

Natália Correia, *Anoiteceu no bairro* (1946) e o intertexto dramático neorrealista

SILVIA A OLIVEIRA
Rhode Island College

Resumo: Este ensaio propõe uma reavaliação do primeiro romance de Natália Correia, *Anoiteceu no bairro*, de 1946, no contexto das tendências literárias e artísticas das décadas de 1930–50 em Portugal associadas aos movimentos literários presencista, neorrealista, e surrealista em Portugal. Sugiro que o romance de Natália, votado ao esquecimento ou rasura quer pela autora quer pela crítica neorrealista, inova no código textual neorrealista através de uma síntese entre o discurso novelesco e o discurso teatral.

Palavras-chave: Neorrealismo, romance, teatro, intertexto dramático, literatura portuguesa

Abstract: This essay proposes a reevaluation of Natália Correia's first novel, *Anoiteceu no bairro* (1946), in the context of the literary and artistic tendencies of the 1930–50s in Portugal associated with the literary movements of neorealism, *presencismo* and surrealism. I contend that Correia's novel, later suppressed by the author as well as by neorealist literary critics, innovated the neorealist textual code through a synthesis between two literary genres: the novel and the drama.

Keywords: Neorealism, novel, drama, Portuguese literature

O romance *Anoiteceu no bairro*, publicado em 1946, foi a segunda publicação em livro da escritora açoriana Natália Correia (1923–1993), integrando-se numa vasta obra que viria a ser eminentemente poética e abarcando também o teatro, ensaísmo literário, biografia e narrativa de ficção (romance, novela e conto).

A primeira obra publicada de Natália foi também em prosa, em 1945: *Grandes aventuras de um pequeno herói*, narrativa infanto-juvenil que parece perdida na memória literária do século XX. Nesta narrativa, um menino planeia derrubar um rei tirano. Para alcançar esse objetivo, o menino viaja pelo mundo em busca de apoios para a sua causa, que é alcançar a liberdade do seu povo, oprimido e explorado por um governo ditatorial. Se colocarmos esta narrativa entre duas referências da literatura infanto-juvenil, *As aventuras de João Sem Medo* de José Gomes Ferreira, de 1933, e *Le petit prince* de Antoine de Saint-Exupéry, de 1943, narrativas que projetam modelarmente a liberdade e a imaginação ou a imaginação como pré-condição da liberdade, o romance infanto-juvenil de Natália Correia destaca-se talvez por um excesso de referencialidade e historicidade. O que sobressai nesta primeira obra em prosa publicada por Natália Correia — aos 22 anos jornalista do Rádio Clube Português em Lisboa — é a manifestação de duas hipóteses políticas: a hipótese de se derrubar efetivamente um governo e a hipótese da organização internacional da oposição a um governo por via diplomática; por outras palavras, destaca-se nesta narrativa infanto-juvenil o ímpeto interventivo que será característico da sua obra literária e cívica.

O tema da primeira publicação em livro de Natália Correia em 1945 é coincidente com uma prática de militância cívica que seria característica exemplar da sua obra teatral, como refere Ana Catarina Marques: “a produção de Natália na década de 60 é visceral para o teatro português — num contexto sociocultural castrador e violentamente punitivo para com os opositores do regime, o questionamento das instituições Estado, Igreja e poder político, bem como a consciência reivindicativa do papel da mulher na construção do País, são vectores exemplares” (99). De facto, a obra dramática de Natália Correia, visada pela censura, foi publicada essencialmente após a queda do Estado Novo em 1974, e a primeira reunião completa da sua obra dramática data apenas de 2023, da autoria de Armando Nascimento Rosa. Ora, é minha contenção, neste breve estudo, que o intertexto dramático está subjacente ao primeiro romance de Natália Correia, publicado em 1946, *Anoiteceu no bairro*, facto que solidifica a relevância de Natália Correia na dramaturgia portuguesa do século XX, enquanto nos permite apreciar a criatividade da escritora no domínio da narrativa de ficção. Como veremos em breve, o intertexto dramático neste romance de Natália Correia

manifesta-se na absorção da linguagem dramática pela linguagem narrativa — uma instância de *intertextualité* como teorizou Julia Kristeva em 1969.¹

A poeta emblemática de “Queixa das almas jovens censuradas” (poema de 1957 no seu livro *Dimensão encontrada*, popularizado em 1971 por José Mário Branco no álbum *Mudam-se os tempos mudam-se as vontades*) ou de “Já que o coito — diz Morgado” (poema sátira-intervenção de 1982 na discussão da lei do aborto na Assembleia da República) entre muitos textos de intervenção cívica viveu em congruência com a sua atividade profissional como editora. Na página web da Biblioteca da Assembleia da República Portuguesa dedicada à celebração do centenário da escritora e deputada² podemos ler que “foi a escritora portuguesa com mais obras censuradas” e foi condenada em 1969 com pena suspensa por “abuso de liberdade de imprensa” na publicação da célebre *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica: Dos cancioneros medievais à actualidade*, de 1965. Em 1972 semelhante acusação foi dirigida a Natália Correia (editora) e às autoras Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa pela publicação da obra modelar do feminismo português, *Novas cartas portuguesas*, tendo a leitura da sentença sido suspensa pela revolução do 25 de abril de 1974.³

Em 1946, Natália Correia publicou então o seu romance *Anoiteceu no bairro*, cujo título aponta para temas de matéria local e popular. À distância de menos de uma década de obras consideradas fundacionais do neorrealismo português como *Gaibéus* de Alves Redol, de 1939, *Esteiros* de Soeiro Pereira Gomes, de 1941, ou *Aldeia nova* de Manuel da Fonseca, de 1942, *Anoiteceu no bairro* sofreu, à primeira vista, uma marginalização semelhante à de outra ficção de autoria feminina, como foi o caso de autoras como Irene Lisboa, Maria Archer, Patrícia Joyce e Manuela Porto, entre outras, categorizada vagamente de neo-romântica, ou então “presencista” e intimista. Ana Paula Ferreira comenta o fenómeno da explosão de escritoras no domínio da narrativa de ficção a partir dos anos 1940 como um fenómeno paralelo ao movimento literário neorrealista estabelecido:

¹ “Tout texte se construit comme mosaïque de citation, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte. A la place de la notion d’intersubjectivité s’installe celle d’intertextualité, et le langage poétique se lit au moins, comme double” (85).

² Correia foi eleita deputada em 1979–1980 e 1980–1983 pelo Partido Popular Democrático (PPD), e em 1987–1991 como Independente.

³ As comemorações, em 2024, dos cinquenta anos da revolução do 25 de abril de 1974 produziram interessantes documentos de divulgação na www, como este dedicado às *Novas Cartas Portuguesas*: <https://50anos25abril.pt/historia/novas-cartas-portuguesas/>. Apesar do interesse da página web é de notar a falta de uma bibliografia básica sobre o tema.

Dir-se-á que a sua marginalização [mulheres escritoras] com respeito ao [neorrealismo] é qualquer coisa de inevitável, tendo em conta a sua aparente não adesão a uma visão do mundo marxista (ou “humanista”) em proveito de uma perspectiva crítica, de corte burguês, centrada nas mulheres como sexo-classe oprimida e alienada. (24)

Para Ferreira, a inevitabilidade da marginalização do texto da mulher escritora nos anos 1940 devia-se, aparentemente, à evasão ao código do texto neorrealista, bem como à alienação da mulher escritora burguesa. O código neorrealista propunha-se mostrar (desvelando) e não dizer (contando); dava primazia às personagens, às suas falas e ações, e retirava primazia à figura (neo-romântica ou burguesa) do/a narrador/a opinante e condutor/a da narrativa; o resultado seria um realismo objetivo que demonstrasse o processo de consciencialização dos indivíduos como classe explorada; que projetasse esperança, se não caminho, para o fim da opressão; e mobilizasse os indivíduos para ações de luta e reivindicação colectivas. Esta foi, resumidamente, a célebre controvérsia entre o jovem Álvaro Cunhal e o poeta José Régio na revista *Seara nova* em 1939, ambos esgrimindo razões sobre o valor do estudo aprofundado do homem; e novamente em 1954 na revista *Vértice*, Álvaro Cunhal — agora líder de geração — teorizando sobre as diferenças e consequências da forma *versus* conteúdo em literatura, vinculando o texto neorrealista a uma estética etnográfica e à urgência e eficácia comunicativa junto de uma comunidade de leitores. Como se sabe, a ideia para o romance *Gaibéus*, de 1939, despontou de um estudo etnográfico do jovem Alves Redol sobre os trabalhadores agrícolas do Ribatejo. O romance etnográfico beneficiava de uma relação de verosimilhança ao grupo representado, enfatizando assim o valor utilitário da literatura.

Por seu lado, Natália Correia partilhava menos da ideia de um realismo objetivo e defendia um realismo poético, comungando das ambições do poeta demiurgo como Fernando Pessoa, “para quem só é belo o que é ideal”, como escreveu em 1958 no seu ensaio *Poesia de arte e realismo poético* publicado na coleção surrealista dirigida por Mário Cesariny. E continua, explicando o programa cósmico do poeta demiurgo: “Ele não receia invocar as potências ocultas que lhe revelam o segredo do universo: a natureza está longe de ter completado a

sua obra. O programa cósmico inclui o destino do homem. Só quando liberta a imaginação, do intelecto, o poeta desencanta o fio de Ariane para sair do labirinto da existência” (26).

Quando Natália Correia entrou em cena em 1945–46, o debate nacional entre neorrealistas e presencistas encontrava-se no seu auge, se bem que não ofuscando polémicas com práticas surrealistas e existencialistas, às quais Natália se associaria. Todos confluíam na discussão do papel da arte e, consequentemente, do escritor face aos condicionalismos históricos nacionais e internacionais da época. Como já foi mencionado acima, data de 1939 o famoso artigo de Álvaro Cunhal contra o poeta José Régio, publicado na *Seara nova* com o expressivo título “Numa encruzilhada dos homens”⁴ no qual o líder comunista critica as posições estéticas e expressivas do poeta, catalogando-as de solipsistas e umbicalistas (Reis 95). O debate foi longo e abrangente. Em 1948, o romancista Vergílio Ferreira insurgiu-se, também na *Seara nova*, contra o conceito de uma arte utilitária, defendendo que a arte, “pela sua rebeldia à circunscrição, raramente pode ser sentida utilitária” (“Do equívoco sobre ‘arte dirigida’ e de outros equívocos”, Reis 111). E em 1966, Eduardo Lourenço refletia sobre a “opção marxista no contexto português a partir dos anos 1940” — no auge do Estado Novo — como a expressão críptica de uma contestação radical:

Sociologicamente, o Marxismo só tinha — e continua a ter — expressão oculta, críptica, quase iniciática, mas nem por isso menos extensa e activa. Através dele a ordem do mundo, e em particular do nosso mundo social, político, moral e religioso, era objecto de uma contestação radical. Pela natureza das coisas, essa radicalização, nos meios intelectuais, era sobretudo de natureza teórica, ideológica. Mas encarnava-se sem cessar, de uma forma oblíqua, em função dos grandes acontecimentos históricos e políticos mundiais, dos debates ideológicos que os acompanham, da literatura e da crítica que os reflecte ou repercute, e enfim, embora sem possibilidades de tradução política aberta, nas opções

⁴ No seu título, Cunhal faz referência ao famoso livro de poesia de José Régio, *As encruzilhadas de Deus*, de 1935, que consolidou Régio como um dos mais importantes poetas portugueses e figura cimeira da sua geração, congregada a partir de 1927 na revista modernista *Presença*, da qual o poeta foi co-fundador.

vividas e determinadas pelo contexto histórico e político português. (“Segundo prólogo sobre o espírito de heterodoxia” 93)

Ora, aos 23 anos e em 1946, Natália Correia demonstrou que dominava plenamente o código textual e temático neorrealista com o seu romance *Anoiteceu no bairro*, contrariando a marginalidade do discurso novelesco feminino da época apontada por Ana Paula Ferreira quanto a um diálogo com a literatura neorrealista. E, notavelmente, *Anoiteceu no bairro* atualiza a temática neorrealista com uma perspectiva urbana e efetua uma síntese estética entre o pendor etnográfico (rural) neorrealista e o intimismo (urbano) presencista.

O romance está dividido em 26 capítulos ou, melhor dizendo, 26 quadros cénicos de vidas num bairro lisboeta. A ação centra-se em poucos dias e todas as personagens estão ligadas pelo circunstancialismo de habitarem um comum espaço-tempo. Os modos discursivos privilegiados são dois: o discurso direto através do diálogo de personagens e o discurso indireto livre das personagens principais. A voz narrativa reserva-se à descrição na terceira pessoa, enquanto perspectivas e confrontações morais e ideológicas são veiculadas principalmente pelo discurso das personagens, direto e indireto livre.

Parece-me inevitável reconhecer o intertexto dramático e a síntese operada por Natália Correia entre o discurso novelesco e o discurso teatral em *Anoiteceu no bairro*. A escritora contribuiu inovadoramente para o código expressivo neorrealista e presencista, numa altura em que dogmas formais eram avidamente debatidos como sendo incompatíveis: levados ao extremo, os argumentos eram que as perspectivas burguesas exerciam o domínio da introspeção elaborada mas inerte por serem solipsistas e porque careciam do conhecimento da realidade das classes populares, rurais, trabalhadoras e operárias que eram a maioria da população. Por outro lado, as perspectivas dessa maioria da população estavam ausentes da consciência pública e intelectual urbana por falta de voz que as amplificasse e não dispunham de autonomia escrita por falta de instrução. Daí advinha a base etnográfica do trabalho neorrealista.

Neste romance, todas as personagens principais demonstram-se capazes de fazer a sua própria introspeção crítica: Luísa, a protagonista cuja história faz a união de quase todas as cenas dramáticas, partilha a sua história de abuso sexual e económico por parte de patrões através de momentos de rememoração traumática

íntima, em discurso indireto livre. A cena final que lhe proporciona a salvação ou transcendência da espiral negativa da sua vida é possibilitada por Eduardo, que se apaixonou por ela enquanto a entrevistava para uma posição de educadora do filho. Luísa toma uma decisão com plena consciência do risco de assumir novamente uma relação dependente com um homem-patrão. Em discurso indirecto livre, Luísa duvida e pergunta-se: “Qual seria a sua situação? Preceptora do filho, ou ... ou amante do pai?” (291). Por seu lado, Eduardo exerce o privilégio plenipotenciário da sua classe e género e não tem dúvidas quanto aos seus sentimentos em relação a Luísa:

“Eis a mulher” — repetia de si para si — “Foi assim que eu a sonhei”. Nela encontrava a forma ideal e corpórea do seu sonho. Era a mulher delicada e profundamente feminina. Era a “sua mulher”. (207)

As aspas em “sua mulher” transferem a focalização da fala/pensamento do personagem para a ênfase textual, subtilmente veiculada pela voz narrativa que dessa forma intervém criticamente no discurso do personagem e desvelando-o como um axioma masculino.

Outras personagens femininas, como Lídia e Cacilda, são vítimas de prostituição como única forma de sustento na cidade quando os seus sonhos de casamento (e os sonhos de suas mães que as educaram para o casamento) são gorados. Uma outra personagem, Joana, casa com um homem de meios que se comporta como superior a ela em tudo e Joana vive resignada uma situação traumática de abuso psicológico masculino. Nas experiências destas e outras personagens femininas — incluindo a opção radical do suicídio — nós, leitores, comparamos as várias possibilidades de futuro para Luísa e percebemos que nenhuma delas é modelo de autonomia. No final do romance, numa cena lírica a que não era estranho o texto neorrealista, o vento abre subitamente a janela do quarto de Luísa enquanto ela faz as malas para se mudar para a casa de Eduardo, indicando a sua libertação iminente. No entanto, na sua reflexão, a personagem demonstra que não vai iludida pelo romantismo:

um homem, da alta esfera, que não hesitava em depor nas mãos de uma desconhecida, que por nenhum motivo lhe merecia

confiança, a educação do seu filho, ou era um excêntrico, ou um ser verdadeiramente superior, com uma noção totalmente nova do Bom e do Mau. (297)

No romance, a introspeção por discurso indirecto livre é o principal veículo de perscrutamento da moralidade das personagens, que são também masculinas: Fonseca, dono da loja do bairro, considera-se “o mais democrata dos patrões” (282) mas explora e insulta o marçano Quim Felugem, “paspalhão”; o jovem Jeremias de onze anos, empregado de hotel, observa a dinâmica e vícios das classes ociosas; Zé das Fitas, *chaffeur* de praça que

[d]ividia as mulheres em duas espécies: as que gostavam dele (muitas) e as de quem ele gostava (poucas). As primeiras, aborreciam-no; as segundas, irritavam-no. Mas de qualquer maneira desprezava-as. Sintetizava a sua teoria da seguinte forma: provar ... e andar. (117)

E ainda o velho Aleixo, poeta e assador de castanhas e personagem-coro de tragédia que intervém providencialmente em favor do casal Luísa/Eduardo. Como eu dizia, se a introspeção por discurso indirecto livre é o principal veículo de perscrutamento da moralidade das personagens, à multiplicidade de pontos de vista individuais acrescentam-se no romance os pontos de vista coletivos que são expressos por via de diálogo entre personagens. Assim, na taberna do Simões, um grupo discute política: “— eu, de política, só sei uma coisa: é que trabalho e tenho fome” (113) ao que outro responde: “sim ... somos nós que fazemos a política — mas fazemo-la para os outros, nunca para nós” (114). Numa outra cena na mesma taberna, um grupo de “homens de fato de ganga” verbaliza a sua consciencialização de classe:

—Alma de escravo é o que temos!
—Até um dia ... até um dia ...
—Ele foi preso e todos lhe chamam ladrão ... Menos os que sabiam quanto custa ver a família passar fome. Eu chamei-o desgraçado. A fome é má conselheira ... (254)

Numa outra cena (isto é, capítulo), na pensão da Dona Lili, os hóspedes discutem religião e moralidade, e a voz do estudante sobressai no grupo com uma gargalhada saudável:

—Oh! Meu caro senhor, mas não há originalidade em nenhuma delas ... A Bíblia é o Corão; e no Corão encontra o conteúdo de qualquer outro texto sagrado. Apenas divergem as características etnográficas. A teologia é idêntica. Cristo é o Krishna dos Árias.
(219)

E em resposta à acusação de falta de dignidade, patriotismo e vergonha dos jovens, e a sentença “Já não há homens em Portugal” o estudante defende-se enfaticamente (dramaticamente) com um fervor reminescente das ideias propagadas por Bento de Jesus Caraça (1901–1948) em 1933 na sua célebre conferência “A Cultura Integral do Indivíduo”.⁵ Diz o estudante: “creio em alguém: eu! Creio numa coisa: no meu cérebro, nos meus braços, nos meus passos, na minha vontade e na minha consciência postos ao serviço de uma só causa: a Humanidade” (222).

A variedade de quadros dramáticos no romance permite a intercalação dinâmica de introspeção e diálogo sem que o panfleto ou a literatura de combate se tornem na mensagem predominante do texto. O efeito de real da técnica narrativa de Natália Correia em *Anoiteceu no bairro* aproxima este romance da fonte tradicional e precursora do neorrealismo português que é Camilo Castelo Branco (principalmente o Camilo de *Novelas do Minho*, tal como demonstra Ana Paula Ferreira no seu estudo pioneiro *Alves Redol e o neo-realismo português*). Por outro lado, Natália Correia introduz neste romance a discussão existencialista da responsabilidade e da liberdade humanas que será aprofundada longamente nos seus dois romances seguintes, *A Madona* (1968) e *As núpcias* (1992).

Curiosamente, foi em entrevistas e palestras que Natália Correia comentou a sua apreciação de *Anoiteceu no bairro*, o romance que na sua obra mais diretamente partilha o código textual neorrealista. Em 1969, em entrevista a Edite

⁵ Caraça esteve nas origens do Movimento de Unidade Democrática (MUD) ao qual Natália Correia viria a aderir em 1945: “Agora, é toda a humanidade que é chamada a resolver o seu próprio problema, está tudo em causa, há que refazer tudo, e por isso o nosso tempo é o mais perturbado e inquieto de todos os tempos que o homem tem vivido. A ocasião é única também para realizar finalmente um grande passo nessa síntese grandiosa do indivíduo e da colectividade” (187).

Soeiro a autora confirmava a centralidade das “preocupações” neorrealistas no romance e na sua obra:

Se pus *Anoiteceu no Bairro* à margem, não foi por ter sido escrito numa fase imatura da minha vida, mas porque o entendo como inautêntico. Embora o livro corresponda a preocupações ideológicas que mantenho, não estou interessada em fazer literatura programada. *Anoiteceu no Bairro* reflectia, directamente, uma preocupação de ordem ideológica. Hoje, penso que essas preocupações, de forma alguma alheias à minha obra, que nela aparecem disseminadas, podendo até constituir a sua substância e o seu fundo — não devem estar imediatamente declaradas. Esta é a única diferença entre a minha concepção actual do romance e a que tinha na juventude. (Gonçalves 41)

Natália afirma a sua concordância com as preocupações neorrealistas, rejeitando, no entanto, a ortodoxia literária e a política do movimento neorrealista. Assim se poderá compreender a curiosa autoprescrição por inautenticidade a um romance cujo discurso exhibe uma dialética de realismo social e introspecção. No entanto, e à luz da obra completa de Natália Correia, bem como do seu ativismo político, poderemos entender a questão da autenticidade dentro de parâmetros da liberdade de escrita (sob censura) e da associação criativa de Natália com o movimento surrealista lisboeta.

A posição de Natália Correia relativamente ao movimento neorrealista endureceu-se progressivamente enquanto a sua afinidade ao movimento surrealista se sedimentou, quer na sua produção literária quer ensaística, editorial e também política. Como editora, a sua *Antologia da poesia erótica e satírica* data de 1966 e *O surrealismo na poesia portuguesa* de 1973. Em 1978, quatro anos após a revolução de abril e pouco antes de iniciar a sua carreira política como deputada eleita na Assembleia da República pelo Partido Popular Democrático (PPD), Natália proferiu uma palestra em inglês na Universidade Brown em Providence, Rhode Island, sobre o tema “Surrealism in Portuguese Poetry” na qual qualificou o movimento neorrealista de repressivo e uma forma de despotismo contra o qual se formara o movimento surrealista em Portugal:

Against the second form of repression—that of the “neo-realists”—a group of poets and painters founded the Surrealist Group of Lisbon in 1947. Its programme obeyed the principle of total subversion. From its perspective “neo-realism” (so-called) was considered to be not only a despotism that was no less hideous than the repression of a government that imposed literary censorship, but also a dangerous deviation from literature’s true mission. (Monteiro 129)

Em 1992, em prefácio-introdução à publicação da sua obra poética completa com o belo título *O sol nas noites e o luar nos dias: Poesia reunida*, publicada em 1993, e a escassos meses de falecer inesperadamente, Natália caracterizava o neorrealismo de esparrela trágica que ela teria evitado após a publicação de *Anoiteceu no bairro* em 1946:

não foi pelo manual de um neorrealismo, com o qual aliás sempre embirrou o meu duende libertário, que me fiz atiradora. Do que eu me livrei em não ter caído nessa esparrela, que pode ter um desenlace trágico. Vejam o Maiakovski. (31)

A militância cívica foi marca constante da obra e da postura pública de Natália Correia que, com *Anoiteceu no Bairro*, contribuiu de forma inovadora para um corpus literário, o neorrealista, de autoria predominantemente masculina. No seu romance, Natália Correia transcendeu o neorrealismo programático imbuindo-o de introspeção individual que dignifica as personagens-vítimas e desvela o cinismo de personagens vitimizadoras. Já as personagens dos seus romances seguintes, enquanto máscaras de deuses, patenteiam os limites da condição humana, exploram o absurdo da autenticidade, sofrem a náusea da existência e morrem de desejo abjecto.

Se no seu romance de 1946, por si prescrito por inautenticidade, Natália transcendeu criativamente os limites do neorrealismo num texto sumamente legível, a autora temeu que os seus dois romances seguintes, *A Madona* (1968) e *As núpcias* (1992) fossem incompreendidos na sua autenticidade críptica. Já um dos seus primeiros poemas, publicado em 1947 no livro *Rio de nuvens*, expressa em tons premonitórios a obra da sua vida:

Andar?! Não me custa nada!...
Mas estes passos que dou
Vão alongando uma estrada
Que nem sequer começou. (*O sol nas noites* 48)

Natália Correia, a intelectual pública, veio a conhecer bem os caminhos tortos da legibilidade e a complexidade da coerência.

Obras citadas

- Correia, Natália. *Anoiteceu no bairro*. Edição da Casa do Livro, 1946.
- . *Grandes aventuras de um pequeno herói*. A Bela e o Monstro, 1945.
- . *Poesia de arte e realismo poético*. Coleção A Antologia, 1958.
- . *O sol nas noites e o luar nos dias: Poesia reunida*. 2a ed., Dom Quixote, 1999.
- Caraça, Bento de Jesus. “A cultura integral do indivíduo: Problema central do nosso tempo.” *Seara nova*, no. 348, 1933, pp. 181–89.
- Cunhal, Álvaro [publicado sob o pseudónimo António Vale]. “Cinco notas sobre forma e conteúdo.” *Vértice*, vol. 131–132, 1954, pp. 466–84.
- . “Numa encruzilhada dos homens (A-propósito das Cartas Intemporais de José Régio publicadas na *Seara Nova* nos. 608 e 609).” *Seara Nova*, no. 615, 1939, pp. 285–87.
- Ferreira, Ana Paula, editora. *A urgência de contar: Contos de mulheres dos anos 40*. Caminho, 2000.
- Gonçalves, Zetho Cunha. *Entrevistas a Natália Correia*. Parceira A. M. Pereira, 2004.
- Kristeva, Julia. *Séméiotikè — Recherches pour une sémanalyse*. Seuil, 1969.
- Lourenço, Eduardo. *Heterodoxia*. Assírio & Alvim, 1987.
- Marques, Ana Catarina. “Para um teatro da militância cívica: Sátira, desmistificação e crise ideológica das instituições político-religiosas nas peças *A Pécora* de Natália Correia e *Quem Move As Árvores* de Fíama H. P. Brandão.” *CEM — Cultura, Espaço & Memória*, vol. 3, 2012, pp. 97–110.
- Monteiro, George. “Natalia Correia on Portuguese Surrealism: A Lecture in the United States.” *Portuguese Studies*, vol. 31, no. 1, 2015, pp. 124–31.

Reis, Carlos, ed. *Textos teóricos do neo-realismo português*. Seara Nova, Editora Comunicação, 1981.

Régio, José. *As encruzilhadas de Deus*. Edições Presença-Atlântida, 1935.

Rosa, Armando Nascimento, editor. *Obra dramática completa de Natália Correia*. Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2023.