



# Peças Breves no Teatro Escrito de Natália Correia

Armando Nascimento Rosa

---

Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa

**Palavras-chave:** Natália Correia, Escrita de Teatro, Literatura Dramática Portuguesa do séc. XX, Poesia e Drama, Sátira política, Teatro, História e Mito.

**Keywords:** Natália Correia, Playwriting, Dramatic Portuguese Literature of the twentieth century, Drama and Poetry, Political satyr-play, Theatre, History and Myth.

Entre 1952 e 1989, Natália Correia (1923-1993) produz uma obra dramaturgical que por certo lhe concede o título do mais original e audacioso dramaturgo português da segunda metade do século XX. Lugar de experimentação híbrida de formas, e não obstante o silenciamento cénico (e também editorial) de que é vítima durante o salazarismo (e não só), o teatro escrito nataliano evolui e viaja por uma impressionante diversidade de registos genológicos e estéticos: da fábula surrealista, infanto-juvenil (*Dois Reis e um Sono*, 1958) ou adulta (*Sucubina ou a Teoria do Chapéu*, 1952), ao absurdismo em sátira política (*O Homúnculo*, 1965); do drama existencial pós-simbolista (*D. João e Julieta*, 1957-58) ao mitodrama filosófico ou auto-referencial (*O Progresso de Édipo*, 1957, e *Comunicação*, 1959); do teatro épico-catártico pós-brechtiano e pós-artaudiano (*A Pécora*, 1967 e *O Encoberto*, 1969) ao teatro histórico-mítico, que colige o *pathos* romântico com o estranhamento da alegoria barroca (*Erros Meus Má Fortuna, Amor Ardente*, 1980); do libreto operático sociocrítico (*Em Nome da Paz*, 1973, com música de Álvaro Cassuto) ao drama antropológico e arquetípico (*Auto do Solstício do Inverno*, 1989); do texto para cantata cénica (*O Romance de D. Garcia*, 1969, com música de Joly Braga Santos), ao teatro versificado ou em prosa que revisita temas da tradição literária e do romanceiro (*A Juventude de Cid, A Donzela que Vai à Guerra, e D. Carlos de Além-Mar*, três peças de datação incerta).

As evasões e invasões de *eros*, os fascínios e as prisões do tempo histórico, e as utopias do humano projectadas na cena, serão mapa motivante para um percurso pela dramaturgia nataliana édita e (até agora) inédita, que no presente texto se circunscreve a três obras dramáticas capazes de se reverem na designação de formas breves: *O Progresso de Édipo*; *Comunicação*; e *O Homúnculo*.

Testemunha subversiva do meio século de ditadura em que Portugal viveu, Natália dramaturga é bem um caso exemplar dos efeitos castradores que a censura infligiu numa arte pública como é a teatral, e que em Portugal carrega, além do mais, o estigma histórico de três séculos de Inquisição. Enquanto autora exilada do palco, a sua persistência na forma dramática resulta de uma vocação teatral inadiável que, por isso mesmo, não deixará de denunciar a asfixia criativa a que estiveram votados os dramaturgos portugueses mais representativos deste extenso período, de entre os quais se destaca Bernardo Santareno (1920-1980). No domínio conjectural, decerto teria Natália escrito mais ainda para a cena, caso tivesse recebido a motivação de assistir às suas obras primeiras, para adultos, encenadas à data de criação escrita. Uma hipótese que surge inevitável, ao apreciarmos a diversidade genológica das peças teatrais que Natália vai compondo para o eco morto da gaveta ou, na melhor das hipóteses, para a cumplicidade conspiratória da leitura partilhada, nesse espaço de tertúlia cultural e resistência política ao salazarismo em que se constitui a sua casa de Lisboa, nas décadas de 50 e 60; lugar onde, por exemplo, se leva à cena privada, pela primeira vez em Portugal, o *Huis Clos* de Sartre, sob a direcção de Carlos Wallenstein, em cujo elenco se integra a escritora anfitriã, a par do amigo e dramaturgo Manuel de Lima (1918-1976), que com ela traduz a peça do filósofo francês (1950). Nome relevante da estética surrealista no teatro português, Manuel de Lima será ainda prefaciador da tradução portuguesa que Natália fará, juntamente com Rosário Corte-Real, do libreto da ópera de Alban Berg, *Wozzeck*, do texto de Büchner (publicado em 1959).

### *O Progresso de Édipo* – Poema Dramático (1ª edição: 1957)

No ano anterior ao da surpreendente estreia cénica (no Teatro Munumental) de *Dois Reis e um Sono* (fábula política sob o disfarce de teatro para a infância, escrito com a colaboração de Manuel de Lima), Natália publica *O Progresso de Édipo*, a sua primeira peça a solo, em edição de autor (Lisboa, 1957), com um desenho seu na capa, onde um ser híbrido de mulher inteira e esfinge abraça, devoradora, um suposto Édipo; um carvão a testemunhar-nos a faceta de pintora, que Natália Correia cultivou de forma intermitente e catártica. *O Progresso de Édipo*, com o subtítulo de *Poema Dramático*, reescreve o mito grego transgredindo as suas coordenadas clássicas, à boa maneira do individualismo romântico e da subjectividade surrealista (universos estéticos nos

quais Natália se revê). Literariamente soberbo, o texto desta peça mitocrítica, curta mas muito densa, ensaia um moderno mimetismo face ao estilo austero e conciso dos tragediógrafos, recheado com máximas reflexivas; logo prefiguradas no preâmbulo à peça, escrito numa prosa oracular, plena de poesia e enigma.

São quatro as personagens: Tirésias, Édipo, Jocasta e a figura colectiva do Coro, que intervém com uma economia verbal assinalável; numa distribuição de seis breves cenas cuja legenda de sentido é indicada por epígrafe de Nietzsche, oriunda d' *O Nascimento da Tragédia*, num passo em que o filósofo-poeta aborda a *hybris* fáustica do incesto edipiano.

No entanto, a peça contraria e/ou baralha as punições destinadas tradicionalmente aos protagonistas. Édipo surge desde o início com analogias à condição de sábio, apto mesmo a rivalizar com o xamã Tirésias.

TIRÉSIAS: Dificil é esgrimir contigo usando estas palavras que os mortais fabricam para comunicarem. Porque tu decifraste o enigma da esfinge e por isso és conhecido como sábio. (...)» (Correia, 1957: 13)

Um dado fundamental que Natália altera no mito, e que se mostra extremamente significativo na sua reinterpretação de Édipo, consiste na origem da cegueira deste. Aqui não é a descoberta das núpcias incestuosas que conduz Édipo a cegar-se. A cegueira é anterior e não auto-infligida, resultando da luta corpo-a-corpo na qual Édipo mata Laio e, mesmo que involuntariamente, abre o caminho para o trono de Tebas. Somos confrontados de novo com o preço faustiano e alienante a pagar pela aquisição do poder exterior sobre os outros: a perda da alma. É o próprio Édipo que o diz ao Coro.

ÉDIPPO: (...) O caso é que um trono não se obtém de graça. Para chegar a ele quase todos contraem a cegueira da alma. É uma cegueira que eles provocam para que o coração não seja um hóspede demasiado importuno no peito de um monarca. Mas eu não matei Laio para lhe usurpar o trono. Porém está escrito que aquele que mata é herdeiro do homem que matou. (ibid.: 17)

Esta cegueira antecipada modifica a relação entre Jocasta e Édipo; ele já é cego no momento de desposá-la e daí as dúvidas que assaltam Jocasta por não saber que tipo de projecção amorosa o seu marido cego coloca nela. De facto, a peça nataliana pode ser vista como uma variação do mito edipiano que desenvolve fulcralmente o complexo de Jocasta. Todos os dias ela se desloca ao templo, para pedir aos deuses que restituam a visão a Édipo, mas, como o diz Tirésias, não é por amor dele que ela o faz, mas para se assegurar da solidez do laço que o une a Jocasta. A sua súplica será atendida; Édipo recupera a vista, que é o símbolo da sua consciência individual. Na anagnórise da identidade de ambos, ele interroga-se, num distanciamento enuncia-

tivo, sobre a sustentabilidade da união anômala, agora que o desejo é dilacerado pela evidência do incesto:

ÉDIPO: (...) O mamilo róseo perderá a cor na boca do amante. Porque este já não ignora que aquela fonte de volúpia é o mesmo seio que o amamentou. Poderá Édipo transformar as entranhas que o conceberam na terra mais apetecível às violentas sementes do seu orgasmo? (ibid.: 32)

O elemento trágico neste drama não está propriamente no reconhecimento do incesto (embora não o nomeie, Jocasta de resto já o sabia durante a cegueira de Édipo), mas sim em saber como continuar a viver nele. Lido em literalidade, o desfecho será uma surpresa de feminina crueldade possessiva. Jocasta fere de novo os olhos de Édipo para que ele regresse à noite da cegueira, bem como à dependência que esta impõe, de modo a não perdê-lo de si. *O Progresso de Édipo* acaba por expor uma aporia erótica; se, como diz Édipo, «nenhuma viagem nos permite verdadeiro regresso» (ibid.: 30), esta equívoca regressão à mãe é também a nostalgia pela perda da individualização, a anulação da identidade autónoma que os olhos cegos simbolizam. E um enigma se destaca do jogo dramático: é este o retrato apenas do fantasmático incesto edipiano, ou antes de toda e qualquer *queda amorosa*, que através dele se perspectiva? O amor como prisão cega e/ou como cegueira iluminante?

Para a autora, existiu uma clara intenção alegórica a determinar a concepção desta obra que ela entenderá, retrospectivamente, não como peça teatral, mas sim como diálogo filosófico, «um processo dialógico de expor uma tese (...) que retoma o mito matrística» (Lello, 1988: 15) Em depoimento inédito prestado a Júlia Lello, em torno do seu teatro, diz Natália ainda:

Sófocles só representa o tratamento do mito na óptica patriarcal. O meu Édipo cega-se para o exterior, onde vigora a lei patriarcal, que castiga o seu incesto, para se refugiar no seu inconsciente individual, que guarda a lei arcaica de iniciação do filho na sabedoria materna, através de incesto que, neste caso, é simbólico. Retoma-se pois aqui o mito da Deusa-Mãe e do filho que na tragédia grega é castigado pelo Deus introduzido pela cultura patriarcal indo-europeia. (...) Daí eu chamar *Progresso de Édipo* – porque o Édipo e a Jocasta assumem o incesto, ao contrário do que se passa na tragédia grega. Pretendo repor ao mesmo tempo um estado pré-lógico, ou seja, pré-patriarcal. (Lello, 1988: 15)

As aporias de *eros*, perante a formatação social e a aspiração utópica da vontade individual, são questões que Natália desenvolve teatralmente numa notável peça extensa que constituiria de facto a sua primeira obra escrita a *solo*, de longo fôlego, para palco: *D. João e Julieta*. No entanto, a autora faria dela segredo e a peça só viria a ser conhecida e divulgada postumamente. Escrito em 1957, tal como *O Pro-*

*gresso de Édipo*, revisto e ampliado por Natália no ano seguinte (conforme o espólio o documenta), o texto de *D. João e Julieta* só seria editado e representado em 1999 (pela Comuna-Teatro de Pesquisa, numa co-produção com o Teatro da Trindade, onde o espectáculo se apresentou, encenado por João Mota).

### *Comunicação (Auto da Feiticeira Cotovia)* (1ª edição: 1959/ 1ª representação: 1999)

Depois de nos propor as suas versões pessoais de Édipo e de D. João, Natália escreve um texto bastante auto-referencial, que aprofunda uma ambivalência entre poesia em sentido estrito e forma dramática, destinada ao teatro, transmitida por isso numa polifonia lírica. Tanto assim é que *Comunicação* (1959) somente pelo título intratextual de *Auto da Feiticeira Cotovia* denuncia a sua pertença genológica ao teatro escrito, sendo sucessivamente reeditado pela autora incluído no conjunto da sua obra poética, tanto na antologia *Poemas a Rebate* (1975), como na recolha que fará da sua poesia completa: *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias* (1992). *Comunicação* é um poemodrama em quadras de métrica vária, com didascálias que se destinam mais à visualização mental do leitor, ou à enunciação verbal pelos actores, do que a um objectivo pragmatismo cénico; à semelhança do que acontecia por exemplo com *O Jacto de Sangue* (1925), um dos raros textos dramáticos compostos por Antonin Artaud. *Comunicação* é um texto onde encontramos, pela criatividade poética, a denúncia feroz da ditadura fascista, que mergulha o país numa «treva onde os estranguladores das palavras constroem o silêncio da sala de espelhos onde o tirano se masturba» (Correia, 1999: 173). Silêncio inquisitorial que a escritora sentiu bem, enquanto autora com livros sucessivamente apreendidos e censurados. Daí que a feiticeira Cotovia, condenada à fogueira, protagonista sacrificial do auto (que é também auto-de-fé), seja visivelmente uma projecção autoral, uma máscara pela qual Natália quis deixar o seu rosto de bardo teatralmente exposto; para tal criando uma fábula de irónica ficção arqueológica, anunciada no prólogo da peça. O espaço dramático é a cidade soterrada e inquisitorial de Lusitânia; metáfora de um Portugal prisioneiro de fantasmas repressivos, que nunca o abandonaram desde há séculos:

Recentes escavações feitas no Sudoeste da Europa confirmaram a existência de uma cidade soterrada pelo prodígio diário de um lento e assombroso cataclismo.

Dessa cidade - a Lusitânia - contam contos espantados que uma mulher a quem chamavam a Feiticeira Cotovia foi condenada às chamas por práticas de uma magia maior e estranha a que ela dava o nome de Poesia. (Correia, 1999: 173-174)

A peça consistirá numa espécie de julgamento público da singular feiticeira, subversiva pelo poder mágico do seu verbo alquímico, tendo por personagens, para além dela, o Pregoeiro que anuncia os factos, um Coro cúmplice das razões da ré, e os acusadores que são o Inquisidor, a Solteirona, os Sete Juizes, o Padre, e o Patriota. E assim como anteriormente, em *O Progresso de Édipo*, se confrontara Natália com um mito que se liga ao primeiro nascimento do teatro ocidental (na Grécia antiga), aqui, pelo subtítulo de auto, demonstra a autora o seu estilístico e simbólico gesto de revisitar o segundo nascimento dele (na Europa medieval) que assiste às origens da dramaturgia portuguesa, com Gil Vicente (cultor da forma de auto), para muitos o mais notável dos dramaturgos europeus do final da Idade Média. *Comunicação* é um manifesto lírico-dramático de grotesca beleza, que reúne expressivamente o espírito escatológico das medievais cantigas de escárnio com a imaginação iconoclasta de inspiração surrealista, que dispara, liberador, contra opressões múltiplas: existenciais, políticas, sexuais e religiosas. Num registo de literária rebelião, que mescla com destreza o popular e o erudito, este é um pequeno auto que reclama para a poesia a morada ontológico-política da liberdade maior do humano – convicção inabalável de Natália –, como o afirma o Pregoeiro, único defensor individual das razões dessa iluminada feiticeira «Que diz que a fúria que se chama vida/É lutar, ferida da vida ser pouca/Com muitos milénios de alma decidida/Pela liberdade que é a luz na boca» (Correia, 1999: 175).

A peça viria a conhecer uma primeira encenação por João Mota, em 1999, no Teatro da Trindade que a integrou num interlúdio de teatro dentro do teatro, como espectáculo a que assistem as personagens de *D. João e Julieta*, no baile de máscaras que o protagonista nataliano promove em sua casa; a actriz Cristina Cavalinhos interpretou a Feiticeira Cotovia. Já em 2007, João Brites elaborou uma versão cénica da peça, sob o nome *A Cotovia*, dirigindo-a numa realização d' O Bando, no seu espaço em Vale de Barris, em Palmela, com elenco do colectivo teatral local As Avozinhas.

No título abstractizante de *Comunicação* (visto que para esta peça Natália não optou apenas pelo nome de *Auto da Feiticeira Cotovia*), esconde-se um eco pessoalíssimo da autora a uma outra *comunicação* poética endereçada a Portugal e ao mundo: a *Mensagem* de Fernando Pessoa (o único livro que o poeta publicaria em vida, em 1935), que por sua vez fora o reencontro possível do poeta moderno com o Camões épico (esse mesmo Camões renascentista que a autora invocará para protagonizar uma das suas últimas peças). Eco que Natália prolongaria no seu volume seguinte de poesia, datado de 1961, *Cântico do País Emerso*, obra onde tal intenção intertextual se tornará inteiramente visível; tanto no título, de epopeia deceptiva tal qual o fora a *Mensagem* de Pessoa, como na epígrafe que o abre, da *Ode Marítima* de Álvaro de Campos, como ainda no conteúdo, onde se evoca como tutelar «cais evanescente» do *país emerso* esse: «Que foi apenas o escriturário / A primeira ovelha exposta no calvário / De um

povo agiota que faz pé-de-meia / O manga-de-alpaca que os deuses mandaram / Fazer a escrita da nova Odisseia» (Correia, 1999: 204-205).

É de sublinhar de resto a importância exercida pela obra de Fernando Pessoa no processo de autodescoberta de uma identidade poético-dramática em Natália Correia, em analogia aliás ao que sucede com diversos outros poetas maiores de língua portuguesa no séc. XX. O prometeico titanismo do génio pessoano, hoje universalmente reconhecido, começou por ser, em Portugal, digerido criticamente de modos diversos, como é costume acontecer com a recepção de novas vozes de força excepcional e, por isso, heterofágicas. Natália, em ensaio de 1958, *Poesia de Arte e Realismo Poético*, elegera já Pessoa como farol para a utopia dos poetas autênticos, precisamente graças a essa liberdade gnóstica (Rosa, 2005: 27) que a autora vê emanar do olhar metadramático dele, incitador a que cada um descubra o seu caminho, e não se limite a ser epígono do mestre.

A linha fecunda que parte dos poetas libertadores no número dos quais Fernando Pessoa se inclui é o convite à negação da sua obra na medida em que ela é já um valor conquistado. A única possível filiação que o poeta oferece aos continuadores do seu espírito é o incitamento à experiência concreta de cada um (Correia, 1958: 22-23).

### *O Homúnculo – Tragédia Jocosa* (1ª edição: 1965)

E uma das vias pessoais trilhadas por Natália, para além de um eros flamejante que lhe é congénito, é essa sua predileção pelo riso catártico, liberador do indivíduo face aos condicionalismos políticos de um meio cultural asfixiante e mesquinho: «se alguém me quiser encontrar, procure-me entre o riso e a paixão» (Correia, 2001: 8); escreverá ela mais tarde, em 1983, num prólogo, em jeito de ultimato anarquista, ao volume de contos *A Ilha de Circe*. Daí que o sucedâneo dramatúrgico da feiticeira Cotovia seja de facto uma peça que acentua o registo do escárnio através de uma forma dramática breve; uma «sátira política», no dizer da autora (Lello, 1988: 23), que apresenta estratégias de delírio surreal e absurdista para retratar Salazar e seus acólitos no pequeno palco das misérias lusitanas. *O Homúnculo – Tragédia Jocosa*, assim se chama a peça com a qual Natália afirmaria ter começado a escrever deliberadamente para a cena (Lello, 1988: 23), talvez porque neste texto a consciência dramatúrgica dos processos cénicos suplante os expedientes verbais da poetisa virtuosa. Publicado em 1965, pelo temerário editor e escritor Luiz Pacheco (n. 1925), com quatro ilustrações da autora (numa técnica mista de pintura e colagem, em sugestivas imagens de um grotesco surreal), o livro é imediatamente apreendido pela PIDE, tornando-se um texto clandestino que passa secretamente de mão em mão como senha conspiratória. Peça breve em cinco quadros, *O Homúnculo* é uma das raras obras mestras (conjuntamente com *O Clube dos*

*Antropófagos*, de Manuel de Lima, escrita em 1957, enquanto o autor era hóspede da casa de Natália, em Lisboa) que no teatro português consegue operar o cruzamento entre a estética surrealista, o teatro do absurdo, e a sátira política.

Decorrendo a acção «no palácio de el-rei Salarim, senhor absolutíssimo da Mortocália» (Correia, 1965: 11), os jogos onomásticos e semânticos são provocatoriamente transparentes: se o nome Salarim remete para o ditador, já o lugar mortuário da fábula, Mortocália, é o epónimo fabulístico que designa o Portugal da ditadura, que sacrifica a sua juventude numa guerra colonial em África, iniciada em 1961, quatro anos antes da publicação do texto. Reino de *thanatos* ainda, porque repressor do princípio de *eros*; no qual o sádico Salarim proíbe o acto de urinar, metáfora explícita do sexo: «ordenando que se obstruissem os orifícios por onde machos e fêmeas (...) se obstinavam em praticar essa antiga necessidade» (Correia, 1965: 21) A didascália longa com que a peça abre convida mesmo a que seja lida em cena por um ou vários actores, dada a informação cenológica que disponibiliza, com uma vivacidade de escrita corrosiva. Veja-se a descrição trágico-paródica do protagonista:

*Salarim tem nariz (ou bico) arqueado e dois olhos de fogo muito juntos, situados quase no alto da cabeça. Da sua idade só se pode dizer que por meios naturais era de esperar que já tivesse morrido há muito tempo, mas que por outros meios, talvez sobrenaturais (há quem diga que usando em proveito próprio o tempo que roubou aos súbditos), conseguiu sustentar a foíce, sempre que a morte julgou chegada a altura de ceifar os seus muito esticados anos.* (Correia, 1965: 11)

As figuras dramáticas d' *O Homúnculo* situam-se, como vemos por este exemplo descritivo, na categoria *ubuesca* de títeres caricaturais, nos quais um recorte de surrealismo expressionista exhibe, de forma bem legível, a correspondente tipificação alegórica. Assim, para além de Salarim, que parodia Salazar, temos, logo na contracena do primeiro quadro, a presença do Bispo; jogando na cena essa cumplicidade perversa entre o poder político e o eclesiástico, que caracterizou o fascismo lusitano; nomeadamente numa submissão equívoca da Igreja católica face ao *status quo* ideológico do Estado Novo. Equivocidade que a peça desenvolve, já que a máscara de servidão do Bispo (onde é inevitável vermos satirizado o cardeal Cerejeira, aliado eclesial de Salazar) serve para que este consiga controlar a seu favor o megalómano e solitário Salarim. Uma fala desconcertada do ditador, dirigida ao Bispo, demonstra-o:

SALARIM: Já estás a falar demais. Quando te comprei tinhas um silêncio verdadeiramente colaborador. A tua tagarelice perturba-me. (*Leva as mãos à cabeça.*) Sinto-me tonto, confuso... Desconheço-me... (ibid.: 16)

Por sua vez, o bobo Mnemésicus denuncia o seu alegorismo ácido no figurino que enverga, uma vez que vem «*vestido de catedrático*» (Correia, 1965: 16); sátira acres-

cida, portanto. O poder cultural legitimado, que a instituição universitária representa, surge na peça sob a identidade do bobo de Salarim, de quem este depende a ponto de chamá-lo, sintomaticamente: «Mnemésicus, minha alma!», ou «sol do meu espírito» (ibid.: 16). Temos pois nestas duas duplas que Salarim constitui, ora com o Bispo, ora com o Bobo, dois ecos dramaturgicos paródicos bem distintos: no primeiro caso, as sado-burlescas parselhas beckettianas (Hamm e Clov, de *Fim de Partida*, por exemplo); no segundo caso, a referência ao par shakespeariano do rei louco Lear e do seu sábio Bobo (é por isso de sublinhar o facto de o discurso de Salarim conhecer um arrebatamento monologante no momento de entrada em cena de Mnemésicus, o seu intelectual conselheiro). Ante a inveja do Bispo, Salarim prostra-se e humilha-se à chegada desse seu Bobo académico, um duplo que lhe insufla sopro anímico; e estabelece com ele uma dependência erodramática que a retórica inflamada de Salarim verbalizara: «Sem ti anoiteço. Extingue-se a minha condição reinante e revela-se a minha propensão para verme» (ibid.: 16).

O poder militar comparece também, inevitavelmente, a abrir o segundo quadro, através da figura patética do General, que se entusiasma mais com a agricultura do seu quintal doméstico, do que com as lides da guerra; caricatura de um Portugal ensimesmado e eminentemente rural, reduzido à condição de curiosidade turística, que de súbito é atirado para uma guerra africana com a qual pouco se identifica. A obsessão genocida de Salarim, para com o povo de Mortocália, é flagrante na sua perversão de misógino em que «os vícios solitários» são as «sentinelas da abstinência», tendo por «amante perpétua (...) uma hidra com dez milhões de cabeças», que podiam ser ainda mais «não fossem a avitaminose, a mortalidade infantil e a emigração» (ibid.: 18). Ao seu Bobo confessor, Salarim revela a obsessão regressiva de sadismo necrófilo com que conduz os destinos de uma Mortocália, submissa do poderio norte-americano, face ao qual não aspira a ser nada mais do que estância turística:

SALARIM: (...) Mas o prato substancial do turista americano é a arquitectura local: os jazigos. Não se trata precisamente de dar sepultura aos mortos. Urge acabar de uma vez para sempre com essa superstição que nos legaram os gregos. Somos um povo progressivo. Tão progressivo que atingimos a transcendência de uma preocupação oposta: dar mortos às sepulturas. O ritmo de construção é alucinante. Não minto se disser que mandei edificar alguns milhões de sepulturas. Tantas sepulturas quantas cabeças tem a minha hidra. (ibid.: 21)

O curioso é ver que nesta farsa de fantoches humanos será o Bispo a incitar o General para que este se rebelde em armas (mas de uma forma não sangrenta, conforme à hipocrisia dos católicos costumes), contra o despotismo demente de um Salarim dominado pela ascendência do Bobo académico. Para convencer o militar campónio, o Bispo tem de disfarçar-se de demónio chifrado de modo a assustar o General, por forma

a que este julgue que arderá nas chamas infernais caso não se revolte contra o poder do ditador. Porém, o General entusiasma-se no seu ardor de insurrecto e já pensa em assassinar Salarim, para espanto do manhoso Bispo, que vai sempre lançando apartes de comentário teatral em voz alta.

BISPO (*aparte*): Tomou-me o freio nos dentes! Tenho que segurá-lo antes que ultrapasse os dois mil anos da nossa santa sabedoria! (*Alto*) Cuidado, meu filho! Não te deixes tentar. Salarim é rei. Foi sagrado. Não pequemos. A Igreja é contra o regicídio. (ibid.: 25)

O objectivo do Bispo (alegoria da Igreja) é manipular o General (personificação do poder militar) para aniquilar o Bobo Mnemésicus (o poder intelectual), eliminando assim a influência deste junto do ditador Salarim, para que só o Bispo ocupe esse lugar. Os intentos do prelado intriguista serão conseguidos. Depois de dominar os impulsos do General, o Bispo ilude o Bobo, firmando com este um falso pacto revolucionário. Ele sabe como lidar com Mnemésicus, segundo afirma ao General: «[O Bobo] é um intelectual. A maneira de os vencer é deixá-los falar (Esfrega as mãos.) Mais tarde ou mais cedo caem na ratoeira dos próprios sons» (ibid.: 27). E é uma ratoeira que o Bispo arma ao Bobo; antes de este surgir em cena no 3º quadro, o Bispo avisa Salarim de que o seu fiel Bobo deixou de o ser e vem munido de uma pistola. O diálogo-chave entre o Bobo e Salarim (que anatomiza a natureza teatral, ilusionista, da imagem do poder que o ditador constrói de si mesmo), convencerá este de que o Bispo «papagaio» (ibid.: 29) dizia a verdade. Salarim começa por perguntar a Mnemésicus se este lhe vem dar «uma lição de História» (ibid.: 30):

BOBO: (...) A História é a raiva dos que não participam dela e é com estes que é preciso contar. Sobretudo fazer o possível para não excitar essa raiva. Concorda que tens feito muito pouco nesse sentido.

SALARIM: Sou uma personagem. Não preciso deles.

BOBO: As personagens só existem na imaginação dos cronistas. Não tens feito nada para conquistar a simpatia deles. Isso põe em risco a tua realidade. (ibid.: 30)

Na sequência de uma ardilosa esgrima dialogal, o Bobo persuade Salarim de que uma revolução de rebeldes, que já «saquearam o palácio e esvaziaram os cofres» (ibid.: 30), se prepara para o destronar e de que a única forma de ele sair com dignidade é suicidar-se. O Bobo coloca-lhe nas mãos o revólver para esse efeito, mas Salarim, em vez disso, matará a tiro o Bobo Mnemésicus (sua alma danada, ou seja, sua enteléquia), sendo atacado de seguida por amnésia identitária, que, se o isenta teatralmente de responsabilidades por ter morto «este desconhecido» (ibid.: 31), tem como reverso a perda de si mesmo. Ao matar o Bobo, Salarim matou o que restava da sua consciência; nesta tragédia jocosa, ele torna-se um autómato ontológico-político:

«Estou vazio, vazio. Apenas sobrevivo como um saco que se esvaziou. Oh! Oh! Quem sou eu? Quem sou eu?» (ibid.: 31).

Contém esta peripécia, ao mesmo tempo, a parábola do que sucede ao intelectual que se alia ao poder ditatorial, para usufruir dos privilégios deste; neste negócio faustiano, a sua voz acaba por ser silenciada pela conspiração dos poderes (eclesial e militar) que lhe disputam a influência e o controlo do déspota.

Na peça, o triunfo pertence ao Bispo, com o seu evangelho equívoco que prega sentenças deste género: «A guerra é precisa para trazer a paz»; «O descontentamento e a subalimentação são o que resta de espiritual no horizonte humano»; «A agricultura garante-nos um certo estado de indignância necessário à vida do espírito». E é sob o signo agrícola, no quarto quadro que «*descem do céu três anjos barrocos com trombetas que ficam suspensos no ar*», e cantam uma hossana sociocrítica, nada angélica, representando os poderes da alta finança, ou seja, «os cofres celestiais» (ibid.: 35). Salarim imbecilizado é agora, como o diz o Bispo, não «mais do que uma sombra, uma aparência, uma alma perdida, vagabunda». A pedido mais uma vez do Bispo, o General dita a Salarim aquilo que ele deve ser: um patriota, que poderá mostrar-se útil às searas contra o ataque de «aves ruins» (ibid.: 36). Salarim será pois nada mais que um «espantalho» reinante, numa representação, do poder agónico, análoga ao final daquela que é a mais impressionante fábula política do teatro português da primeira metade do século XX: *O Fim* (1909), de António Patrício (1878-1930); peça em vários aspectos precursora da tragicidade absurda de Beckett e da crueldade psicotrópica de Artaud, em cujo decadentismo expressionista se efabulava premonitoriamente a queda da monarquia portuguesa, pela transfiguração poético-trágica da leariana Rainha-avó Maria Pia, que enlouquecera na sequência do regicídio de 1908. E se no final da peça de Patrício se chamavam os corvos para cumprir a função de aves necrófagas, no quinto quadro d' *O Homúnculo*, a condição de espantalho é encarnada verbalmente por um Salarim «*manifestamente demente*», numa fala longa, que descreve os estragos orgânicos que as diferentes espécies de aves fazem, devorando o seu corpo. Na irrisão cénica que a peça propõe, com nítidos contornos absurdistas, o drama prometeico é aqui reduzido ao esventrar de um espantalho, ao qual já não se apropria sequer a designação inumana, mas alquímica, de homúnculo com que o título nomeia o protagonista.

Ao coro de anjos celestes opõem-se, em terreno contraponto, quatro ceifeiras que «*trazem as duas metades de um pano toscamente pintado representando uma seara*» (ibid.: 36). Podemos classificar o bizarro confronto coral com que a peça termina, entre anjos e ceifeiras, como uma paródia negra (ou *tragédia jocosa*, segundo o subtítulo nataliano) que joga surrealmente com tópicos correntes, à época, da literatura marxista do neo-realismo, nomeadamente no que respeita ao conflito de classes, entre dominadores e dominados, exploradores e explorados; conflito com que em riso amargo

se retrata o país de então, preso ao triplo subdesenvolvimento rural, cultural, e espiritual:

ANJOS: Mas só no Dia do Juízo  
se distribuem as riquezas.

CEIFEIRAS: As nossas almas engordemos  
morrendo pelos donos destes campos.

ANJOS: Por entre as nuvens vos aparecemos...

CEIFEIRAS: Bendita a fome que faz ver anjos! (ibid.: 38)

*O Homúnculo* (1965) surge-nos como a primeira obra de um conjunto de três peças para as quais propomos a designação de *trilogia de mitos lusitanos*, fundada em afinidades que nos parecem irmaná-las, já que, sublinhe-se, nunca esta nomenclatura e este agrupamento textual fossem sugeridos pela autora. *A Pécora* (com edição boicotada em 1967) e *O Encoberto* (1969) são as outras duas obras que integrarão tal trilogia. Para além de serem textos que Natália comporá em sequência e proximidade cronológicas, a similaridade na concepção estilística dos títulos indicia logo à partida um parentesco que os temas desenvolvidos, por cada um dos dramas, confirmarão. A designação nominal, comum a cada uma destas peças (constituída, repare-se, por um substantivo singular, com artigo definido), visa colocar no palco, com intentos fabulísticos, imaginativos e provocatórios, mitos específicos da realidade histórico-política e/ou psico-religiosa portuguesa; daí, por isso, esta opção pela denominação, objectiva e irónica, de *trilogia de mitos lusitano*. Assim, enquanto *O Homúnculo* se ocupou com o automitificado ditador Salazar, já *A Pécora* esconde uma virulenta parábola motivada livre e libertinamente pelo fenómeno controverso das aparições marianas de Fátima, em 1917; se bem que os dados dramáticos utilizados se mostrem antes bastante mais próximos dos que envolveram as fraudulentas aparições de La Salette, em França, ocorridas em 1846, data próxima desse final do séc. XIX que vem a ser o tempo histórico-dramático da peça. Por sua vez, *O Encoberto* será a criação teatral nataliana a dar voz a um mito messiânico persistente no imaginário lusíada: o do rei D. Sebastião, morto jovem no norte de África, na batalha de Alcácer Quibir, em 1578 (data que assinala o ocaso da aventura expansionista marítima portuguesa), em torno do qual se gerou a lenda de que ele haveria de regressar vivo e salvífico numa manhã de nevoeiro, como se de um heróico Godot se tratasse. É de assinalar que o mito sebástico, para o qual Almeida Garrett desafiara em 1837 os dramaturgos vindouros, haveria de dar origem, sob distintas interpretações pessoais, a outras duas obras representativas do teatro escrito português do século XX: *O Indesejado* (1945), de Jorge de Sena, e *El-Rei Sebastião* (1949), de José Régio; bem como ainda ao drama inacabado *O Rei de Sempre*, de António Patrício (de que restam cenas fragmentárias datadas de 1914).

## Bibliografia

- CORREIA, Natália (2001 [1983]). *A Ilha de Circe*. Lisboa: Editorial Notícias.
- (1965). *O Homúnculo. Tragédia jocosa*. Lisboa: Contraponto.
- (1957). *O Progresso de Édipo. Poema Dramático*. Lisboa: edição de autor.
- (1999 [1993]). *Poesia Completa. O Sol nas Noites e o Luar nos Dias*. Lisboa: Dom Quixote.
- (1958). *Poesia de Arte e Realismo Poético*. Lisboa: edição de autor.
- LELLO, Júlia (1988). «*Esboço para uma Dramaturgia sobre Seis peças de Natália Correia, ou Uma Epopeia Crítica da Mãria*». Dissertação final na disciplina de História da Literatura Dramática. Lisboa: Conservatório Nacional/Escola Superior de Teatro e Cinema.
- ROSA, Armando Nascimento (2005). «Pessoa e a Visão Gnóstica do Tempo». In ROSA, Armando Nascimento, DUGOS, Carlos, e PEIRIÇO, Nuno Marques. *Gnose e Alquimia*. Lisboa: Apenas Livros, 3-46.

**Resumo:** Da produção dramaturgical de Natália Correia (1923-1993), composta por quinze títulos, destacamos três que se integram no que podemos designar por forma breve em teatro escrito: *O Progresso de Édipo – Poema dramático* (1957); *Comunicação – Auto da feiticeira Cotovia* (1959); e *O Homúnculo – Tragédia jocosa* (1965). A leitura crítica destes três textos dramáticos proporciona ao mesmo tempo uma perspectiva ampla e diversa acerca da versatilidade de Natália dramaturga, num cruzamento entre palavra poética e linguagens cénicas.

**Abstract:** The complete dramatic works by Natália Correia (1923-1993) include fifteen different titles. Three of them could receive the label of brief forms as playscripts: *O Progresso de Édipo – Poema dramático* (1957); *Comunicação – Auto da feiticeira Cotovia* (1959); e *O Homúnculo – Tragédia jocosa* (1965). A critical approach of these three dramatic texts can simultaneously provide a broad view of how versatile Natália is as playwright, in an interchange between the poetic word and the theatrical languages.

