

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA
FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras *Campus* de Araraquara – SP

JOAGDA REZENDE ABIB

O TEATRO INOVADOR DE NATÁLIA CORREIA



Araraquara – SP
2010

JOAGDA REZENDE ABIB

O TEATRO INOVADOR DE NATÁLIA CORREIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”, *campus* de Araraquara, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Prof^a Dr^a Renata Soares Junqueira.

Araraquara – SP
2010

Abib, Joagda Rezende

O teatro inovador de Natália Correia / Joagda Rezende Abib – 2010

62 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade

Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de

Araraquara

Orientador: Renata Soares Junqueira

1. Correia, Natália. 2. Surrealismo (Literatura). 3. Teatro.
4. Teatro (Literatura) -- Técnica. 5. Teatro do absurdo. I. Título.

JOAGDA REZENDE ABIB

O TEATRO INOVADOR DE NATÁLIA CORREIA

Data de aprovação: 03/03/2010

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA

Presidente e orientadora: Prof^a Dr^a Renata Soares Junqueira

Membro Titular: Prof^a Dr^a Maria Lúcia Outeiro Fernandes

Membro Titular: Prof^a Dr^a Flávia Cristina de Souza Nascimento

Local: Faculdade de Ciências e Letras.

UNESP, *campus* de Araraquara.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus por ter me concedido a vida e por sempre iluminar meus caminhos;

A meus pais, João e Magda, pelo amor, dedicação e incentivo em todos os momentos;

À minha irmã, Agda, por sempre torcer por mim;

À minha orientadora, Prof^ª Dr^ª Renata Soares Junqueira, pela orientação, incentivo, paciência e dedicação à leitura e correção de meus textos;

Às minhas tias, Cida Rezende, Cida Abib, Amélia e Alice pelo apoio e companheirismo;

A toda minha família pela presença constante em minha vida;

Aos meus amigos, em especial à minha amiga Cristiane, pela companhia, pelos conselhos e pelos momentos de descontração;

Ao meu amigo Fabiano pelas ajudas prestadas durante a elaboração do trabalho;

Ao CNPq pela bolsa concedida;

Ao Prof Dr Adalberto Luis Vicente e à Prof^ª Dr^ª Guacira Marcondes Machado Leite pelas contribuições oferecidas no Exame de Qualificação;

À Prof^ª Dr^ª Maria Lúcia Outeiro Fernandes e à Prof^ª Dr^ª Flávia Cristina de Souza Nascimento pela disponibilidade e atenção em participarem do Exame de Defesa;

Agradeço a todos que colaboraram direta ou indiretamente para a conclusão deste trabalho.

RESUMO

Sabe-se que a dramaturgia constitui um gênero que ainda não ocupa, nos currículos de Letras das universidades brasileiras, o mesmo espaço privilegiado que é dedicado ao estudo da poesia e da narrativa, e se isto é um fato que afeta mesmo o teatro produzido no Brasil, o que dizer então do teatro produzido além-fronteiras? O que dizer, por exemplo, do teatro produzido em Portugal ao longo do século XX? E o que dizer então daquela dramaturgia que é marginal no quadro deste teatro contemporâneo?

É claro que pouco ou nada ouvimos falar, no Brasil, da literatura dramática de autoria feminina produzida em Portugal durante os tempos difíceis da ditadura salazarista. No entanto, pelo menos uma das dramaturgas que tentaram inserir seu nome no teatro produzido nesse período é merecedora de uma posição de destaque pelas peças que compôs.

Natália Correia foi poetisa, ensaísta, romancista e dramaturga e é reconhecida principalmente por suas poesias. Porém, apesar de não ser reconhecida como dramaturga tanto quanto é como poetisa, a autora escreveu peças teatrais que merecem ser destacadas em meio à dramaturgia portuguesa devido ao caráter inovador de algumas das suas composições.

A variedade de recursos cênicos nas suas peças, bem como a presença de elementos surrealistas e de características do Teatro do Absurdo, demonstram um certo vínculo estabelecido pela autora com estas duas estéticas.

A nossa proposta, para a Dissertação de Mestrado, é a de um estudo de duas das peças teatrais produzidas por Natália Correia – *O Homúnculo* (1964) e *O Encoberto* (1969) –, com o intuito de esmiuçar os seus elementos componentes, relacioná-los com o Surrealismo e o Teatro do Absurdo e mostrar a inovação formal que caracteriza seu teatro.

Palavras-chave: Natália Correia, teatro, Surrealismo, Teatro do Absurdo, inovação formal, dramaturgia.

ABSTRACT

We know that, the theatre is not so much studied in Brazilian Universities. And if this happens here in Brazil, what can we say about the plays that were produced in Portugal during the 20 century? And what can we say about those plays that are considered marginal among the contemporary theatre?

We sure don't hear almost anything about the dramatic literature produced by Portuguese women during the difficult period of the salazarista dictatorship. But, at least one of the women who tried to insert their names among the theatre that was produced during this period, deserves being highlighted because of the plays she wrote.

Natália Correia wrote poems, novels essays and plays and she is known around the world especially as a poet, but she should be known as a playwright as well because of her singular plays that show formal innovation.

The large quantity of scenic resources used by the playwright in her plays and some characteristics from the Surrealism and the Theatre of the Absurd show that she is linked to these aesthetics.

Our aim in this dissertation is to study two of the plays written by Natália Correia – *O homúnculo* (1964) e *O Encoberto* (1969) intending to show all their component elements, relating them to the Surrealism and the Theatre of the Absurd and show the formal innovation which is one of the main characteristics of her plays.

Key words: Natália Correia, Theatre of the Absurd, Surrealism, playwright, formal innovation.

SUMÁRIO

1	Entre o Surrealismo e o Teatro do Absurdo: o teatro singular de Natália Correia .	8
2	Análise de <i>O homúnculo</i>	25
3	Análise de <i>O Encoberto</i>	40
	Conclusão	58
	Bibliografia.....	60

1. Entre o Surrealismo e o Teatro do Absurdo: o teatro singular de Natália Correia

A nossa intenção neste capítulo introdutório é contextualizar o teatro de Natália Correia de maneira que seja possível mostrar a inovação que ele representa no âmbito da dramaturgia portuguesa da segunda metade do século XX. Tem-se, pois, como objetivo o levantamento de características que demonstrem a forma inovadora que caracteriza esse teatro, bem como a elucidação do vínculo que a dramaturga estabelece com estéticas tais como o Surrealismo e o Teatro do Absurdo. As peças constituintes do *corpus* da pesquisa que desenvolvemos são *O homúnculo* (1965) e *O Encoberto* (1969).

Não se trata, como veremos, de teatro do absurdo ou teatro surrealista, ainda que em determinados momentos seja possível encontrar características dessas duas tendências nas peças aqui selecionadas. Alguns teóricos comentam essa “ligação” que Natália Correia tem com o Surrealismo e o Teatro do Absurdo. É o caso de Maria de Fátima Marinho, que em um ensaio sobre *O Encoberto* faz a seguinte afirmação sobre a relação da autora com a estética bretoniana:

“Influenciada pelo Surrealismo e, conseqüentemente, herdeira de uma perspectiva pouco interessada em evocar mitos ou temas do passado, Natália Correia não deixa, contudo, de aliar o poder subversivo, próprio de toda a vanguarda, ao fascínio irresistível provocado por certas figuras que se tornaram presenças incontornáveis na cultura portuguesa.” (MARINHO, sem referências, p. 33)

Ao compararmos o teatro de Natália Correia com o teatro de outras autoras, tais como Virgínia Victorino e Fernanda de Castro, autoras estas que também produziram peças de teatro durante o período em que Portugal se encontrava sob o domínio da ditadura salazarista, salta aos olhos o caráter inovador da produção da açoriana. Enquanto as autoras citadas produzem peças com temas aparentemente inocentes e sem dispor de uma grande quantidade de recursos cênicos, a dramaturga que estudamos, além de abordar temas polêmicos e muitas vezes relacionados à história do seu país, apresenta uma riqueza de recursos cênicos que torna o seu teatro passível de comparação com os grandes ícones da

história da dramaturgia moderna em Portugal, sem ficar devendo nada a dramaturgos como Almada Negreiros, José Régio e Luiz Francisco Rebello, entre outros.

Além disso, será possível notar mais adiante, na análise que faremos das duas peças, que Natália Correia utiliza a paródia e a sátira – a segunda recorrente nas duas peças – para construir a sua crítica social, o que salienta ainda mais o caráter altamente audacioso da dramaturga. Em *O Encoberto*, a autora faz uma paródia do texto bíblico, além de desenvolver uma sátira do mito português do Rei D. Sebastião. E em *O Homúnculo*, a sátira faz-se presente do início ao fim da peça, abrindo, assim, espaço a uma profunda crítica ao salazarismo.

Natália de Oliveira Correia nasceu aos 13 de setembro de 1923 na Ilha de São Miguel, nos Açores. Ainda criança, foi estudar em Lisboa e cedo iniciou sua carreira literária. Sua obra se estende por gêneros diversos; no entanto, é reconhecida, principalmente, pela sua obra poética:

Sobre a criação dramaturgica de Natália Correia pouco se tem escrito, o que não constitui sintoma de discriminação, mas tão só do atávico desinteresse nacional por tudo o que ao teatro diz respeito. É também vulgar entre nós reproduzirem-se lugares comuns como o que faz de Natália Correia essencialmente uma poetisa, numa habitual tendência para separar por gêneros a pulsão criadora dos nossos artistas, deixando encoberta a teia de relações que a escrita de facto desenvolve. (BRILHANTE, texto inédito)¹

No entanto, apesar da falta de um maior (re)conhecimento da sua dramaturgia, Natália Correia escreveu várias peças e manteve, como lembra Maria João Brilhante, permanente contato com o teatro, “quer através da escrita dramática, quer através do espectáculo, quer ainda através do pensamento que produziu sobre teatro” (ibidem). Com efeito, é preciso considerar que a dramaturga sempre esteve ligada à dramaturgia, mesmo quando não produzia textos originais, quando se dedicava a traduções de outros autores, destinadas tanto à publicação quanto à representação cênica. Além disso, Natália Correia chegou até mesmo a realizar teatro em sua própria casa.

E apesar de não ter deixado um pensamento organizado sobre teatro, a autora escreveu ensaios em que reflete sobre o gênero. Num desses ensaios – *Dois elementos do*

¹ Faremos, neste capítulo, algumas citações deste artigo inédito da estudiosa portuguesa Maria João Brilhante, que na sua passagem por Araraquara, em 2005, gentilmente nos ofereceu uma cópia digitada do trabalho, que está em vias de publicação.

*Realismo dramático: público e teatro*² –, a autora “tece considerações que permitem encontrar alguns dos eixos sobre os quais assenta a sua idéia de teatro: o mito, a ordem ritual, o desencadear das energias do espectador” (ibidem).

Ademais, a dramaturga parece ter sido impelida por uma necessidade de relacionar teatro e atualidade, resgatando assim alguns valores do teatro que haviam sido postos em causa por uma sociedade preocupada apenas com aparências. Ainda segundo Maria João Brilhante, essa mesma aproximação de teatro e realidade aparece ostensivamente em um texto apresentado por Natália Correia no 11º Congresso da Associação Internacional de Críticos de Teatro, cujo tema foi “O teatro e a interpelação do real”. No seu trabalho, intitulado “A vingança das Euménides e o teatro actual”,³ a ensaísta e dramaturga açoriana apresenta os valores que considera estruturantes para o teatro:

Anulação da comunicação interhumana (o “dialógico”, nas suas palavras), massificação indiferenciadora (erosão da alteridade), ditadura do poder econômico e “esquecimento da história” que dava sentido à existência humana (crise do sujeito da “personagem”), perda da “referência divina” de onde emanava uma razão para a acção humana, banalização do amor, eis alguns dos males que, segundo o diagnóstico de Natália Correia, afectam os “nutrientes da literatura dramática”. Se a família constituiu o elemento fulcral da cultura ocidental e foi, por conseguinte, a partir dela que emergiu a criação dramática, a sua transfiguração trouxe inevitáveis conseqüências no modo como a arte reconfigura o mundo. Ou seja, desamparada de materiais religiosos, morais e sociais, estes sucumbindo à incapacidade de se viver o outro, a literatura dramática definha. (ibidem)

Todas as alterações sofridas pela sociedade no contexto do pós-guerra provocam mudanças na literatura, em todos os seus gêneros. Como se sabe, com a consolidação da Revolução Industrial, o mundo passa por mudanças. A mão-de-obra humana começa a ser substituída por máquinas e, com isso, cresce a competitividade entre os homens na busca por trabalho em um mundo capitalista, onde o dinheiro é extremamente necessário à sobrevivência. Essa disputa provoca um enfraquecimento das relações humanas. O homem preocupa-se cada vez mais consigo, deixando de se importar com o seu semelhante.

Esses acontecimentos refletem-se na literatura, em todos os gêneros, inclusive no dramático. A sociedade se transforma e, com ela, os temas literários.

² Texto inserido no número um de *Teoremas de teatro*, revista publicada pelo Teatro d’Arte de Lisboa.

³ Natália Correia, “A vingança das Euménides e o teatro actual”, in: *O teatro e a interpelação do real*, Lisboa: Colibri/APCT, 1990, p. 111.

Na época do Renascimento, o homem passava a ser o centro do universo. Ele agia e colocava-se no centro da ação. Era o drama burguês que assim se consolidava, como explica Peter Szondi:

O drama da época moderna surgiu no Renascimento. Ele representou a audácia espiritual do homem que voltava a si depois da ruína da visão do mundo medieval, a audácia de construir, partindo unicamente das relações intersubjetivas, a realidade da obra na qual quis se determinar e espelhar. O homem entrava no drama, por assim dizer, apenas como membro de uma comunidade. A esfera do “inter” lhe parecia o essencial de sua existência; liberdade e formação, vontade e decisão, o mais importante de suas determinações. O “lugar” onde ele alcançava sua realização dramática era o ato de decisão. Decidindo-se pelo mundo da comunidade, seu interior se manifestava e tornava-se presença dramática. Mas o mundo da comunidade entrava em relação com ele por sua decisão de agir e alcançava a realização dramática principalmente por isso. Tudo o que estava aquém ou além desse ato tinha de permanecer estranho ao drama: o inexprimível e o já expresso, a alma fechada e a idéia já separada do sujeito. E sobretudo o que era desprovido de expressão, o mundo das coisas, na medida em que não participava da relação intersubjetiva. (SZONDI, 2003, p. 29)

Mas as condições sociais do final do século XIX expõem o drama burguês a uma crise que vem abrir as portas ao chamado drama moderno. Na origem dessa crise está, como aponta o mesmo Szondi, a falência das relações intersubjetivas e, por conseqüência, do diálogo. As relações humanas tornam-se escassas em função do capitalismo, que induz ao individualismo e provoca uma disputa cada vez maior entre as pessoas, como é possível observar em nossos dias.

Nesta sociedade capitalista, onde o que importa é o dinheiro, o poder financeiro, o artista perde importância e passa a ocupar apenas um lugar marginal. É esse artista que passa, pois, no final do século XIX, a reagir contra a hostilidade do mundo burguês e começa a criticar a sociedade positivista e a escassez das relações humanas. A arte moderna mostra o homem endurecido e mecanizado que, sem outra alternativa, mergulha no fundo de si mesmo. As relações intersubjetivas são então determinadas exclusivamente pelo sistema econômico (o capitalismo). São, portanto, relações desumanizadas.

Essa é, de fato, uma das características marcantes do drama moderno. As peças de teatro nos colocam, na maioria das vezes, diante de indivíduos que não mais se relacionam entre si. A mecanização humana é posta, muitas vezes, em evidência. Temos a personagem que mergulha em si mesma para fugir desse mundo que se encontra “estilhaçado”; vemos o

homem que se encontra empedernido por uma sociedade que não se importa com o ser humano e trata-o como máquina.

Em muitas das peças de teatro modernas, encontramos a personagem dividida. A questão do duplo vem à tona para representar esse indivíduo moderno dilacerado, fragmentado, que já quase não mais se relaciona na esfera do *inter*. Na obra prima da dramaturgia de José Régio, *Jacob e o Anjo*, é este o tema principal glosado pelo dramaturgo. A temática do duplo se infiltra, igualmente, na produção teatral de vários outros dramaturgos modernos. Trata-se, com efeito, de um tema recorrente que poderá ser notado também nas peças de Natália Correia, como veremos.

Com a mudança dos temas, mudam também as formas. Percebemos no drama moderno várias mudanças com relação à forma dramática. Um exemplo disso é o surgimento do teatro épico de Bertolt Brecht, onde se destacam formas narrativas que o distinguem sensivelmente do teatro de forma propriamente dramática.

Um outro exemplo – para tocar mais diretamente na dramaturgia portuguesa – é o teatro de José Régio. O dramaturgo ficou conhecido – ainda que tardiamente, como se queixava ele – por seu **teatro espetacular** (designação dada por ele mesmo à sua produção teatral). De fato, o seu teatro pede o palco porque se encontra repleto de sugestões cênicas já lançadas no próprio texto dramático. A vasta gama de recursos cênicos utilizados pelo autor – música, sons, dança, mímica, luzes, cenário – evidencia o forte apelo que esse teatro faz à realização cênica, à transformação do texto em espetáculo. Trata-se, de resto, de um teatro visivelmente inovador quanto à sua forma e também adepto de temas inovadores.

Pois é nesse mesmo contexto que se insere a produção dramática de Natália Correia. As peças que constituem o *corpus* deste trabalho, *O homúnculo* e *O encoberto* datam respectivamente dois anos de 1965 e 1969, sendo, pois, contemporâneas à produção teatral de José Régio, que aqui tomamos como paradigma do teatro português moderno para a cotejar com as inovações teatrais de Natália Correia.⁴

⁴ Natália Correia destaca-se em meio a outras dramaturgas portuguesas, suas contemporâneas, tais como, Virgínia Victorino, Fernanda de Castro e até mesmo Augustina Bessa-Luís, por apresentar um caráter crítico e uma inovação formal que não se faz presente na produção teatral das demais. O teatro de Natália Correia não deixa nada a desejar quando comparado com o de outros dramaturgos portugueses consagrados, como é o caso de José Régio, por exemplo. A dramaturga consegue associar ao teatro de cunho histórico e social, elementos derivados do Surrealismo e do Teatro do Absurdo.

Natália Correia produziu obras teatrais num período de censura, o da ditadura salazarista, fato este que não a impediu de fazer críticas à sociedade em suas peças. A ousadia da autora chegou a levá-la à prisão. Audaciosa, a dramaturga esboça em suas peças retratos da sociedade portuguesa, frequentemente satirizada.

Ao falar sobre a produção teatral de Natália Correia, Armando Nascimento Rosa apresenta uma possível classificação de três das peças produzidas pela dramaturga como uma trilogia cujos temas, recorrentes, derivam de mitos lusitanos:

O Homúnculo – tragédia jocosa, peça editada em 1965 por Luiz Pacheco e logo apreendida pela PIDE (a polícia política de Salazar), surge-nos como a primeira obra de um conjunto de três peças para as quais proponho a designação de *trilogia de mitos lusitanos*, fundada em afinidades que me parecem irmaná-las já que, sublinhe-se, nunca esta nomenclatura e este agrupamento textual fossem sugeridos pela autora. *A Pécora* (1967) e *O Encoberto* (1969) são as outras duas obras que integrarão tal trilogia. (NASCIMENTO ROSA, 2007, p. 109)

Como autora que desmitifica esses mitos, Natália Correia sofreu, como não poderia deixar de ser, a investida da censura contra o seu teatro – todo o teatro português dessa época, aliás, sofreu muito com a censura, como afirma José de Oliveira Barata:

Talvez nenhuma manifestação artística nacional tenha sentido os rigores da censura salazarista e caetanista como o teatro (...) Violentados os mais elementares direitos da pessoa humana, continuava-se a perseguição na obra escrita. Proibia-se a sua publicação, ou, uma vez publicada, ordenava-se a sua retirada do mercado (...) (BARATA, 1991, p. 353).

No entanto, mesmo em face de um regime tão rigoroso e de uma censura tão intensa, a dramaturga não deixou de tecer, nas suas peças, críticas à sociedade portuguesa:

(...) Natália dramaturga é bem um caso exemplar dos efeitos castradores que a censura infligiu numa arte pública que é a teatral e que em Portugal carrega, além do mais, o estigma histórico de mais de três séculos de Inquisição. Como 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 asfíxia criativa a que estiveram votados os dramaturgos portugueses mais representativos deste extenso período (...) (NASCIMENTO ROSA, 2007, p. 97)

E não é apenas nas duas peças que constituem o *corpus* de nossa pesquisa que podemos encontrar a história de Portugal revisitada por Natália Correia. Em *A Pécora*

(1967), a dramaturga utiliza como tema as aparições de Fátima em Portugal, aprofundando assim uma crítica à mercantilização da fé. Como afirma Armando Nascimento Rosa, esta peça “esconde uma violenta parábola motivada livre e libertinamente pelo fenômeno controverso das aparições marianas de Fátima, em 1917” (NASCIMENTO ROSA, 2007, p. 109).

Antes disso, aliás, em *Dois Reis e um Sono*, peça que escreveu juntamente com Manuel de Lima no ano de 1958, Natália Correia fazia já uma sátira ao salazarismo através da personagem Rei-com-sono. Era já “uma sátira que Manuel de Lima e Natália Correia fariam a Salazar, ditador celibatário que promoveu um *sono* autoritário, narcotizador do país” (NASCIMENTO ROSA, 2007, p. 105). E além de temas polêmicos, cuidadosamente escolhidos na elaboração das peças, Natália Correia faz uso de uma grande quantidade de recursos cênicos, aos quais nos referiremos posteriormente a fim de mostrar a ostensiva teatralidade – passe a redundância – do seu teatro.

Mas existe ainda outro fator que chama atenção quando se trata das peças *O homúnculo* e *O Encoberto*. Além da inovação formal que estas peças propõem, é possível notar, nas mesmas, a presença de elementos vindos do Surrealismo, bem como algumas semelhanças com o Teatro do Absurdo. A autora pactua, pois, com estas duas estéticas que, afinal, estão vinculadas entre si. É necessário, no entanto, esclarecer que não se trata tão-somente de teatro surrealista ou de Teatro do Absurdo. Natália Correia escreveu, é verdade, em parceria com Manuel de Lima, duas peças de teatro que são fábulas surrealistas: a primeira foi uma fábula adulta intitulada *Sucubina ou a teoria do chapéu* (1952), ainda hoje inédita, e a outra uma fábula infanto-juvenil, já citada anteriormente, que recebeu o título de *Dois Reis e um Sono* (1958). Porém, não é este o caso de *O homúnculo* e *O encoberto*, onde o que existe não é mais que alguns elementos e características derivados das duas referidas vertentes do teatro moderno.

A leitura dessas peças (*O Homúnculo* e *O Encoberto*) deixa claro o fato de que a autora não aborda temas cotidianos, mas apresenta enredos que retomam momentos históricos, fatos marcantes para o povo português (a ditadura salazarista e o mito sebástico, respectivamente). É interessante, pois, notar que, para retratar e “denunciar” o real, Natália acaba lançando mão de recursos próprios de estéticas que têm como lema a representação do sonho, do irracional, e a criação de situações de *nonsense*.

Duarte Ivo Cruz afirma que “(...) Natália nunca se afastará da estética surrealista, que tão bem se modela à pujança e força verbal da sua restante criação literária e da sua extraordinária oralidade” (CRUZ, 2001, p. 298). E isso se faz claramente presente nas duas peças que aqui selecionamos, nas quais a recorrência de elementos surrealistas demonstra, pelo menos, a especial simpatia da dramaturga pela estética de Breton.

Passemos, pois, a tecer algumas considerações sobre as peças. Em *O homúnculo*, tem-se retratada uma figura política importante para a história de Portugal: Salazar. A autora faz uma paródia da figura do ditador português e, por meio desta, apresenta uma realidade transfigurada que torna possível o desenvolvimento de uma crítica social:

O tema da liberdade (...) coloca-se na problemática política directa e nacional em *O homúnculo* (1965), de violento criticismo. Natália, na sua vida cívica, foi coerente e corajosa no combate àquilo que na sua opinião colidia com a liberdade, vindo da esquerda ou da direita. Hoje, *O homúnculo* é muito datado, mas característico de uma violência verbal e ideológica (...) (CRUZ, 2001, p. 298)

Já em *O Encoberto*, a dramaturga desenvolve a ação em torno do mito do Rei D. Sebastião – O Rei Encoberto –, que morrera na batalha de Alcácer-Quibir (ou no final desta), mas ainda era esperado pelo povo português, que acreditava que ele regressaria numa manhã de nevoeiro para salvar a nação da opressão estrangeira. É a partir da retomada deste mito que Natália Correia constrói a peça, na qual se nota a utilização de uma série de recursos cênicos, de elementos característicos do teatro, ali articulados para expressar a decadência de uma nação que via no regresso de D. Sebastião sua única possibilidade de renascimento. Trata-se, segundo Luiz Francisco Rebello, de uma “variante surreal do mito sebástico” (REBELLO, 1984, p. 63), mito deveras recorrente na literatura portuguesa. José de Oliveira Barata faz o seguinte comentário sobre o sebastianismo:

“Mito” literariamente glosado, e com larga tradição na história da cultura portuguesa, não surpreende que, em momentos de crise nacional, D. Sebastião e o impacto que a lenda sebástica teve no imaginário português ao longo dos tempos, tenham evidentes aproveitamentos dramáticos (BARATA, 1991, p. 357).

Duarte Ivo Cruz afirma que “o Surrealismo português tem muito a ver com o sebastianismo” (CRUZ, 2001, p. 299) e faz também comentários sobre *O Encoberto*, enaltecendo o potencial espetacular desta peça:

Outro aspecto a assinalar em *O Encoberto* é a dualidade de planos em que a cena se desenvolve, uma sábia mistura de acções no plano directo (...) e no plano indirecto (...). Essa dualidade de planos tem uma tradução muito interessante a nível da linguagem e espectacularidade teatral. (CRUZ, 2001, p. 299)

Já Maria João Brilhante, no mesmo artigo que vimos citando, afirma algo que pode explicar a presença de elementos surrealistas nas peças de Natália Correia. A estudiosa fala sobre o fascínio da dramaturga por uma “noção superior de teatro”, o que, segundo a estudiosa, “abre uma janela para o universo da magia, do irracional e da matriz pagã”. E afirma ainda que “o desconforto face a um teatro realista surge minorado pela consciência da sua oportunidade para uma função catártica do teatro no seio da comunidade” (BRILHANTE, texto inédito).

É evidente, enfim, que Natália Correia se vincula à estética bretoniana, tanto nas suas peças de teatro quanto na sua poesia. “É sobretudo a partir de 1957 com a publicação de *O Progresso de Édipo* (Poema Dramático) que começamos a notar alguns exemplos que a aproximam da estética bretoniana” (MARINHO, 1987, p. 277).

Façamos então uma breve retrospectiva. O Surrealismo surge no princípio do século XX, com a publicação do Primeiro Manifesto Surrealista, por André Breton, em 1924. Sua origem se dá, pois, em meio a esse contexto de fragilidade humana diante de um mundo cada vez mais mecanizado. Os estudos psicanalíticos de Freud, para além da sua grande utilidade psicológica, foram também favoráveis ao surgimento desse movimento estético-cultural que visava à expressão do subconsciente e do irracional.

Neste movimento, a imaginação do artista manifesta-se de maneira que este penetre em um lugar onde não se leva em conta a razão humana, mas o impulso psíquico. Isso fica claro na seguinte afirmação de Nelly Novaes Coelho:

O Surrealismo, como diretriz filosófica, coloca em questão a realidade. O real já não é o valor objetivo e indiscutível como o fizera crer a ficção de linhagem realista, mas algo movediço e ambíguo que precisa ser redescoberto em suas faces ocultas ou fraudadas (...); não [se coloca] mais o pragmatismo de *representar* e *interpretar* a realidade humano-

social em sua concretude objetiva e documental, mas o gesto lúdico que *transtorna* o real concreto para reordená-lo em novo plano: o da arte criadora. (NOVAES COELHO, 1973)

No surrealismo o artista deveria expressar-se através do automatismo, ou seja, deixar que a mente se expressasse livremente, sem nenhum tipo de controle para, assim, manifestar o subconsciente.

A estética bretoniana valoriza o imaginário. “Diante do discurso do poder, o Surrealismo instaura a vigência e a potência da imaginação, prefigurando o primeiro no contexto deste século, a perspectiva fulgurante do imaginário no próprio seio dialético da errância humana” (LIMA, 1995, p. 23). Este movimento visava, pois, fazer com que o homem renascesse das suas próprias entranhas:

O Surrealismo apresenta-se como uma tomada de posição, (...). O seu âmbito é o do arrancar o homem de si mesmo, de o buscar em seu mais fundo e de o despregar para o mais intenso do Amor e da Poesia, numa realidade re-velada, aquela da Revolução permanente, enfim, aquela da descoberta do ser e da afirmação de sua inquietude, de sua errância mesma. (LIMA, 1995, p. 25)

Contrariamente ao Realismo, o Surrealismo volta-se para o sonho. Sem se preocupar com o retrato da realidade humana, esta estética visa a uma escrita livre de condicionalismos sociais e psíquicos. Veja-se, a este respeito, o que afirma de Sérgio Lima em seu livro *A aventura surrealista*:

O Surrealismo apresenta-se como um fluir, como um curso, processo de uma dinâmica, de um movimento. E uma direção, a direção e/ou percurso de um movimento cujo eixo de força resulta do sentido que aí assumem os seus três vetores determinantes. Isto é, como dinâmica, portanto, o Surrealismo é o ponto de partida ‘*explodente*’-e-*fixo* que conforma e dá sentido de mais-realidade ao gesto da expressão humana a mais livre de padrões e normas, que busca e se expõe e que erra, que se inquieta e que será sempre aquela que descobre e revela. (LIMA, 1995, p. 27)

Este movimento tem, pois, como intuito, a investigação da vida. “*O Surrealismo nada tem a ver com a literatura, mas, isto sim, com a explicação científica do ser humano, como disse Breton. É assim um questionamento do humano e, por extensão, do mundo. O objeto de investigação do Surrealismo é o fenômeno da vida mesma, ela própria*” (LIMA, 1995, p. 27)

Considerado um louco visionário do teatro surrealista, Antonin Artaud exerceu influência sobre vários teatrólogos que o sucederam. Conhecido pela sua teoria do “Teatro da Crueldade”, Artaud visava o uso de elementos tais como a dança, sons, gritos, de maneira que estes fossem mágicos e capazes de hipnotizar o público e exercer fascínio sobre ele, sem que fosse necessária a utilização do diálogo. O autor queria despertar o inconsciente da platéia, livrando-a das regras impostas pela civilização.

Com relação ao teatro surrealista em Portugal, Duarte Ivo Cruz escreve que “Maria de Fátima Marinho é categórica quando afirma que o teatro surrealista é praticamente inexistente.” E ainda segundo Ivo Cruz, a estudiosa citada “considera Crespo ‘um dos raríssimos casos de teatro surrealista em Portugal’, onde é possível encontrar ‘vestígios do ‘Teatro da Crueldade’ de Antonin Artaud’” (CRUZ, 2001, p. 296).

Pois é com esta estética, contrária ao realismo, que Natália Correia pactua, inserindo elementos que dela derivam nas suas peças de teatro, que, no entanto, glosam temas absolutamente realistas. Trata-se, ao fim e ao cabo, da história do seu país revisitada por uma leitura inovadora e extremamente crítica.

Derivado do Surrealismo e influenciado pelo drama existencial, o Teatro do Absurdo buscava, na segunda metade do século XX, representar no palco a crise social que a humanidade vivia, apontando como um dos principais causadores dessa crise a fragilidade dos valores morais das sociedades modernas.

Esse novo teatro representa a falta de perspectiva do ser humano em meio à perda de suas crenças, e quer assim mostrar o absurdo da condição humana – pois houve, com a crise, um declínio da fé religiosa que fez com que o homem se enchesse de incertezas perante o universo:

(...) o Teatro do Absurdo, no entanto, pode ser identificado como um reflexo do que parece ser a atitude que mais autenticamente representa nosso próprio tempo.

A principal característica dessa atitude é a da sensação de que certezas e pressupostos básicos e inabaláveis de épocas anteriores desapareceram, foram experimentados e constatados como falhos, foram desacreditados e são agora considerados como ilusões baratas e um tanto infantis. (ESSLIN, 1968, p. 19)

Inspirado na burguesia ocidental, fortemente condicionada pelo capitalismo, o Teatro do Absurdo propõe revelar o inusitado, mostrando, através de forte ironia, o avesso

de tudo o que a sociedade contemporânea considera normal. Dessa maneira, apresenta o homem despido de criatividade, limitando assim a sua vida àquilo que considera mais fácil, por medo de ousar. As personagens são, pois, marcadas por neuroses e loucuras que fazem com que, quase sempre, as peças tenham como desfecho uma grande desgraça:

Os meios pelos quais os dramaturgos do Absurdo expressaram sua crítica (em parte instintiva e não-intencional) de nossa sociedade que se desintegra são baseados na confrontação repentina da platéia com um retrato distorcido e grotescamente intensificado de um mundo que enlouqueceu. (ESSLIN, 1968, p. 356)

Em meio a uma sociedade submetida a frequentes mudanças em um contexto de modernização acelerada, “O Teatro do Absurdo procura expressar a sua noção da falta de sentido da condição humana e da insuficiência da atitude racional por um repúdio aberto dos recursos racionais e pensamentos discursivos” (ESSLIN, 1968, p. 20).

No Teatro do Absurdo, encontramos “o homem despido das circunstâncias acidentais da posição social ou do contexto histórico, em confronto com escolhas básicas, nas situações básicas de sua existência (...) o homem sempre só, emparedado na prisão de sua subjetividade (...)” (ESSLIN, 1968, p. 348).

Os dramaturgos do Absurdo queriam conscientizar sua platéia da situação precária do homem no universo. Com esse intuito, apresentavam o ser humano embasbacado perante o *nonsense* da realidade imposta pela moderna civilização, ou então, pela via introspectiva, mostravam os resultados de um mergulho do homem nos seus sonhos, fantasias e pesadelos.

Trata-se, pois, de um teatro de situação que não pretende contar uma história, mas apresentar imagens poéticas. Não há necessariamente um enredo ou história, mas uma justaposição de acontecimentos:

A tentativa de comunicar um senso total de existência é um esforço para representar um retrato mais verdadeiro da própria realidade, da realidade tal como ela é apreendida por um indivíduo. (...) Cada peça destas é uma resposta às perguntas: “Como se sente este indivíduo quando confrontado com a condição humana? Qual é a atitude básica com que ele enfrenta o mundo? Como é que se sente uma pessoa sendo êle?” E a resposta é uma única, total, complexa e contraditória imagem poética que pode ser uma peça ou uma sucessão de tais imagens, umas complementando as outras, isto é, o corpo da obra do dramaturgo. (ESSLIN, 1968, p. 350 – 51)

Quando apreendemos o mundo em um dado momento, temos uma visão instantânea de diferentes elementos. E para decompor tal visão, necessitamos de uma seqüência cronológica em uma série de frases. Não é possível descrever ao mesmo tempo todas as imagens que vemos:

Para converter nossa percepção em termos conceptuais, em pensamento e linguagem lógicos, realizamos uma operação análoga à da decomposição da imagem de uma câmera de televisão em linhas de impulsos individuais. A imagem poética, com sua ambigüidade e sua evocação simultânea de elementos múltiplos de associações sensoriais, é um dos métodos pelos quais, por mais imperfeitamente que seja, podemos comunicar a realidade de nossa intuição do mundo. (ESSLIN, 1968, p. 351)

Para expressar essas imagens poéticas, a linguagem no Teatro do Absurdo sofre algo como uma desintegração. Tem-se então o uso da linguagem como apenas um dos componentes de uma poética multidimensional, já que o teatro dispõe, diferentemente da prosa e da poesia, de um meio multidimensional que é o palco, onde é possível utilizar simultaneamente recursos tais como som, luz, movimento, etc.:

E é nessa luta para comunicar uma totalidade de percepção básica e ainda não-dissolvida, uma intuição da existência, que podemos encontrar uma chave para o esvaziamento e a desintegração da linguagem no Teatro do Absurdo. Pois se é a transposição da intuição total da existência para a seqüência lógica e temporal do pensamento conceptual que a priva de sua complexidade primitiva e de sua verdade poética, é compreensível que o artista tente encontrar modos de contornar essa influência da falta discursiva e da lógica. (ESSLIN, 1968, p. 352)

Consideremos, como precursora já do Teatro do Absurdo, a peça *Ubu-Rei*, de Alfred Jarry,⁵ cujo protagonista, juntamente com sua família – uma família de Ubus – se apresenta de forma grotesca e animalizada. O mesmo acontece, podemos adiantá-lo, em *O homúnculo* de Natália Correia, cujo protagonista, comparado ao longo de toda a peça com uma ave, nos remete aos Ubus de Jarry:

⁵ É comum a identificação de Jarry como inaugurador, ainda no final do século XIX, das tendências que caracterizam o chamado Teatro do Absurdo, designação que se aplica à produção de dramaturgos como Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugène Ionesco, Jean Genet e outros, que trouxeram inovações para o teatro no final da década de 1940 e ao longo dos anos 50 e 60.

Ubu é uma violenta caricatura de um burguês estúpido e egoísta visto pelos olhos cruéis de um colegial, porém na sua figura rabelaisiana, com sua rapacidade e sua covardia falstaffianas, é mais do que uma sátira social. Ele é uma aterradora imagem da natureza animal do homem, sua crueldade e sua impiedade. (ESSLIN, 1968, p. 306)

Em *O homúnculo*, a descrição da personagem principal, logo no início da peça, demonstra a sua degradação sugerida por características animais, como é possível notar no seguinte fragmento:

[...] 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 se esperar que já tivesse morrido há muito tempo [...] (CORREIA, 1964, p. 11)

A animalização e, de modo geral, a pintura grotesca das personagens nesta peça sugerem logo alguma semelhança com o Teatro do Absurdo. Comparando Ubu-Rei e Salarim, protagonistas das peças de Jarry e Natália Correia, vemos que se trata de personagens que são retratadas como animais. Ambas repetem gestos, estereotipados e grotescos, que por assim dizer as irmanam.

Em Natália Correia, a degradação e o rebaixamento das personagens são ostensivos – como, por exemplo, na cena em que Salarim bota um ovo, cena **absurda** que pode ser considerada como um dos momentos máximos de rebaixamento da personagem juntamente com o momento em que o mesmo protagonista se torna um espantalho. A dramaturga serve-se do absurdo para construir uma crítica social implacável e iconoclasta. Ao atribuir ao protagonista um nome muito parecido com o nome do ditador português Salazar, a autora torna nítida a sua crítica política, sem demonstrar intenção nenhuma de disfarçar ou de deixar a sua denúncia apenas nas entrelinhas para se expressar. Para Régio, a utilização dessas diversas formas de arte visa nada mais que a contactação de um público, pois o autor precisa produzir uma peça pensando em sua representação, é preciso que ele sinta necessidade de levar sua peça a um palco e torná-la espetáculo:do seu texto. Mais adiante, num capítulo à parte, falaremos mais pormenorizadamente de *O homúnculo*.

Quanto à peça *O Encoberto*, já dissemos que ela é considerada por Luiz Francisco Rebello uma variante surreal do mito sebástico. De acordo com Maria de Fátima Marinho, deve-se, “a propósito de *O Encoberto*”, olhar “D. Sebastião entre o Ser e o Parecer” e

revisitar o Surrealismo em Natália, pois a questão inicial que remete ao Surrealismo é a instabilidade que afeta o protagonista da peça, figura oscilante entre a sua própria identidade e a identidade do rei D. Sebastião – personagem que ora afirma ser um ator, ora o rei cujo regresso é tão esperado pelo povo português. A situação de “crise de identidade” acaba por deflagrar o absurdo e então, mais uma vez, o teatro de Natália Correia parece dialogar com o Teatro do Absurdo.

No final da peça, nota-se um enorme salto cronológico (a peça inicia-se no século XVI e termina no século XX) e uma cena em que fica clara a presença de elementos surrealistas:

Um enorme escafandro de metal reluzente desce lentamente do espaço lançando um esplendor na escuridão que imediatamente se faz, na qual mergulham os Homens e as Mulheres. O escafandro fica suspenso no ar e a luz que irradia foca espectralmente as Três Catadeiras. (CORREIA, 1969 p. 123)

Evidentemente, “a ficção científica vem tornar surreal e algo surpreendente (...)” esta peça (BRILHANTE, texto inédito).

As situações que tendem ao *nonsense*, característico do Teatro do Absurdo, e a presença de elementos da estética surrealista, aliados à espetacularidade do teatro de Natália Correia, põem a sua produção teatral em uma posição de destaque. Forma e conteúdo se harmonizam em um teatro que chama atenção a todos os seus aspectos.

Ora, Surrealismo e Teatro do Absurdo propõem-se, ambos, retratar o ser humano flagrado *em crise* – uma crise gerada pelo rápido e descontrolado processo de modernização e de mercantilização da vida que marcou o século XX desde o seu princípio. São movimentos que surgem e desenvolvem-se num tempo em que se adensa a problemática da perda de identidade do sujeito, da crise das relações intersubjetivas e da falta de perspectiva do homem no mundo reificado do capitalismo dominante.

O autor teatral não se utiliza apenas da linguagem literária como meio de expressão, mas utiliza-se também de linguagens cênicas (mímica, luz, sons, figurino, dança, música). O teatro necessita de um público. O espetáculo teatral realizar-se-á na presença de uma platéia que por ele dever ser vencida e convencida; e para atingir esse público, o poeta dramático faz uso de meios, de recursos que toquem os sentidos dos espectadores.

Não se pode negar a importância do texto teatral, pois que nele encontram-se as intenções do autor com relação à utilização de recursos cênicos. No entanto, essa linguagem exterior que toca o público é necessária à plena realização da obra teatral.

Segundo José Régio, grande autor e crítico português, “teatro é espetáculo complexo”. O autor faz essa afirmação levando em conta o fato de o teatro utilizar diversas formas de arte

Se em verdade não sentiu o autor nenhuma necessidade dum espetáculo para que as suas intenções plenamente se realizem em obra, (...) probabilidades há de pouco ter a ver com teatro a sua produção. (...) porque o autor, ao compô-la, a não viu num palco. Não só a mera leitura de tais obras esgota o seu conteúdo, como se poderia ariscar a hipótese de ser a compreensão desse conteúdo prejudicada por qualquer outro elemento. (RÉGIO, 1967, p. 107 -8)

A linguagem teatral não se resume, pois, à linguagem literária. Embora a própria linguagem seja, no teatro, espetacular, teatral, é necessária a utilização destas outras linguagens que podemos chamar espetaculares, visto sua função na realização do espetáculo teatral:

O espetáculo teatral é complexo por composto de meios expressivos muito diversos. (...) o canto, a música, a dança e a mímica, a declamação e a indumentária, a pintura, escultura, ou arquitectura aplicadas nos cenários, - colaborarão no teatro propriamente dito para a mais completa dominação do público. Multidão como é, só vencido se dará este por convencido. Só penetrando-o pelos múltiplos caminhos da sua sensibilidade, da sua imaginação, da sua inteligência, se imporão aos presentes quer a idéia ou intenção centrais duma obra de teatro, quer as suas várias idéias ou intenções acidentais, concomitantes, harmônicas. (RÉGIO, 1967, p. 141, -2)

O teatro se difere da narrativa no sentido de que esta não é escrita para ser representada, ao passo que, na dramaturgia, os escritos devem ser levados ao palco e ganharem vida no corpo dos atores. Sabemos que qualquer narrativa pode, sim, ser representada, mas para que isso aconteça é necessário que alguém, que não o autor, planeje e desenvolva tudo o que é necessário para sua representação. Enquanto isso, no teatro, a representação faz parte do processo de criação, pois afinal, uma peça é escrita para ser representada. Para o autor teatral, não é necessário apenas escrever. Ao contrário do que

acontece em uma narrativa, a criação de uma peça de teatro não termina quando o autor termina o processo de escritura. A arte de produzir teatro vai além das linhas escritas.

E o que chama atenção quanto à produção de alguns dramaturgos é que suas peças estão prontas. Basta pegar o texto e seguir tudo aquilo que nele é indicado, pois que nele se encontram todas as informações necessárias para sua representação, desde o cenário até a maneira de o ator se portar em cena. E claro que cada ator dá sua interpretação particular à personagem, o cenário e o figurino podem variar dependendo de quem os produza além de outras possíveis variações. Porém a base, a estrutura para sua representação já foi pensada pelo autor/dramaturgo.

Os recursos utilizados no teatro fazem com que este se torne espetacular, pois ler uma peça teatral não é o mesmo que vê-la representada em um palco. Quando lemos uma narrativa, por exemplo, criamos nossas próprias imagens e no teatro estas imagens nos são dadas. E, além disso, ferramentas tais como música, dança e mímica, só surtem o efeito esperado quando representados.

E podemos dizer tudo isso do teatro de Natália Correia. Seu teatro é espetáculo complexo. Pode-se perceber que a autora pensou e viu seu teatro em um palco ao escrevê-lo. As inúmeras indicações cênicas e a riqueza de recursos (dança, música, mímica, indumentária, cenário) demonstram que a autora não somente quis escrever uma peça teatral, mas pensou nesta em cima de um palco, representada e convencendo um público a que era destinada.

Há ainda muito a dizer sobre as duas peças, sobre as formas inovadoras de que dispõem, sobre a crítica social que revelam e sobre os elementos mais ostensivos que elas terão herdado do Surrealismo e do Teatro do Absurdo. Nos capítulos seguintes, tentaremos esmiuçar os elementos componentes das duas peças de Natália Correia, a fim de desvelar as suas conexões com estas duas tendências. Isto dará azo a uma apreciação, que muito nos interessa, das formas singularmente inovadoras do teatro de Natália Correia.

2. Análise de *O homúnculo*.

Em *O Homúnculo*, tem-se retratada uma figura política importante para a história de Portugal: Salazar, figura esta que é “rebaixada” e degradada por Natália Correia. A autora lança mão de recursos como a carnavalização e o rebaixamento e faz uma sátira ferrenha à ditadura, por meio da qual apresenta uma realidade transfigurada que torna possível o desenvolvimento de uma crítica social.

Natália Correia construiu uma “tragédia jocosa”, como assim a chama, cujo “[...] texto constitui uma parábola acerca do triste fim dos ditadores e um ajuste de contas de Natália Correia com a ditadura através da ridicularização e do riso, esse elemento desestabilizador por excelência”. (BRILHANTE, texto inédito).

Ao retomar uma personagem importante para a história de Portugal, António de Oliveira Salazar, a autora o transforma em uma personagem totalmente diminuída, fisicamente equiparada a um animal, incapaz de pensar, de raciocinar e de agir sem a ajuda do bobo Mnemésicus, personagem que, como o próprio Salarim (personagem principal) afirma durante a peça, é a sua alma.

Maria João Brilhante constata que “existe uma dimensão universal nesta parábola que a torna eficaz denúncia de autoritarismos aos quais a sátira não dá tréguas, ontem tal como hoje” (BRILHANTE, texto inédito). Tal denúncia revela-se claramente nesta peça onde a autora desenvolve e revela a sua crítica à ditadura de maneira satírica, cômica.

É possível, pois, pensar no baixo corporal/material do realismo grotesco que, de acordo com Mikhail Bakhtin, desempenha “funções unificadoras, degradantes, destronadoras [...]” (BAKHTIN, 1993, p. 21). Bakhtin fala sobre as imagens grotescas do Renascimento, que são diferentes das imagens da vida cotidiana, preestabelecidas e perfeitas. São ambivalentes, contraditórias, disformes, monstruosas, horrendas. Ao pensar na personagem Salarim, é possível estabelecer uma relação entre sua imagem e a imagem grotesca de que fala Bakhtin, levando em conta sua aparência e gestos nada perfeitos e que desempenham, como fica evidente na peça, uma função degradante e destronadora.

Antes de esboçar uma análise da peça, é necessário chamar a atenção para o seu título: *O Homúnculo*, que significa homem muito pequeno, homem insignificante,

desprezível, título este que caracteriza a personagem principal que, por sua vez, remete a uma personagem importante da história de Portugal: o ditador Salazar. Não é, portanto, à toa que o protagonista, Salarim, tem um nome tão semelhante ao do ditador português do século XX. É, pois, já no título de sua peça que a autora começa a escrever e a revelar sua crítica social. E logo no início da peça, a autora evidencia o fato de que tem-se em cena uma personagem política de poder absoluto:

Câmara real no palácio de el-rei Salarim, senhor absolutíssimo da Mortocália, país de dez milhões de habitantes e outras estátuas de heróis que outrora o glorificaram, antiquissimamente alojado na Europa, de forma a ver o mar, e de clima temperado por calores propícios a fazer sesta. (CORREIA, 1964, p. 11)

De acordo com Maria João Brilhante, “um dos traços da farsa e da cultura tradicional consiste em proceder à transfiguração paródica dos homens em animais, caracterizando os primeiros com os traços físicos do segundo” (BRILHANTE, texto inédito). Isso é evidente em *O Homúnculo*. A descrição da personagem principal, logo no início da peça, demonstra o seu rebaixamento sugerido por características animais, como é possível notar no seguinte fragmento:

[...] 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 se esperar que já tivesse morrido há muito tempo [...] (CORREIA, 1964, p. 11)

Para Maria João Brilhante, “poderíamos falar de realismo cômico a propósito deste texto onde a irreverência verbal, a transfiguração e o rebaixamento são princípios de composição” (BRILHANTE, texto inédito).

Faz-se presente nesta peça um tema muito recorrente na dramaturgia moderna, que é o da personagem dissociada, fragmentada; a problemática do duplo, tão explorada por grandes nomes da dramaturgia, é retomada também por Natália Correia nesta peça. José Régio traz à tona esta questão em peças como *Jacob e o Anjo* e *Mário ou Eu próprio, o Outro*. E é importante lembrar também que a temática do duplo regeu a produção dramática de Branquinho da Fonseca, tanto temática quanto formalmente.

Em *O homúnculo*, Salarim não existe sem o Bobo, personagem que lhe garante o raciocínio, ou melhor, o decorar daquilo que lhe convém dizer, algo que fica muito claro no início da peça –

SALARIM – São horas de dar a lição e o danado do Bobo não aparece! (Correia, 1964, p.12)

SALARIM – [...] Mnemésicus, meu motor, falta-me a tua lógica. (*Volta a correr para a porta e clama:*) Acode-me, sol do meu espírito! Sem ti anoiteço. Extingue-se a minha condição reinante e revela-se a minha propensão para verme. (CORREIA, 1964, p. 16)

–, e principalmente no diálogo que se estabelece entre Salarim e o Bobo quando este entra em cena pela primeira vez:

SALARIM – Ainda bem que vieste! O meu pobre cérebro é uma lâmpada a apagar-se. Bendito sejas por me trazeres o azeite do teu espírito!

BOBO – De pé como um monarca!

SALARIM (*erguendo-se com um suspiro de alívio*) – Ah, sempre é verdade?! Começava a ter sérias dúvidas.

BOBO – Um Rei não tem dúvidas. No caso de tê-las, não deve exteriorizar. Mas o teu estado de espírito indica-me que é urgente começarmos a lição. Ora vejamos... (*Abre o livro e consulta-o. Depois fixa-se numa página*). Discurso em mortocalês?

SALARIM – Mnemonizo: discurso em alemão é *Rede* que lembra a palavra mortocaleza *rede* que significa *tecido de malha para apanhar com um discurso peixes, aves, feras e tolos*. Discurso em mortocalês: rede.

BOBO (*fechando o livro*) – Muito bem. Agora tens o pleno domínio da palavra. Usa-a. Quero ver como está este raciocínio. (CORREIA, 1964, p. 17)

Assim, podemos ver que Salarim depende inteiramente do Bobo para conseguir falar e raciocinar. Como o protagonista mesmo diz, o seu cérebro não funciona na ausência do Bobo.

E através desta relação que se estabelece entre o Bobo e Salarim podemos perceber que há uma certa automatização do pensamento do protagonista. A sua falta de intelecto

permite ao Bobo exercer total domínio sobre o seu interlocutor, fazendo-o repetir e pensar de maneira mecânica. E tal prática chega a conduzi-lo a pensamentos absurdos:

SALARIM – Jesus nasceu nas palhinhas. Todos os homens ambiciosos nascem nas palhinhas. Eu sou um homem ambicioso. (*Alvorçado pela conclusão*) Eu sou Jesus!

BISPO (*aparte, voz normal*) – Jesus! Ito já é demais para os meus ouvidos canônicos!
Levanta-se e sai furibundo.

BOBO – És Jesus. Raciocínio impecável. Continua. (CORREIA, 1964, p.18, 19)

É embalado por estes pensamentos automáticos que Salarim bota um ovo e acredita ter gerado um descendente. Ao presenciar tal absurdo o Bobo então intercede:

BOBO – Alto! Chegamos ao ponto em que a lógica pode conduzir-te ao absurdo. Lembro-te que o filho é o algoz do pai.

SALARIM – Queres dizer que esta casca encerra o germe de um parricida?

BOBO – Quando o filho não tira a vida ao pai, amolece-lhe o coração. Não sei qual das duas mortes é a pior.

SALARIM – Nesse caso convidado-te para cear. Vou fazer uma omeleta com a minha descendência. (CORREIA, 1964, p. 21, 22)

O Bobo Mnemécus representa a capacidade intelectual de Salarim, ou, se formos mais radicais, podemos dizer que Salarim só pensa, só raciocina na presença do Bobo – como, de resto, fica claro no final da peça, quando Salarim mata o Bobo e, ao matá-lo, perde a identidade e não mais consegue se encontrar; perde a sua alma, e torna-se um espantalho:

SALARIM – Eu sou um espantalho. Imaginam que os pássaros comem pouco e que alguns minúsculos insectos chegam para lhes saciar a fome? Grande erro! As aves são glotonas. As minhas vísceras são poucas para o passadio de um gavião vulgar... E a coruja? Não é menos voraz! Mil bicadas nos meus olhos por segundo! E a garça real?! Essa não se contenta para o seu almoço com menos de dez mil iscas do meu fígado. E os pintassilgos? Os poéticos e tenros pintassilgos! Se um homem de setenta e cinco quilos comesse com a mesma voracidade com que um

simples pintassilgo devora os meus intestinos, ser-lhe-iam necessárias duas mil e quinhentas salsichas de porco por dia. Oh, delicadas mulheres! Protestai quando alguém vos disser que comeis como um pintassilgo! Porém, as aves mais notáveis pela sua gula são os pássaros invisíveis. Oh, os pássaros invisíveis, de ilimitada capacidade abdominal. (COREIA, 1964, p. 37)

É possível notar, pois, que a autora utiliza o estratagema do duplo como mais uma de suas ferramentas para o desenvolvimento de uma crítica social, pois apresenta a figura do ditador como não sendo capaz de pensar, de agir sem a ajuda do “outro”.

Podemos notar também que há forças sociais agindo sobre o protagonista: o Bobo, influenciado pelo Bispo, tenta fazer com que Salarim cometa suicídio, mas este acaba por matar o Bobo; podemos, pois, dizer que Salarim é influenciado indiretamente pelo Bispo quando mata aquele que o completa. Tudo o que o Bispo quer é por fim à existência do Bobo, já que este é o responsável pelo raciocínio do rei:

BISPO (*manhoso*) – Reduzida a uma certa imobilidade, a existência de Salarim é-nos preciosa. Isto é: poupa-se a carcaça. Precisamos dela para assinar decretos. (*Pára como se alguma coisa lhe despertasse a atenção.*) Espera! (*Espreita.*) Vem aí o Bobo. Vou fazer-te uma revelação. Mnemécus é a alma danada de Salarim. Como bobo dir-se-ia que a sua missão é distraí-lo. Pois eu digo-te que o verdadeiro papel de Mnemécus é o de impedir que o Rei se distraia. Esse, sim, é que não pode ter existência real. Temos de o aniquilar. (CORREIA, 1964, p. 26)

Além disso, o Bispo influencia também o Bobo e trama juntamente com este uma maneira de por fim à existência de Salarim:

BOBO (*numa vênia trocista*) – E que pretende Vossa Excelência Reverendíssima deste lacaio da ordem?

BISPO – Como sabes a Igreja não gosta de ver desperdiçado o sangue das suas ovelhas. Salarim dispõe, pelo menos, da alma canina da Guarda. Impossível romper essa muralha sem passar por vários cadáveres. Nestas circunstâncias o desaparecimento do rei representa uma grande economia de sangue. Todavia o atentado repugna à Igreja...(*Esfrega as mãos.*) Conto contigo para conciliar este aparente antagonismo.

BOBO – Nada mais fácil. Somos pelas contingências. Vossa Excelência Reverendíssima nos absolverá com as verdades eternas. (*Abre o tratado*) Vejamos... Último capítulo... Da digna morte do déspota em maus lençóis.

(*Simula percorrer o texto com os olhos*) [...] A desonra do tirano é deixar-se sucumbir às mãos do inimigo. (*Para o Bispo.*) Que tal, serve?

BISPO – Sim, meu filho, é um conceito sábio e oportuno. A vaidade de Salarim pode ser-nos misericordiosamente útil nesta crise.

BOBO (*após fechar o livro*) – Bem hajás, fértil inteligência, com a tua salvadora multiplicidade. Senhora dos Aflitos! Com a tua benção duma só penada, salvo a minha pele, liberto a Mortocália da servidão e glorifico a memória do tirano. (CORREIA, 1964, p. 28)

Assim, o Bispo consegue, através de seu poder de persuasão e dominação fazer com que Salarim mate o Bobo e, depois de matá-lo, Salarim perde a identidade, torna-se um espantalho e é então o General, por influência do Bispo, quem tenta convencê-lo de que ele é um patriota:

SALARIM – O senhor quer ter a bondade de me dizer quem sou?

GENERAL – Pois não. Com todo o prazer. É um patriota.

SALARIM – Vá lá... Podia ser muito pior.

GENERAL – Que estás a dizer? Na actual situação não imagino qualidade mais positiva do que essa.

SALARIM – Acha então que sirvo para alguma coisa?

GENERAL – Nestes tempos todos nós somos poucos. A lavoura precisa de braços. As aves ruins dão cabo dos cereais. Como patriota que é, espero que queira ser útil às searas.

SALARIM (*como um autómato*) – As aves ruins dão cabo dos cereais. Eu sou um patriota. Tenho obrigação de ser útil às searas. Tenho obrigação de ser um espantalho. (CORREIA, 1964, p. 36)

Dessa maneira, a autora critica, nas entrelinhas da peça, a influência exercida pela Igreja. No teatro de Natália Correia, a Igreja é vista de uma perspectiva crítica. Em *O homúnculo*, ela destaca-se como instrumento de manipulação dos mais fracos pelos poderosos. As máscaras que a dramaturga quer apontar são as dos bastidores do poder político nos tempos da ditadura salazarista: é a Igreja católica que ela quer *desmascarar* como sustentáculo do dogmatismo político e responsável pela inconsciência da grande maioria da população portuguesa.

E após a morte do Bobo e a redução de Salarim a um espantalho, o Bispo passa a deter em mãos o poder político e militar:

Câmara real. O General e o Bispo, este agora um verdadeiro príncipe da Igreja

BISPO (*impaciente*) – Não insistas... Ou continuas com a pasta da Agricultura ou passas à reserva.

GENERAL – Agora sou um soldado de Deus.

BISPO – Não ofendas o Senhor. Deus traz a paz e não guerra.

GENERAL – Perdão, o Todo-Poderoso quis-me ao seu serviço. Alistei-me no seu exército e para satisfazer a vontade divina fiz uma revolução. (CORREIA, 1964, p. 32)

O Bispo, que para El-Rei Salarim não parece mais que um papagaio palrador, uma inofensiva ave doméstica, é quem, afinal, trama uma revolução que tira o ditador de cena:

BISPO (*violentando o diapasão da sua voz afeita à eloquência num desastrado falsete*) – Ah! Ah! Ah! Falha-te a memória... Falha-te a memória... Falha-te a memória...

SALARIM – Cala o bico, maldito palrador! [...] Estou só. Copérnico não conta. É destituído de imaginação. Não conheço outra forma de lealdade. (*Vai junto do Bispo com visíveis sinais de comoção*) Dá cá o pé!

BISPO (*erguendo o pé com a dificuldade de um reumático, enquanto resmunga aparte com voz natural*) – Canalha! Ainda te hei-de provar que sou um bispo e não um papagaio! (Correia, 1964, p.12)

SALARIM (*simulando indignação*) – Ah, sacrílego! Chamar bispo a uma ave doméstica! Sou um católico dos bons tempos! (*aparte*) Era o que faltava! Então é que ele acabava mesmo por se convencer de que era um prelado e toda a minha ronha não chegava para ele. Ali no poleiro, é inofensivo e útil. Repete-me inconscientemente o que os outros dizem de mim. Não concebo agente de informação mais perfeito.

BISPO (*falsete*) – Se tu soubesses como me aborreço!... Podias ao menos deixar-me papaguear um pouco de teologia. Como teólogo não tenho nada contra ti.

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...
(Vai a uma porta e grita) Mnemésicus, minha alma! Tem piedade de mim! (CORREIA, 1964, p. 15-16)

A influência do Bispo sobre Salarim sugere uma das características do regime salazarista: a associação à Igreja. Este regime foi associado à Igreja Católica através de uma Concordata que concedia a esta uma série de vastos privilégios. Assim, quando Salarim mata o seu “duplo” sob influência do Bispo, podemos notar uma crítica da dramaturga ao papel que a Igreja desempenhava durante a Ditadura, como principal aliada do regime salazarista. Em compensação, o domínio do ditador também se faz notar quando Salarim trata o Bispo como ave doméstica.

E a discordância entre os dois lados do poder pode ser notada na seguinte passagem:

BISPO *(aparte, com voz natural)* – tenho que fazer com que esse truão infame entre na conspiração. De outra forma nunca mais retoma a minha dignidade eclesiástica.

SALARIM – Oh, a abominável profissão de não poder perder a memória!

BISPO *(em aliciante falsete)* – Pois sim, pois sim... De vez em quando um bocadinho de esquecimento não te vai nada mal. Podemos jogar os dois à bisca, e tu perdes. Enfureces-te. Sobe-te à cara a palidez do aperto mitral. E adquires então os encantos próprios da humanidade. (CORREIA, 1964, p.12)

O Bispo precisa exercer domínio sobre Salarim para que este faça aquilo que convém à Igreja. Dessa maneira, fica-nos clara a necessidade sentida pela Igreja de exercer certo domínio sobre o ditador, mesmo dispondo esta de várias regalias já.

É possível notar que, além de Salarim, também o Bispo apresenta características animalescas. O rebaixamento das personagens não se restringe apenas ao protagonista da peça, mas também à personagem que representa a Igreja. O Bispo é tido por Salarim como um papagaio; por vezes age como se fosse realmente uma ave – como, por exemplo, na cena aqui citada, quando demonstra dificuldade para levantar o pé, como se fosse reumático.

É claro que, por trás da personagem do Bispo, paira uma figura histórica, que a dramaturga quer, provavelmente, que evoquemos: a do Cardeal Cerejeira⁶, o Patriarca que dirigia a Igreja durante o período do Estado Novo.

Quanto ao bobo Mnemésicus, mestre de mnemonização e de retórica – leitor, aliás, de um “Tratado de Mnemônica ou Método Facilíssimo para Decorar Muito em Pouco Tempo”, alusão claríssima ao academicismo cediço de Castilho⁷ –, é ele que sustenta no poder El-Rei Salarim. Sem o bobo, Salarim não é mais que um espantalho fincado na terra e exposto à gula de aves carniceiras.

Uma outra cena em que é possível notar o rebaixamento da personagem do Bispo à condição de ave é o momento em que este morde a mão de Salarim em um ataque de fúria:

Tenta fazer festas na boca do Bispo acompanhando este gesto daqueles sons idiotas que as pessoas emitem para atrair a simpatia dos bichos. O Bispo morde-lhe a mão.

SALARIM (*esforçando-se por vencer as investidas do Bispo*) – Que mosca te mordeu?... Hoje estás de mau humor (*Levando a mão à boca em consequência de uma bicada mais violenta.*) Copérnico! (CORREIA, 1964, p.15)

Fica evidente, pois, uma recorrência na caracterização das personagens como animais. Salarim é descrito com características de uma ave e o Bispo é considerado um papagaio. Isto nos remete, pois, como foi dito no capítulo introdutório, à peça de Alfred Jarry, *Ubu-Rei*. Nesta peça, ou autor nos apresenta, como protagonistas da peça, uma família de Ubus⁸. Sendo esta uma peça que se enquadra no chamado teatro do absurdo, podemos dizer que *O homúnculo* se assemelha a ela neste aspecto. Nas duas peças somos colocados diante de protagonistas que se assemelham a animais. Em *O homúnculo* as personagens são descritas com características e gestos que tornam possível esta

⁶ Manuel Gonçalves Cerejeira era íntimo de Salazar, e procurou, durante o regime salazarista, restaurar os privilégios que a Igreja perdera durante o regime republicano. Devido ao seu desejo de apaziguar as relações entre a Igreja e o Estado, foi um dos principais concorrentes para a assinatura da Concordata com a Santa Sé em 1940.

⁷ Como se sabe, António Feliciano de Castilho, célebre *pivot* da Questão Coimbrã, foi autor de um *Tratado de versificação portuguesa para em pouco tempo e até sem mestre se aprender a fazer versos de todas as medidas e composições* (1851).

⁸ Esta referência nos remete, na língua portuguesa aos urubus. Devemos ressaltar, pois, que tal fato não se dá na língua francesa, na qual Jarry escreveu a peça original *Ubu Roi*.

semelhança. E o mesmo acontece em *Ubu Rei*, o que é possível perceber em cenas tais como o momento em que “*Pai Ubu avança em uma fatia de vitela*” (JARRY, 1987, p. 40)

O homúnculo merece, sim, uma atenção especial com relação ao tema, mas devemos ressaltar e dar a devida importância à sua forma, ou seja, à riqueza de recursos cênicos de que a autora dispôs ao escrevê-la. Passemos, pois, a tecer algumas considerações acerca da forma dramática desta peça.

Sabemos que o teatro é uma forma de arte muito peculiar e que, quando comparada com outras “formas literárias”, tais como romances, poemas, etc., a peça teatral necessita de algo mais, tem características que evidenciam que ela não deve ser apenas um texto, um enredo, mas sim uma produção que precisa ser levada ao palco para que possa realizar-se por completo.

Como afirmou Jean-Jacques Roubine, em seu livro *A linguagem da encenação teatral*, “(...) o teatro, a exemplo talvez da música, mas mais do que a literatura ou a pintura, é totalmente escravo de sua infra-estrutura material” (ROUBINE, 1998, p. 17). Ou seja, o teatro precisa dispor de recursos para que possa se realizar materialmente.

Sendo o teatro um espetáculo destinado ao público, a conjugação de várias artes neste espetáculo é um meio de atingir um público que precisa ser convencido. A música, a mímica, o jogo de luzes, a indumentária, o cenário, todos estes recursos contribuem no teatro para que se exerça um certo fascínio sobre o público. Não é, pois, apenas através do texto literário e de sua representação por atores que se exprime o autor teatral, mas através de todos os demais elementos do teatro. O poeta dramático necessita não só da palavra, que já tem na arte uma intensidade espetacular, mas para que o espetáculo teatral imaginado por ele seja autêntico é necessário que todos os demais elementos estejam presentes em seu teatro.

O autor teatral precisa ter consciência da presença de um público, pois que isto o faz recorrer a diferentes meios que tornem possível a aproximação de sua obra a este público. No entanto, embora seja o público extremamente importante no processo de criação de uma obra teatral, devemos ressaltar que, mesmo na ausência deste, todos estes recursos de que falamos são indispensáveis à plenitude da obra.

Uma obra dramática, diferentemente de romances e poesias, não é apenas um texto literário, mas é também o plano de um espetáculo teatral. Ao escrever uma peça, o poeta

dramático não é apenas o autor de um texto literário, mas o responsável pela criação de um espetáculo artístico.

Analisemos, pois, esta “tragédia jocosa” no que diz respeito à forma. Começemos por considerar a musicalidade. Ao tomarmos *O homúnculo* notamos uma forte presença da música nas indicações textuais. Como exemplo, podemos citar o momento em que o Bispo tenta mover o General contra el-rei Salarim:

BISPO – [...] *(Tira subrepticamente debaixo da sobrepeliz uma máscara com um par de cornos que afivela ao rosto e começa a cantar e a bailar à volta do General)*

Trá lá rá
a vida é bela:
mais um ministro
para a minha panela

Que rica pocilga
a de el rei Salarim
engorda os suínos
e dá-os a mim. (CORREIA, 1964, p. 23-24)

Fica-nos clara, neste trecho, a utilização de recursos que fazem com que o teatro pareça mais interessante quando representado. A presença da música só se concretiza na encenação; as rubricas do texto dramático são, evidentemente, apenas indicativos que clamam pelo palco. Além disso, tais indicações e também a caracterização e a ação da personagem no palco são extremamente úteis ao desenvolvimento da crítica social que a autora quer evidenciar. A cena descrita acima é cômica e mais um traço da sátira construída por Natália Correia.

A utilização de máscara por parte do Bispo, bem como a sua *performance*, dançando e cantando, fazem com que a representação da peça exerça um certo fascínio sobre os espectadores. Tais características, pois, permitem ao leitor criar uma cena em sua imaginação, mas nada que se compare ao que o espectador verá realizado num palco.

Além disso, o uso de máscaras pelo Bispo nos sugere a contraposição entre aparência e essência, já que a máscara é nada mais que um meio de disfarce, ou seja, de alteração da realidade. Neste caso, ao colocar a máscara o bispo se equipara à figura do diabo, pois que dispõe de um par de chifres e afirma ter mais um ministro em sua panela. Temos, pois, a contraposição entre o divino e o demoníaco, pois que uma figura de grande importância para a Igreja nos é apresentada como satanás. E é importante ressaltar que o Bispo se passa por Satanás com a intenção de trazer o General para o seu lado, pois tudo que ele quer é tramar uma revolução de maneira a acabar com o poder de Salarim.

Temos também a presença de anjos com trombetas, em coro: “Sobre as últimas palavras do Bispo, descem do céu três anjos barrocos com trombetas que ficam suspensos no ar. Mal o Bispo se cala, executam os primeiros compassos de uma abertura triunfal” (CORREIA, 1964, p. 32).

No final da peça, estão em cena os anjos e as ceifeiras que falam ao público após a perda de identidade de Salarim e a sua transformação em espantalho:

CEIFEIRAS – Da abundância estamos livres
Não conhecemos esta loucura

ANJOS – Mas em sonhos vos aparecemos
Somos os anjos da agricultura

[...]

ANJOS – Por entre as nuvens aparecemos...

CEIFEIRAS – Bendita a fome que faz ver anjos! (CORREIA, 1964, p. 37-38)

Um outro fator que contribui para que *O homúnculo* só se realize completamente quando representado, quando efetivamente encenado, são os gestos, a *performance* das personagens, em especial do Bispo e de Salarim, que têm gestos estereotipados durante toda a peça, atitudes que os aproximam de animais – como os do Bispo, a quem Salarim pede o pé como se falasse com um papagaio: “Quando o Bispo consegue finalmente içar o

pé à altura da mão estendida de Salarim, este desinteressa-se, volta as costas e retoma a agitação anterior” (CORREIA, 1964, p.12). Noutro momento, o próprio Salarim “Agita os braços como se fossem asas de uma galinha e faz um esgar produzido pela expulsão de um ovo que agarra com avidez” (CORREIA, 1964, p. 21). Ou então: “Entra Salarim. Vem descomposto, desgrenhado, com os olhos esgazeados e vazios de expressão. Os anjos continuam no seu posto” (CORREIA, 1964, p. 35).

Com efeito, estamos diante de um elemento propriamente cênico, pertencente à esfera da representação propriamente dita: a *performance* dos atores. Os gestos exagerados, a maneira de agir das personagens, dependem não só da ação, mas também, e principalmente, daqueles que os representam no palco, pois a ação de uma peça teatral “[...] não se torna texto senão através da improvisação dos atores. Um texto, bem podemos imaginá-lo, que se modifica e se enriquece ao sabor de suas peregrinações e das suas excessivas apresentações” (ROUBINE, 1998, p. 7). A substituição de um ator interfere na criação da personagem teatral, um ator pode atuar de maneira diferente de outro, mudando assim o ritmo da representação. De resto, uma encenação será sempre diferente de outra, independentemente da mudança dos atores. O texto dramático de Natália Correia prevê, sistematicamente, a *performance* dos atores. A comicidade da peça certamente se torna mais acentuada quando as personagens ganham vida no palco.

De fato, é possível notar ao longo da peça as indicações dadas pela autora, nas didascálias, acerca do gestual dos atores no palco. Fica claro, dessa maneira, que a dramaturga imaginou não só a história, mas também o espetáculo quando escreveu a peça. E é possível exemplificar esta característica da peça em passagens tais como a seguinte:

SALARIM (*sonhador*) – Sim...Sim... Agora, após setenta e seis anos, nove meses, quatro dias, treze horas, quarenta e dois minutos e sete segundos de um poder incontestado, posso talvez dizer que a minha verdadeira vocação era perder à bisca. (*Esfrega as mãos e pisca com um olho maroto*). Uma biscazinha lambida, assaz caseira...(Ri) Ih! Ih! Ih! (*Recompões-se*) Mas eu não devo pensar nisto. A idade torna-me sentimental... (...) (CORREIA, 1964, p. 12)

Tudo o que os atores precisam fazer, a base para a sua interpretação, está já no texto de Natália Correia.

Compondo o cenário, vemos uma cadeira episcopal ornamentada com pedras preciosas, objeto cênico que sugere um poleiro, uma vez que o Bispo é considerado por Salarim como uma ave doméstica e que, em várias ocasiões, aparece em cena sentado nessa cadeira: “O Bispo, ricamente paramentado, ocupa uma cadeira episcopal. Recamada de pedras preciosas, a mitra reluz como um Sol” (CORREIA, 1964, p. 11). E novamente: “Câmara Real. Salarim e o Bispo. Este último ocupa a cadeira episcopal” (CORREIA, 1964, p. 28).

A identificação do Bispo com um papagaio, como quer Salarim, a própria *performance* da personagem, que finge ser um papagaio para não desobedecer ao ditador, e a cena em que Salarim, ele próprio, bota um ovo são exemplos da encarnação, nesta peça, da estética do absurdo. A comicidade é assegurada à peça nesta cena que pode ser considerada o ápice da sátira desenvolvida pela dramaturga. O momento em que o protagonista bota um ovo é o momento de maior comicidade dentro da peça e também um dos momentos máximos de crítica. Ao comparar Salarim a uma galinha e atribuir a ele a ação de botar um ovo, a dramaturga nos aproxima do *nonsense* presente no teatro do absurdo. Vemos, pois, que há uma certa filiação da autora ao Teatro do Absurdo, assim como ao Surrealismo, como veremos em *O Encoberto*.

A cena do ovo, em *O homúnculo*, é de um absurdo que foge totalmente à realidade – realidade à qual, entretanto, a autora se mostra extremamete engajada, pois que a crítica vigorosamente em toda a sua obra teatral. O comportamento insólito das personagens, em alguns momentos, insinua desvios que afinal são regulares nas peças e situam o teatro da dramaturga precisamente no limite entre o teatro histórico e engajado, com evidente intenção de crítica social, e o teatro de vanguarda, revolucionário também no seu aspecto formal:

SALARIM – [...] *Agita os braços como se fossem as asas de uma galinha e faz um esgar produzido pela expulsão de um ovo que agarra coma avidéz: Cá está! Eu sabia que não era estéril. Eis a minha descendência. Acabou-se o problema da sucessão.* (CORREIA, 1964, p. 21)

Enfim, podemos notar já em *O homúnculo* – uma das primeiras peças que Natália Correia compôs na sua carreira de dramaturga – uma riqueza de recursos cênicos que fazem

com que o teatro desta autora seja um teatro que não se contenta apenas com a leitura e que rompe decididamente com certas convenções formais do teatro de molde realista a que o público ainda estava afeiçoado até meados do século XX, por incrível que pareça.

Algumas passagens da peça que tendem ao *nonsense*, como, por exemplo, a apresentação de homens como animais e o fato de Salarim botar um ovo, conferem a este teatro características do teatro do absurdo. E, além disso, no final da peça, quando entram em cena anjos com trombetas angélicas, podemos notar um momento surreal, pois que se trata de algo insólito e ligado ao mundo dos sonhos, à “supra realidade”.

Podemos concluir, pois, esta análise, levando em conta que a degradação e o rebaixamento foram “ferramentas” importantíssimas, ou melhor, foram os principais meios de que a autora se valeu na construção desta peça. A animalização, a incapacidade de agir e de pensar das personagens deixam clara a crítica social que Natália Correia desejou construir e construiu com maestria, aliada é claro à forma inovadora de sua dramaturgia, pois que está ligada de certa forma também ao Teatro do Absurdo e ao Surrealismo.

3. Análise de O Encoberto

Datada de 1969, a peça *O Encoberto* destaca-se no conjunto da produção dramática de Natália Correia, tanto formal quanto tematicamente. Ao escrever esta peça, a autora explorou, como tema, o mito do Rei Encoberto, D. Sebastião, figura cujo regresso era esperado por parte da população portuguesa que não acreditava que a sua morte se dera na batalha de Alcácer-Quibir e aguardava a sua volta, acreditando ser ela o único meio de libertar os portugueses do domínio espanhol:

Das bruxas às romarias, as práticas mágicas e religiosas organizam um primeiro universo de crença no rei desaparecido, mas que se julga vivo. Neste rei morto-vivo, projectam-se as expectativas de familiares relativamente aos soldados considerados nas mesmas situações. Deste modo, uma primeira entrada nas crenças sebastianistas permitiu isolar uma leitura da cultura política popular. Fundada nos mesmos termos da religiosidade popular. (RAMADA CURTO, 1993, p. 144)

Ainda de acordo com Ramada Curto, devidos a esta grande crença sustentada pelo povo português no regresso do Rei, surgiram em Portugal vários falsos reis entre os anos de 1584 e 1603. Vejamos, pois, um trecho do início da peça que nos deixa saber que a trama se dará partindo do pressuposto de que D. Sebastião regressará a Portugal:

O emigrado português vem à Corte-Contarina onde, segundo as informações do veneziano Alessandro, poderá encontrar D. Sebastião que para os maus patriotas é um cadáver, enquanto que para os que se opõem à ocupação estrangeira, continua vivo e não está longe o dia em que virá reivindicar a sua coroa. (CORREIA, 1969, p. 14)

Podemos notar na fala da personagem de D. João de Castro a esperança alimentada pelo povo português com relação ao regresso de D. Sebastião:

D. JOÃO DE CASTRO
[...] A minha alma é grande. É a alma de um povo que quer sobreviver. Soou a hora de fazer um pacto com os profetas. [...] Desejar absurdamente o impossível, eis a escolha que resta aos portugueses. Os que chamam demência a este legítimo anseio, mais não fazem do que ocultar sob a descrença a sua vocação para escravos. (CORREIA, 1969, p. 15)

E Natália Correia, “(...) em 1969, ao servir-se da figura de D. Sebastião, propõe uma interpretação paródica e caricata de uma das personagens mais caras ao imaginário social.” (MARINHO, sem referências, p.31)

Como afirma Maria de Fátima Marinho em seu ensaio *D. Sebastião entre o ser e o parecer*, a dramaturga faz uma caricatura de D. Sebastião em sua peça, através da construção de uma personagem dúbia, como veremos posteriormente. Aliás é o princípio da duplicidade que rege toda a trama da peça, desde a identidade do protagonista até as versões apresentadas para o seu julgamento final.

Veremos, ao longo da nossa análise, várias características que chamam atenção nesta peça de Natália Correia, desde a construção das personagens até o vínculo estabelecido pela autora com as duas estéticas de que vimos falando ao longo deste trabalho: o teatro do absurdo e o surrealismo.

- **Personagens**

Ao esboçar uma análise das personagens, é necessário dizer que algumas delas recebem o nome de figuras históricas de Portugal, como é o caso, por exemplo, de D. João de Castro, Frei Diego e Filipe II, de maneira que se torna explícita a referência à história nacional, feita pela dramaturga.

Começamos, pois, nossa análise pelo protagonista, Bonami, que, no alto da oscilação de sua identidade, passará a ser chamado de Bonami-Rei. Esta personagem é, além de protagonista, aquele cuja figura subjaz ao título da peça.

A personagem Bonami oscila entre duas identidades diferentes, assumindo-se em determinados momentos como um simples ator e em outros como o verdadeiro D. Sebastião.⁹

No início da peça, Bonami assume-se como um ator e sua intenção é apenas a de representar seu papel no entremês que será encenado em “O Purgatório dos Comediantes”, um praticável que se encontra em cena:

⁹ A crise de identidade que afeta a consciência do protagonista remete-nos, por conta da contemporaneidade da peça de Natália Correia, à problemática da perda de identidade do indivíduo moderno em meio ao acelerado processo de industrialização, que faz com que o indivíduo se fragmente e perca a sua essência.

BONAMI
Homens que pelo veneno do sublime
Tendes o cérebro amolecido, contemplai
Estes andrajos, imagem da abjecção
Que nos revela o êxtase da gloriosa acção!
Os túmulos dos meus antepassados abri,
Seus medonhos e mirrados despojos beije;
Na cadavérica exalação dos heróis embebi
Minha alma com que os mortos imitei. (CORREIA, 1969, p. 18)

Em outros momentos, Bonami, que passa a ser chamado Bonami-Rei, afirma-se não mais como um ator, mas como o verdadeiro D. Sebastião. E é importante destacar o fato de que a personagem passa a ser chamada por um outro nome a partir da indicação feita em uma didascália que diz que tal mudança no nome da protagonista lhe é conferida pela autora por respeito a seu livre arbítrio:

A partir deste ponto, Bonami e D. Sebastião são uma e a mesma pessoa pelo que a autora, respeitando o arbítrio da personagem, passará a denominá-lo Bonami-Rei. (CORREIA, 1969, p. 25)

BONAMI-REI
(Com exaltação) O meu verdadeiro público espera-me. Agora sim, o meu palco é o mundo. Estou focado por milhares de olhos para quem um gesto meu é a amargura que há no fundo de todos os prazeres ou a esperança que floresce no pântano de todas as misérias. É a minha grande oportunidade. Eles exigem o meu gênio. Não posso falhar. Devo ser exímio pois piso o terreno perigoso da arte excelsa de salvar. *(Para D. João de Castro.)* Não é verdade que eles esperam de mim a salvação? (CORREIA, 1969, p.27)

A partir desse momento a confusão, por assim dizer, se estabelece em cena, pois Bonami-Rei se afirmará e se negará como D. Sebastião em vários momentos, com maior recorrência no ápice da alternância de identidade da personagem que, sendo julgada e torturada por Cristóvão de Moura, não consegue manter um mesmo discurso:

BONAMI-REI
Basta! Basta! Confesso que sou um actor e protesto contra o estilo sofredor desta personagem.

CRISTÓVAO DE MOURA

(Dispondo-se a abandonar a tortura.) Vitória! O celerado despeja o saco. Estou livre.

BONAMI-REI

(Recobrando a coragem.) Livre? Isso é o que tu julgas. Tenho um compromisso com a eternidade. Ajoelha-te! Sou o teu Rei.

CRISTÓVÃO DE MOURA

Ah, ele é isso? Hás-de espirrar sangue até cantares a ária do bandido.

Chicoteia-o com redobrada fúria

BONAMI-REI

Tirem-me daqui! Que raio de peça é esta?

[...]

BONAMI-REI

Sou D. Sebastião. Acudam! Estão a martirizar a própria humanidade.

[...]

BONAMI-REI

Isto não é coisa que se faça a um pobre actor. *(O azorrague baixa e ele desdiz-se.)* Sou D. Sebastião. (CORREIA, 1969, p. 106 -7)

É através das personagens Filipe II, tio de D. Sebastião, e Frei Diego, seu confessor, que a autora desenvolve uma crítica à Igreja Católica. Primeiramente, nos apresenta Filipe II em diferentes momentos da trama sempre com um rosário à mão, executando um gesto mecanizado ao fazer suas orações “[...] Sentado no trono, Filipe II contempla com asco o suplício enquanto desfia as contas do rosário” (Correia, 1969, p, 107). “Volta a desfilar as contas do rosário, gesto que executa sempre que Cristóvão de Moura fala” (CORREIA, 1969, p. 108).

E, além disso, é possível perceber a crítica que se estabelece no diálogo entre as duas personagens, quando Frei Diego se vale do poder que lhe é conferido pela Igreja, na posição de Frei, para tentar livrar Filipe II de todas as suas culpas:

FILIPE II

(Com sarcástico orgulho.) Real Majestade Católica! *(Aproxima-se de Frei Diego.)* Sabes que os portugueses me chamam papa hóstias e cão de Deus? Todas estas alcunhas não passam de rodeios para me chamarem de assassino. *(Cola-lhe a boca ao ouvido.)* Assassino! Mande matar milhares de patriotas. Todos aqueles que preferiram o martírio a aceitar o domínio estrangeiro. Hã, que dizes?

FREI DIEGO

Desse morticídio pedistes absolvição ao Papa e ele absolveu-vos.
[...]

FREI DIEGO

Todos os vossos actos estão em ordem

FILIPE II

Estás quase a serenar minha consciência. [...] Mas essa tua imaginação treinada em jogar às escondidas com o demônio, não consegue iludir um fantasma que escarnece de mim. [...] (CORREIA, 1969, p. 31, 32)

Devemos destacar também a presença de personagens que representam diferentes classes de trabalhadores, estes também mobilizados e sonhando com o possível regresso de D. Sebastião:

PADEIROS

Nós os padeiros não faremos o pão
Enquanto não soltarem D. Sebastião

COZINHEIRAS

Nós as cozinheiras não fritaremos um ovo
Enquanto não soltarem a voz do povo

ALFAIATES

Nós os alfaiates não faremos um gibão
Enquanto não soltarem D. Sebastião.

PROSTITUTAS

Nós as infatigáveis não daremos ao traseiro
Enquanto não soltarem o nosso rei verdadeiro.

BANQUEIROS

Nós os banqueiros não financiaremos
Enquanto não soltarem D. Sebastião
[...]

PADRES

Nós os padres nem um grama daremos
Do açúcar da absolvição
Enquanto não soltarem o justo
Que o povo levanta como um tufão.
[...] (CORREIA, 1969, p. 77)

Tais personagens são de extrema importância, pois que, na expectativa pela volta do rei, recusam-se a fazer seu trabalho enquanto não soltarem o suposto D. Sebastião que fora preso por se afirmar como tal, o que faz com que personagens como Cristóvão de Moura, o

Duque, a Condessa e o Marquês, que não acreditam que Bonami seja realmente D. Sebastião, sejam obrigados a acreditar que se trata realmente do rei encoberto, que regressara para libertar o seu povo:

CRISTÓVÃO DE MOURA

Isto é demais! Agora até os padres e os banqueiros.

CONDESSA

Pudera, estão a ver as coisas mal paradas.

DUQUE

Não são nada parvos.

MARQUÊS

Quem somos nós para não seguirmos esse oportuno raciocínio?

CONDESSA

Tanto mais que dizem que o prisioneiro tem uma verruga na virilha.

DUQUE

Exactamente como o nosso nunca demais desejado D. Sebastião.
(CORREIA, 1969, p. 78)

É importante ressaltar a presença das Três Catadeiras que, segundo Maria de Fátima Marinho, constituem uma paródia ao Coro da tragédia clássica. Trata-se de três catadeiras de piolho, que não demonstram sequer um pouco de ansiedade e expectativa quanto ao possível regresso de D. Sebastião. A única preocupação que toma o pensamento destas personagens é a existência de piolhos:

No prosclênio, três catadeiras de Piolhos, debastam a cabeça de três imundas crianças. No seu filosófico alheamento do entusiasmo pela vinda do Encoberto, leia-se a conclusão realista de que aconteça o que acontecer, o mundo está coberto de piolhos. (CORREIA, 1969, p. 38)

Isto sugere a alienação de alguns portugueses com relação ao possível regresso do Rei Encoberto.

Além disso, as três catadeiras se caracterizam pela visão realista que têm do mundo. Enquanto as demais personagens deixam-se levar pelo sonho ou pelo ilusório, contrastando com as cenas surrealistas ou absurdas que vemos na peça as três catadeiras mantêm o pensamento de que, haja o que houver, o mundo está cheio de piolhos. E elas também

desempenham a função de narrar alguns acontecimentos durante a trama. Suas falas, sempre em versos, contam histórias relacionadas à trama da peça:

AS TRÊS CATADEIRAS

Para que estes meninos que os piolhos enervam
Enquanto os catamos, estejam sossegados
Uma história lhes contaremos:
Era uma vez o Rei dos deserdados...
[...] (CORREIA, 1969, p. 69)

AS TRÊS CATADEIRAS

Sob o hábito de frade capuchinho
Que não era frade, quem se havia de ocultar?
D. João de Castro que dizia ter
Um meio do criminoso fazer falar.

Esfregando as mãos Cristóvão de Moura
Deu-lhe um salvo-conduto para na prisão entrar.
Que pretendia a intrigante personagem?
D. Sebastião perder? D. Sebastião salvar?
[...] (CORREIA, 1969, p. 81)

- **Forma**

A duplicidade é característica que predomina durante toda a peça, desde a construção do cenário à construção da personagem principal. O praticável denominado O Purgatório dos Comediantes – um palco no palco – contribui para que este princípio se estabeleça em cena, sustentado também pela personagem Bonami, cuja atuação faz com que a dúvida quanto a se tratar ou não do Rei D. Sebastião, que regressara, não se resolva ao longo da ação:

JUIZ

Está aberta a audiência. Que o réu decline a sua identidade.

BONAMI-REI

Sou El-Rei D. Sebastião.

JUIZ

Mentes. O tribunal sabe que és um profissional da arte de representar.

BONAMI-REI

Represento a vontade do povo.

JUIZ

É uma resposta ambígua.

BOM AMI-REI

Estou inocente. Não tenho culpa se a verdade tem duas faces. (CORREIA, 1969, p. 91,92)

Outro exemplo que marca evidentemente a duplicidade na peça é o julgamento de Bonami-Rei, que se dá em duas versões. Em cada uma das versões, Floriana, a personagem que no início da peça parece ser a namorada de Bonami, assume um papel diferente. Em uma das versões, Floriana é “o amor que perde”: “Floriana ou o amor que perde, entra pela direita e dirige-se com hostilidade para ‘O Purgatório dos Comediantes’ onde depõe (CORREIA, p. 93)”.

Na segunda versão do julgamento, Floriana, que agora recebe o nome de Moura-Huria, representa “o amor que salva”. “Preso de uma grande aflição, entra, pela direita, Floriana que é agora a Moura Huria ou o amor que salva. Dirige-se ao ‘Purgatório dos Comediantes, onde depõe. (CORREIA, 1969, p. 98).” No papel de “amor que perde”, Floriana depõe no julgamento a fim de contribuir para a condenação de Bonami-Rei, e na outra versão torna possível, com as suas palavras, a absolvição da personagem.

Um outro fato que chama a atenção, com relação ao julgamento de Bonami-Rei, é o fato de este se dar no “Purgatório dos “Comediantes”, assim como outras passagens da peça. A utilização do praticável, como palco de ações da peça faz com que se rompa a barreira entre a ficção e a realidade (esta dentro) da ficção, pois acontecimentos da realidade das personagens decorrem no praticável, que, a princípio, era destinado apenas à representação de um entremês.

A propósito, lembra-nos aqui o moderno teatro de Pirandello, nomeadamente a peça *Seis personagens em busca de um autor*, na qual se fundem, no mesmo palco, sonho e realidade, personagens fictícias e atores “reais” concorrem para uma inversão de valores que propõe o fictício como mais real ou, ao menos, mais verdadeiro que a realidade mesma.

Também em *O Encoberto* vemos um pouco disso. Ao construir um metateatro e misturar ficção e realidade em uma mesma peça, Pirandello inovou no que diz respeito à forma teatral. Ora, também Natália Correia fundiu, na sua peça, ficção e realidade dentro da

ficção, pois que as duas realidades se fundem e a personagem principal apresenta-se dividida entre o que é real e o que é ilusório.

Outra característica que merece destaque em *O Encoberto* é a presença da paródia, recurso que a dramaturga utiliza na construção de sua trama.

Segundo Linda Hutcheon, quando uma obra parodia outra, há uma transposição de elementos e códigos de um sistema semiótico que são reconstituídos num contexto diferente, onde a sua integração é desajustada e marcada por um valor irônico. A paródia é um tipo de relação intertextual que envolve um processo de imitação imbuída de uma diferença crítica.

Ainda tomando por base o conceito de Hutcheon sobre paródia, lembramos que

A paródia é, pois, na sua irônica ‘transcontextualização’ e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que o incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. (HUTCHEON, 1985, p.48)

Com efeito, fica claro, na leitura de *O Encoberto*, que Natália Correia faz, em diversos momentos da peça, uma paródia de passagens bíblicas. D. Sebastião é coroado com uma coroa de espinhos. “Da direita entra, correndo, um guerrilheiro que traz, nas mãos erguidas, uma coroa de espinhos” (CORREIA, 1969, p. 62).

Outras passagens da peça são, também, referências explícitas a passagens bíblicas, como o momento em que o povo diz a D. Sebastião: “Sois o pão e o vinho. Sois o caminho, a verdade e a vida” (CORREIA, 1969, p. 66). E além disso, a personagem Bonami oferece ao povo o seu sangue, parodiando assim a Santa Ceia, na qual Jesus oferece aos apóstolos o Seu corpo e o Seu sangue: “Sou D. Sebastião e aos que estão sedentos de justiça eu digo: bebei o meu sangue” (CORREIA, 1969, p. 64).

Além disso, temos uma versão paródica da ressurreição de Jesus Cristo, que se deu no terceiro dia após a sua morte. Bonami-Rei também ressuscita ao terceiro dia e Ju-Ju, assim como Maria Madalena, dá-se conta do fato quando vai visitar o corpo do falecido:

JU-JU

(Para os espectadores.) Novas! Novas de D. Sebastião! Nasce a luz do terceiro dia. A terra estorce-se com dores para parir um ser vivo. O único entre fantasmas.

Após esta cena, há um salto cronológico e a ação se dá, então, no século XX. Ju-ju continua em cena, mas agora com aparência de uma mulher moderna, não deixando, portanto de apresentar as mesmas características fantasmagóricas do início da trama e conta aos homens e mulheres o que aconteceu na ressurreição de Bonami-Rei.

JU-JU

Foi assim: levei especiarias e unguentos para ungir seu cadáver e não o achei no sepulcro onde o puseram.

2ª MULHER

Naturalmente. Se calhar querias encontrar o vivo entre os mortos.

3º HOMEM

A verdade é que não se podem matar os espectros. (CORREIA, 1969, p. 119)

A personagem Ju-ju é a perfeita configuração paródica de Maria Madalena. No trecho que segue, podemos notar a referência explícita ao momento bíblico em que Maria Madalena lava os pés de Jesus e os enxuga com seus cabelos:

BONAMI-REI

Porque não foste com ele? *(Ju-ju avança num silêncio patético.)* Que queres de mim, mulher pálida?

JU-JU

Devo observar um velho costume. *(Estende as mãos para os pés de Bonami-Rei.)* Os vossos pés, Senhor!

BONAMI-REI

Ah sim, lembro-me, Queres que os teus pecados te sejam perdoados. *(Senta-se e estende-lhe os pés que ela descalça.)*

JU-JU

É justo, pois que muito pequei.

BONAMI-REI

Onde está o bálsamo?

JU-JU

Ungirei os vossos pés com o bálsamo das minhas lágrimas. (Executa)
[...]

Enxuga-lhe os pés com os cabelos enquanto a luz vai decrescendo até se fazer escuridão. [...] (CORREIA, 1969, p 67, 68)

Uma outra passagem em que fica clara a existência da paródia, é o momento em que o povo professa sua fé em D. Sebastião, paródia explícita à profissão de fé feita pelos católicos:

1º HOMEM

Creio que quando no céu se vir um esplendor, D. Sebastião entrará pela barra de Lisboa à frente de uma poderosa armada.

1ª MULHER

Creio que desembarcará neste cais de Belém.

2º HOMEM

Ceio que a cidade resistirá apenas um quarto de hora.

2ª MULHER

Creio que o déspota lhe entregará a coroa e será seu vassalo.

3º HOMEM

Creio que abolirá a escravatura.

3ª MULHER

Crei que exaltará os humildes e baixará os soberbos.

TODOS

Amém. (CORREIA, 1969, p. 42)

Além disso, D. Sebastião é exaltado com cânticos de Hosana “[...] Hosana! Hosana! Como o eco de uma desesperada canção, assim regressa anos depois o nosso rei” (CORREIA, 1969, p. 47). E por fim, é atado a um pelourinho, assim como Jesus Cristo foi a uma cruz e sobre sua cabeça há um letreiro que remete àquele que fora posto sobre a cabeça do filho de Deus:

A luz espalha-se na cena. É a praça principal. Atado a um pelourinho, Bonami- Rei é objecto de chacota do povo no qual reconhecemos as mesmas caras outrora iluminadas pela fé e presentemente chocarreiras que seguiram a evolução dos acontecimentos. No alto do pelourinho lê-se o seguinte letreiro: ‘D. Sebastião, Rei dos Portugueses’. [...] (CORREIA, 1969, p 110)

Temos, pois, nesta peça, a ironia bem humorada bem como a ironia depreciativa, pois que, em determinados momentos, além do humor que caracteriza as cenas em que há a

paródia, vemos também uma versão caricaturesca e depreciativa tanto de personagens como de passagens bíblicas.

Devemos destacar, também, um momento na peça em que a autora faz uma sátira às cantigas trovadorescas, pois que na encenação do entremês no início da peça, Floriana recita algo que nos faz lembrar das cantigas pelo seu refrão “Ai triste de mim, coitada”, e faz isto de maneira muito mais cômica que romântica:

FLORIANA
[...]
No rosal que meu pai tinha
Um espinho me picou
Era o olhar de um cativo
Que logo me cativou.
Ai triste de mim, coitada!
Chorava e tinha razão
Que em sujeição que doía
Era Dom Sebastião
[...]
“Ai triste de mim, coitada”
Renego o nome de Huria.
[...]
Ai triste de mim, coitada
Para gemidos e ais
[...] (CORREIA, 1969, p. 17)

Outro fato que merece atenção é a linguagem, pois que há, em determinados momentos, a presença de linguagem de baixo calão. Algumas personagens utilizam, em suas falas, termos chulos para se referirem a outras. Isto fica claro nos seguintes trechos:

2ª VENDEDEIRA
Pudera! Se não chorarem rebentam de esterco.
[...]

2ª RUFIA
Preferimos ver-te rebolar as nádegas.
[...]

1ª RUFIA
Deixa-te de dar à língua e trata mas é de dar ao rabo. (CORREIA, 1969, p.12, 13)

UMA RUFIA
Para se verem livres dos espanhóis os portugueses são capazes de reconhecer D. Sebastião no cu de um gorila. (CORREIA, 1969, p.22)

Devemos destacar também o fato de as personagens se designarem mutuamente como animais. Termos tais como “mula escanzelada”, “abutre”, “cachorro de Deus”, “galinha de capoeira”, “ave agoirenta”, entre outros, são fartamente utilizados ao longo de toda a peça. Vale ressaltar, pois, que enquanto em *O homúnculo* as personagens são caracterizadas como animais, em *O Encoberto* a figura dos animais é utilizada apenas como meio de xingamento. Sendo assim, fica clara a recorrência destas figuras nas peças de Natália Correia como meio de rebaixamento das personagens, pois que tais imagens são utilizadas de diferentes maneiras, mas sempre com a intenção de diminuir, de rebaixar uma personagem.

E assim como em *O Homúnculo*, a dramaturga dispõe também de uma grande quantidade de recursos cênicos na construção de *O Encoberto*. É possível notar nas numerosas didascálias, muito recorrentes nesta peça, a vasta gama de recursos de que a autora lança mão – notam-se, sobretudo, as referências a diversas estratégias de iluminação da cena.

Primeiramente devemos destacar a presença de um palco no palco. O praticável que recebe o nome de “O Purgatório dos Comediantes” destina-se à encenação do entremês intitulado “As Desventuras Do Rei Encoberto Que Para Penar Seus Pecados Palmeia o Mundo Sujeito Às Agruras Do Mesmo A Fim De Ser Perdoado Pelo Senhor E Regressar Ao Seu Reino” (CORREIA, 1969, p. 14). O praticável permanece em cena durante quase toda a trama e, nas didascálias, temos as indicações dos momentos em que este se encontra com as cortinas fechadas ou abertas. “Por cima do palco lê-se numa tabuleta: O Purgatório dos Comediantes. As cortinas estão corridas” (CORREIA, 1969, p. 11). “No fundo, à esquerda, vê-se ‘O Purgatório dos Comediantes’ com as cortinas corridas” (CORREIA, 1969, p. 53). “Abrem-se as cortinas de ‘O Purgatório dos Comediantes’ e Bonami-Rei está sentado em caixotes sobrepostos com rótulos de sabão que fazem de trono” (CORREIA, 1969, p. 61). A presença deste elemento em cena é, pois, um dos principais contribuintes para que haja uma fusão entre realidade e ficção.

Tem-se, pois, uma espécie de metateatro em que a personagem principal do entremês confunde-se com o protagonista da peça, já que é o ator daquele que vai oscilar durante toda a trama entre duas identidades distintas.

Além disso, Natália Correia revela-se, também aqui, pródiga no uso de recursos que, como já dissemos na análise de *O homúnculo*, tornam o teatro espetacular. Trata-se, sem dúvida, de mais uma das produções da dramaturga que não se contentam com uma simples leitura.

Façamos então um levantamento destes recursos e vejamos de que maneira a autora os utiliza em *O Encoberto*. Um dos recursos de que a dramaturga se vale é a música, que se faz presente durante toda a peça. Em determinados momentos, as personagens devem cantar ao invés de simplesmente falar. Tal característica contribui para que, quando encenada, a peça torne-se muito mais interessante do que quando apenas lida.

Vejamos, pois, alguns dos momentos em que a música entra em cena. Floriana, no papel de Moura-Huria durante uma das versões do julgamento de Bonami-Rei, canta para ele a seguinte canção:

HURIA

(Recitando para Bonami-Rei.)

Oh, meu amado, a Justiça tudo corrompe
Para que do amor não triunfe a lei clemente.
O meu coração sabe mais do que ninguém
Que neste tempo estranho és um rei surpreendente.

Os amantes são incômodos porque dizem a verdade
E nisso sou a mulher que te adora.
Eu digo que te amo. És um rei nos meus olhos.
A eternidade é pra mim esta hora. (CORREIA, 1969, p. 100)

Um outro momento que exemplifica a presença da música na trama é a cena em Ju-ju canta para Bonami-Rei:

JU-JU

Então lá vai uma cantiga *(Canta.)*

Baronesa dos Aflitos
Fez-me o maganão de um rei.
Entrarei no céu em pêlo
Pois foi assim que o ganhei.

De esfolar muitos cabritos
Esfolei meu colibri.
Entrarei no céu deitada
Pois deitada o mereci.

E os sacanas que um minuto
Me compram de perdição
Irão parar ao inferno
O que pagaram, terão. (CORREIA, 1969, p. 65)

Além disso, Bonami-Rei canta também uma ária intitulada “A insolência cantante do inocente”, assim como outras personagens, tais como o capitão, por exemplo, que também têm a música embutida em suas *performances*.

Um outro fato que chama atenção com relação à forma dramática de *O Encoberto* é o figurino das personagens, minuciosamente descrito em didascálias, como fica claro no momento em que nos são apresentadas as características detalhadas do traje de Bonami-Rei: “*Coberto de andrajos, Bonami entra no ‘Purgatório dos Comediantes’ onde, no papel de arrependido D. Sebastião, demonstra ao mundo a vantagem de se matarem os heróis à nascença*” (CORREIA, 1969, p. 18). E além do protagonista, outras personagens também têm o seu figurino descrito: “[...] *Frei Diego, que está hirto e de frente para o público. O capuz de frade tapa-lhe o rosto*” (CORREIA, 1969, p. 29).

Também a maquiagem aparece indicada nas didascálias. É o caso, por exemplo, da prostituta Ju-ju que, quando entra em cena, está maquiada de maneira a sugerir-lhe um aspecto caricaturesco e amedrontador: “[...] Esta distingue-se das outras por uma gaforina e uma pintura caricatural que lhe dão um ar de pesadelo. [...]” (CORREIA, 1969, p. 57).

Não podemos deixar de falar da *performance* dos atores, ou melhor, das personagens. No texto teatral temos as indicações de como as personagens devem se portar, como devem ser seus gestos e ações: “D. João de Castro corre para “O Purgatório dos Comediantes” e cai de joelhos nos degraus. Floriana sai do seu melodramático constrangimento para manifestar uma perplexa indignação” (CORREIA, 1969, p. 19). “Enquanto se ouve a longínqua canção, Filipe II percorre a cena como se quisesse agarrar uma sombra. Frei Diego retomou a sua impassibilidade” (CORREIA, 1969, p.31)

Até mesmo a entonação que as personagens devem dar às suas falas, ou o tom dos diálogos estão indicados no texto: “[...] Apenas Filipe II pronuncia o seu nome, o Vice-Rei entra pela direita, mantendo-se à distância de Filipe. O diálogo é em estilo epistolar. [...]” (CORREIA, 1969, p. 35),

E para finalizar o levantamento dos recursos cênicos presentes nesta peça, devemos falar daquele que é, como já apontamos, o mais recorrente: a iluminação. Tal recurso faz-se presente do início ao fim do texto teatral e é utilizado pela dramaturga com diferentes finalidades durante a trama.

A presença de luzes, ou a ausência destas, contribui para que se enfatize algo, ou alguma personagem que deva ser destacada em cena – “*Escuridão. Só Bonami-Rei fica intensamente iluminado*” (CORREIA, 1969, p. 27) –, para mudar o foco de atenção do público de um palco para outro, já que há um outro palco em cena – “[...] “*O Purgatório dos Comediantes*” é fortemente iluminado, ficando o resto da cena mergulhado na sombra [...]” (CORREIA, 1969, p. 28) –, ou até mesmo para marcar a saída e a entrada de personagens na mudança de uma cena para a outra: “*Pausa durante a qual a cena se ilumina gradualmente até fixar-se numa semiobscuridade, aparecendo fora de “O Purgatório dos Comediantes” mas junto deste, à esquerda, o confessor de Filipe II, Frei Diego [...]*” (Correia, 1969, p. 28); “*Escuridão. Quando a luz volta a acender-se, estão em cena o Capitão, Chefe do Estado-Maior da Resistência, Guerrilheiros armados [...]*” (CORREIA, 1969, p. 56).

Desta maneira, é possível perceber e comprovar a espetacularidade inerente ao teatro de Natália Correia, especialmente no que diz respeito a esta peça. É grande a quantidade de recursos cênicos que encontramos em seu teatro, o que mostra que, além de poetisa, como é conhecida, também deve ser destacada como dramaturga.

Por fim, é importante ressaltar o vínculo que a dramaturga estabelece com o teatro do absurdo e com o surrealismo na construção desta peça. Primeiramente, o rompimento da barreira ente ficção e realidade, através, sobretudo, da personagem Bonami ou Bonami-Rei, nos coloca diante de situações de *nonsense* no decorrer da trama. Como afirmou Armando Nascimento Rosa, “o neto de D. João III catalisa a projecção em termos concretos de realidades psicológicas na fusão ideal do mito e do sonho, reequacionando a tradição do teatro do absurdo de que Natália Correia é certamente devedora” (MARINHO, sem referências, p. 31)

Além disso, temos outras passagens que tendem ao absurdo, como, por exemplo, a narração de fatos absurdos pelas personagens:

1º HOMEM

Uma mulher disse que se parisse um gato, viria O Encoberto.

1ª MULHER

Alegrem-se! Alegrem-se! Uma mulher de Beja pariu um gato.

2º HOMEM

Um sapateiro santo disse que ele viria quando as oliveiras dessem azeitonas brancas.

2ª MULHER

Alegrem-se! Alegrem-se! Em Setúbal uma oliveira deu azeitonas brancas. (CORREIA, 1969, p. 38, 39)

Por fim, temos a clara presença do surrealismo em duas cenas da peça, quando são descritos fatos que tendem ao supra real, ao sonho, ao inconsciente, acontecimentos que são vistos como impossíveis na realidade humana. A primeira cena retrata a “proa de uma galera” que “emerge fantasmagoricamente da névoa [...]” (CORREIA, 1969). E, além desta, temos a cena final que é descrita da seguinte maneira:

Um enorme escafandro de metal reluzente desce lentamente do espaço lançando um esplendor na escuridão que imediatamente se faz, na qual mergulham os Homens e as Mulheres. O escafandro fica suspenso no ar e a luz que irradia foca espectralmente as Três Catadeiras. (CORREIA, 1969, p. 123)

Um último fato que foge à realidade é um salto temporal que se dá no final da peça, que transporta o espectador do século XVI para o século XX sem que algumas das personagens saiam de cena, como é o caso, por exemplo, da prostituta Ju-ju que conta a homens e mulheres, na atualidade, as experiências que viveu no passado, sendo que a distância entre passado e presente é de quatro séculos.

E é, pois, desta maneira, fundindo ficção e realidade, real e sonho, realismo e surrealismo, sensatez e absurdo que Natália Correia constrói esta peça tão particular e tão rica em recursos cênicos e literários, unindo assim diferentes estéticas e fazendo uso de diferentes elementos como a paródia, dentre outros. Fica-nos clara, pois, a identidade multifacetada da dramaturga, que consegue unir diferentes vertentes do teatro em uma única peça, tornando-a particular e merecedora de destaque entre as grandes produções dramáticas portuguesas do século XX.

Conclusão

No início deste trabalho, nos propusemos a tecer algumas considerações sobre o teatro de Natália Correia e apresentar algumas características que pudessem mostrar o caráter inovador de sua produção teatral, principalmente no que diz respeito à forma dramática, bem como a presença de elementos e características que nos deixassem claro o fato de que a autora estabeleceu certo vínculo com estéticas tais como o Teatro do Absurdo e Surrealismo na construção de suas peças.

Foi possível, pois, com a análise de duas das peças produzidas pela autora, notar que, apesar de conhecida principalmente por suas poesias, Natália Correia deve ser destacada, também, pela sua produção teatral.

Ao pensar no teatro produzido pela dramaturga, não podemos deixar de levar em conta o contexto histórico em que este se insere. As peças que constituíram o *corpus* desta pesquisa foram escritas em um período de repressão em Portugal, já que o país encontrava-se sob o domínio da ditadura salazarista. E, apesar ter produzido seu teatro em meio à censura instaurada pela ditadura, a autora não deixou de criticar a sociedade, criticando, inclusive, o próprio ditador em *O homúnculo*.

E foi por meio de temas históricos e de críticas à sociedade, que a dramaturga criou um teatro que merece destaque com relação à sua forma dramática. Se o que distingue o teatro das outras formas literárias é sua forma, ou seja, o fato de este ser escrito para ser representado, Natália Correia exerceu esta distinção de maneira acentuada em suas peças. Contemporânea a grandes nomes da dramaturgia portuguesa, a dramaturga inovou em seu teatro ao preocupar-se com a espetacularidade deste. Se José Régio produziu teatro espetacular – designação dada por ele próprio ao seu teatro –, Natália Correia também o fez ao utilizar-se de uma grande quantidade de recursos cênicos em sua produção teatral.

Além disso, a autora fez uso da paródia, como vimos em *O Encoberto*, e desenvolveu, nesta mesma peça, uma espécie de metateatro. E não podemos deixar de constatar a presença da temática do duplo nas peças analisadas. Somos colocados, em *O homúnculo*, diante de uma personagem que retrata o ser humano fragmentado em consequência da modernização acelerada. Já em *O Encoberto*, pudemos perceber a duplicidade presente também na forma teatral, já que nesta peça vimos duas versões para

um mesmo acontecimento, uma personagem dividida entre duas identidades, além de um palco no palco, o que tornou possível a deliberada (con) fusão entre realidade e ficção. Mas as características a serem destacadas em seu teatro não se resumem apenas no que acabamos de citar.

Vinculada ao Surrealismo, Natália Correia escreveu poemas adeptos da estética bretoniana. Mas o caráter vanguardista não se limitou à poetisa, pois que também como dramaturga a autora não deixou de lado esta estética. Apesar de não se tratar de teatro surrealista em sentido estrito, foi possível notar a presença de características desta estética nas peças que analisamos. E também se faz evidente em seu teatro a presença de elementos que o aproximam do Teatro do Absurdo. Ao criar situações de *nonsense*, a autora aproxima-se desta estética e com ela pactua ao produzir *O homúnculo* e *O Encoberto*.

É interessante, pois, a fusão que a autora faz entre realidade e sonho, história e ficção. Esta dialética que serve de base à construção das peças de nosso *corpus*, aliada à forma puramente dramática do teatro da autora é o que faz com que seu teatro mereça atenção especial e que Natália Correia seja reconhecida também como uma grande dramaturga.

Bibliografia

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Brasília: Edunb; São Paulo: Hucitec, 1993.

BARATA, José Oliveira (Org.). **Estética teatral: antologia de textos**. Lisboa: Moraes Editores, Secretaria de Estado da Cultura, 1981. 222p. (Temas e Problemas).

_____. **História do teatro português**. Lisboa: Universidade Aberta, 1991. 417p.

BORIE, Monique, ROUGEMONT, Martine de, SCHERER, Jacques. **Estética teatral: textos de Platão a Brecht**. Trad. de Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996. 501p. Tradução de: Esthétique théâtrale.

BRETON, André. **Manifestos do surrealismo**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2004.

BRILHANTE, Maria João. **A voz dos espectros na cena imaginária de Natália Correia**. Original da autora, inédito.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. Trad. G. C. Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. 538p. (Prismas). Tradução de: Theories of the theatre.

CORREIA, Natália. **O encoberto**. 3 ed. Lisboa: Fernando Ribeiro de Mello/Edições Afrodite, s. d. 125p. (Autores, 2).

_____. **O homúnculo**. Tragédia Jocosa com quatro ilustrações da autora. Lisboa: Contraponto, 1964.

_____. A vingança das Euménides e o teatro actual. In SERÔDIO, Maria Helena. **O teatro e a interpelação do real: actas do 11º Congresso da Associação Internacional de Críticos de Teatro; [editada pela] Associação Portuguesa de Críticos de Teatro; [organização de Maria Helena Serôdio; tradução de Vicky Hartnack e Guilhermina Jorge]**. Lisboa: Colibri, 1990.

CRUZ, Duarte Ivo. **História do teatro português**. Lisboa: Editorial Verbo, 2001.

DIETERICH, Genoveva. **Pequeño diccionario del teatro mundial**. Madrid: ediciones ISTMO, 1974. 293p. (Fundamentos, 38).

ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

GARCIA, Silvana. **As trombetas de Jericó: teatro das vanguardas históricas**. São Paulo: HUCITEC, FAPESP, 1997. 286p.

GASSNER, John. A dramaturgia moderna. In: _____. **Mestres do teatro**. Trad. Alberto Guzik, J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. v. 1, p. 365-408. (Estudos, 36).

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**: tradução do "Prefácio de Cromwell". Trad. e notas de C. Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988. 90p. (Elos, 5).

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Tradução de Teresa Louro Péres. Lisboa: Edições 70, 1985.

JARRY, Alfred. **Ubu Rei**. Tradução de Theodemiro Tostes. Porto Alegre: L & PM, 1987.

LIMA, Sérgio de. **A aventura surrealista**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

MARINHO, Maria de Fátima. **O Surrealismo em Portugal**. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

_____. **D. Sebastião entre o ser e o parecer**. Sem Referências.

MENDONÇA, Fernando. **Para o estudo do teatro em Portugal (1946-1966)**. Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1971. 156p.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEDRO, António. **Escritos sobre teatro**. Introd., seleção e notas de Fernando Matos Oliveira. Lisboa, Porto: Ângelus Novus, Cotovia, Teatro Nacional São João, 2001. 316p.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **História do teatro português**. Trad. M. Lucena. Lisboa: Portugália, 1969. 486p. Tradução de: Storia del teatro portoghese.

RAMADA CURTO, Diogo. Ó Bastião! Ó Bastião! (Actos políticos e modalidades de crença, 1578 – 1603) in CENTENO, Yvette Kace (coord). **Portugal: mitos revisitados**. Lisboa: Edições Salamandra, 1993.

REBELLO, Luiz Francisco. Prefácio. In: ____ (Org.) **Teatro português – do Romantismo aos nossos dias: cento e vinte anos de literatura teatral portuguesa**. Antologia. Lisboa, 1960. v. 1, p. xi-lxxix.

_____. **Imagens do teatro contemporâneo**. Lisboa: Ática, 1961. 268p. (Ensaio).

_____. **Teatro moderno: caminhos e figuras**. 2. ed. Lisboa: Prelo, 1964.

_____. **O jogo dos homens**. Lisboa: Ática, 1971.

_____. **100 anos de teatro português (1880-1980)**. Porto: Brasília Ed., 1984. 305p.

_____. **Para a história do Teatro-Estúdio do Salitre.** In: REDOL, Alves et al. *Teatro-Estúdio do Salitre: 50 anos.* Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores, Publicações Dom Quixote, 1996. p. 9-27.

_____. **História do teatro português.** 5. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.

_____. **Fragmentos de uma dramaturgia.** Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994. 277p. (Temas Portugueses).

RÉGIO, José. **Três ensaios sobre arte.** Lisboa: Portugália, 1967.

REDONDO JÚNIOR, José Rodrigues. **Pano de ferro: crítica, polémica, ensaios de estética teatral.** Lisboa: Editorial Século, 1955. 307p.

_____. **Panorama do teatro moderno.** Lisboa: Arcádia, 1961. 319p.

ROSA, Armando Nascimento. Eros, História e Utopia: o teatro de Natália Correia. In **Revista Letras Curitiba nº 71.** Curitiba: Editora UFPR, 2007.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro.** São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da UNICAMP, 1993. (Debates, 256).

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

SARAIVA, António J., LOPES, Óscar. O teatro desde o Naturalismo. In: _____. **História da literatura portuguesa.** 17. ed. Porto: Porto Ed., 1996. p. 1115-28.

SCHEIDL, Ludwig. **O expressionismo literário.** Coimbra: Minerva, 1996

SENA, Jorge de. **Do teatro em Portugal.** Lisboa: Edições 70, 1989. 447p. (Obras de Jorge de Sena).

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. O texto dramático. In: _____. **Teoria da literatura.** 8. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1988. v. 1. p. 604-24.

SIMÕES, João Gaspar. **Crítica VI: o teatro contemporâneo (1942-1982).** Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985. v. 6, 413p. (Temas Portugueses).

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1990 – 1950].** São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro.** 3. ed. Porto Alegre: L&PM Editores, s. d. p. 124-5.