrativa), custa-lhe o alto preço destinado aqueles que se rebelam, sendo espancada e morta pelos fiéis que celebravam a sua santificação.

Fadada a viver à mercê dos caprichos masculinos, é explorada física e economicamente pelos “abutres”, a sua humanidade é reduzida a um objeto a ser explorado. O rompimento do estereótipo sagrado e a atuação no submundo profano ocorrem quando a personagem passa a atuar como Pupi, a prostituta. Gros explica que “a submissão pode trazer como seu reverso futuro uma promessa de revolta e rebelião.” (GROS, 1965, p.41).

Melânia Sabini é fruto dessa submissão que gera a revolta, causando desordem na tirania da obediência civil; nesse sentido, cabe levantar o questionamento de Wilhelrn Reich e trazido por Frèdèric Gros, na obra *Desobedecer*: “a verdadeira questão não é a de saber porque as pessoas se revoltam, mas porque não se revoltam.” (GROS, 1965, p. 09). A peça em si não traz a resposta desta pergunta, mas abre possibilidades, levanta questões, e revela que a revolta de Sabini ocasiona a devolução (violenta) ao seu lugar de silenciamento. É o apagamento do profano (ainda que verdadeiro) e a elevação do falso sagrado.

Assim se explica a sociedade patriarcal, na qual o território feminino sofre constante interferência do discurso masculino dominante; por vezes censuradas, apagadas da história e reduzidas ao seu corpo, as mulheres são impedidas da mais básica das liberdades: a de imaginar o próprio futuro e de ter orgulho da própria vida. Vivendo no caminho já traçado pelos deuses (homens), sendo “jogadas na fogueira” as que buscam mudar o rumo de seu destino e se libertar de suas personagens que as aprisionam, a postura de desobediência da

personagem é um ataque às instituições de poder que determinam o que é profano e sagrado.

Melânia Sabini, *a priori*, inserida nas práticas discursivas religiosas e patriarcais, enxergava na satisfação do seu desejo carnal um ato pecaminoso, sendo conduzida a acreditar na desvalorização de seu estado humano: "Menos do que isso. Eu já disse que sou pior do que um rato. E depois do que ouvi, satisfaz-me essa minha condição." (CORREIA, 1990, p. 47) e, ao se considerar pecadora, estava disposta a sofrer as penitências impostas pelos seus algozes.

O título da obra nataliana faz menção à redução imposta à personagem que emerge do submundo, tendo o valor de sua vida reduzido ao de um animal, uma mulher menos digna, de "má vida" e desprezível. Na linguagem coloquial, é aquela designada como "fácil", prostituta, tal como definido no dicionário:

*Pécora s.f.* (sXV cf. AGC) 1. cabeça de gado; rês 2. (1817-1819) mulher desprezível, meretriz. ETIM lat. *Pecora*, neutro pl. de *pecu*, oris. Muitos animais da mesma espécie, gado, rebanho (de ovelhas); fato (de cabras), vara (de porcos); na acp. 1, pelo it. *pecora* (1304 – 1308) pessoa vil; ver *pecu*. SIN/VAR ver sinonímia de meretriz [...] (HOUAISS, 2001, p. 2161).

A construção da mulher, inserida nas práticas sociais que subjagam a sua existência, afetou a psicologia feminina de forma significativa; essa formação marginalizou mulheres e negou o igual acesso ao aprendizado, surtindo efeitos na capacidade de interpretar e alterar esse sistema, como bem explica Gerda Lerner, no livro *A criação do patriarcado* (2019):

As mulheres foram impedidas de contribuir com o fazer História, ou seja, a ordenação e a interpretação do passado da humanidade. Como esse processo de dar significado é essencial para a criação e perpetuação da civilização, podemos logo ver que a marginalização das mulheres nesse esforço as coloca em uma posição ímpar e segregada. As mulheres são maioria, mas são estruturadas em instituições sociais como se fossem minoria. (LERNER, 2019, p. 29).

O fato é que, independentemente da posição que a mulher ocupe perante a sociedade (santa ou prostituta, casada ou solteira, crente ou cética), a ideologia incutida pelo patriarcado ensina que o sexo feminino é naturalmente inferior, mantendo e sustentando a dominação masculina, baseando-se em instituições como a família, a religião, a escola e as leis. A limitação dos corpos, sobretudo de mulheres, perpetua-se na atualidade. As engrenagens das instituições operam de modo a domesticá-las.

Desde o início do estabelecimento das leis para a formação dos Estados, instituiu-se a mulher como uma propriedade do homem, restringindo os direitos sexuais e instaurou a

dependência econômica de forma “natural”, inserindo na *psiquê* feminina como sendo este o desejo do líder/divino/homem e a missão feminina. Embora as mulheres venham sendo subordinadas a essas questões ao longo dos séculos, é um erro tentar conceituá-las como vítimas da história.

A existência feminina foi ignorada e omitida pelo pensamento patriarcal; a título de exemplo, pesquisas mostram que mulheres na idade média gozavam de grande liberdade intelectual; na Babilônia, podiam ser proprietárias de terra e herdeiras, raramente os livros mencionam o nome de Olympe de Gouges, que em 1791 escreveu a Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã, além de peças teatrais que encenavam os ideais da Revolução Francesa aos analfabetos; no cenário brasileiro, um país que nasceu de um decreto assinado por uma mulher, a primeira escola pública foi instituída por uma mulher, a primeira greve geral foi iniciada por operárias, nada disso tem destaque, ao contrário, nas aulas de história por exemplo, nos apresentam Carlota Joaquina como a louca de bigode, D. Leopoldina, a gorda mal amada, Domitila, a amante de D. Pedro I. Essa ideia superficial de mulheres importantes na história brasileira invade o imaginário de alunas que, por vezes, são conduzidas pelo próprio ensino escolar a acreditar na redução do papel da mulher perante a sociedade.

Em contrapartida, no cinema, o filme *Xica da Silva* (1976), dirigido pelo cineasta Cacá Diegues, apresenta como protagonista uma mulher negra, que obteve liberdade, riqueza e posição social graças à paixão de João Fernandes de Oliveira, o comendador da Coroa portuguesa. O filme se passa em meados do século XVIII, na região de Arraial do Tijuco, Minas Gerais, quando a mineração era a atividade econômica preponderante, e revolucionários ansiavam pela independência do Brasil. A protagonista é utilizada como uma alegoria de resistência, transformando-a em um ponto de reflexão sobre os problemas sociais do Brasil colonial e contemporâneo.

Embora o fazer história do universo feminino não tenha sido registrado, as mulheres são essenciais e peças centrais para criar a sociedade, mas sempre foram destinadas aos papéis de menor relevância na narrativa. Nesse sentido, mostra-se a importância de ler, pesquisar e falar de mulheres com o devido destaque. Estudar a escrita subversiva de Natália Correia, que coloca uma santa/prostituta como personagem principal, é voltar o olhar à visão feminina, alternando a ordem socialmente imposta por aqueles que sempre dominaram a narrativa. Na concepção de que o teatro é o palco da vida, Lerner pontua:

Homens e mulheres vivem em um palco no qual desempenham seus papéis designados, ambos de igual importância. A peça não pode prosseguir sem os dois atores. Nenhum deles “contribui” mais ou menos para o conjunto; nenhum é secundário nem dispensável. Mas o cenário é concebido, pintado e definido por homens. Homens escreveram a peça, dirigiram o espetáculo, interpretaram os significados da ação. Eles se autoescalaram para os papéis mais interessantes e heroicos, deixando para as mulheres os papéis de coadjuvante. (LERNER, 2019, p.38)

A tomada de consciência feminina implica a insubmissão, na busca de alteração das relações de poder para a distribuição futura de iguais papéis. As “domesticadas” que preenchem o estereótipo do sagrado, são aquelas que se encaixam perfeitamente na figura idealizada do masculino; enquanto as profanas, aquelas que recusam as regras impostas, são ridicularizadas e excluídas; isso ocorre, geralmente, com as mulheres que compreendem o seu direito de interpretar o próprio papel ou reescrever o roteiro.

A socialização feminina sempre fez com que as mulheres abrissem mão de si para a manutenção das instituições de poder; a exemplo disto, as bancadas parlamentares que insistem em fazer do corpo da mulher um objeto de propriedade do Estado e da religião. No cenário político português, por exemplo, em 03 de abril de 1982, o deputado João Morgado (CDS), com toda pequenez que compete aos reacionários, disse no parlamento - que discutia a respeito da legalização do aborto- que: “O acto sexual é para fazer filhos”. Natália Correia, também deputada, respondeu-lhe em forma de poema:

Já que o coito - diz Morgado -  
tem como fim cristalino,  
preciso e imaculado  
fazer menina ou menino;  
e cada vez que o varão  
sexual petisco manduca,  
temos na procriação  
prova de que houve truca-truca.  
Sendo pai só de um rebento,  
lógica é a conclusão  
de que o viril instrumento  
só usou - parca razão! -  
uma vez. E se a função  
faz o órgão - diz o ditado -  
consumada essa excepção,  
ficou capado o Morgado.  
(CORREIA, 1982)

Os homens, durante séculos, foram educados para o desenvolvimento de uma psicologia agressiva e viril, fato que colaborou, ao longo da história, para que fossem eles

os ocupantes dos espaços de poder, perpetuando as lógicas colonialistas de violência e domínio; “a opressão e a exploração econômicas baseiam-se tanto na transformação da sexualidade feminina em mercadoria quanto na apropriação pelos homens da força de trabalho das mulheres e de seu poder reprodutivo como aquisição direta de recursos e pessoas.” (LERNER, 2019, p. 265).

A divisão sexual é reflexo das imposições dos papéis impostos por essas instituições; nelas, os papéis de gênero impostos aos sexos foram fundamentais para a formação das classes e para a ampliação do poder do grupo dominante, sendo às mulheres impostas regras de comportamento e, conseqüentemente, contribuindo para o desenvolvimento da constituição hierárquica da nossa sociedade.

A representação das duas faces de Melânia Sabini (santa de Gal à prostituta Pupi), aponta o controle exercido pelo sistema patriarcal e o poder eclesiástico; a estética de Natália Correia propõe uma reflexão crítica acerca do feminino, da sociedade e do sagrado.

Silvia Federici, na obra *Calibã e a bruxa* (2017), explica que com o advento do Cristianismo como a religião estatal, “o clero reconheceu o poder que o desejo sexual conferia às mulheres sobre os homens e tentou persistentemente exorcizá-lo, identificando o sagrado como prática de evitar as mulheres e o sexo.” (FEDERICI, 2017, p. 38).

Em *A Pécora*, são revelados os meandros utilizados pela Igreja a fim de impor o falso catecismo sexual, fazendo da sexualidade feminina um objeto de vergonha, e, além disso, como o patriarcado, em conluio com o capitalismo, transformou o corpo feminino em uma mercadoria. “Quantos enriqueceram com meu altar?” (CORREIA, 1990, p. 132).

Na peça, a exploração do corpo de Melânia Sabini se evidencia quando a personagem percebe que todos ao seu redor enriqueceram com o falso milagre, exceto a “santa”, que, após trinta anos do acontecimento, encontra-se velha, pobre e sozinha. Assim, o que intentamos nesta pesquisa é fazer com que a sua história seja recontada, quantas vezes se fizer necessário, buscando o resgate da história e da voz feminina.

### **3.6 Das invocações marianas à santa de Gal: a intervenção da Igreja e do Estado nos cultos populares**

Considerando que os rituais religiosos objetivam regular as relações humanas, as cerimônias religiosas têm por efeito aproximar os indivíduos, movimentar as massas, possibilitar a efervescência de emoções, chegando, por vezes, ao delírio. Acredita-se na

expurgação dos pecados, na aproximação com o divino, e, em todas essas manifestações, observa-se o ritual movimentado por música, cantos e danças.

Acerca dos fenômenos religiosos, Durkheim diferencia as crenças dos ritos: “as primeiras são estados da opinião, consistem em representações; os segundos são modos de ação determinados. Entre esses dois tipos há exatamente a diferença que separa o pensamento do movimento.” (DURKHEIM, 1992, p. 19). Adiante o autor pontua que festas populares levam a excessos e misturam o lícito com o ilícito, o real com o irreal.

Portanto, estamos diante do drama coletivo, do movimento em um mundo compartilhado simbolicamente, cuja energia e a ação são motivadas pela elaboração dos atos que formam os rituais, tal como as peças teatrais. Patrice Pavis, no *Dicionário de teatro* (1947), pontua acerca dos signos:

Não existe objeto bruto que já não tenha sentido social e que não se integre a um sistema de valores. O objeto é consumido tanto por sua conotação quanto por sua funcionalidade primeira. Além disso, o objeto teatral é sempre signo de algo. De modo que ele se acha preso num círculo de sentidos (de equivalências) e remetido por conotações a uma grande quantidade de significações que o espectador faz experimentais sucessivamente. (PAVIS, 2008, p. 266).

Nessas celebrações de devoção, o corpo - ainda que profano - encontra um lugar sagrado. As pessoas tendem a se envolver completamente pela religiosidade e pelas experiências sagradas proporcionadas pela sensação de contato com o divino; nesse sentido, as festas religiosas se aproximam das encenações teatrais, os atores em cena se aproximam dos espectadores; nota-se a elevação dos sentimentos, ou, ainda, a sensação de purificação da alma.

Caminhando além, as celebrações religiosas e as peças teatrais são movidas exclusivamente pelo falso real e se perpetuam no campo emocional. Por sua vez, o teatro se diferencia dos rituais religiosos, por carregar em sua essência a construção do pensamento crítico do público; neste viés, a peça *A Pécora*, de Natália Correia, que se desenvolve a partir de um mito religioso, confirma o caráter teatral ao questionar verdades construídas.

Ainda que a religião seja algo distinto do sistema ficcional, somente se chega à experimentação correspondente de determinada fé com a imaginação; assim, pode-se asseverar que o universo religioso é parcialmente fruto da livre criação. Durkheim afirma que uma característica essencial das religiões é o fato de que “o homem tem uma faculdade natural de idealizar, isto é, de substituir o mundo da realidade por um mundo diferente ao

qual se transporta o pensamento.” (DURKHEIM, 1992, p. 465); nesta perspectiva, a natureza humana permite ampliar o real.

Tanto os cultos populares quanto as encenações teatrais se manifestam por meio da ação, que, quando atinge a intensidade promovida pela fantasia, desempenhando o papel de despertar um estado de efervescência, capazes de alterar as atividades psíquicas dos indivíduos. Desse modo, os ritos cerimoniais se articulam como encenações, isto é, construídos pela força coletiva em que sentimentos são experimentados, por meio da utilização de símbolos que a trama organiza e desenvolve, possibilitando, inclusive, vivenciar no mesmo espaço homens e deuses.

Nessa interação social, destacam-se dois acontecimentos: os relatos das aparições de Nossa Senhora de Fátima (1917) e o universo teatral *d’Pécora* (1990). Personagens (reais ou fictícias) que se movimentam em caráter ritualístico, tais ações são capazes de produzir a consciência individual, carregando em sua essência a criação de um outro mundo de sentimentos, ideias e imagens. Portanto, essas manifestações partem do subjetivo e se expandem, encontrando na sociedade um terreno fértil de propagação. Neste ponto, a presente pesquisa busca vincular as duas histórias, estabelecendo entre elas relações internas que servirão de objeto à reflexão crítica.

Em *A Pécora*, o cenário é definido em semelhança à sociedade lusitana: “Uma praça de Gal, velho burgo encravado no centro de um país da Europa meridional, cujo nome deixamos que o público escolha conforma a acção o sugerir e as personagens o localizarem, desde que não seja deslocado deste clima do sol do meio-dia.” (CORREIA, 1990, p. 17). E segue, descrevendo o enlace entre a miséria e a falta de cultura da sociedade de Gal, características que impedem o seu progresso:

Os muros que contêm a praça, são muito velhos e toscos e apresentam aquela brancura da cal que ressalta na arquitetura dos países onde o sol, a miséria e a cultura da vinha se entrelaçam numa fatalidade que hostiliza o progresso perturbador de um modo que só reage quando ameaçado o seu propósito de permanecer. (CORREIA, 1990, p. 17).

No prólogo, três galesas recitam o testemunho dos pastorinhos. Crianças que ao flagrarem o caso entre o Padre Salata e Melânia Sabini são induzidas a acreditar que se tratava de um anjo (o Padre), conduzindo-a ao céu, e aos galeses narram a visão da ascensão da falsa santa de Gal (Melânia Sabini). Tal milagre é considerado a redenção daquele povo, que atrairia ao lugar um oratório, acontecimento milagroso capaz de renovar a fé dos fiéis e atrair turistas, tornando a cidade próspera para os negócios.



Não coincidentemente, a peça se assemelha à história da Virgem de Fátima que apareceu para três pastores de ovelhas: Lúcia, Francisco e Jacinta, com dez, nove e sete anos, respectivamente, em 13 de maio de 1917, revelando três segredos e fazendo da região de Cova da Íria, zona rural de Portugal, um santuário. O fenômeno sobrenatural se repetiu todo dia 13 dos meses seguintes, até outubro, com exceção de agosto, que ocorreu no dia 19, em decorrência da intervenção das autoridades portuguesas, que mantiveram as crianças em uma longa interrogação que durou entre os dias 11 e 15 daquele mês.

Há muitas dúvidas acerca do que aconteceu naqueles dias nos quais as crianças se tornaram “reféns” das autoridades, em Vila Nova de Ourém. Lúcia, quase sete anos após o acontecimento, quando já estava no internato de freiras no Porto, relatou que as autoridades ameaçaram os pastorinhos de que, caso não contassem o segredo de Fátima, mandariam fritá-los em azeite. A ficção também conta com essa passagem na voz dos pastorinhos: “Ameaçam-nos com azeite a ferver/ e vão levar-nos para a prisão/ Mas nunca o contrário diremos.” (CORREIA, 1990, p. 30).

Os encontros com a Santa e as crianças aconteciam num terreno pedregoso próximo à localidade de Fátima; a figura da mulher era descrita por Lúcia como “uma senhora de saia e casaco, brincos nas orelhas e meias brancas nos pés. E, além disso, uma saia que só chegava no joelho, coisa escandalosa para a época.” (CARVALHO, 2017, p. 28). Para alguns fiéis que foram testemunhas das aparições, a imagem que aparecia no céu brilhava mais do que o sol. Periódicos católicos mantiveram certa cautela a respeito do que se passava em Cova da Íria; os republicanos ironizavam, desde o primeiro momento, acreditando que a credence popular era fruto da imaginação e ignorância do povo, manipulado pelo clero.

Lúcia, em 1917, com 10 anos, nunca tinha frequentado a escola, não sabia ler nem escrever, e tudo que lhe era ensinado era passado pela mãe. Quando a menina conta aos pais a aparição da Virgem, eles duvidam da narrativa, acreditam que seja fruto da imaginação da criança, impressionada pela história contada pela mãe sobre a aparição de Nossa Senhora no Monte Salette<sup>36</sup>. “Parece impensável que essa história não tenha impressionado Lúcia, uma menina analfabeta que construía todo o seu mundo imaginário com base nos contos que ouvia em casa, repetindo-os, depois, para as crianças da vizinhança.” (CARVALHO, 2017,

---

<sup>36</sup> Segundo relatos, Nossa Senhora de La Salette, em 19 de setembro de 1846, na França, apareceu a dois pastorinhos: Maximin Giraud, com 11 anos de idade, e Mélanie Calvat, com 15 anos. Para os católicos, tal aparição possui forte ligação com as aparições marianas que a sucederam (N. Sra. de Lourdes e N. Sra. de Fátima), todas elas revelaram segredos aos videntes e, até nos dias atuais, existem questionamentos acerca da veracidade dos fatos.

p. 22).

Oportuno ressaltar que, na peça *A Pécora*, a personagem principal carrega o mesmo nome da pastora de ovelhas que testemunhou a aparição de Nossa Senhora de La Salette (Melânia), e o enredo de Natália Correia em muito se assemelha com o artigo que ironiza as aparições de Nossa Senhora de Lourdes<sup>37</sup>, publicado em 17 de julho de 1917, no periódico *Voz da Justiça*, no artigo intitulado “O milagre de Lourdes”, que atacava as aparições no sudoeste da França, dizendo, em suma:

que a pequena pastora que teria visto Nossa Senhora tinha, na verdade, interrompido “em colóquio adulteramento amoroso com um oficial da cavalaria, uma senhora muito conhecida da alta sociedade e nos meios religiosos”, O casal, assustado por ter sido descoberto - continua o artigo - , lembrou-se “de um embuste verdadeiramente original para ludibriar a pobre pequena, que não conhecia a dama em questão”, apresentando-se então a mulher como “a Imaculada Conceição”. A pequena, que poderia dar, mais tarde, com a língua nos dentes, foi encerrada, por causa das dúvidas, no convento das Ursulinas em Neves. E aí está o que foi o célebre *milagre de Lourdes*, origem de uma das mais ignóbeis explorações clericais. (CARVALHO, 2017, p. 33, grifos do autor).

Tal passagem também é retratada na peça, na fala do Sr. Sabini, pai da falsa santa de Gal: “Não é justo! Dizem que minha filha se sumiu com o primeiro maltês que por aqui passou...” (CORREIA, 1990, P. 24). O fato é que as histórias das supostas aparições atribuídas à Virgem Maria tomaram tamanha proporção e, como sabemos hoje, foi impossível de conter.

No ano de 1917, Aljustrel, região onde foram relatados os supostos milagres de Fátima, era um pequeno povoado e o principal pilar norteador dos camponeses era a Igreja. Anos antes, especificamente em 20 de abril de 1911, após a implementação da República portuguesa e com o início das reformas anticlericais, foi publicada a Lei da Separação, declarando em seu artigo segundo:

A partir da publicação do presente decreto, com força de lei, a religião católica apostólica romana deixa de ser a religião do Estado e todas as igrejas ou confissões religiosas são igualmente autorizadas, como legítimas agremiações particulares, desde que não ofendam a moral pública nem os princípios do direito político português. (PORTUGAL, 1911).

Após a instituição do Decreto Lei, o Estado passou a ser proprietário de todos os bens

---

<sup>37</sup> Nossa Senhora de Lourdes é uma das invocações marianas atribuídas à Virgem Maria, os relatos das aparições que foram presenciadas por Santa Bernardete Soubirous, numa gruta de Lourdes, na França, em 1858.

da Igreja e a intervir na nomeação dos membros do clero. O cunho revolucionário no “novo Portugal”, além de empobrecer a Igreja, deixava-a numa situação de subserviência frente ao Estado. Tal acontecimento também é retratado na peça *A Pécora*, na fala do Sr. Sabini: “Os padres tornaram-se prudentes. O Governo cobiça os bens da igreja. Os reis já não têm medo da excomunhão.” (CORREIA, 1990, p. 22). Essas mudanças aconteceram de forma abrupta, tentando impor um regime com apoio unicamente da população urbana num país rural, o que contribuiu para o aumento da impopularidade do novo regime junto à população.

Conquistado o poder, o Partido Republicano nomeou um governo provisório, presidido por Teófilo Braga, mas cujos verdadeiros chefes eram os ministros do Interior (António José Ferreira de Almeida), da Justiça (Afonso Costa) e, um pouco mais tarde (Brito Camacho). Em menos de um ano, o governo provisório conseguiu cumprir alguns pontos principais do programa republicano, bem como consolidar o novo regime, assegurar a ordem pública interna e alcançar o reconhecimento por parte das potências estrangeiras. (MARQUES, 2016, p.183).

Os primeiros anos da República ficaram marcados pela separação da população portuguesa; se, de um lado, havia ataques aos padres, destruição de templos e prisão aos clérigos que tentaram impor alguma resistência, de outro, havia o imenso Portugal rural, que ainda estava ligado aos líderes religiosos. O fato é que as leis de laicização da República podem até funcionar como meio de controle social, mas quando instituídas sem considerar o contexto sociocultural, o processo de adaptação, o equilíbrio e a harmonia se mostram ineficazes; uma lei não altera, por si só, o *modus vivendi* de uma população.

Enquanto o conflito se intensificava, Portugal estava imerso em uma grave crise econômica, a fome e a miséria se alastravam por todo o território lusitano à medida que se iniciava a Primeira Guerra Mundial. A população, predominantemente rural e analfabeta, encontrava na fé a fonte da salvação; nesse contexto, em 1917, começou a surgir o alvoroço acerca das aparições de Fátima, que reuniu, na região de Cova de Íria, de oitocentos a dois mil peregrinos, que se dirigiram até a região, à espera da Santa.

Em 29 de julho do mesmo ano, no jornal da paróquia de Ourém, provavelmente sob a autoria do Pe. Faustino José Jacinto Ferreira, é publicado o artigo “Real aparição ou suposta... ilusão”, e descreve: “Esta freguesia experimentou no passado dia 13 o espetáculo mais maravilhoso e comovente que a imaginação podia idealizar. Quererá a Rainha dos Anjos fazer desta freguesia uma segunda Lourdes?!... Ah! Quem o merecera! A Deus e a Virgem Mãe não é impossível.” (CARVALHO, 2017, p. 35). Os relatos são contraditórios, como se cada testemunha visse o que quisesse. “Milagre, como gritavam o povo; fenómeno

natural, como dizem os sábios? Não curo agora de sabê-lo, mas apenas de te afirmar o que vi... O resto é com a Ciência e com a Igreja...” (CARVALHO, 2017, p. 65).

Assim como na história oficial de Portugal, a santa de Gal traz esperança e prosperidade ao povo que, vivendo alheio a qualquer anseio, encontra no oratório o “pão dos galeses”, rejeitando o Estado moderno. Assim como na história documentada, na ficção existe divergência entre o povo quanto ao suposto milagre. Há religiosos que acreditam na fé e na moral cristã, burgueses que buscam a redenção e progressistas que buscam na ciência a explicação de tais fatos:

[...] O carpinteiro José debateu-se com a inevitável crise de desemprego e o metabolismo da criança foi afectado por uma indigência alimentar que lhe provocou desequilíbrios que conhecemos em todos os fundadores de religiões. A principal característica dos galeses é a fome hereditária. Observei os pastorinhos. As visões explicam-se por uma súbita contracção dos neurones muito comum nas vítimas da subalimentação. Combatemos o inexplicável. É um meio infalível de o homem ser inteligente. Viva a Revolução! (CORREIA, 1983, p. 113).

A fala do cientista, arraigada de crítica e denúncia social, relata a realidade de miséria de um povo subnutrido, que encontra no delírio da fome a satisfação espiritual. A história dos pastorinhos é perpetuada pela sociedade de Gal, tal como ocorreu em Cova de Íria. A propagação do “milagre” faz com que floresça o comércio local, atraindo turistas e curiosos, “Ardinelli & Tricoteaux, investimento local é só o começo”. (CORREIA, 1990, p. 34). Nesse ponto, a peça reflete a dominação dos poderes econômicos e do poder eclesiástico quando, em comum acordo, decidem controlar a *polis*, visando à manutenção do poder e à obtenção de lucro a qualquer custo.

O que se pode afirmar, de acordo com os registros, é que D. José Alves Correia da Silva, primeiro bispo de Leiria, nomeado em 1920, abriu o inquérito diocesano às “aparições”, e, assim como outros clérigos, não tardou em investir na compra de diversos terrenos na região, encomendar o projeto do santuário, e retirar Lúcia, a única pastora ainda viva<sup>38</sup>, de Aljustrel, confinando-a no convento “Ordem das Carmelitas Descalças” até o final de sua vida<sup>39</sup>. Na narrativa nataliana, essa passagem é marcada pela fala de Tricoteaux, um investidor de Gal: “Não está longe o dia em que o dinheiro das esmolas começará a dar-nos

<sup>38</sup> Jacinta e Francisco são acometidos pela gripe espanhola, e morrem pouco tempo depois do testemunho das aparições de Nossa Senhora de Fátima. Os irmãos foram canonizados pelo Papa Francisco, no Santuário de Fátima, no dia 13 de maio de 2017, em comemoração ao centenário das aparições.

<sup>39</sup> Irmã Lúcia morreu no dia 13 de fevereiro de 2005, aos 97 anos, em Coimbra, Portugal. Seu corpo foi trasladado para o Santuário de Fátima, onde foi sepultada junto aos primos, Francisco e Jacinta.

frutos.” (CORREIA, 1990, p. 34). Sem sombra de dúvidas, a intervenção e os interesses pessoais do bispo fizeram de Fátima o centro de peregrinação que é hoje.

O local se tornou um atrativo para fiéis de todos os cantos de Portugal e, posteriormente, do mundo. A falta de condições de receber os peregrinos fez com que a população começasse a desenvolver o comércio turístico. “E pela graça divina floresceu o comércio local.” (CORREIA, 1990 p. 28). Na peça *A Pécora*, isto se torna evidente com a união dos interesses econômicos de Teófilo Ardinelli e do bispo, que veem grande oportunidade para os seus próprios interesses financeiros, “é digno dar a isso o nome de negócios.” (CORREIA, 1983, p. 25). Nos registros da criação e exploração comercial do centro de peregrinação, consta registrado na carta de 14 de agosto de 1922: “Como lá não há água, várias pessoas a vão vender bem cara, não sendo alheias a isso as irmãs de Lúcia”. (CARVALHO, 2017, p. 124).

Durante a construção do santuário, Portugal vivia o período pós Primeira Guerra Mundial, a forte crise financeira, social e política se alastrava, a República parecia não ser capaz de encontrar soluções estáveis.

Na Europa, a instauração das ditaduras na Espanha e Itália fez com que os militares de direita também ganhassem fôlego no cenário político. Por consequência, o golpe militar colocou fim na República e instituiu a ditadura, sob a alcunha de “Estado Novo”. Assim, o destino da nação portuguesa, nos anos de 1932 a 1974, ficou sob a chefia dos militares que, buscando garantir a simpatia da população portuguesa predominantemente católica, permitiu que Fátima se instalasse como o grande centro de peregrinações.

*A Pécora* foi escrita no final do século XIX, período em que o fascismo português estreitou laços com a igreja, propiciando o reconhecimento oficial das “aparições de Fátima”, conforme explica Rampinelli (2014):

O fascismo português desenvolveu-se a partir do eixo exógeno com o golpe de 28 de maio de 1926, dado pelas Forças Armadas com as bênçãos da mais alta hierarquia eclesiástica e com o eixo endógeno milícias/sindicato. Este levante que derrotou a I República e impôs uma ditadura militar (1926-1933) aproximou-se da Igreja abrindo caminho para o reconhecimento oficial das “aparições de Fátima”. Às vésperas de 13 de maio de 1929, o bispo de Leiria –que tem jurisdição sobre a Cova da Iria– inaugurou, juntamente com o presidente do país Óscar Carmona e vários ministros de Estado, entre eles António de Oliveira Salazar, a central elétrica do Santuário, dando por terminado o divórcio entre Estado e Igreja. (RAMPINELLI, 2014, p. 124).

Assim, se o teatro pode ser compreendido como a representação de um povo em sua

época, a peça *A Pécora*, de Natália Correia, é um importante instrumento de reflexão acerca dos fenômenos polêmicos que envolvem as aparições de Fátima. Como a história real, em *A Pécora*, os lucros do falso milagre são divididos de forma que as instituições que estão no poder sejam beneficiadas, enquanto a população padece das necessidades mais básicas.

A fala do progressista, durante a encenação da aparição da santa de Gal, relata as condições de sobrevivência daquele povo: “A principal característica dos galeses é a fome hereditária. Observei os pastorinhos. As visões explicam-se por uma súbita contracção dos neurones muito comum nas vítimas da subalimentação.” (CORREIA, 1990, p. 113).

Melânia Sabini, para a população galesa, estava no céu, Pupi, por sua vez, foi escondida em um prostíbulo para que a história dos pastorinhos não fosse desvendada: “Melânia: Eu tinha que vir para a cidade sem deixar rastro. E isso só era possível se pensassem que eu tinha ido para o céu, que é um sítio onde ninguém nos vai procurar.” (CORREIA, 1990, p. 55). A peça conduz a falsa santa à decadência, passados trinta anos, a envelhecida Pupi definha no balcão do bordel, sobrevive de migalhas de afeto, é passada de mão em mão pelos marinheiros e explorada pelo jovem Paco, o abutre.

Na ficção, o desfecho trágico da personagem está marcado pelo assassinato da santa pelos fiéis, no dia de sua canonização; na história real, em 13 de outubro de 1930, o Bispo de Leiria, após o encerramento do processo canônico iniciado em 1922, declarou as aparições da Virgem Maria em Fátima como dignas de crédito e aprovou o culto mariano.

A Igreja e o Estado português, na época governado por Salazar, selaram a paz e decretaram que a administração do santuário ficasse sob a responsabilidade da instituição religiosa; atualmente, embora exista polêmica das supostas aparições, o Santuário de Fátima é um dos mais importantes santuários marianos, atraindo o turismo religioso e preservando a memória dos acontecimentos que levaram à sua fundação.

A obra ficcional nataliana retoma em vários pontos os acontecimentos registrados na história oficial da Igreja católica e, nesse ponto, Aristóteles esclarece que a arte literária não trata do que aconteceu, mas do que poderia ter acontecido, isto é, a literatura não tem compromisso com a “verdade”, pois carrega em sua essência a livre manifestação do pensamento. Em *A Pécora*, Natália Correia se utiliza de um acontecimento religioso/histórico como pano de fundo, fazendo dele um artifício, deslocando a peça para que represente algo além de seu lugar de ficção, inserindo-a num tempo, lugar e espaço que pode ser identificado, aproximando a relação entre ficção e realidade, trazendo a ideia de prolongação da obra e produzindo efeitos de sentido para além do texto.

Anatol Rosenfeld, em *Reflexões sobre o romance moderno* (1969), esclarece que a relação que se estabelece entre o passado e futuro se insere pela repetição incessante que ocasiona o movimento. A angústia da personagem principal (Melânia Sabini), que, conduzida pelos interesses financeiros da Igreja e do Estado, passou a não ter o controle do próprio destino, encena o “real fictício” do poder excessivo dos “deuses”, perpassando pelo “real vivido” de acontecimentos históricos do passado, levando ao desfazimento da ordem cronológica e confirmando a capacidade da arte literária em fundir passado, presente e futuro, propiciando, assim, o que propõe Augusto Boal, em *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas* (1991), a reflexão crítica do passado para a mudança do futuro.

A abordagem entre o que é real e ficção, partindo do pressuposto de que a literatura imita a realidade, possibilita a transcendência para além da obra, de modo que a consciência se objetiva nas próprias coisas.

Boal, quando retoma a definição aristotélica do que é a arte, esclarece: “a palavra “imitar” significa fazer uma cópia mais ou menos perfeita de um modelo original. Sendo assim, a arte seria então uma cópia da natureza. E a “natureza” significa, para nós, o conjunto das coisas criadas. A arte seria, pois, a cópia das coisas criadas.” (BOAL, 1991, p. 19); portanto, segundo esse entendimento, as manifestações artísticas podem ser compreendidas como o processo de “recriação” do já existente.

Considerando a capacidade transcendental da arte, Natália Correia utiliza a dramaturgia para contestar as estruturas que constituem a nossa sociedade, perpassando pela falsa moral cristã até a tirania do Estado, confirmando o caráter inerente do teatro: questionar acontecimentos até então inquestionáveis, aproximando a ficção da realidade.

As “transformações” do romance moderno, conforme aponta Rosenfeld, partem de três hipóteses que estabelecem a relação entre arte, ciência e filosofia: a primeira é de que em cada fase histórica há o que o autor denomina de *Zeitgeist*, um espírito unificador, uma espécie de fio de interdependência que: ‘comunica a todas as manifestações de cultura em contato, naturalmente com variações nacionais’ (ROSENFELD, 1976, p. 75). A segunda hipótese é marcada pela “desrealização”, e nesse ponto o romance moderno volta-se ao sentir, afastando-se da *mimese* e voltado para a realidade empírica; trata-se de um recurso artístico que proporciona a emancipação da consciência individual:

A perspectiva cria a ilusão do espaço tridimensional, projetando o mundo a partir de uma consciência individual. O mundo é relativizado, visto em relação a essa consciência, é constituído a partir dela: mas esta relatividade reveste-se da ilusão do absoluto. Um mundo relativo é apresentado como

absoluto. é uma visão antropocêntrica do mundo, referida à consciência humana que lhe impõe leis e óptica subjetivas. (ROSENFELD, 1969, p. 78).

Os movimentos verificados no campo das artes são influenciados pela filosofia sofista e renascentista, que põe em dúvida a visão de mundo da Idade Média. Esse fenômeno, como bem explica Rosenfeld, reverbera também no teatro, ao abandonar as convenções tradicionais aristotélicas; o palco à italiana ou o teatro de arena começam a recriar a vida empírica, recorrendo à busca de uma matéria unificadora das fases históricas, chegando à terceira hipótese: as artes modernas configuram-se pela eliminação da linha cronológica temporal, fundindo passado, presente e futuro.

A estrutura do modernismo se assenta na “eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia e a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos.” (ROSENFELD, 1969, p. 80).

Essa dissolução cronológica de tempo e espaço amplia o fluxo de consciência; o espectador, em especial no teatro, deixa levar pelo que lhe é apresentado em cena, assumindo o papel de instigar o pensamento crítico da sociedade. Frente ao palco, em confronto direto com as personagens, o espectador pode acreditar que o “real fictício” que lhes entra pelos olhos e pelos ouvidos seja o “real vivido”.

Melania Sabini ou Pupi, encenada num tempo passado que se assemelha à aparição da Virgem de Fátima, e inserida no contexto patriarcal cristão, atua de modo destoante a esses preceitos. Para Natália Correia, *A Pécora* é a encenação da “profunda religiosidade; pois desta lhe emerge a desmistificação do mercado religioso que vende Deus em bentinhos, pagelas e outros artigos da comercialização da credence.” (CORREIA, 1990).

A dramaturgia atua, portanto, nesse jogo de dissolução cronológica; os recursos utilizados em cena possibilitam a experimentação da angústia das personagens que estão abertas para o passado que também é o presente e o futuro, reproduzindo a nossa própria desordem psíquica: “não só as experiências da vida individual e sim as arquetípicas e coletivas da própria humanidade.” (ROSENFELD, 1969, p. 85).

As reflexões acerca do teatro conduzem-nos ao que Boal entende como “uma arma muito eficiente” (1991, p. 13), porque essas manifestações artísticas surgem da comunhão popular e instigam o pensamento crítico, possibilitando a libertação dos oprimidos e, conseqüentemente, colocá-los como protagonistas da história. A estética de Natália Correia propõe reflexões da constituição hierárquica dos poderes econômicos, políticos e religiosos,



que se unem em *prol* dos próprios interesses, enquanto a população se encontra à mercê dos caprichos dos "líderes": esfomeada, amedrontada, censurada, apagada da história, enfim, impedida de viver a própria vida com dignidade e liberdade.

Nesse sentido, a proposta da dramaturgia contemporânea supera a concepção aristotélica de um teatro contemplativo, formando um espaço de debate e transformação social capaz de possibilitar discussões das relações humanas, propiciando ao espectador uma visão crítica de si e do mundo. Esse entendimento nos conduz a compreender que a arte dramática é um importante instrumento de conscientização crítica do passado, capaz de instigar a mudança de roteiro no futuro.

## Considerações Finais

*Não permito que nada me escape da escrita, porque o corpo e a palavra estão unidos. Tudo começou quando a palavra se fez corpo.*  
(Natália Correia)

*“Minhas regras”, dizia, “só podem ser usadas por pessoas possuidoras de pensamento livre, espírito de contradição e imaginação social, que se mantêm em contato com a parte progressista do público, e, desse modo, são elas próprias seres humanos progressistas, alertas, pensantes.”*  
(Bertold Brecht)

*Amar e mudar as coisas me interessa mais.*  
(Belchior)

A princípio, nosso objetivo com esta pesquisa foi a interpretação do texto dramático na construção do mito pátrio de Nossa Senhora de Fátima; para alcançar tal finalidade, percorremos os caminhos da crítica teatral, voltando-se à encenação e a sua reverberação perante o público, buscando reconhecer e desvendar os meandros políticos, econômicos e sociais representados na peça *A Pécora*, de Natália Correia, que sustentam todo um imaginário coletivo de fé e adoração à figura santificada.

Por entendermos a necessidade de compreender o período que a peça utiliza como pano de fundo, bem como a intertextualidade entre História e ficção, refletimos acerca da particularidade temporal que envolve as aparições miraculosas datadas de maio a outubro de 1917, em Portugal; até chegarmos no pós 25 de abril de 1974, com as lições de Brecht a respeito da exploração do texto dramático como meio de crítica aos regimes opressores. À luz dessas concepções, nosso estudo buscou problematizar a relação entre o poder eclesiástico e o poder político, no que se refere à construção do mito da Virgem Maria como meio de controle da população e domínio do corpo feminino.

Partindo da premissa de que para “desnudar” *A Pécora* era necessário estender-se à escrita subversiva da autora, percorremos parte de seu legado político e literário, incorporando em nossa análise registros de amigos e pesquisadores que se dedicam a manter vivo o legado da poeta, como Fernando Dacosta, Fernando Pinto do Amaral, Ângela de Almeida e Ana Paula Costa. Ademais, recorreremos ao diário de Natália e a sua escrita comprometida com o cenário português, pontuando a denúncia à falsa moral cristã e ao comércio religioso, verificando, na ficção, o grupo social no qual Melânia Sabini estava inserida e os níveis que construíram a identidade da personagem e conduziram suas ações.

Ao questionar qual o desejo que nos moveu para o desenvolvimento deste trabalho, respondemos, sem margem de dúvida, que é a vontade de compreender o passado, para interpretar o presente e buscar a mudança do futuro, isto porque o teatro, em compasso com as mutações sociais, atinge uma dimensão universal e atemporal, criando outras “realidades”, capazes de quebrar paradigmas sedimentados na nossa sociedade, conduzindo a denominada consciência crítica a respeito de si e do mundo.

Depreendemos, portanto, que, no teatro, o imaginário é construtor do real porque nos convida ao embate, diferentemente das ilusões, que nos fazem fugir da dureza da vida; é por meio da imaginação que podemos chegar à consciência crítica; a exemplo disto, a falsa santa de Gal, que permeia nosso inconsciente e pode nos salvar da ignorância. Assim, percebemos a realidade por meio do conflito, que na arte dramática ocorre essencialmente pela dialética. Somente por meio da consciência da realidade é que conseguimos nos colocar em movimento para transformá-la.

Desse modo, trouxemos a peça *A Pécora* como a bússola norteadora de toda a pesquisa, mas não nos eximimos em também fazer uma análise prática e aplicada à vida, tentando entender as raízes das questões, isto é, como o arquétipo do mito é construído e como ele afeta nossa vida, pois, assim como um modelo da vida pessoal, “Através da representação dos sofrimentos de Maria, os pregadores debruçam-se assim sobre a dor humana, estudando profundamente o dinamismo desse afeto, em todas as suas nuances interiores e exteriores” (MASSIMI, 2005, p.221). Desse modo, quando olhamos para trás e observamos nossas angústias e dores, identificamos situações limites em que fomos sustentados pela convocação desses “mitos”; portanto, podemos afirmar que a esperança que está impregnada na crença mitológica também nutre nossas ações.

Os ensinamentos de Brecht são, sobretudo, na forma de se pensar num teatro em que os sujeitos sejam ativos na própria existência, em outras palavras, que consigamos aprender a escolher (nossos desejos, amores, governos), sendo esta a maior lição deixada em *A*

*Pécora*: que busquemos sempre nos orientar pelo caminho da justiça<sup>40</sup> e da ética<sup>41</sup>, para que o nosso comportamento seja coerente e assertivo com a nossa própria existência; isso significa respeitar quem somos e, conseqüentemente, agir de modo que o bem-estar coletivo esteja assegurado.

Como define Natália Correia, na introdução da peça: “Melânia é *efectivamente*, por sentença cristã, inscrita no catálogo dos santos [...]” (CORREIA, 1983); ainda muito limitada aos dogmas de obediência de castidade, sendo reduzida a nada e presa no medo, a personagem no início se apresenta como uma “escrava” das circunstâncias, quando existe a autoconsciência ocorre a potencialização da ação, isto é, no desejo de reivindicar aquilo que verdadeiramente é.

Na ficção, a falsa santa é assassinada pelos fiéis no dia de sua canonização, e quem poderá julgar os devotos movidos pelo “ópio da fé”? Para Aristóteles, “toda ação e toda escolha, têm em mira um bem qualquer” (ARISTÓTELES, *apud* BORNHEIM; VALLANDRO, 1991, p. 03). Quando estamos diante desse crime ficcional, compreendemos que a ação, ainda que seja errada, provoca o prazer; nitidamente há uma confusão da noção de bem, e isso se deve ao fato de que os demais ainda estão sob o cabresto religioso; incapazes de gerir ou de se responsabilizar pela própria vida, acreditam que a morte da “blasfema” simboliza a expurgação de todos os pecados, preferindo acreditar numa mentira criada à verdade exposta.

Espinosa, no livro *Ética*, na parte III, quando trata dos afetos, esclarece que o homem deseja ser Deus, isto é, maior do que realmente é: “porque o homem sonha de olhos abertos, poder todas as coisas que alcança só pela imaginação e que por isso contempla como se reais” (ESPINOSA, 2008, p. 277). O modo como nos relacionamos com o divino refere-se

---

<sup>40</sup> Para a compreensão do termo nos pautamos nos ensinamentos contidos em *A República* (1949) de Platão, para o filósofo a justiça é uma questão metafísica (além da vida), no livro VI, o filósofo defende a ideia de que a justiça divina é perfeita, imutável e absoluta. E que a justiça está intrinsecamente ligada à verdade e à coragem. Ademais, o livro *Ética a Nicômaco* (1991), Aristóteles expõe sua concepção de justiça e ética. Para o filósofo, “na justiça estão compreendidas todas as virtudes” (ARISTÓTELES, *apud* BORNHEIM e VALLANDRO, 1991, p. 96), dentre as virtudes, inclui-se a ética, que abrange o respeito às leis da cidade, de modo que seja garantido o interesse coletivo sobre o individual. Essas concepções caminham lado a lado, sendo a justiça uma virtude inteira, e a injustiça o vício inteiro.

<sup>41</sup> Segundo Boaventura de Souza Santos, na modernidade o conceito de ética é puramente individualista, pois impede de pensar nas responsabilidades por acontecimentos globais. Numa linha de pensamento futuro: “estes sinais de uma nova ética e de um novo direito estão relacionados com algumas das transformações ao nível do princípio do mercado e do princípio da comunidade. Por um lado, a explosão da realidade mediática e informacional torna possível uma competência democrática mais alargada. Por outro lado, a retração simbólica da produção face ao consumo pode vir a reduzir-se na redução da jornada de trabalho, [...] e de tal redução pode resultar uma maior disponibilidade para atividades socialmente úteis e para o exercício da solidariedade”. (SANTOS, 1997, p.91-92)

a esse pensamento filosófico. *A priori*, o amor e a crença em mitos santificados são inteligíveis, mas este sentimento também é capaz de desenvolver nossa potência de agir, de expressar uma completa confiança e satisfação quando nos cercamos do sagrado, portanto, ter fé é acreditar no infinito e no eterno movimento.

Com efeito, na história da humanidade sempre fomos afetados pela crença em objetos de tal maneira que, embora não estejam presentes, acreditamos tê-los diante dos nossos olhos; e quando isso acontece, dizemos que estamos na presença do divino, ou de algo superior a este plano, capaz de preencher nosso espírito.

*A Pécora* ensina que essa sensação de completude, quando desmedida, pode exaltar a moral superficial, por vezes retrógrada, que tenta garantir a sobrevivência da nossa própria identidade, conduzindo nossas ações à servidão de nossos desejos mesquinhos e aos apegos moralistas. Mas se Deus é onipresente e onipotente, como bem musicaram os baianos, “tudo é divino maravilhoso” (GIL; VELOSO, 1969), como podemos julgar as coisas de forma tão pejorativa? Depreendemos com base na peça objeto desta pesquisa que o conflito é conduzido pela intolerância e a deturpação do que é correto e moral.

A emancipação da mulher na figura de Melânia Sabini, com rompimento da opressão ao reivindicar seu estatuto de mulher livre culmina na sua morte cruel. Nesta pesquisa, compreendemos a personagem como o prognóstico do amor, o resultado de um processo transformador; se, de um lado, temos um povo submisso, de outro, uma personagem que morre numa “insólita e força alegria”, uma vez que ousou assumir a sua essência carnal, enfrentando as falsas idolatrias.

Quando a personagem se recusa a fugir do confronto, passando a enxergar seu verdadeiro eu e acolhendo seus defeitos, ela se torna potente, porque o reconhecimento da sua dor a liberta. Ao se tornar potente, ela se mostra presente e essa presença a torna consciente; é o sentimento de uma verdadeira compreensão de si que modifica sua potência vital.

Para Pupi, amar seria acreditar que alguma coisa a regozija, mesmo que o efeito seja o contrário; nesse sentido, a pregação do Jesuíta Antônio de Sá, “os sentimentos da alma são tão grandes que desaparecem à sua vista as moléstias do corpo” (SÁ, *apud* MASSIMI, 2005, p. 224), confirmando a compreensão de que as dores do entendimento são mais profundas do que as feridas do corpo, sendo a causa da morte da personagem as primeiras moléstias.

Por derradeiro, somos éticos quando aprendemos a nos responsabilizar pelos nossos atos, e o amor é o sentimento capaz de potencializar nossas ações em nome da justiça. *A*

*Pécora* mostra o quão doloroso é perceber nossas falhas, nossa mediocridade, nosso amadorismo e despreparo. Há quem acredite numa vida sem falhas, uma “linha reta”, e nesse sentido a Literatura ajuda a desconstruir nossas certezas e egocentrismos, como bem versa Fernando Pessoa, que assinou com o seu heterônimo de Álvaro de Campos: “Estou farto de semideuses! Onde é que há gente no mundo?” (PESSOA, 2013, p. 172). No desejo de acertar e de se tornar maior do que realmente era, Melânia nem sempre teve o manejo ideal, mas a ela não poderia ser de outra forma senão continuar caminhando, ainda que por linhas tortas.

## Referências

- ABEL, Lionel. **Metateatro**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- ALMEIDA, Ângela de. **A simbologia da ilha e do pentecostalismo em Natália Correia**. Ponta Delgada: Letras lavadas edições, 2018.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 2004.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, introdução e notas Paulo Pinheiro. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.
- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- AUERBACH, Erich. A Cicatriz de Ulisses. *In*: **Mimesis**. A representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BARATA, José Oliveira. **A didática do teatro**. 1. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
- BARATA, José Oliveira. **História do teatro português**. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.
- BARBOSA, David Sampaio; ABREU, Adélio F. L; FERNANDES, António Teixeira; CRISTINO, Lúcio Coelho; REZOLA, Maria Inácia; PENTEADO, Pedro; CASTRO, Zília Osório de. **Documentação Crítica de Fátima: seleção de documentos (1917-1930)**. Fátima: Santuário de Fátima, 2013.
- BARTHES, Roland. **Escritos sobre o teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BIRMINGHAM, David. **História concisa de Portugal**. São Paulo: EDIPRO, 2015.
- BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1991.
- BRANDÃO, Junito. **Teatro grego: origem e evolução**. São Paulo: Ars Poetica, 1992.
- BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BRECHT, Bertold. **Poemas e canções**. Tradução de P. Quintela. Presença: São Paulo, 1976.
- BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução Sérgio Millet, 2. ed. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2009.

CANDIDO, Antonio. **A Educação Pela Noite & Outros Ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida Prado & GOMES, Paulo Emílio Salles. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

CARVALHO, Patrícia. **Fátima: milagre ou construção?** 1. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2017.

CORREIA, Natália. **Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica**. 4. ed. Lisboa: Ponto de Fuga, 2019.

CORREIA, Natália. **Não percas a rosa**. Lisboa: Dom Quixote, 1978.

CORREIA, Natália. **Onde está o menino Jesus?** 1. ed. Lisboa: Edições Rolim, 1987.

CORREIA, Natália. **A Pécora**. 2. ed. Lisboa: O jornal, 1990.

CORREIA, Natália. **Entre a raiz e a utopia**. 1. ed. Lisboa: Ponto de Fuga, 2018.

CORREIA, Natália. **Antologia Poética**. Organização, seleção e prefácio Fernando Pinto do Amaral. 5. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2021.

COSTA, Ana Paula. Natália Correia: **Fotobiografia**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2005.

DACOSTA, Fernando. **O botequim da liberdade**. 3. ed. Lisboa: Casa das Letras, 2013.

Descartes, René. **Discurso do método**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Revisão e Produção: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: ed. Perspectiva, 1972.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Tradução Rogério Fernandes. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ESPINOSA, B. **Ética**. Trad. Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

DURKHEIM, Émile. **As Formas Elementares da Vida Religiosa**. São Paulo: Paulus, 2008.

ECO, Umberto. Aforismos e excertos. *In*: **Revista Prosa Verso e Arte**. Disponível em: <https://www.revistaprosaversoarte.com/umberto-eco-aforismos-e-excertos/>. Acesso em: 10 maio 2021.

FREDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.

GARRETT, Almeida. **Obras de Almeida Garrett**. Porto: Lello e Irmão-Editores, 1966.



- GROS, Frédéric. **Desobedecer**. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva (Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda.), 2001.
- LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens**. Tradução Luiza Selleza. São Paulo: Cultrix, 2019.
- LÚCIA, Irmã. **Memórias da Irmã Lúcia I**. 18. ed. Fátima. Fundação Francisco e Jacinta Marto, 2019.
- LUKÁCS, György. **O romance histórico**. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MARINHO, Maria de Fátima. **O romance histórico em Portugal**. Lisboa: Campo das Letras, 1999.
- MARQUES, António Henrique Rodrigo de Oliveira. **Brevíssima história de Portugal**. 1.ed. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2016.
- MASSIMI, Marina. **Palavras, almas e corpos no Brasil colonial**. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- NUNES, Jorge; LEAL, Miguel Montez; TAVARES, Rui. **Memória Fotográfica - Marcello Caetano**. Lisboa: RTP, 2018. Disponível: <https://ensina.rtp.pt/artigo/o-album-de-marcello-caetano/>. Acesso em: 30 jun.2022.
- FADDA, Sebastiana. **No princípio era o verso e o seu reverso: Auto do Solstício de inverno de Natália Correia**. 22. ed. Lisboa: Sinais de cena 22, 2014.
- GIL, Gilberto; Veloso, Caetano. **Divino maravilhoso**. São Paulo: Universal Music, 1969. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w7sbZkhdsFc>. Acesso em: 21 jul.2022.
- PALLOTTINI, Renata. **Introdução ao Teatro**. São Paulo: Ática, 1988.
- PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos**. São Paulo: Perspectiva: 2010.
- PEIXOTO, Fernando. **O que é Teatro**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- PESSOA, Fernando. **Poemas de Álvaro de Campos**. São Paulo: Saraiva, 2013.
- PEIXOTO, José Luís. **Em teu ventre**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. **História do teatro português**. Tradução Manuel de Lucena. 1. ed. Roma: Portugália editora, 1964.
- PLATÃO. **A República**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1949.

PORTO, Carlos. A Pécora, de Natália Correia. **Rev. Colóquio/Letras**, no. 87. Lisboa: 1985, p. 98-100.

PORTUGAL. **Lei n. 92, de 21 de abr. 1911**. Aprova a Lei de Separação do Estado. Governo Provisório da República Portuguesa: Portugal, 1911. Disponível em: <https://files.dre.pt/1s/1911/04/09200/16191624.pdf>. Acesso em: 21 jul.2022.

PORTUGAL. **Decreto-Lei n. 48, de 15 de mar. 1995**. Aprova o Código Penal. Diário da República: Portugal, 1995. Disponível em: <https://dre.pt/dre/legislacao-consolidada/decreto-lei/1995-34437675>. Acesso em: 19 de jul.2022.

RAMPINELLI, W. J. **Salazar: uma longa ditadura derrotada pelo colonialismo**. Lutas Sociais, São Paulo, ano 18, n. 32, 2014. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/ls/article/view/25696>. Acesso em: 28 fev.2021.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. *In: Texto/Contexto*. Ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1969.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade**. 13. ed. São Paulo: Cortez, 1997.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Portugal: ensaio contra a autoflagelação**. São Paulo: Cortez, 2021.

SILVA, Ednéa Aparecida da. **Mulheres em transgressão: a visibilidade da voz feminina em vozes do deserto de Nélide Piñon**. Mato Grosso: Pantanal, 2020.

SILVA, António. **Aconteceu: António Oliveira Salazar**. Lisboa: RTP, 2006. Disponível em: <https://ensina.rtp.pt/artigo/salazar/#:~:text=Apesar%20da%20revolu%C3%A7%C3%A3o%20de%201926,era%20oficialmente%20%C3%ADder%20do%20pa%C3%ADs>. Acesso em: 30 jun.2022.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica Feminista. *In: Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Organização Thomas Bonnici, Lúcia Osana Zolin. 3 ed. rev. e amp. Maringá: Eduem, 2009.

WOOLF, Virgínia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2020.

## QUEM SOU EU?



Giovana de Paula Santos é bacharel em Direito, pela Faculdade Guarapuava. Licenciada em Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa, pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (2020). Atualmente é advogada trabalhista e previdenciária, inscrita na OAB/PR, sob o no. 87.119, Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras Interfaces entre Língua e Literatura (UNICENTRO - Bolsista Capes) e conselheira do Patrimônio Cultural e Histórico, pela subseção da OAB de Guarapuava, Paraná.

Aos 22 anos e recém-formada em Direito, eu sonhava com a possibilidade de os 30 anos me trazerem estabilidade, seguiria o mesmo ofício dos meus pais, e como numa linha já traçada, a velha cadeira de couro me aguardava para os primeiros atendimentos. Eu não sabia ao certo o que queria; nitidamente, planejar o futuro nunca foi meu ponto forte. Durante um tempo, travei a batalha entre o que eu entendia que devia me tornar com aquilo que realmente vibrava dentro de mim. Aos 45 minutos do segundo tempo, borbulhava em dilemas, sabia que um relacionamento morno num ambiente fechado impediria os voos que desejava alçar. Aos 25 anos, deixei para trás os sonhos dos outros, porque decidi me (re)descobrir.

Prestei vestibular e retomei um sonho abandonado em 2008; me vi caloura no curso Letras-Português e Literaturas de Língua Portuguesa; formei-me no ano de 2020, pela UNICENTRO, intercalando estudos com trabalho e aproveitando as oportunidades que a Universidade oferecia com atividades extracurriculares: fiz PIBID, PET e IC. Queria saber o que a vida guardava para além do que me foi pré-estabelecido, e descobri que gosto de pesquisar, ler e saber cada vez mais a respeito de mulheres na Literatura, porque analisá-las é também me conhecer. Passei a compreender o papel político da arte e a importância do conhecimento para conseguir melhorar o mundo, e esse entendimento se estendeu para a advocacia, na defesa dos direitos sociais de mães, avós e trabalhadoras rurais.

Como não acredito em surpresas do destino, apesar de adorar fantasiar, tratei de garantir que a vida iria me dar o que eu quisesse dela. E me dei uma vida no meu estilo: montanha, bicho, cachoeira, Direito e Literatura. Tive a chance de iniciar o Mestrado, o Professor Dr. Edson Santos Silva me apresentou o universo da dramaturgia e as suas reverberações na sociedade, e o meu trabalho ganhou mais sentido, uma energia canalizada nas batalhas que escolho cuidadosamente. Longe do altruísmo idealizado, opto por todos os dias colocar minha existência na função de fazer bem para mim e para o mundo, ainda que falhe muitas vezes.

A Universidade Pública me oportunizou, dentre muitas coisas, um mundo cheio de novos conhecimentos, boas amizades e a certeza de que “não há caminho, o caminho se faz ao andar”; escolhi caminhar pela vida sem medo de sonhar por mim e por dias melhores. Ao longo desta curta carreira acadêmica, compreendi a lição que considero a mais importante de todas: que a vontade em aprender nunca deve cessar.