

## **Celina Martins**

Universidade da Madeira

### **A Madeira de Natália: a pintura dos feitiços**

Tinha o tamanho da praia  
O corpo que era de areia,  
E que corpo era indício  
Do mar que o continuava.  
Destino de água salgada  
Principiando na veia.

E quando as mãos se estenderam  
A todo o seu cumprimento  
E quando os olhos desceram  
A toda a sua fundura  
Teve o sinal que anuncia  
O sonho da criatura.

Largou o sonho do barco  
Que dos seus dedos partiam  
Que dos seus dedos paisagens  
Países antecediam. [...]

“Retrato talvez saudoso da menina insular”<sup>1</sup>

Se aquela por quem já não tenho risos  
Me concedesse apenas dois abraços,  
Eu subiria aos róseos paraísos  
E a lua afogaria nos meus braços.

Cesário Verde, “Arrojos”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Natália Correia, *Poesia completa* (Lisboa: Publicações D. Quixote, 2000), p. 66.

<sup>2</sup> Cesário Verde, *Obra Completa*, prefácio, organização e notas de Joel Serrão (Lisboa: Livros Horizonte, 1992), p. 77.

Será que a insularidade é uma raiz que se ramificou no ser de Natália Correia e sinuosa percorre a sua demanda de identidade entre a poesia e a prosa, a tragédia e a sátira, o teatro e a vida polémica, o amor e o desamor, o terreno e o divino? O poeta não será uma ilha em busca de outras ilhas reinventadas em que irrompem sonhos do sublime e cantam a indecibilidade do ser, a tensão entre Eros e Thanatos? Seguindo a cadência da escrita-onda em seu movimento de fluxo e refluxo, a novela “A ilha de Circe”<sup>3</sup> espria-se pelos paraísos cativantes da ilha da Madeira numa apropriação romântica do canto X da *Odisseia*.

Em que medida a escrita de Natália *donne à voir* quadros? Como a pintura, arte *muda*, se inscreve na novela, poética da palavra condensada, transformando-a? A análise textual incidirá em cenários picturais que a escrita suscita, tal como a de Nerval, em *Les Filles du feu* e *Aurélia*.<sup>4</sup> Natália recorre ao dispositivo descritivo para “donner à son tableau les couleurs de son rêve”.<sup>5</sup> Porque o texto de Natália não é somente um tecido de vozes dialógicas que se entrecrocaram e interagem na arena, como também descreve quadros simbólicos cujos efeitos de picturalidade, ora convidam a esboçar quadros interiorizados no nosso espírito, ora representam explicitamente géneros da pintura. Três pressupostos fundamentam a nossa leitura: segundo Marin,<sup>6</sup> um quadro é um texto e um percurso do olhar que gera um sistema de leitura a ser decifrado. De igual modo, para Barthes, o quadro é um texto cujas especificidades implicam uma linguagem plural:

---

<sup>3</sup> Natália Correia, *A ilha de Circe* (Funchal: Editorial Correio da Madeira, 1983, segunda edição).

<sup>4</sup> Na novela “Sylvie”, o óleo “Le départ pour l’île de Cythère” de Watteau é explicitamente aludido. Em *Aurélia*, existe o entrecruzamento de vários mitos: Orfeu, Eurídice e Isis, que pintam a insânia do sujeito romântico em busca da redenção da amada. Eis o *incipit*: “C’est un souterrain vague qui s’éclaire peu à peu, et où se dégagent de l’ombre et de la nuit les pâles figures gravement immobiles qui habitent le séjour des limbes. Puis le tableau se forme, une clarté nouvelle illumine et fait jouer ces apparitions bizarres; le monde des Esprits s’ouvre pour nous”, Gérard de Nerval, *Aurélia et autres récits* (Paris: Garnier-Flammarion, 1990), p. 251.

<sup>5</sup> Marcel Proust, *Contre-Sainte Beuve* (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971), p. 239.

<sup>6</sup> Louis Marin, *Etudes Sémiologiques* (Paris: Klincksieck, 1970), p. 19.

Le tableau, quiconque que l'écrit, il n'existe que dans le récit que j'en donne; ou encore: dans la somme et organisation des lectures que l'on peut faire: un tableau n'est jamais que sa propre description plurielle.<sup>7</sup>

Na sua releitura romântica do mundo, Natália recorre à técnica descritiva, segundo três especificidades, apontadas por Buescu: o tipo de percepção “*sharpening*”, a singularidade e a diversidade.<sup>8</sup> A primeira categoria centra-se num sujeito ou objecto que se transformam de acordo com a estética organicista romântica: o essencial não o é que o sujeito é, mas as potencialidades da sua transfiguração, do seu *devenir*. A singularidade sublinha cada elemento pela sua irreductibilidade, a natureza única de ser diferente dos outros; ao passo que a diversidade pressupõe uma reflexão sobre o tempo e o espaço em função da mutabilidade de formas, cores e estados de espírito, etc.

Impregnada da lava dos Açores, Natália é uma ilha vulcânica que se exila de um mundo regrado e desajustado na violência purpúrea e romântica dos seus poemas e ficções. Contra uma sociedade que anestesia os ímpetos da transgressão e petrifica, como Medusa, os imaginários, Natália remodela o canto X da *Odisseia* ao conceber a Madeira como o reino da maga Circe, que encantara os nautas de Ulisses, seduzindo-os com drogas nefastas que provocaram o esquecimento da pátria.<sup>9</sup> Nesse sentido, o mito pessoal de Natália recria representações diferenciadas dos protagonistas do canto X que se ajustam ao seu projecto literário: “transladar para estes escritos [...] êxtases e intemperanças do sentimento”.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Roland Barthes, “La peinture est-elle un langage?” *Œuvres Complètes de Roland Barthes*, éd. J. Marty, tome II (Paris: Seuil, 1994), p. 539.

<sup>8</sup> Helena Carvalhão Buescu, *Incidências do olhar: Percepção e representação* (Lisboa: Caminho, 1990), pp. 190-194.

<sup>9</sup> Tradução de Frederico Lourenço, *Odisseia*, canto X, v. 236 (Lisboa: Livros Cotovia, 2003), p. 169.

<sup>10</sup> Natália Correia, *op. cit.*, prólogo, p. 14.

## 1. Retratos: Ulisses e Circe

A reescrita do mito implica um trabalho de transculturação selectivo em que a épica do hipotexto é redimensionada a favor do romanesco que se ancora no lirismo português e na apropriação de alguns *topoi* do Romantismo: “Chegou a hora romântica de os deuses nos pedirem a desobediência”.<sup>11</sup> Eis o enredo nas suas linhas basilares: numas férias impostas na Madeira, no Verão de 1946, Adriano, adolescente tímido, inexperiente e poeta recalcado, apaixona-se por Matilde, tentado pela idosa Miss Emmeline Hurst, exegeta da *Odisseia*, que enseja comprovar como a droga do amor converte o jovem num lobo, desenvolvendo o fantástico do horror, inaugurado por Hoffmann, Poe e Shelley. O amor tem, contudo, os seus desatinos porque Rita, filha de Matilde, sente-se arrebatada pela aura de Adriano, que não é sensível às suas fantasias. O triângulo amoroso tem, como era previsível, o desenlace da tragédia: ao surpreender o beijo e “abraço febril”<sup>12</sup> entre a mãe e Adriano, Rita “sumiu-se para sempre no mar”.<sup>13</sup> Adriano enlouquece. Regressa ao continente para cumprir um destino convencional: ser professor de literaturas românicas.

Para conferir verosimilhança à tese atlântica do itinerário de Ulisses, a “extravagante”<sup>14</sup> Miss Hurst<sup>15</sup> incentiva Adriano e os turistas

---

<sup>11</sup> Correia, *ibidem*.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 100.

<sup>13</sup> Correia, *ibidem*., p. 101. O vestido branco de Rita representa a imaculada pureza da inocência. A descrição da sua fuga nocturna: “o vestido branco de Ritinha que logo voou como uma gaze fantasmagórica na escuridão” evoca o óleo de Paul Delaroche “La jeune martyre chrétienne” em que uma jovem cristã foi lançada ao **Tíber** com as mãos atadas. O texto explicita a nossa comparação: “Desaparecer, desaparecer era a obsessão que arrebatava aquele coração martirizado”. No quadro, o jogo de luzes da auréola que se reflecte na água acentua a ambiência nocturna que prenunciam o Simbolismo. Cruzando olhares entre a tela e o texto de Natália, as cordas simbolizam as amarras que imobilizam Rita, isto é, o seu amor platónico, impedindo que se livrasse das armadilhas do teatro dos enganos em que fora uma das vítimas.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>15</sup> Marcelino de Castro estuda a tese atlântica de Miss Hurst, em “Magia e encantamento na *Ilha de Circe* de Natália Correia ou o périplo de Ulisses, segundo

do Hotel *Royal Garden* a admirarem as paisagens em que se situam as ruínas dos domínios de Circe, mediante uma retórica científica baseada em diversos textos da literatura portuguesa e documentos históricos. Após a primeira “lengalenga”<sup>16</sup> da investigadora, Adriano espelha os seus estados de alma, quando contempla a aurora, na medida em que, no dizer de Buescu, “o sujeito não é capaz de se apreender, como tal, fora da sua relação com o mundo”.<sup>17</sup> O efeito de hipotipose<sup>18</sup> evidencia-se, porque o esteta Adriano transpõe a literatura, arte do tempo, para um divagar sobre o espaço, porque se situa numa *veduta* estratégica, que lhe confere a capacidade de poder ver, descrever e *desrealizar* o cenário como *cosa mentale*. Insone, Adriano entrega-se à contemplação do seu quadro:

Ficou no terraço até o amanhecer. Uma imagem convenceu-o de que as coisas do céu e da terra ali se tocavam. Era o monte polvilhado de luzes que se fundiam com os lumes do firmamento. Pouco depois o sol chamejava entre nuvens de ouro. A montanha saía purpurada das sombras, os novelos azuis das hortênsias desprendiam-se dos esconderijos negros do parque e o mar matizava-se de carmins verdes e pratas. O peito de Adriano era estrito para conter o coração

---

Miss Emmeline Hurst”, Actas do Colóquio “As ilhas e a mitologia” (Funchal: Departamento Cultural da Câmara Municipal do Funchal, 1998), pp. 65-75.

<sup>16</sup> Correia, *op. cit.* p. 43. No nosso estudo “Natália Correia: reescrita romântica entre o riso e a paixão”, a ser publicado em *Literaturas Insulares* (edição e organização da Universidade Federal do Rio de Janeiro e da Pontifícia Universidade Católica), analiso a focalização irónica do narrador heterodiégético que se distancia criticamente dos desvários amorosos de Adriano, Matilde e Rita, mediante a adjectivação cómica-grotesca, o calão, a digressão e comentários de natureza metatextual. O carácter híbrido da novela, entre o riso e a paixão, isto é, a comédia dos equívocos e o drama, resulta da intrusão do narrador e da própria escritora, provocando um foco dúplice e ambivalente, o que permite a oscilação ambígua e irónica face aos dilemas dos personagens fulcrais.

<sup>17</sup> Helena Carvalhão Buescu, *op. cit.*, p. 187.

<sup>18</sup> Segundo Dumarsais, a hipotipose significa imagem ou quadro, em grego. Acontece: “quando nas descrições se pintam os factos de que se fala como se aquilo que se está a dizer estivesse realmente a acontecer diante dos olhos; mostra-se, por assim dizer, aquilo que se conta, dá-se o original pela cópia, os objectos pelos quadros”, citado por Bernard Vouilloux, *La peinture dans le texte. XVIII-XX siècles* (Paris: CNRS Editions, 1994), p. 49. A tradução é de nossa responsabilidade.

inchado de desmedidas sensações. Em todas elas estampavam-se ora a boca polpuda de Matilde, e Adriano imaginava-se afogado num dilúvio de beijos; ora os braços coleantes e róseos que o enleavam até asfixiá-lo num gozo que quase o fazia perder os sentidos; ora os seios que antevia túmidos e quentes, e Adriano sugava-os com avidez mamífera; ora os olhos, pedras de um feitiço verde que lhe paralisava o ego na vontade agridoce de se dissolver na imensidão do cosmos. Adriano tateava de olhos fechados a coragem de abri-los para uma realidade tão terrível quão inebriante: amava.<sup>19</sup>

A teoria atlântica da exegeta alcança o seu primeiro triunfo porque atinge o coração virgem de Adriano, dado que intensifica a sua veia romântica: o jovem encontra correspondências na ilha que traduzem o alvorecer dos seus sentidos e sentimentos. Situado num ponto cimeiro que lhe permite abarcar a singularidade, a diversidade e as mutações da aurora – princípio de uma nova luz, princípio de uma nova etapa existencial –, Adriano focaliza uma pintura fragmentada que desenha, mediante a enumeração descritiva, os traços evocadores da sensualidade do corpo de Matilde. Como sublinha Buescu, descrever está intimamente associado à percepção do sujeito, dado que o acto descritivo se apoia na intersubjectividade: o “eu” tenta “efectuar uma selecção significativa de elementos, tanto incluídos como hipoteticamente excluídos”.<sup>20</sup> Arrebatado pelo êxtase contemplativo, Adriano cria uma *ilha de significação* pertinente: a paisagem da Madeira congrega o mágico-maravilhoso, já que o céu e a terra se *con-fundem*, como sucede com as aguarelas e óleos de Turner em que o real é desconstruído ao perder os contornos nítidos, dando lugar à osmose de formas que transfigura a paisagem.<sup>21</sup>

O excerto descritivo sublinha que a Madeira funciona como *axis mundi*: o espaço propício à ressurreição do mito homérico. O enunciado

---

<sup>19</sup> Correia, *op. cit.*, p. 45.

<sup>20</sup> Helena Buescu, *op. cit.*, p. 278.

<sup>21</sup> As telas “Lumière et couleur, le matin après le Déluge – Moïse écrit Le Livre de la Genèse e “San Benedetto. Vue sur Fusina”, em Veneza, realizados em 1843. Cf. Kocch, *J. Turner* (Paris: Imprimerie des Arts et Manufactures, 1988), pp. 18-19.

“o sol chamejava entre nuvens de ouro” prenuncia o *topos* da flama da paixão que isotopicamente atravessa a novela através de neologismos, como “auriflamava”, “fosforejava”, insinuando que a paixão sobrenatural assenta numa linguagem inédita, marcada pela desmesura do sentimento de Adriano, envolvido no “alumbramento do primeiro amor”.<sup>22</sup> Na languidez contemplativa, o sujeito romântico percebe uma paisagem, dotada de *anima*, em que as cores púrpuras evocam a boca apetecível e carnuda de Matilde. A “avidez mamífera” de Adriano anuncia, num efeito de *mise en abyme*, a sua metamorfose licantrópica. Como leitor dos *sinais do fogo*,<sup>23</sup> Adriano atravessa o percurso de uma iniciação que será simultaneamente carnal, divina e transcendental. Segundo o olhar de Natália, a pedra filosofal é o Amor:

Indemne atravessei as labaredas  
Porque o Amor faz a Obra  
E o fogo faz o Amor.<sup>24</sup>

Para Adriano, a descrição da alva é uma experiência-limite, por ser a escolhida para sentir a ânsia de infinito na partida dos deuses que a novela recria. É na comunhão pagã que “A ilha de Circe”, de Natália se associa ao canto X da *Odisseia*, já que as caracterizações dos três protagonistas nucleares (Adriano, Matilde e Miss Hurst) oscilam entre o divino e o humano.

Dada a inscrição da novela no século XX, o poeta Adriano difere da astúcia e heroísmo de Ulisses que ultrapassa a magia de Circe graças à intervenção de Hermes;<sup>25</sup> o jovem inexperiente não se livra das forças do *fatum* que se agigantam contra ele à medida que a trama ficcional evolui. É sublimado como o herói que “encarna o que não acontece aos outros”,<sup>26</sup> mas também é fragilizado pelo encantamento de duas personificações de Circe.

---

<sup>22</sup> Correia, *op. cit.*, p. 20.

<sup>23</sup> Título do romance de Jorge de Sena.

<sup>24</sup> Correia, *Poesia Completa, op. cit.*, p. 587.

<sup>25</sup> *Odisseia*, tradução de Frederico Lourenço, *op. cit.*, canto X, v. 305.

<sup>26</sup> Correia, *op. cit.*, prólogo, p. 14.

Por um lado, Matilde<sup>27</sup> personifica a beleza arrebatadora da feiticeira de tranças loiras, mas uma distinção as individualiza. A deusa Circe prepara poções maléficas, ludibria os marinheiros com a sua voz divina, transforma-os em suínos; enquanto Matilde pretende dar curso livre a um *flirt* inofensivo que adula e celebra a sua feminilidade “felina”,<sup>28</sup> mas avassala Adriano: “Os ímpetos imoderados da mocidade de Adriano contaminavam-na de uma alada juventude”.<sup>29</sup> Basicamente, ela era uma “*croqueuse* de homens”.<sup>30</sup> O seu olhar esverdeado insinua a vaidade de uma mulher de trinta e oito anos que carrega o verde da perfídia, portador da morte: “olhos devoradores”,<sup>31</sup> “as palavras de Matilde tinham um sentido satânico”.<sup>32</sup>

Admirando o “enlanguescer da paisagem no esvaimento do dia”,<sup>33</sup> Adriano cede, de novo, ao devaneio pictórico porque se encontra imerso na hora crepuscular, momento intersticial de luz e trevas, de nostalgia e carência, em que as formas e cores cálidas se transfiguram por magia e levam o jovem a imaginar Matilde como frutos proibidos:

Matilde envergava um vestido sem alças. Um ombro nu, redondo, rosado, polido, oferecia-se aos olhos extasiados de Adriano como uma apetecível maçã. O jovem tinha uma nova revelação. Matilde era um pomar. A boca: um morango. Os olhos: duas uvas verdes. Os seios: pêssegos a rebentarem de sumo. E depois... e depois... Adriano quase desmaiava de fome. Mas naquele ombro, aquele ombro, a um passo da sua boca esfomeada. Nele, Eva servia-lhe a maçã.<sup>34</sup>

---

<sup>27</sup> Os olhos amendoados de Matilde, o cabelo acobreado, o oval do rosto, a boca vermelha e carnuda e a sensualidade do seu corpo remetem para o óleo “Albaydé” (1848) de Alexandre Cabanel. Albaydé é invocada nos poemas *Les Orientales* (1829) de Victor Hugo. No retrato de Cabanel, a mulher aparece sentada como uma deusa num jardim selvagem: é Circe que espera o seu próximo amante. Cf. Ilaria Casari, *El Romanticismo. 1780-1860: el nacimiento de una nueva sensibilidad* (Barcelona: Electa, 2004), p. 345.

<sup>28</sup> Correia, *op. cit.*, p. 89.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 67. Itálicos da autora.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 34.

O jardim de Adão e Eva é revisitado mediante várias sinédoques que particularizam cada traço do rosto e corpo da amada, através de uma releitura do gênero literário *blason*, do século XVI, que consistia num “poema-elogio” da singularidade do corpo feminino,<sup>35</sup> na esteira de Petrarca.<sup>36</sup> Toda a arte de Adriano consiste em propor uma metamorfose do ser amado que assenta em metáforas da volúpia reprimida. O vocábulo “revelação” indicia que Adriano se eleva como demiurgo por ter a faculdade de olhar mais além do humano, ao pintar as tonalidades do seu Desejo. Torna-se pintor de um pomar aos cuidados de Eros em que não se perfila nenhuma conotação de pecado; o retrato de Matilde traduz a desmedida de um sentimento nunca antes experienciado por um humano.

A novela de Natália apresenta ainda outra reencarnação sub-reptícia de Circe: a antropóloga Miss Hurst. Ela influencia e manipula as atitudes de Adriano graças à argúcia do verbo, no intuito de confirmar a sua teoria atlântica do périplo de Ulisses. Detentora do poder mágico de Circe, a sua retórica da persuasão incentiva, com insistência, o adolescente a aprofundar um relacionamento com Matilde, embora ciente de que este acarretaria malefícios para o jovem. Entre Eros e Thanatos, a “piteireira”<sup>37</sup> faz “a aliança dos homens com o Irrevelado”.<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> Clément Marot, “Le beau tétin”, poema *profano* para a época:

“Tétin refait, plus blanc qu’un oeuf,  
Tétin de satin blanc tout neuf,  
Tétin qui fait honte à la rose,  
Tétin plus beau que nulle chose;  
Tétin dur, non pas tétin, voire,  
Mais petite boule d’ivoire,  
Au milieu duquel est assise  
Une fraise ou une cerise,  
Que nul ne voit, ne touche aussi,

Mais je gaige qu’il est ainsi.” [...] in *Blasons anatomiques du corps féminin* (1535). Cf. <http://www2.ac-lyon.fr/enseigne/lettres/louise/lyon/blason.html>

<sup>36</sup> Hendrick van Gorp, *Dictionnaire des termes littéraires* (Paris: Honoré Champion, 2001), p. 72.

<sup>37</sup> Correia, *op. cit.*, p. 57.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 27.

A partir da ironia da instância narradora que interfere no desenrolar diegético, Miss Hurst é apresentada como uma Circe grotesca e ambígua que age e discorre para enaltecer a sua apropriação do texto homérico. O narrador classifica-a de “catatua empalhada”<sup>39</sup>, designação hiperbólica em que sobressaem várias camadas de significação. No plano denotativo, a catatua é uma ave, cuja crista é eriçada de plumas, cor de sangue. No nível da conotação, o adjetivo “empalhada” desvenda um retrato caricatural<sup>40</sup> que ridiculariza a dissonância das suas vestes e maquilhagem, capazes de atemorizar a morte, “carregando cores que ofendem a gravidade tumular”.<sup>41</sup> No nosso ver, a excentricidade de Miss Hurst surge associada ao retrato de Quentin Metsys, “L’affreuse duchesse” (1525-1530). Tal como a inglesa, o retrato flamengo mostra a incongruência do trajar da nobre, o rosto amacacado, o chapéu gigante que destoa. As orelhas enormes da duquesa representam metonicamente a atitude perscrutadora de Miss Hurst, sempre de vigília, em busca de qualquer indício, como um som que evoque ou exprima o bramir animalesco de Adriano.

Se considerarmos que o sintagma nominal “uma catatua empalhada” evoca, por sonoridade, a expressão popular “fazer catatau”, o retrato de Natália mostra uma octogenária que sabe pregar partidas, seguindo o modelo de Circe. O excesso da sua figura, em ruptura com o porte clássico, inscreve o seu retrato na perspectiva carnavalesca do rebaixamento da perfeição e do sério, segundo Bakhtine.<sup>42</sup> Porque ela espanta Thanatos e renasce como mediadora dos desígnios dos deuses gregos, homenageando a *Odisseia*.

O seu rosto figura como “uma máscara *pomadée*”<sup>43</sup> que disfarça o calculismo e a falta de escrúpulos: qualquer meio é aproveitado para

---

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> Cf. Jean-Claude Frère, *Les Primitifs flamands* (Paris: Pierre Terrail, 1996), pp. 188-189. Curiosamente, Sir John Tenniel recupera o quadro da duquesa idosa para a ilustração do livro *Alice in Wonderland*, de Lewis Carroll.

<sup>41</sup> Correia, *op. cit.*, p. 27

<sup>42</sup> Mickail Bakhtine, *L’Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel (Paris: Gallimard, 1970), p. 24.

<sup>43</sup> *Op. cit.*, p. 32.

atingir os seus fins. Como escritora, é adulada por todos, porque tem o talento histriónico de projectar o retrato de uma cientista que conseguiu decifrar os enigmas recônditos da Madeira. Como força centrífuga que atrai o interesse de todos os hóspedes do *Royal Garden*, Miss Hurst é o motor da diegese, que desencadeia o deambular pelos sítios estratégicos da ilha, atiçando a avidez dos representantes do governo, que procuram tirar proveito turístico das suas ideias ulisseológicas. Todavia, o cerne do seu jogo consiste em sondar as atitudes da sua cobaia Adriano, a fim de apontar os efeitos dos filtros da maga no seu diário: “As férias dos Negrões estavam a acabar e dali é que o rapaz não saía sem que a possessão que ia tão bem encaminhada culminasse numa prova indesmentível da sua teoria”.<sup>44</sup>

Em pleno estado de transe, face à «claridade amarelada de bruxedo»<sup>45</sup> da Lua, iniciadora de novos sortilégios, a ansiada transformação de Adriano em lobo<sup>46</sup> ocorre, inscrevendo, provisoriamente, a novela na *desrealização* fantástica por meio de um uivo de besta libertador: Adriano expulsa o sublime e o júbilo de amar que o sufocam. Perante o distanciamento de Matilde que considera perigoso manter o jogo da *allumeuse*,<sup>47</sup> Adriano tem, de súbito, uma viragem ascética que contraria os propósitos da investigadora-feiticeira:

Miss Hurst congeminara uma situação propícia a espicaçar os adormentados cúmes de Adriano. Nada melhor do que uma música lânguida, ao som da qual os

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>46</sup> O bramido de Adriano reflecte a libertação do recalcado que sucede numa ambiência nocturna, evocando o óleo “Nightmare” (1781) de Johann Heinrich Füssli, pois a tela representa os sentimentos inexplorados do inconsciente pela irrupção do sobrenatural. A égua inquietante representa, no sentido literal, o termo inglês “nighmare”, formado por “night” e “mare” (égua). No plano simbólico, o cavalo é a representação do mundo ctoniano ambivalente: pode dar vida e morte e encarna o desejo sexual. O diabo está sentado sobre uma jovem adormecida. O retrato clássico da jovem sonhadora ou morta contrasta com a fealdade animal que desafia o olhar do espectador. A composição relaciona o visível e o imperceptível, o humano e o animal **com** o jogo de luzes à maneira de Rembrandt. A tela sugere: a mulher tem um pesadelo que alegoriza a violação ou a morte.

<sup>47</sup> Correia, *op. cit.*, p. 91.

braços viripotentes do major enlaçariam o corpo de Matilde numa dança sensual. Isto nas trombas angélicas do nosso inefável apaixonado [...] Neste preparo de baixos meios para atingir os fins elevados da sua ciência.<sup>48</sup>

Para confirmar a tese atlântica, a astuta feiticeira conduz os hóspedes do hotel a um lugar que espelha em todo o seu esplendor os encantos da ilha “bela como uma ruína do paraíso”.<sup>49</sup>

## **II. As paisagens da magia**

O ponto culminante da travessia da ilha sob o signo de Eros situa-se no Curral das Freiras, outrora abrigo das freiras do convento de Santa Clara, que escaparam dos saques dos piratas franceses. Mas a História pouco importa, tudo é narrado e descrito em concordância com a reescrita do mito homérico:

E fora precisamente na manhã desse mesmo dia que Miss Emmeline Hurst, num gesto tão rasgado quanto a sua megalômana ciência, indicara finalmente a gigantesca cratera onde outrora se erguiam os Paços de Circe.

Serpeando tremendas implantações rochosas na terra cor de fogo, maciços de castanheiros cuja folhagem alourava ao sol, ribeiras que, nos precipícios de penedias negras, se despenhavam em cascatas cingidas por musgos e fetos, chegaram à crista de um monte. Aí aguardava-os a desmesurada beleza que os olhos humanos podem abarcar. Colossais muralhas basálticas com fundos tapizados de culturas luxuriantemente fundidas. Encostas selvagens e picos, ora entalhados num azul cintilante, ora perdidos em gazes de névoa. [...]

Quanto mais se olhava, mais ampla e irreal era a panorâmica onde, com uma lógica que o feitiço da paisagem testemunhava, Miss Hurst maior razão encontrava para que [...] o curral fosse o sítio onde Circe encurralava os homens licantropizados pela sua magia.

Mas não era tudo. Que aguardassem se queriam ver a luz verde dos olhos de Circe a espriar-se, nostálgica, sobre as ruínas dos seus Paços. [...] Matilde,

---

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 17.

inundada de glória de ser, para dois corações que por ela batiam, a cumeada carnal do esplendor que a Natureza ali derramara. E Adriano? [...] Só um acto poderia exprimir a exaltação que lhe estourava na alma. Precipitar-se com a sua amada naquele abismo repleto do espírito de Circe, que em sua alcova lhes abriria o leito de núpcias eternas.

E veio o prodígio que mais acirrou a tentação de Adriano. Nuvens algodoadas foram-se cingindo no vale até formarem uma massa num clarão verde e húmido em que todas as formas se sumiam. “Que milagre!”, pensou Adriano. “Mas são os olhos verdes, molhados e devoradores de Matilde”. Miss Hurst jurava, contudo que eram os pigmentos divinos das pupilas de Circe que se pulverizavam saudosas na imensa cratera onde, no leito da Maga, Ulisses fora encantado em dócil animal de amor. Esta versão de nenhum modo destoava da do aloucado jovem. Antes o convencia ainda mais de que Matilde era a sua Circe.<sup>50</sup>

Não admira que o pictural da cena subjogue o olhar fascinado de Adriano perante as ruínas dos Paços de Circe. Em primeiro lugar, o vale cercado de montanhas é percebido como uma ruína, reflexo da passagem de Cronos que modifica e singulariza um monumento da Antiguidade em algo inédito:

[...] na visão das ruínas importa relativamente pouco o tipo (a classe) do monumento que lhes estava na origem; pelo contrário, torna-se fundamental a percepção dos elementos únicos que, fruto de uma acção transformadora do tempo sobre o objecto, o fazem considerar, não como degeneração, mas como criação de um outro objecto, que literalmente não tem par na realidade.<sup>51</sup>

Como segunda ilacção, o olhar dos protagonistas e do leitor é impellido a deter-se no grandioso e no particular. Porque o excerto se organiza como um quadro-espectáculo em que se congregam os quatro elementos essenciais do cosmos: a monumentalidade da cratera, a terra cor de fogo, a força das cascatas e o nevoeiro repentino. Os eixos da verticalidade (montanhas) e da queda (ribeiras e precipício) e as cores cálidas e frias interpenetram-se na paisagem que se constrói, segundo *a*

---

<sup>50</sup> *Ibidem*, pp. 64-65.

<sup>51</sup> Helena Buescu, *op. cit.*, p. 192.

*lógica do feitiço* em que os contrários se anulam. Retomando livremente o verso de Baudelaire: na Madeira, as vagas, os céus, as montanhas, os abismos, as cores, as árvores e flores correspondem-se.

*Tantalizado*<sup>52</sup> por Matilde e Miss Hurst, Adriano crê ver um milagre, isto é, a acção de uma presença divina, ao ponto de recriar os olhos verdes enfeitiçantes de Matilde em cada forma da paisagem. A desmesura do belo inconcebível privilegia dois sentidos intimamente associados: a Madeira oculta as ruínas do reino maravilhoso da feiticeira Circe e, pelo excesso do seu olhar e a atenção concedida aos diferentes tons verdes que se reiteram no quadro, Adriano tem a certeza de que Matilde é a sua Circe: [...] Mas não será o amor a única poética genuína, já que nele a alma conhece o absoluto de que o poeta é malgrado questionador?<sup>53</sup>

\*\*\*

Como a representação da pintura metamorfoseia a novela de Natália? Os efeitos de picturalidade visualizam os meandros acidentados do sentimento amoroso levado até às últimas consequências. O espaço pictural torna-se experiência da durabilidade, porque se temporaliza de acordo com a dinâmica da subjectividade que cede ora ao deslumbramento, ora ao sonho infinito, ora ao sofrimento, ora ao demoníaco.

Sem se demarcar totalmente do hipotexto homérico, a arte do retrato de Natália oscila entre a representação do belo excepcional e elevado (o amor de Adriano), a beleza-tentação (Matilde), o grotesco da feiticeira manhosa (Miss Hurst), e o retrato do inquietante (o lobo Adriano). As paisagens descritas incidem na desmedida beleza da Madeira que exhibe o sublime em pleno dinamismo e em consonância com a subjectividade mutante das personagens. As telas, que a escrita de Natália faz rememorar

---

<sup>52</sup> Neologismo de Correia a partir do Deus Tântalo, *op. cit.*, p. 34. A alusão tem um efeito pictural, pois evoca a imagem do suplício de Tântalo, vítima de uma sede e fome eternas. Adriano, por sua vez, é atormentado por outro género de sede: passa provações porque se deixa enredar no jogo de atracção e indiferença de Matilde que o submete.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 58.

no nosso museu mental, vinculam-se a diversos *topoi* do romantismo que definiu uma nova sensibilidade literária e artística, transgredindo as regras clássicas, o torpor, a indiferença e a mediocridade da “vida pouca”<sup>54</sup> na demanda de uma liberdade de expressão.

Em suma, a novela é a reescrita de várias reescritas: palimpsesto em que convergem *leitmotive* românticos, a apropriação mítica do texto de Homero, funcionando como suplemento de “quadros-paisagens”. À maneira de críticos, artistas e poetas do século XIX, a novela de Natália retece elos intersemióticos entre a literatura e a pintura que se irmanam:

C'est, du reste, un des diagnostics de l'état spirituel de notre siècle que les arts aspirent sinon à se suppléer l'un à l'autre, du moins à se prêter réciproquement des forces nouvelles.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Natália Correia, *Sonetos Românticos, Poesia Completa* (Lisboa: Publicações D. Quixote), p. 575.

<sup>55</sup> Charles Baudelaire, “L'oeuvre et vie de Delacroix”, *Oeuvres Complètes III* (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade), p. 197.