

TEATRO DO MUNDO |

DIREITO E REPRESENTAÇÃO

LAW AND PERFORMANCE



Ficha Técnica

Título: Direto e representação | Law and Performance

Coleção : Teatro do Mundo

Volume: 10

ISBN: 978-989-95312-7-7

Depósito Legal: 401279/15

Edição organizada por: Cristina Marinho, Nuno Pinto Ribeiro e Tiago

Daniel Lamolinarie de Campos Cruz

Comissão científica: Armando Nascimento (ESCTL), Cristina Marinho

(UP), Jorge Croce Rivera (Uévora), Nuno Pinto Ribeiro (UP)

Capa Foto: ©Rogov Bundenko - 2014 | Kristina Shapran (Russian ballerina)

Projeto gráfico: Cristina Marinho e Tiago Daniel Lamolinarie de Campos

cruz

1ª edição

Tiragem: 150

© Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto

Vedada, nos termos da lei, a reprodução total ou parcial deste livro, por
quaisquer meios, sem a aprovação da Editora.

<http://www.cetup.p>

Ritos cénicos de justiça em *Auto do Solstício de Inverno*, de Natália Correia

Armando Nascimento Rosa
Instituto Politécnico de Lisboa

«AS TRÊS CAMPONESAS:

Assim como os cães
São as sentinelas das moradas subterrâneas,
Cada homem é o cão de si mesmo
Guardando o portal da sua loucura.
Perseguem-te os latidos das sombras
Que enterraste na alma?
Paga o tributo
À lei dos antigos que conheciam a verdade;
E a justiça será aquilo que é justo.
Só assim o réu é também o juiz de si mesmo.» (1)

NATÁLIA CORREIA, *Auto do Solstício do Inverno* (1989)

O teatro ocidental emergiu, nas suas origens, histórica e dramaturgicamente rastreáveis, numa geminação explícita com o universo do exercício da justiça. Isto é válido sobretudo para o fenómeno da tragédia, uma vez que esta integra em si, muito frequentemente, a encenação simbólica de actos de justiça, ou mesmo, do espaço deliberativo do tribunal propriamente dito. Neste caso, destaca-se a peça *Euménides*, de Ésquilo, o desfecho paradigmático da *Oresteia*, a única

trilogia integral da dramaturgia grega antiga que chegou até nós e que, toda ela, consiste na instauração de uma nova «dike» na *pólis*, de perfil patriarcal, a partir das implicações (e consequente ilibação, com a intervenção da deusa Atena) do matricídio que Orestes leva a cabo na pessoa de sua mãe, Clitmenestra. De qualquer modo, a tragédia tende sempre a colocar-nos o confronto perante leis humanas nas quais vemos projectados os jogos de poder simbolicamente exercidos pelas entidades divinas. E deste ponto de vista, a interrogação pela natureza ética do exercício da justiça constitui um foco nuclear da forma trágica, tal como ela é implementada no teatro grego antigo. Natureza ética esta que abrange igualmente a interrogação pela legitimidade da justiça desferida pelos deuses olímpicos sobre os mortais terrenos. Vejam-se os casos, em Eurípides, d'As *Bacantes* e de *Medeia*, peças que de forma diversa se questionam sobre a legitimidade do exercício de justiça divina praticado, através dos regimes de sentido das suas fábulas dramáticas. Ainda assim, também o palco da comédia pode constituir lugar metafórico onde se apresentam exemplaridades de justiça ficcionada, na linguagem risível do cómico. Veja-se o caso da *Lisístrata* de Aristófanes. Serve este intróito para enquadrar as anotações seguintes (2) em torno de uma obra dramática nataliana que articula a representação de ritos judiciais no seu entrecho de cariz antropológico.

À última peça das quinze obras dramáticas que escreveu, deu Natália Correia (1923-1993) o nome medieval de auto (*Auto do Solstício de Inverno*, 1989, data de escrita), reinventando-o numa forma dramática que tanto parece contemporânea, como ao mesmo tempo proveniente de

uma ancestralidade mítica que convive com as origens do teatro no Ocidente. E de facto, esta peça que recria numa fábula cénica os costumes tradicionais de raiz pagã, ainda detectáveis em aldeias do Portugal transmontano, que coincidem e se cruzam com os festejos do Natal do calendário cristão, mostra-se ela própria uma viagem aos dois nascimentos, separados no tempo e descontínuos entre si, do teatro ocidental: o nascimento grego, filho do politeísmo mediterrânico, de que o coro das Três Camponesas é o traço mais evidente (incorporando as três Parcas, ora satíricas, ora arautos do destino ático); e o nascimento do teatro medieval, sob o influxo da mundividência cristã, com o jogo fársico da inversão de poderes no tribunal fictício das festas solsticiais, em que os senhores se tornam réus, e os servos se tornam nos seus juízes, simbólicos carrascos vingadores.

Mas para além desses dois nascimentos que uma leitura histórica esquematiza, o teatro é esta arte sempre paradoxalmente na infância e na velhice, como os humanos que a protagonizam: sempre a nascer, redescobrimo-se, e sempre a cristalizar, procurando nos procedimentos do que já fez antes a segurança do experimentado. E o teatro, como é sabido, renova-se através de simbólicas revisitações aos seus primórdios, a cada momento reinterpretados. Basta para isso observar a refundação vigorosa, teórico-prática, operada a vários níveis da filosofia e da pragmática cénica, na pluralidade das estéticas teatrais novecentistas. Repare-se como os momentos que perduram de maior impacto no pensamento e na acção do teatro sobre si mesmo, no século passado, integram também grandes sínteses num processo de releitura e

reexame sobre os seus fundamentos documentais, filosóficos e mitocríticos. Recordo três exemplos fundadores: a transposição da poética aristotélica, elaborada por Stanislavski, revertida agora no sentido de uma metodologia que propicie a catarse na cena por meio da rigorosa criação mimética do actor; outro exemplo posterior e de sinal oposto a este, o de Brecht, mas ainda em regresso a Aristóteles, desta vez para voluntariamente o negar, na leitura que dele faz, mesmo se recuperando dele a dicotomia épico/trágico – Brecht é esse singular platónico anti-metafísico, que de Platão reabilita a recusa da *pólis* face a um teatro que não desperte criticamente os cidadãos na via dominante do *logos* sociocêntrico; um terceiro exemplo, coetâneo do anterior mas tão distante dele, o de Artaud, por uma remitologização do teatro que parte em demanda de um *pathos* de sacralidade mágica primitiva, na revalorização de uma concepção ritual e psico-activante de teatro xamânico. A *mimésis* segundo Stanislavski; o *logos* de acordo com Brecht; o *pathos* perseguido por Artaud. Eis três revisitações distintas entre si que exercitam hermenêuticas novas sobre materiais antigos; leituras intensas que produzem sínteses, com antagonismos mútuos entre si, de elementos que pre-existiam latentes, implícitos ou dispersos.

O teatro de Natália, e em especial este seu último Auto, bebeu já destas fontes várias que ela avalia, interpreta e reconfigura com a marca pessoalíssima da sua arte poética. Quando defendo que o *Auto do Solstício de Inverno* constitui uma síntese dramaturgica do teatro nataliano, sendo em muitos aspectos a obra sua onde a palavra cénica surge construída na mais orgânica das justezas (sem excesso nem

défiçe), isto significa que a conjunção de níveis de sentido, que já encontrávamos noutras peças anteriores da autora, aparece aqui numa espécie de mútuo equilíbrio, onde cada elemento da forma verbal e da acção e simbologia cénicas se faz corresponder numa sabedoria de Hermes. E são várias as linhas hermenêuticas para lhe aceder: trata-se, antes de mais, de uma peça de horizonte antropológico, num confronto entre o rural e o urbano, por se deter na indagação de um imaginário indígena e arcaico que a aldeia de Vale-de-Cãs, espaço da acção, conservou no álcool do isolamento; peça de sageza poética, característica de todo o teatro e obra natalianas, reiterando a máxima aristotélica de ser a poesia mais universal do que a história, por estar aquela apta a comunicar arquétipos intemporais da experiência humana, ao contrário da factualidade descritiva e particular do relato histórico; auto de moralidade política logo no enredo nuclear, na sátira às peregrinações eleitoralistas de uma democracia portuguesa, então com quinze de idade (por via do retrato mordaz de César, o industrial candidato em campanha no país profundo e que com Diana, sua bela mulher mais decorativa do que amada, e o seu motorista Saturnino, vem caçar votos a um lugar desse interior que desconhecem); drama mistérico, ritualístico e politeísta (vejam-se os tributos a pagar aos vários deuses), pela convocação das forças dionísicas que despertam e desconstroem as simulações vivenciais dos forasteiros com nomes simbólicos de deuses latinos, a partir da irrupção de um feminino subversivo da ménade que habitava em Diana; drama ainda judiciário, na encenação do tribunal popular dos ritos solsticiais comunitários, que operam uma espécie de

psicanálise selvagem do casal protagonista, intruso e cativo naquele lugar. E os mecanismos da teatralidade deste auto de teatro contemporâneo, fortemente inscritos na construção dramatúrgica, espantam pela clara concisão na brevidade do dizer cénico, e pela agilidade dramática que se revê em autores ibéricos tão amados por Natália como Lope de Vega e Garcia Lorca.

A escrita teatral é o exercício de jogar intensidades numa arte de concisão; algo que se torna verdadeiramente consciente para o dramaturgo quando este vê e experiencia as suas obras na cena.

O Auto do Solstício de Inverno (ASI) é de uma estimulante exemplaridade, neste sentido de criação dramatúrgica, sendo uma das peças onde Natália Correia mais refreia a sua verve barroca, de verbo proliferante extasiado consigo mesmo, que constitui na cena um sério óbice que a página do livro encobre. Muitos anos escreveu para a gaveta censurada, durante o meio século de ditadura; e depois disso, outros silenciamentos cénicos de que foi alvo, já em tempos democráticos, a sua voz incómoda e rebelde de um singular anarquismo poético. Escrever para teatro em condições de recepção adversas à realização cénica dos textos é um duelo que deixa as suas marcas no *ágon* das obras dramáticas. Não me parece possível dissociar a forma despojada (nunca porém resumida) como nos surge este Auto, como se Natália se tornasse subitamente dramaturgista de si mesma, mercê, assim o creio, da lição eventual que colhe, já perto do final da vida, quando tem a fortuna de assistir a duas obras maiores de sua autoria, encenadas em datas contíguas: *Erros Meus*, *Má Fortuna*, *Amor Ardente*, em 1988, por Carlos

Avilez, onde Natália invoca no palco um Camões idealista e donjuanesco, seu implícito alter-ego; e *A Pécora*, em 1989, por João Mota, a sua mais celebrada e temida obra dramática, mercê da virulência nela disparada sobre uma aliança entre consumismo capitalista e religião católica, numa fábula que glosava livremente as aparições marianas fraudulentas em La Salette (mas que o leitor-espectador português relacionava directamente ao fenómeno de Fátima). A lição dramaturgica a que me refiro viria sobretudo da experiência de Natália com João Mota, uma vez que o encenador extraiu d' *A Pécora* uma versão cénica substancialmente menos extensa do que o texto original escrito em 1966 (e imediatamente proibido, antes mesmo de se ver impresso) e publicado em livro somente em 1983, versão para a qual Natália daria o seu aval entusiástico ao reconhecer-lhe a eficácia cénica e a potenciada fidelização ao imaginário que concebeu para a peça. O entusiasmo seria tanto mais correspondido se atentarmos na extraordinária receptividade pública e crítica que o espectáculo da Comuna – Teatro de Pesquisa conheceu. Como assinala Fernando Dacosta, «*A Pécora* é um dos grandes êxitos do teatro português pós-25 de Abril» (3), permanecendo meio ano em cena e fazendo inclusive uma digressão por palcos europeus, na França e na Irlanda, que Natália acompanharia numa felicidade de dramaturga em cena, saboreada tão tardiamente na sua vida. Estou amplamente convicto de que o sucesso da versão cénica d' *A Pécora*, dirigida por João Mota, com Manuela de Freitas no papel protagonista, terá proporcionado um prova dramaturgica que a argúcia de Natália soube destilar de imediato, sob a forma de uma nova criação para a cena. Escrito no ano de estreia d'

A *Pécora*, o *Auto do Solstício de Inverno* é o fruto directo dessa experiência teatral partilhada com João Mota e o seu elenco. E é a Mota e a Avilez, os dois encenadores que melhor evidenciaram no palco a excelência que habita o seu teatro, que Natália lega duas gratas ofertas: a primeira peça a solo que escreveu, até então desconhecida, entrega-a ao primeiro (*D. João e Julieta*), e a última peça que compõe, coloca-a nas mãos do segundo, no mesmo ano em que a conclui (*Auto do Solstício de Inverno*): 1989.

E se pelo título de *D. João e Julieta* anunciara a autora uma filiação dramaturgica e simbólica com cenário europeu, onde o burlador sevilhano, de paternidade atribuída a Tirso de Molina (teatralmente ampliado por Molière e Mozart, e revisitado por Patrício em clima de drama lutuoso, simbolista e gnóstico), se encontra com a jovem que Shakespeare colocou em língua inglesa na cidade italiana de Verona, já com o *Auto do Solstício de Inverno* (1989), o nome indica-nos a matriz lusitana pela forma medieval de auto, cultivada por Gil Vicente, que mescla o profano e o sacramental.

Natália despede-se em teatro com a mais unívoca e explicitamente localizada das suas peças, no sentido geográfico português; porque mesmo que a aldeia de Vale-de-Cães, onde decorre a acção, seja topónimo fictício (de resto uma variante evidente para o nome da aldeia transmontana de Vale de Porco), acaba por deixar de sê-lo ao reclamar situar-se na província de Trás-os-Montes, mais especificamente no espaço onde subsiste a tradição dos caretos, mascarada ritual de origem pagã que coexiste no calendário com as festividades do Natal cristão;

tempo este ainda, segundo lembra a autora em nota prévia à peça, para as antigas «saturnais que decorriam nos últimos dias de Dezembro e que com o ritual que fundamenta sacralmente este auto, tinham ainda a semelhança de inverter as classes sociais, vestindo-se nesse dia os escravos como senhores que repreendiam pelos seus defeitos e vícios.» (ASI, p. VI) De facto, o cunho deliberadamente antropológico, que está na origem da peça, é logo de início didacticamente introduzido, por intermédio de excertos de obras de teor etnográfico (da autoria de Joaquim dos Santos e de Santos Júnior), relacionadas com as tradições transmontanias pré-cristãs que têm lugar no solstício de Inverno, incluídas a título preambular, por forma a que o leitor/espectador aceda facilmente ao imaginário dramatizado.

Dois elementos etnológicos, correlacionados entre si, aparecem aqui como fundamentais: por um lado, o ritual da encenação de um tribunal popular, realizado no dia de Natal, no lugar de Meirinhos, quando «os rapazes iam matar o porco-bispo», e em que a gente abastada da terra, mas não só, era aprisionada por soldados à entrada da povoação, e levada «à praça onde estava armado o tribunal», como uma paródia da justiça que incluía uma inversão catártica das estruturas hierárquicas da comunidade, com desfecho risível: «um preso de categoria, proprietário rico, era condenado a pagar dois ou três pintos por ter roubado os sinos da catedral de Medal» (Joaquim R. dos Santos, in ASI, p.V); revertendo os lucros provenientes das multas a favor dos fundos para organizar uma dionisíaca consoada, «onde toda a gente do povo comia e bebia a fartar» (ibidem). Por outro lado, o segundo

elemento, em paralelo a esta encenação popular de origem pré-cristã, consiste na figura do «diabo ou careto, mascarado que, com fardeta especial e o rosto coberto com feia e cornuda máscara de pau, costumava sair na quadra do Natal em peditório para o Menino Jesus». (Joaquim R. dos Santos, in ASI, p.VI) No entanto, esta faceta cristianizada em superfície não esconde a sua dimensão pagã, fortemente erótica, visto que o careto, oculto pela máscara, é motivo para que as moças da aldeia se recolham, já que ele as agarra se puder, abraçando-as e tentando beijá-las. Na opinião do Abade de Baçal, citada num excerto de Santos Júnior transcrito pela autora, «aquela velha costumeira transmontana deve filiar-se nas festas Lupercais celebradas pelos sacerdotes de Pan a 15 de Fevereiro, que despidos, tapando apenas as partes genitais com uma tira de pele caprina, recentemente imolada, e tinta de sangue, percorriam as ruas, batendo com um chicote em quantos encontravam, principalmente nas mulheres que julgavam fecundar com estas pancadas.» (cit., ibidem)

É pois nesta moldura de sentido que Natália nos apresenta o político César, em campanha de angariação de votos, em companhia da sua bela mulher Diana e do seu motorista Saturnino, um quarentão «fardado a preceito» (repare-se desde já na significativa e simbólica origem romana dos seus nomes próprios), que aportam de automóvel na véspera de Natal a «Vale-de-Cães, uma povoação portuguesa carcomida pelo tempo e entranhada na serra» (ASI, p. 1), e que logo são capturados pela parelha de soldados de serviço às festas solsticiais, para serem conduzidos ao tribunal fictício. A canção do 1º Soldado, com que a peça

principia, contém logo a prolepse do que sucederá a eventuais forasteiros urbanos que se aventurem por aquelas paragens, onde impera ainda uma mítica e ancestral justiça:

«Passaste por cima de muitos cadáveres
Pra passares por rei. Viva sua Alteza!
Mas por Vale-de-Cães é que tu não passas
Sem pagares o preço dessa realeza.

Na grande cidade das vãs potestades
Só vales a máscara da tua riqueza
Mas em Vale-de-Cães despem-te as vaidades
Ficas nu e pobre em toda a pureza.

Tens bons servidores para varrer as cinzas
Dos sonhos que esmagas com a tua grandeza?
Passa em Vale-de-Cães e paga a portagem.
Aqui não enganas a Mãe Natureza.» (ASI, p. 1)

Para além dos dois soldados, temos ao início do drama vozes off que chamam pelo careto antes mesmo de este surgir na cena, logo seguido pelo coro das Três Camponesas, que irá comparecer ao longo do auto, e no qual é notória a ressonância para com as Parcas tecedeiras do destino (que já haviam comparecido numa sua outra peça, *O Encoberto*). As Três Camponesas constituem uma transposição visível das funções interventiva e contemplativa que o coro possui no teatro antigo, bem visível nos trechos em lírica de rima cantada com que pontuam a sua presença no decurso da acção, enquanto vozes femininas do espírito do

lugar; interlocutoras do Careto e responsáveis por despertarem a ménade adormecida que havia em Diana, para embarço de César e, finalmente, para o sacrifício literal dele. Desde o início aliás que aquele lugar de atavismo arcaico parece revestir-se de perigo para César. Foi Diana que sugerira ao motorista o tomarem a estrada da aldeia, por ser a «mais bonita». Ao admoestar o motorista por este ter cedido à vontade da mulher, César exhibe uma analogia dramática com o Penteu d' *As Bacantes* (peça da qual existe uma versão de Natália em língua portuguesa, editada conjuntamente com outras de Eurípides: *Electra* e *Ifigénia em Áulis*, em 1969): o seu gesto machista, de chamar «maricas» aos homens que se deixam «guiar pelas mulheres» (ASI, p.9), assemelha-se ao de Penteu que rejeita sancionar o culto de Dioniso em Tebas, acabando por ser destruído pela vingança desse deus andrógino que tutela a ostracizada fúria feminina.

O elemento judiciário de tribunal paródico, que ajusta contas com todos os recém-chegados, corresponde a um sentido psicomítico de sacudir as intenções inconscientes dos forasteiros, exposto nos rituais esconjuratórios; como se estes colocassem o inconsciente de todos e de cada um num céu aberto intimidante, bem patente ao questionarem os laços maritais que unem Diana a César.

«AS TRÊS CAMPONESAS: Careto, Careto

Consola essa bela,

Que ela tem marido

Mas morre donzela.

CÉSAR: Hão-de pagar-me esta afronta com língua de palmo.

CARETO: Que faz no jardim

A mal-maridada?

Dorme com o amante

Té ao romper d'alva.» (ASI, p. 9)

Se bem que mostre inicialmente resistência a essa estranhos «modos de festejar o Natal» (ASI, p. 11), bem como aos uivos dionisíacos que «parecem as cadelas de um instinto abominável»^b (ASI, p. 10), Diana acabará por ouvir tais uivos em si mesma e partirá no cortejo com as camponesas locais, inebriada pela afinidade do género (o ventre, a maternidade, ou seja, as entranhas misteriosas e mágicas da fêmea são a marca *histórica*, na acepção etimológica *uterina*, que reúne Diana a todas elas). Também a argumentação poética das camponesas junto dela é digna de nota. Diz-lhe a primeira delas:

«Como querias que festejássemos a inocência? Que acendêssemos fogueiras na alma para iluminar as trevas? Que suportássemos as dores de um tremendo parto?» (ASI, p. 11)

A recusa aqui também do dogma imposto pela Igreja Católica relativo à virgindade de Maria. Todas as mães encarnam o mistério porque «nos ventres se gera a luz do Deus Menino». A virgindade é uma imagem metafórica destituída de literalidade; veja-se este extracto do coro das camponesas, que antecede o «grito de exultação» com que Diana se lhes junta, «desembaraçando-se do casaco de peles e tirando o chapéu»:

«(...)

Dispõe assim a sábia natureza

Que todos os ventres sejam virginais

Porque qualquer uma de nós

Pode ser a preferida dos anjos

Para que em suas entranhas

Se volte a atear o Sol

Que desfaz em pureza a escuridão dos crimes.» (ASI, p. 12)

A maternidade, vista na óptica de uma divinização pagã, onde a sexualidade não é puritanamente elidida, aponta para essa heterodoxa paixão religiosa nataliana de descrucificar Cristo e adorá-lo «humano e menino», como no gnóstico e belíssimo poema VIII do Guardador de Rebanhos de Alberto Caeiro, que, por sua vez, inspirou a curta narrativa de Natália: *Onde está o Menino Jesus*. Tal implica ao mesmo tempo uma democratização do milagre da fecundação, e uma espécie de gnosticismo feminista onde a mulher emerge como especial medianeira do divino, chamando adentro do seu corpo novos espíritos para o ciclo das encarnações. O *Auto do Solstício de Inverno* contém, portanto, uma síntese da espiritualidade nataliana sob a forma de um drama onde o mito vivo na comunidade rural é visitado pela esfera profana do poder, personificada por César, o homem político que se verá vitimado, por suas próprias mãos, pelos seus medos eróticos de competição masculina, personificados nos sátiros anónimos dos Caretos da aldeia; mas, paradoxalmente, liberto também da *persona* hipócrita que o constrangeu, de político caça-votos, exibindo uma inevitável esposa decorativa.

Carlos Avilez encenaria este testamento dramaturgico de Natália doze anos após a morte da escritora, em 2005, com a sua companhia do Teatro Experimental de Cascais na sua sede cénica, o Teatro Mirita Casimiro. Da equipa criativa, a cenografia de Fernando Alvarez, a música de Pedro Vasconcelos e, entre o colectivo de intérpretes: Fernanda Neves em Diana; António Marques em César; Sérgio Silva, como motorista Saturnino; Renato Godinho, no Jovem embuçado de Careto, sedutor de Diana; João Vasco, no jornalista sénior da imprensa local, personagem de ironia e manha interessantíssimas; e Anna Paula, num *alter-ego* da própria autora, que o encenador projectou nas fulgurantes falas poéticas de uma das mulheres do coro de camponesas. Um achado perspicaz do encenador, que conferiu substância cénica ao facto de o discurso poético desta figura se distanciar sobremaneira, pelo que diz e como o diz, com as demais camponesas de Vale de Cãs. E assim, na produção de estreia da peça, Anna Paula evocava-nos Natália ela mesma, num figurino urbano, junto de um piano omnipresente a um canto da cena, como se o espectador se tornasse, de súbito, conviva de um inesperado Botequim no espaço do teatro.

Peça de espantosa concisão e maturidade cénicas, nela se articulam habilmente os temas centrais do teatro nataliano: os fantasmas de eros que propulsionam o coração do drama; o apelo de uma ancestral sageza matriarcal, ainda viva em espaço mediterrânico; a denúncia da hipocrisia dos poderes financeiro-políticos, agora em tempos de plebiscito democrático; e a busca por uma gnose espiritual greco-cristã, liberadora da identidade carnal e psíquica de cada indivíduo – uma

gnose de poeta-xamã que transcende os dogmas e as fobias nocivas, porque tendentes ao fundamentalismo, das religiões instituídas.

Notas

(1) Todas as citações da peça nataliana são extraídas do dactiloscrito inédito da autora, que me foi cedido por Carlos Avilez em 2002:

CORREIA, Natália. *Auto do Solstício de Inverno*. Lisboa: 1989 (data de escrita).

(2) O presente artigo integra, colige e refunde algumas passagens textuais oriundas de estudos anteriores que publiquei, nos quais abordo esta peça nataliana, a saber:

ROSA, Armando Nascimento. «Teatro: A Escrita Intensa». I Encontro de Teatro Ibérico – Natália Correia, 2003 (Cendrev e Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo). In Revista *Adágio*, nº 42. Évora: Centro Dramático de Évora, 2007, pp. 69-75.

____. «Eros, História e Utopia: O Teatro de Natália Correia». Versão do ensaio constante no programa do espectáculo *Auto do Solstício do Inverno*, de Natália Correia, encenado por Carlos Avilez. Organização do programa por Fernando Alvarez. Cascais: Teatro Experimental de Cascais, Março de 2005, pp. 9-13.

(3) DACOSTA, Fernando. *Nascido no Estado Novo*. Lisboa: Editorial Notícias, 2001, p. 130.