

Arcaica e futura: a dramaturgia de Natália Correia Uma leitura d’*O Encoberto*

Armando Nascimento Rosa

Dramaturgo e ensaísta, professor adjunto da Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa; Doutor em Literatura Portuguesa Dramática do séc. XX, pela Universidade Nova de Lisboa

Arcaica e futura, assim chamei à dramaturgia de Natália Correia, não tendo apenas em conta a temática do presente colóquio. De facto, a obra dramática nataliana aparece-nos numa tensão criativa permanente entre a ascendência dramaturgic que bebe nas fontes dos dois teatros clássicos (greco-latino, por um lado, e ibérico por outro, nas suas manifestações renascentista e barroca) e o ensaio de formas novas numa expressividade poético-dramática de cunho pessoalíssimo, que se confronta livremente com correntes teatrais novecentistas (surrealismo, teatro épico, teatro antropológico, etc).

Entre 1952 e 1989, Natália Correia produz uma obra dramaturgic, composta por quinze títulos (para além de muitas outras traduções e versões para cena de textos alheios), que fazem dela um dos mais originais dramaturgos portugueses da segunda metade do séc. XX. Lugar de experimentação híbrida de formas, e não obstante o silenciamento cénico (e também editorial) de que é vítima durante o salazarismo (e não só), o teatro escrito nataliano evolui e viaja por uma irrequieta diversidade de registos genológicos e estéticos: da fábula surrealista, infante-juvenil (*Dois Reis e um Sono*, 1958) e adulta (*Sucubina ou a Teoria do Chapéu*, 1952), ao absurdismo em sátira política (*O Homúnculo*, 1965); do mitodrama existencial pós-simbolista (*D. João e Julieta*, 1957-58) ao poemodrama mitocrítico ou auto-referencial (*O Progresso de Édipo*, 1957, e *Comunicação*, 1959); do teatro épico-catártico pós-brechtiano e pós-artaudiano (*A Pécora*, 1967 e *O Encoberto*, 1969) ao teatro histórico-mítico, que colige o *pathos* romântico com o estranhamento da alegoria barroca (*Erros Meus Má Fortuna, Amor Ardente*, 1980); do libreto operático sociocrítico (*Em Nome da Paz*, 1973, com música de Álvaro Cassuto) ao drama antropológico e arquetípico (*Auto do Solstício do Inverno*, 1989); do texto para cantata cénica (*O Romance de D. Garcia*, 1969, com música de Joly Braga Santos) ao teatro versificado ou em prosa que revisita temas da tradição literária, da herança trovadoresca e do romancelheiro (*A Juventude de Cid, A Donzela que Vai à Guerra*, e *D. Carlos de Além-Mar*, três peças de datação incerta).

De entre estas obras, *O Encoberto* é um excelente exemplo para observar o jogo criativo nataliano, *arcaico e futuro*, ao articular a revisitação de matrizes dramatúrgicas ibéricas, perspectivando a partir delas novos horizontes da escrita e da cena em português.

Sobre a sua afinidade consciente face a matrizes dramatúrgicas ibéricas, diz a autora:

«[o meu teatro], embora tenha alguma coisa a ver com o surrealismo, tem muito mais a ver com a tradição ibérica. A minha atracção pela estética barroca, que tem raízes peninsulares, portanto portuguesas, é que me aproxima do teatro ibérico de expressão espanhola, onde eu encontro libertas e estuantes linhas de força que, na dramaturgia portuguesa, por um preconceito anti-castelhano, estão abafadas. (...) Os [autores] que eu encontro mais próximos do meu teatro são Calderón, Lope de Vega, Tirso de Molina. Valle Inclan ainda continua essa tradição». (in Lello, 1988: p. 66)

Com *O Encoberto* (OE), dá-se a tardiamente possível estreia cénica de Natália, para um público adulto, ocorrida já após a revolução de Abril, e dezanove anos depois de *Dois reis e um sono* ter sido encenada no Teatro Monumental, pelo Teatro do Gerifalto – esta última uma fábula política, disfarçada de peça infanto-juvenil, que transfigurava o confronto entre Humberto Delgado e Salazar, escrita com a colaboração de Manuel de Lima. *O Encoberto*, peça publicada em 1969, é de imediato interdita de circular e de ser posta em cena. A autora endereça então uma conhecida carta a Marcelo Caetano para que este contrarie o néscio ditame da censura, mas o esforço é vão. A peça só viria a ser produzida cenicamente em Lisboa, pela primeira vez, em 1977, no Teatro Maria Matos, pela Repertório-Cooperativa Portuguesa de Teatro (1976-1984), liderada por Armando Cortez, numa encenação de Carlos Avilez, com realização plástica do pintor Lima de Freitas, música de Fernando Guerra, e um vasto elenco liderado por Ruy de Carvalho (no papel de Bonami/Sebastião), acontecendo a estreia mundial na ilha natal da autora, no Teatro Micaelense, em Ponta Delgada, nos Açores (11/2/1977). Segundo Eugénia Vasques, *O Encoberto* corresponde na dramaturgia nataliana:

«à fase de “maturidade” e de domínio de uma escrita que, para além de afirmar a voz da poesia no teatro através das figuras heróicas e condenadas de feiticeiras, vates, loucos, actores e poetas, afirma também a procura de um modelo de teatro épico-narrativo com preferência pela forma em três actos.» (Vasques, 1999: p. 2)

Obra de ficção histórico-cénica, baseia-se ela numa das diversas variantes da lenda de D. Sebastião, que se difundiu e desenvolveu a partir dos finais do séc. XVI, e que afirmava ter o jovem rei sobrevivido da batalha contra

os mouros de Marrocos, tendo escapado para Itália, onde se manteria sob falsa identidade até conseguir condições para reconquistar a independência perdida de Portugal, entretanto sob o domínio da dinastia dos Filipes de Espanha, desde 1580. Nunca como neste texto a autora, amante da visão barroca, mergulha intencionalmente na indistinção de fronteiras entre o teatro e a representação do mundo, num determinado tempo histórico passado, repetidamente objecto de ironização; de facto, toda a peça aparece como uma reflexão aplicada, a um tempo dramaturgica e paródica, sobre as virtualidades expressivas do teatro dentro do teatro, que tanto podemos filiar primeiro em Shakespeare, como depois na experimentação modernista de Pirandello. E isto porque a acção nunca deixa de situar-se, objectiva ou simbolicamente, no palco do teatro. Ao reinventar o teatro da História, com esta sua fábula em torno do messianismo sebastianista, a autora pretendeu deixar visíveis e insolúveis as passagens entre a representação e a matéria representada.

Ouçamos a voz hermenêutica de Natália, num texto do programa do espectáculo:

«*O Encoberto* tem a condicionante de um tempo mas dele se descondiciona na intemporalidade do próprio tema.

O seu enquadramento é histórico. Situa-nos no período paradigmático da monarquia filipina. Paradigmático porque em “ocupação estrangeira” se traduz o poder sempre que exercido despoticamente. Na altura em que a peça foi escrita, essa conotação com o regime que então vigorava em Portugal foi-me recurso para focar uma situação presente que o rigor censório não permitia abordar às claras. Mesmo assim não conseguiu a peça passar às malhas da severíssima censura que nela só descortinou um manifesto contra o fascismo exótico à vontade dos portugueses e por isso identificável com o reinado filipino. Dentro da moldura histórica adensavam-se contudo os valores mais importantes de *O Encoberto*. No negativo da alienação dos povos e dos indivíduos germina o sonho que liberta. A irracionalidade do poder que escraviza só pode ser destruída, no sentir dos que impotentemente a sofrem, por outra irracionalidade: a do libertador impossível, o Monarca da Bruma. *O Encoberto* é a confrontação surda destas duas irracionalidades. A insolução é, conseqüentemente, a poética e o humor lírico que se dão lide na peça.» (Correia, 1977: folha de sala)

O primeiro dos três actos principia «*num largo da Corte-Contarina, bairro miserável e mal-afamado da Veneza do século XVI*». (OE, p. 11) É aqui que o protagonista Bonami (nome que a autora decalcou de Bonamis, famoso jogral medieval português, a quem o rei D. Sancho I teria concedido terras pelos seus serviços de momo da corte) e os seus colegas comediantes apresentam um espectáculo a todos quantos estão em cena; «*por cima do palco lê-se numa tabuleta: O Purgatório dos Comediantes*.» (OE, p. 11)

Purgatório este que pode ser lido como alegoria da própria existência humana, nessa condição metafórica de actores viventes que somos. Com efeito, quando Bonami representa, de um dos papéis do seu repertório, a personagem de D. Sebastião, ele fica contagiado por ela, com a agravante de um dos espectadores, o nobre português patriota D. João de Castro, o ter tomado pelo rei desaparecido. É costume já de Bonami esse seu excesso xamânico, ou stanislavskiano - diríamos anacronicamente -, de ser arrebatado pela psicologia da personagem; tal como a aflita Floriana, actriz em contracena, o adverte a D. João de Castro, o espectador que insiste em confundir a realidade imediata com a ilusão criada no teatro.

FLORIANA: (*Para D. João de Castro.*) Não lhe meta essas coisas na cabeça. Quando representámos “A Malvadez de Nero” convenceu-se que eu era a Agripina e se não me ponho a pau, arrancava-me as tripas. (OE, p. 23)

No entanto, a actriz não consegue desfazer nele esta identificação absoluta, de tal forma que será a própria autora em didascália, num gesto de pirandelliana abdicação, a asseverar essa vontade da personagem de Bonami em querer ser de facto D. Sebastião. Será que por detrás do actor Bonami se escondia o verdadeiro rei de Portugal, que no ofício público de um palco popular encontrou o melhor meio de camuflar a identidade? Ou será que é o desejo narcísico do comediante Bonami em querer levar uma das suas mais queridas personagens para além das fronteiras do tablado, agora que encontrou em D. João de Castro um crédulo e incentivador cúmplice? Nunca o saberemos, pois nem a dramaturga o fez saber, ao adoptar, ironicamente, a função do autor mediúnico, que incorpora a vontade das suas criaturas dramáticas: «*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-la Bonami-Rei.*» (OE, p. 25) Atingido pelo síndrome teatral, patologia não rara nos indivíduos tomados pela pulsão do poder, Bonami-Rei já não tem ouvidos para Floriana e passa apenas a agir conforme a voz interior que lhe dita a sua missão heróica e redentora, qual astúcia da razão hegeliana a manifestar-se nele:

«Para os descrentes sou a saudade do passado, para os loucos sou a saudade do futuro. Como vês, não pertenço ao presente.» (OE, p. 26)

«FLORIANA: (*Colérica.*) Deixa-te dessas facécias de comediante falhado. Não vês que o espectáculo acabou? O público foi-se embora.

BONAMI-REI: 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 génio. 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?» (OE, p. 27)

Tutelado pelo palco designado por *Purgatório dos Comediantes*, as personagens históricas e/ou ficcionais do enredo vão comparecendo na cena. As primeiras, exteriores ao espaço veneziano, serão a dupla formada pelo antagonista, o rei espanhol Filipe II, e seu conselheiro e confessor Frei Diego, a quem o monarca reafirma não querer abrir mão de qualquer dos territórios da península ibérica, agora pela primeira vez unidos sob o mesmo poder. Filipe II é uma figura que parece instigar o ódio em quantos o rodeiam, inclusivamente na mulher e no filho; ao que o frade lhe replica: «Os homens são prisioneiros do terror que inspiram.» (OE, p. 34)

Um trio singular e alegórico de personagens, como parcas espectadoras do destino, que assumem um desempenho coral até final do drama, são as «*três Catadeiras de Piolhos, [que] desbastam a cabeça de três imundas crianças. No seu filosófico albeamento do entusiasmo pela vinda do Encoberto, leia-se a conclusão realista de que aconteça o que acontecer, o mundo está coberto de piolhos.*» (OE, p. 38) Este tipo de pessimismo histórico ou, se quisermos, de cepticismo de sage ante as expectativas da condição humana, estariam na origem de alguma reserva reticente na recepção crítica do sentido último da peça, captado no espectáculo de estreia, na medida em que a intemporalidade da fábula falava para além dos ímpetus conjunturais do período pós-revolucionário que o país vivia então. Veja-se o exemplo de uma recensão crítica ao espectáculo, por Helena Dá Mesquita (15/3/77), que, conquanto elogiando a ágil encenação de Avilez e a hábil teatralidade do texto de Natália, veicula a perspectiva apontada:

«*O Encoberto* manifesta fundamentalmente descrença nas capacidades de um povo que, segundo a concepção da autora, não tem possibilidade de ultrapassar a sua situação de decadência, nem de sacudir o fatalismo que o tolhe há tantos séculos». Para esta comentadora, «o texto [é] conservador no plano ideológico mas inovador no que respeita à forma.» (in Ricardo, pp. 47-48)

De facto, a incomodidade analítica contida na complexa fábula de Natália, que ao tempo vista em palco pareceria politicamente inoportuna, radica nessa percepção deceptiva de que todas as revoluções acabam por engolir os sonhos mais fundos que as moveram, juntamente com seus obreiros, tornados figuras paradoxais de heróica expiação – convicção que a autora voltaria a desenvolver no libreto operático *Em Nome da Paz*. A personagem de Bonami-Rei prevê isso mesmo, no monólogo aos espectadores, que abre o 2º acto da peça.

BONAMI-REI: Veneráveis espectadores! Vejo-me na difícil situação de um actor em que o público acredita. Quando me apercebi dos riscos do papel,

já estava metido numa boa enrascada. Tinham-me condenado às galés. Mas não estava tudo perdido. Entre o que eu queria ser e o que os outros faziam de mim, restava-me uma aberta para me escapar. (...) Assim aconteceu. Mas aí de mim! a minha liberdade não era senão o truque de um autor pérfido que, para macaquear o Criador acha que deve matar aquilo a que dá vida. Apenas me evadi da galera caí nas mãos de um bando de patriotas fanáticos que me demonstraram a impossibilidade de ser eu a decidir a minha história. Não me resigno. Sou um pobre diabo. Bem me importam as injustiças deste mundo. Só quero viver. Não, ferozes espectadores! Não me lançarei no abismo dessa vossa goela escancarada para beber o meu sangue. Vou fugir. Porque não fazer disto uma farsa?» (OE, p. 54)

Mas já é tarde de mais para fugir ao papel de libertador, responde-lhe D. João de Castro, o mentor da personagem que o actor encarnará até ao fim, quando perder a cabeça no cadafalso, condenado à morte por Filipe II.

A insurreição popular contra a dominação espanhola, encorajada pela presença de Bonami-Rei em solo português, impede este de se poder evadir da sua função, com a desculpa de que não passa de um actor. Prisioneiro da sua máscara, que o aniquilará (tal como acontecera de modo menos voluntário com Melânia, em *A Pécora*), D. João de Castro avisa-o de que seria morto pelos revoltosos caso insistisse em desfazer a ilusão teatral da sua identidade. Neste drama épico, por isso tragicómico, onde o mecanismo da representação teatral serve para reflectir sobre o confronto entre a vontade do indivíduo e o que dele é exigido pela sociedade, a História é entendida, numa espécie de perverso hegelianismo, como um guião pré-estabelecido que constringe e viola a essência subjectiva daqueles a quem cabem papéis com protagonismo colectivo.

BONAMI-REI: Sou vítima de uma chantagem.

D. JOÃO DE CASTRO: A História não se pode fazer sem esse pequeno sacrifício da vossa comodidade.

BONAMI-REI: Quero cá saber dessa sanguessuga que chupa a vontade daqueles a quem distribui um papel.

D. JOÃO DE CASTRO: A vossa vontade transtorna a ordem do mundo.

BONAMI-REI: (*Desalentado.*) Tenho pena de mim.

D. JOÃO DE CASTRO: Finalmente falais a linguagem dos homens em que o povo confia. Vamos, Senhor! Eles esperam-vos.» (OE, p. 56)

Em termos formais, a peça oferece motivos múltiplos de atracção visual e potencialidade cinética, nessa predilecção nataliana de colocar numerosos rostos e vozes em contracena, aqui convocados num processo constante de teatro no teatro, registando-se ainda a importante intervenção de momentos musicais, tais como, e ambos no segundo acto: a ária que

Bonami-Rei interpreta após ser encarcerado por ordem de Cristóvão de Moura, português colaboracionista com o poder filipino; ou a canção da prostituta Ju-Ju, personagem que prolonga, nesta peça, o fascínio nataliano pela importância sociocrítica e psicoerótica de chamar à cena a mais velha profissão do mundo.

No 3º acto, assiste-se ao julgamento de Bonami-Rei, «*algures numa rua de Lisboa*» (OE, p. 89), com a presença de representantes de diferentes ofícios e estratos sociais. O desfecho previsível da condenação conhece ainda duas versões para um mesmo veredicto. Em primeiro lugar, muito contribuirá o testemunho de acusação da actriz Floriana, sua amante, que o não perdoou por ele a ter abandonado em troca de outros palcos mais vastos; e por isso o desmascara, atestando que Bonami é apenas um actor a fingir-se de rei. O Juiz dará então «*como provado que o réu é um actor crápula que se serviu da sua arte diabólica para se fazer passar por rei de Portugal.*» (OE, p. 95) No entanto, eis que aparece uma «*testemunha decisiva*». «*Presa de uma grande aflição, entra, pela direita, Floriana que é agora a Moura Huria ou o amor que salva. Dirige-se para o “Purgatório dos Comediantes”, onde depõe.*» (OE, p. 98) Num disfarce de actriz, Floriana redime-se ao interpretar a marroquina Huria, filha do Xerife, que se teria perdido de amores pelo cristão D. Sebastião, com ele se evadindo, e que vem àquele tribunal justamente para afirmar que o réu é o homem que ela ama e não um qualquer actor impostor. Mais um golpe de teatro no teatro que esta peça nunca quer deixar de ser. Até mesmo na cena do suplício em que Cristóvão de Moura chicoteia o tronco nu de Bonami-Rei, a dúvida pela sua identidade é utilizada como expediente tragicómico. Quando a dor da tortura aumenta, ele afirma não ser mais que um comediante, gritando mesmo, como se fosse um actor incauto apanhado sem o querer num improviso de literal teatro da crueldade, para o qual não fora prevenido: «*Tirem-me daqui! Que raio de peça é esta?*» (OE, p. 106) Para logo em seguida, quando amaina o azorrague, voltar a proclamar-se o rei desejado, que o país espera.

Ao condenar à morte Bonami-Rei, sob a comprovada identidade de D. Sebastião, Filipe faz valer os seus intentos, eliminando um rival que lhe ameaça o trono, tal como esta sua maquiavélica fala claramente o expõe a um amedrontado Cristóvão de Moura, carrasco de serviço, que teme futuramente pela sua cabeça em virtude de contribuir, sendo português, para o decretado «*assassinio do Rei de Portugal*». (OE, p. 109).

FILIPPE II: Não me interessa a tua cabeça de sabujo e também não interessa o que eu acredito. Só conta aquilo em que eles devem acreditar: o sonho, a perigosa magia que faz com que cada homem se julgue uma pessoa. Essa

incômoda personagem incarna a resistência da alma humana que luta contra a demoníaca tentação de ser acéfala, de ser massa. Sou um chefe. Como tal compete-me defender a mediania de que sou expoente. É a isto que se chama o bem comum. D. Sebastião é o génio que ainda não se conformou com a ideia de ser rebanho. Mas este no fundo não quer ser outra coisa. Tenho a obrigação de sabê-lo porque, como Majestade não sou *eu*, sou *nós*, a pessoa plural da manada. Se o prisioneiro morrer como impostor, D. Sebastião continuará vivo e o génio da desordem teimará em provocar insónias ao poder. Que o génio morra para que uma mera fantasia não ridicularize a mediocridade.» (OE, p. 109)

Mas *O Encoberto* revela-nos surpresas absolutamente inesperadas na cena final que se segue à decapitação de Bonami-Rei. Os espectadores são convidados a viajar no tempo através da ficção do palco. Um sintoma deste acenar ao futuro fora já o anacronismo proferido por Cristóvão de Moura, encolerizado pelo incômodo de açoitarem directamente Bonami-Rei: «A fim de evitar situações deste género, um dia, os requintados governantes inventarão um botão para matar à distância.» (OE, p. 105) Agora porém, a viagem ao tempo em que tal acontece é colectiva e teatralmente anunciada no texto secundário. «*Os que viram expirar o actor aguardam, no decorrer dos séculos, notícias da pessoa intemporal que o actor foi no tempo. Neste ponto da acção estamos no século XX e, como tal, se vestem as pessoas.*» (OE, p. 118) De fábula histórico-cénica, *O Encoberto* transforma-se subitamente numa ficção científico-fantástica, que diríamos pertencer hoje ao universo temático da chamada *new age*. A figura do rei Sebastião amplifica o seu significado enquanto mito messiânico, condensando agora em si um simbolismo cristológico universalizante. E Ju-Ju, que tanto elogiara anteriormente em público as qualidades morais e sexuais de Bonami, fará as vezes de uma Madalena simbólica, a primeira a não encontrar o cadáver desse messias intemporal para o género humano; porque ele já não habita no planeta Terra. As personagens aguardam a sua vinda do céu, como um Godot alienígena; o mito do misterioso cavaleiro-rei da bruma (que originou o cognome sebástico de *encoberto*) dá lugar ao mito do extraterrestre redentor. E se os ovnis são um mito da psique contemporânea por excelência, como o analisou Jung no ensaio *Discos Voadores: Um Mito Moderno de Coisas Vistas nos Céus* (1958), é precisamente em um ovni que as personagens populares esperam o regresso de um cósmico D. Sebastião; mesmo que o cientista Belchior do Amaral, que lembra estarmos todos «no tempo em que a desintegração da matéria é uma brincadeira de crianças» (OE, p. 120), recuse a veracidade dos discos voadores. Mas os convictos, «*Companheiros da Liga Pró-Visitantes do Espaço*» não desarmam:

«3ª MULHER: Uma intrujice, hã? O que eles inventam para abafar a voz dos profetas que dizem que D. Sebastião está exilado num planeta onde o tempo não apodrece a carne e que há-de vir numa dessas naves.» (OE, p. 121)

E a nave virá, como nas mágicas cenoplásticas do teatro barroco, na forma de «*um enorme escafandro de metal reluzente [que] desce lentamente do espaço lançando um esplendor na escuridão que imediatamente se faz, na qual mergulham os Homens e as Mulheres.*» (e já no presente século, em Março de 2003, os técnicos do Teatro Municipal Maria Matos, que continuavam desde essa data ao serviço neste palco lisboeta, guardavam com espanto a memória da cenografia complexa que Lima de Freitas concebeu, para materializar em espectáculo a proposta do imaginário nataliano, segundo o testemunhou o encenador/actor Élvio Camacho). As luzes do ovni focarão finalmente as Três Catadeiras, tecedeiras do destino a quem caberão as últimas palavras sibilinas do drama, sem que nada nos seja revelado do interior da nave; tal como viria a acontecer com a primeira versão dos *Encontros Imediatos do 3º Grau*, de Steven Spielberg (filme estreado, curiosamente, no mesmo ano de 1977 em que *O Encoberto* conheceu a prova do palco). Perante este final de uma inegável ousadia temática, que expande o experimentalismo teatrológico que a acção cultivara, percebe-se melhor como esta peça tão *sui generis* de Natália é provavelmente de todos os seus textos dramáticos o mais desconcertante e, por isso também, o menos compreendido.

O Encoberto é a terceira etapa daquela que designei por *trilogia de mitos lusitanos* (Rosa, 2007: p. 41 e segs.). *O Homúnculo* (1965) e *A Pécora* (1967) são as outras duas obras precedentes que integram tal trilogia; fundada em afinidades que nos parecem irmaná-las, já que, sublinhe-se, nunca esta nomenclatura e este agrupamento textual fossem sugeridos pela autora. Para além de serem textos que Natália comporá em sequência e proximidade cronológicas, a similaridade na concepção estilística dos títulos indicia logo à partida um parentesco que os temas desenvolvidos, por cada um dos dramas, confirmarão. A designação nominal, comum a cada uma destas peças (constituída, repare-se, por um substantivo singular com artigo definido), visa colocar no palco, com intentos fabulísticos, imaginativos e provocatórios, mitos específicos da realidade histórico-política e/ou psico-religiosa portuguesa; daí, por isso, esta opção pela denominação, objectiva e irónica, de *trilogia de mitos lusitanos*. Assim, enquanto *O Homúnculo* se ocupou com o auto-mitificado ditador Salazar, já *A Pécora* esconde uma virulenta parábola motivada livre e libertinamente pelo fenómeno controverso das aparições marianas de Fátima, em 1917; se bem que os dados dramaturgicos utilizados se mostrem antes bastante

mais próximos dos que envolveram as fraudulentas aparições de La Salette, em França, ocorridas em 1846, data próxima desse final do séc. XIX que vem a ser o tempo histórico-dramático da peça. Por sua vez, *O Encoberto* será a criação teatral nataliana a dar voz a um mito messiânico persistente no imaginário lusíada: o do rei D. Sebastião, morto jovem no norte de África, na batalha de Alcácer Quibir, em 1578 (data que assinala o ocaso da aventura expansionista marítima portuguesa), em torno do qual se gerou a lenda de que ele haveria de regressar vivo e salvífico numa manhã de nevoeiro, como se de um heróico Godot se tratasse. É de assinalar que o mito sebástico, para o qual Almeida Garrett desafiara em 1837 os dramaturgos vindouros, haveria de dar origem, sob distintas interpretações pessoais, a outras duas obras representativas do teatro escrito português do século XX: *O Indesejado* (1945) de Jorge de Sena, e *El-Rei Sebastião* (1949), de José Régio; bem como ainda ao drama inacabado *O Rei de Sempre*, de António Patrício, de que restam cenas fragmentárias datadas de 1914 (Rosa, 2003: p. 461 e segs.).

Entretanto, um sentido de abstracção universalizante é diversamente comum a estas três peças nucleares na produção teatral da autora, que integram a *trilogia de mitos lusitanos*. Não obstante a radicação psicossocial e histórico-simbólica das fábulas cénicas, que as faz remeter de uma forma ou de outra para um imaginário que interroga a identidade portuguesa, todas elas apontam plurais vias de escape a uma circunscrição geocultural exclusiva, colocando-se as três em diálogo com arquétipos de recorrência transtemporal na experiência da psique individual e colectiva. Se essa intenção universalizante é levada em *O Encoberto* a uma explicitude no desfecho fantástico da parábola, revelando ser a peça uma reflexão teatral sobre a pulsão messiânica, que dinamiza a vontade e a perseverança humanas, também nos textos anteriores é possível rastrear horizontes de dilatada mundividência. Assim, o universo referencial d' *A Pécora* deseja descolar-se de uma mera localização no espaço português, logo pelo facto de recorrer a dados históricos de origem francesa; e se bem que o lugar do ludíbrio se chame Gal (nome ficcional onde ressoam por igual Portugal e Gália), a autora prefere caracterizá-lo como um lugar algures na Europa mediterrânica, havendo personagens com nomes colhidos em diferentes contextos linguísticos (italiano, francófono, castelhano, grego, etc). Se se dá no drama o confronto entre a crença como necessidade espiritual, psicofísica, e a exploração dela para fins comerciais e de manipulação de massas, é *A Pécora* ainda o lugar onde a protagonista recria - agora cinicamente, em traço expressionista - essa personagem da prostituta-santa que fascinara a sensibilidade simbolista (a Eponina do conto de Raul

Brandão, personificada ainda repetidamente no erotismo lutuoso do teatro de António Patrício), e que reconstitui o drama arquetípico do desejo e da usura da carne, face à transcendência que a anima em si mesma, e a redime. E enfim, o primeiro texto da trilogia, *O Homúnculo*, pode hoje melhor ainda, observado à distância temporal que o afasta do modelo específico que satirizou, considerar-se um impiedoso exercício de inteligência cénico-política destinado à pulsão do poder absoluto que fabrica ditadores, nos diversos quadrantes do espectro ideológico que se tornam num só quando o denominador comum é a perigosa ficção totalitária.

Referências Bibliográficas

- CORREIA, Natália. *A Pécora*. Lisboa: Dom Quixote, 1983.
- _____. *O Encoberto* [1969]. 3. ed. Lisboa: Afrodite, 1977.
- _____. *O Homúnculo*. Tragédia jocosa. Lisboa: Contraponto, 1965.
- _____, «[Sobre] O Encoberto». Programa do espectáculo de estreia. Lisboa: Repertório-Cooperativa Portuguesa de Teatro; Teatro Maria Matos, 1977.
- LELLO, Júlia. «Esboço para uma dramaturgia sobre seis peças de Natália Correia, ou uma epopeia crítica da matéria». Lisboa, 1988. Dactiloscrito inédito. Dissertação (Disciplina de História da Literatura Dramática). Conservatório Nacional/Escola Superior de Teatro e Cinema.
- RICARDO, Maria do Céu, *Teatro Maria Matos (1969-2001): 32 anos*. Lisboa: Câmara Municipal, Pelouro da Cultura, 2002.
- ROSA, Armando Nascimento, *As máscaras nigromantes. Uma leitura do teatro escrito de António Patrício*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- _____, «Peças breves no teatro escrito de Natália Correia». In *Forma Breve*. Revista de Literatura (anual), nº 5 - Teatro Mínimo. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2007, pp. 41-53.
- VASQUES, Eugénia. «Encontro final». [recensão crítica ao espectáculo, encenado por João Mota, *D. João e Julieta*, de Natália Correia], Lisboa: semanário Expresso, Cartaz, 28 de Setembro de 1999.

