

Natália Correia,

10 anos depois...



FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO
SECÇÃO DE ESTUDOS FRANCESES DO D.E.P.E.R.

Título NATÁLIA CORREIA
10 anos depois...

Organização Secção Francesa de D.E.P.E.R.
Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Edição Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Data da Edição 2003

Concepção gráfica SerSilito-Empresa Gráfica, S.A.

Tiragem 500 exemplares

ISBN 972-9350-80-9

Depósito legal 206043/04

Dez anos depois...

Cristina A. M. de Marinho

SECÇÃO DE ESTUDOS FRANCESES DA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

Natália Correia acharia graça a que a celebração apesar de tudo precoce da sua obra – para o meio português ainda cativo do seu anedotário e da sua lava –, matricialmente antifrancesa, fosse iniciativa de uma Secção de Estudos Franceses, capela desses *voos rasteiros* que foram contaminando o excessivo, nocturno, magnífico século XVIII português...Mais inclinada à Itália, londrina de electiva afinidade (e de Inglaterra não chegam hoje ecos de uma sua leitura dedicada, a par de Fernando Pessoa?), a desconcertada poeta dos raros versos em Francês da sua *Poesia Completa* viria a reconhecer neles uma emergência de *uma língua materna universal*, ponto ou a tal ilha encantada onde Natália diz que nos esquecemos das palavras e onde nunca algum dia teremos repouso, apagamento que reúne começo e fim, o espírito.

Feiticeira e Cotovia da abolição dos contrários, casando astros na inversão das roseiras, insinuando a monja na fêmea e o iberismo num Dom Juam que se encontra na Única, persiste, a um tempo por coerência e paradoxo, numa assim inesperada irresolução do seu pensamento que reside no sacrifício histórico da vocação romântica nacional ao racionalismo postiço de além-Pirenéus. Natália Correia derrubou paredes, como o comparatista no exercício de um seu reflexo natural, intuiu a fusão do Barroco e do Romantismo em Portugal,correspondeu a Almeida Garrett que anunciava inventar a vacina para a já antiga moléstia peninsular, transportou o soneto para o futuro e regressou, não querendo, é claro, que de mero regresso se tratasse, às canções de amigo e às bailias, na era nuclear. Denunciou, no fundo, a mais doutoral das leviandades que despoja o contemporâneo de Dom Dinis, de quem sempre se considerou neta.

Ela, em quem as intuições sempre foram ponto de chegada, não pode, contudo, intuir que um dia esse Classicismo francês que tanto deplorava no espartilho dos seus regradados compartimentos viria, ele também, a ser invertido, num movimento tão nataliano, ao ponto de, a partir das duas últimas décadas

do século XX, o *Grand Siècle* ser investigado nos subterrâneos do clandestino, do sombrio, do interdito, da graça, até do seu tão querido irracional... Poderei mesmo resumir a direcção dos actuais estudos literários sob Luís XIV, o rei da luz, no mesmo modo genial com que subintitulou a sua obra maior: *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias*.

Imagino-a a sorrir, agradada ou maliciosa? Mas a Natália Correia não teria eu nunca surpreendido.

Breve perfil de Natália em sua obra

Testemunho de *Urbano Tavares Rodrigues*
ESCRITOR

Natália Correia é, pelo que há de heterogéneo, tumultuoso e apaixonado na sua obra, como na sua vida, figura singular da nossa literatura do século XX.

Tendo-se estreado com crónicas de viagem sobre os Estados Unidos (*Descobri que sou Europeia*), onde já afirmava uma personalidade muito forte, excessiva e contundente, foi na poesia que iniludivelmente nos deixou o mais rico e duradouro filão da sua escrita.

Deve muito à experiência surrealista e em particular a Mário Cesariny de Vasconcelos. Dele recebeu (e transformou) o desatino verbal de longos poemas anafóricos, recheados de surpreendentes metáforas, por vezes atingindo a violência e a beleza de alguns textos inspirados onde se abrem múltiplas pistas de sentido para representar o universo concentracionário do fascismo português, a mediocridade e a repressão, a pífia moral salazarista, a hipocrisia quase geral como no célebre poema “Queixa das Almas Jovens Censuradas” de um dos seus melhores livros, *Dimensão Encontrada*.

Estridente na polémica, provocatória e original na brilhante tentativa teatral que é *A Pécora*, propensa simultaneamente à espiritualidade e à magia, à cabala, ao culto do Espírito Santo, tão radicado na sua terra mãe, os Açores, deu-nos também ensaios e poemas todos voltados para a raiz, para a matéria, para a transcendência. Do mesmo modo, exibindo renovado virtuosismo orquestral e retórico, escreve, na última fase da sua vida os *Sonetos Românticos*, mais um desafio, tão longe das suas ficções de vanguarda como *Madona* ou *As Núpcias*, onde eleva o tema do incesto, grato à mitologia clássica a uma rara completude de desarmonia/harmonia.

A infantilização do País, os homens transformados em autómatos, a imitação da felicidade para estrangeiro ver tudo isso, metaforizou Natália Correia nessas célebres quadras que José Mário Branco cantou em França para os emigrantes e exilados e levou a todos os lugares de Portugal depois de Abril:

“Dão-nos a honra de manequim
Para dar corda à nossa ausência.
Dão-nos o prémio de ser assim
Sem pecado e sem inocência.

Dão-nos um barco e um chapéu
Para tirarmos o retrato.
Dão-nos bilhetes para o céu
Levado à cena num teatro.”

Romântica foi-o também decerto Natália Correia, mesmo pelo meio do onirismo surrealista ou da sua acalorada defesa dos direitos da mulher, na sua fascinação pelo andrógino, na expressão do eros total, no culto da mãe, na religação às suas ilhas de bruma e misticismo, até em muitas das suas veementes tomadas de posição no Parlamento ou em praça pública, no pequeno ecrã da televisão.

O relevo, quase excessivo, da mulher política obscureceu por vezes, o talento real e a sensibilidade da escritora. É bom que lhe façamos justiça e olhemos fundo para a sua obra, rio luminoso, por vezes em chamas, que traz consigo muito do que Natália viveu, leu, sonhou, quis construir e deixou incompleto, como quase todos os artistas da paixão.

O lado narcísico da sua personalidade, que convive com toda essa força e generosidade, também lá está, debruçado sobre o espelho da palavra.

A Natalidade de Natália

Fernando Dacosta
ESCRITOR

Natália Correia está hoje numa espécie de limbo. Limbo é o local onde repousam as almas dos grandes inocentes e dos grandes perversos, ou seja das crianças e dos criadores – que ela era, até ao excesso

Não se tornava fácil compreendê-la. Nem amá-la. Fazê-lo, exigia sentimentos, disponibilidades especiais. Era um ser tocado pelo sagrado, um desses seres que não cabem no espaço que lhes foi destinado, nem no corpo, nem nas normas, nem nos modelos, nem nos sentimentos.

Os que a não aguentavam, combatiam-na não pelas ideias mas pelos tiques, não pela criação mas pela distração, tentando reduzi-la a anedotários de efeitos fáceis e falsos.

Ao mesmo tempo forte e desprotegida, imponente e indefesa, egoísta e generosa, arguta e ingénua, dissimulada e frontal, sentia-se, ante as coisas rasteiras (e as pessoas, e as acções) perdida; só as grandes a tocavam, galvanizando-a. Então toda ela ganhava golpe de asa, vertigem.

Era esplendoroso vê-la a entrar nos templos de chicote em punho, isto é, de palavra viva, zurzindo os vendilhões, os traficantes, os hipócritas, os videirinhos. Era magnífico acompanhá-la nas suas estradas de Damasco em direcção à utopia, ao amor, à justiça, à criatividade, à elegância, levando pelo braço poetas e amantes, perseguidos e ostracizados, loucos e solitários.

Poetisa, dramaturga, romancista, ensaísta, cronista, conferencista, deputada, oradora, editora, tradutora, Natália Correia marcou transversalmente várias gerações e identidades de nós.

A literatura (através da ficção e da reflexão), a comunicação social (dos jornais e da TV), a política (de intervenções parlamentares e ideológicas), o convívio (de colóquios e tertúlias) foram os grandes campos onde se afirmou, se popularizou, se acrescentou.

A ilha (nasceu em S. Miguel) deu-lhe o gosto mágico pela vida. Ela «é a mãe, é a fatalidade dos insulares», comentava. É o território do oculto, da partida, do regresso. «Onde vos retiver a beleza de um lugar, há um deus que vos indica o caminho do espírito», avisava.

À noção de Pátria e de Matria, acrescenta a de Frátria – Frátria como símbolo de fraternidade, de igualdade, de equidade.

Bate-se pela recuperação do sagrado, do politeísmo, do feminismo, do barroco, do diferente, e pelo repúdio da crucificação, do consumismo, do descontrolo demográfico, da arrogância indiferenciadora.

“Como atingir a paz com os olhos postos num só deus, se as guerras são fornecidas pela nossa fé na vitória sobre a fé dos outros?” – interrogava-se

Os grandes mitos portugueses encontraram em si uma celebrante incomum: o mito do Andrógino (o ser completo, uno e plural), do Desejado (o que contém a resistência, não a desistência), de Pedro e Inês (a paixão, a volúpia pela morte), da Ilha (o espaço da esfinge, da iniciação). A todos dedicou obras próprias, reformulando-os, dando-lhes dimensões de novos futuros e liberdades.

As causas, as pessoas do coração e do sonho, e da fé, tinham-na do seu lado; as causas, as pessoas da manipulação, do utilitarismo, da serventia, conheciam-lhe a cólera, o chiste, a indignação. Sabia indignar-se com grandeza – e indignar os outros à sua altura.

Muitas vezes perdia a cabeça connosco e nós com ela. Sufocava-nos. Muitas vezes apetecia-nos fugir. Não aguentávamos a sua energia, a sua lucidez, a sua exigência, o seu empenhamento, a sua implacabilidade. Muitas vezes tentámos matá-la em nós para sermos nós. Até nisso nos ajudou.

Era uma mulher inigualável. Nos caprichos, nos excessos, nas iras, nas premonições, nos exibicionismos, na sedução, na coragem, na esperança. Cantava, dançava, declamava, improvisava, discursava, polemizava como poucos entre nós alguma vez o fizeram, o somaram.

As Noites do Botequim

A noite, reservava-a para os amigos e os admiradores no Botequim, que abriu com a poetisa Isabel Meyreles, nos anos sessenta.

Vendo o marido arruinado (fora um hoteleiro próspero), arranjou-lhe, no Largo da Graça, um pequeno bar para administrar – e se ocupar. Espaço único, marcaria a vida política e cultural portuguesa das últimas décadas do século. Por ele, pelas suas madrugadas, passaram (até fechar em 1995) projectos exaltantes, exultantes, de artes, de utopias, de generosidades, de cumplicidades; pela sua saleta de veludos e músicas, inúmeras estratégias de revoluções, de ficções foram feitas, desfeitas, sem desânimo nem remorso.

Romances e filmes, peças e recitais, debates e canções, quadros e fantasias, viagens e homenagens nasceram nas suas mesas, entre «rosbifes» e «champanhes», gerais e presidentes, embaixadores e vadios, loucos e amantes, sob a energia, a natalidade de Natália que fez dele – para a nossa memória, para nosso afecto – um casulo, um «sol nas noites» e um «luar nos dias».

Última grande tertúlia de Lisboa, proporcionava a «comunhão com pessoas de espírito e ousadia, fundamental para se evitar a cultura desvivenciada», lembrava, “pois só quando se está muito na vida se pode transmiti-la aos outros».

As divisões da casa onde Natália viveu e morreu eram harmoniosas, amplas, quinto andar sóbrio, sólido, paredes e decoração espessas, paralelo à Avenida da Liberdade, junto ao Marquês de Pombal.

Ecos de vozes no exterior, estalidos de madeiras no interior, reposteiros de veludo, estantes de vibrações, objectos de memórias davam-lhe uma sedução inesquecível – a sedução da passagem do tempo, do adensar das sombras, da finitude, da decadência.

“Um dia vim aqui visitar uns amigos e a sua atmosfera atraiu-me logo”, conta-me. “Eles foram-se embora e este espaço esteve muito tempo devoluto, como que à espera de eu me casar e o alugar”.

Casou-se e alugou-o.

Alfredo Machado Lage (“o único homem que verdadeiramente amei”, confidenciara) tornou-se o seu terceiro marido.

Deixou o andar onde residia com a mãe, a irmã, uma criada, a Menina Esmeralda (alugara-o a meias com Vera Lagoa), e mudou-se.

Hóspede e amigo da mãe, Cardoso Mata, um bibliófilo afamado, ceder-lhe-ia a sua gigantesca biblioteca (avaliada em mais de dez mil contos), que Natália compraria e enriqueceria.

Vida Tripla

“Ela tinha, na altura, uma vida tripla: de intelectual, de política e de mulher de sociedade. Ia jogar bridge no Estoril com as senhoras bem, e roleta no casino existente no hotel do marido. Foi a mãe que a introduziu nos meios da oposição”, conta-me, uma semana antes de falecer, Tomás Ribas, o maior e mais antigo, e fiel, e crítico, e profundo amigo da poetisa. “A Natália, que casara muito jovem com Álvaro dos Santos Dias Pereira, esteve para se consorciar com o senhor Machado pouco depois de o ter conhecido. Chegou até a dar uma festa de despedida de solteira... mas quando pensávamos que era ele o noivo, apresentou um americano que acabara de encontrar, chamado Billy. Casou-se e partiu com ele para os Estados Unidos, país que detestou. Foi nessa altura que escreveu o livro ‘Descobri que era europeia’. Meses mais tarde divorciou-se e regressou.

Radicada em Lisboa, Natália torna-se colaboradora do semanário “O Sol”, depois de ter passado pelo Rádio Clube Português – onde trabalhou com a irmã e onde eram conhecidas como as “Meninas Balalaikas”.

Relaciona-se com Ferreira de Castro, Maria Archer, António Sérgio, Manuel da Fonseca, Jaime Cortesão, Manuel de Lima, Cesariny, Rogério Paulo, Almada, tornando-se, a partir daí, presença irrecusável entre intelectuais, artistas e políticos.

“Acusavam-me, continuam a acusar-me de tanta coisa, de ser promíscua, de ter relações com homens e mulheres ... o problema é que eu quase não tenho libido. Mesmo em nova, o sexo nunca representou grande coisa para mim. Sempre gostei, por outro lado, de homens mais velhos do que eu... ora nesta altura, com a idade que eles têm, já não funcionam”, confidenciava com indisfarçável pudor – era, aliás, muito pudica no que dizia respeito à sua intimidade.

“A maior parte das pessoas apenas viam em mim a fêmea, o corpo, só depois percebiam que eu tinha ideias, talento. Isso maçava-me muito, e revoltava-me.”

Depressa deixará de se preocupar com o corpo. A beleza, a elegância perdidas não pareciam melancolizá-la. “Uma vez por semana a cabeleireira ia arranjá-la a casa”, pormenoriza-me Helena Cantos, sua amiga de juventude. “Não comprava roupas e os vestidos eram feitos pela porteira. Quando morreu houve até dificuldade em escolher um em bom estado, para a amortalharmos. Levou o azul escuro, de veludo, que envergava nas ocasiões de maior cerimónia”.

Verdadeira Pitonisa

O centro da sua casa situava-se na zona de estar (biblioteca, escritório, área de comer, de receber, de festejar, de preguiçar), espaço grandioso forrado a livros, a quadros, a fotos, a referências, a recordações, a símbolos, mesa gigantesca ao centro, mármore negro, pés esculpidos de ouro, tinteiro de cobre, candeeiro de haste, poltronas de rebordo, televisão sem som, telefone sem fios, recordações sem negrumes.

Por ele passaram vultos universais, Henry Miller, Ionesco, Claude Roy, Michaux, nele se representou Sartre (clandestinamente) pela primeira vez em Portugal.

“Aqui sentimo-nos ou no século XVIII ou no ano dois mil”, exclamou Henry Miller depois de assistir a uma discussão sobre o amor. “Foi preciso vir a Portugal para encontrar uma verdadeira pitonisa”, disse referindo-se à anfitriã.

Na sala, onde trabalhava durante a tarde (de manhã fazia-o no quarto, descalça, isolada), as atenções convergiam para um quadro sobre a lareira, ao alto, notável auto-retrato que Natália fizera; vinte anos atrás ela entregara-se, durante meses, exclusivamente à pintura. Podia ter sido, se a continuasse (Almada incentivou-a), um nome cimeiro das nossas artes plásticas.

“Pintei como terapêutica. Ferida, nessa altura, pela notícia da morte da minha mãe, que estava no Brasil, agarrei-me, rangendo de dor, aos pincéis e fechei-me num quarto durante um ano”.

A ilha deu-lhe o gosto irreal pela vida: Ela “é a mãe, é a fatalidade dos insulares. Mesmo os mais desgarrados, como aparentava ser Antero, escolhem a ilha como túmulo, ou seja, berço para reviver”.

A parte mais secreta da biblioteca, dispersa por todas as divisões, estava em estantes descomunais, num corredor que abria com um quadro de Bual, em tons azuis e verdes. Telas valiosas seguiam-se-lhe pelos cantos, à espera de serem encaixilhadas, penduradas, recuperadas, amadas.

Um escultor visionário, Júlio, tomou-a por um ser mítico, um ícone índio, e fixou-a em busto de pedra. Comovida, Natália colocou-o numa parede nobre, junto a uma menina-girassol, lindíssima, de Cesariny. Um fotógrafo de sensibilidade, Sampaio Teixeira, imaginou-a uma deusa grega e retratou-a, esplendorosamente nua, em cenários dionisíacos – mais de 20 “slides” inéditos deixados (por testamento) ao Centro Nacional de Cultura, onde se encontram, se resguardam, invioláveis, intocáveis.

“Sou da Ilha das línguas de fogo. Com elas aprendi a metrificar o Espírito. O indizível. O religioso é uma ideia que anda no ar mesmo para as pessoas que não têm sensibilidade para a ver nem coragem para a agarrar”.

As recordações dos Açores eram-lhe, amiúde, pontes para um tempo, o da infância, um espaço, o das ilhas, mágicos. Natália Correia precisava desse apego à infância e às ilhas, lugares de ligação ao mistério que a habitava.

“Os deuses só nos pedem que estejamos na vida com a mesma naturalidade com que as flores estão na haste. Os homens só serão unidos quando acreditarem em todos os deuses. Mais importante do que eles existirem é acreditarmos neles”.

Sacerdotisas do amor

Atraía como um íman os desvairados, os místicos, os assassinos, os ladrões, os vagabundos, os dementes. Todos a ouviam, a tocavam. Todos a fascinavam: «Temos que recuperar o seu sofrimento porque eles estão mais próximo do oculto», repetia-nos.

Era surpreendente vê-la dirigir-se às prostitutas e aos travestis que acorriam a saudá-la quando, madrugada alta, chegava à sua rua, em Santa Marta: «Meninas, não consintam que as humilhem, lembrem-se que são sacerdotisas do amor!».

E ficava-se, por vezes até amanhecer, a ouvi-las, a exortá-las. Guardas-nocturnos, prostitutas, «gigolos», chulos, assaltantes, passantes, juntavam-se e faziam roda, e perguntas, e pedidos, e batiam-lhe palmas, num fantástico teatro de sombras e iluminações, vertigens e desmesurados. Nunca existiu nada, assim, nas margens da cidade, de tão intenso, tão belo, tão desapaosado, tão comovedor.

Só na vigília por ela, na Casa dos Açores, longa vigília de duas noites e dois dias (o tempo que um espírito necessita para se desprender do corpo) se atingiria, entre ondas de flores a chegarem de todo o país, de músicos, de cantores, de

ranchos folclóricos, de tunas, de estudantes em serenatas, se atingiria dimensão semelhante – com o Presidente da República, ministros, embaixadores, intelectuais, artistas, desportistas, autarcas, astrólogas, videntes, espíritas, sacerdotes, vadios a olharem o esquife aberto, ela no centro, serena e branca, finalmente ungida deusa pagã.

Daí seguiria, ao terceiro dia, para o forno crematório (apavorava-a a ideia de poder ser enterrada viva) do cemitério do Alto de São João.

A percepção que Natália Correia tinha do mistério – fonte da sua criatividade – levou-a a voltar-se, desde muito cedo, para os universos do fantástico, do inexplicável, do religioso, do maravilhoso, do poético. A alquimia significava para si, não a obtenção do ouro, mas a obtenção da androginia.

Desses universos provinham-lhe (subtis cordões umbilicais) a energia, a vidência que a faziam – como a Camões, como a Pascoaes, como a Patrício, como a Pessoa – ser de genialidades.

Os poderes que detinha tornavam-na, por vezes, inquietante. Contactos com mortos e extraterrestres, controlo de elementos da natureza, cumprimento de rituais iniciáticos eram-lhe irreprimíveis. Entidades de outras dimensões e planetas, espíritos de mortos e de deuses tinham, exclamava-me angustiada, «tendência para baixar» nela. Daí nunca estar sozinha em casa.

Em certas alturas, energias estranhas irrompiam de si comunicando-se aos que a envolviam – pessoas, animais, objectos, árvores, águas, nuvens; outras, irrompiam sobre si, dilatando-a, transfigurando-a. Forças inexplicáveis tomavam-na, tomavam-nos. Com gestos imprevisíveis, dirigia-se para lá do visível entoando melopeias de rezas e salmos. Tornava-se, então, uma vidente, uma médium de assombros.

Asas de ouro

Porque poeta, Natália Correia sentia-se profeta. Imperatriz do Espírito Santo (fora coroada em menina, na sua ilha), procurou desde muito cedo os enigmas que a envolviam, como o da Lagoa do Fogo, na lha de São Miguel.

“Ibericista” (não iberista), “femininista” (não feminista), “politeísta” (não fundamentalista), na sua auto-definição, abria-nos espaços surpreendentes. “Onde vos retiver a beleza de um lugar, há um deus que vos indica o caminho do espírito”

Ousadíssima, recusava o monoteísmo e a crucificação. Aceitá-los, sobretudo à crucificação, era aceitar o holocausto – atómico, demográfico, ambiental, tecnocrático.

Daí ser urgente pôr fim à explosão do nuclear e do populacional; ser urgente subir ao Monte e despregar Cristo da Cruz, trazendo-o para o meio dos homens e dos outros deuses; ser urgente recuperar o romantismo, o barroco, o anárquico, o profético, o periférico, o utópico, valores profundamente portugueses; ser urgente religar o racional e o intuitivo, o

masculino e o feminino, o novo e o antigo, o conservador e o inovador; ser urgente assinar o Armistício conosco próprios – “Armistício” é o título de um dos seus livros mais perturbadores .

Cartas de amor

Dórdio Guimarães, que Natália conheceu nos anos sessenta, muito jovem, muito tímido, apaixonou-se por ela passando a segui-la como uma sombra, até ser-lhe uma sombra. “É um esposo-irmão”, justificará aos que a interrogam. “O nosso é um casamento casto”, acrescentará, sorrindo.

As cartas de amor que Natália Correia escreveu (ao primo José António Correia quando fazia a guerra colonial na Guiné) colocam-na, pela sua intensidade e vertigem, entre as grandes autoras amorosas –superior a uma Mariana Alcoforado – da nossa literatura.

Deviam, sem preconceitos nem inibições, ser publicadas (Inês Pedrosa deu, ante a incompreensão de alguns, um exemplo de ousadia nesse sentido), tal como os inéditos que deixou prontos e que não foram ainda divulgados nem conhecidos.

A solidariedade, a lealdade não tinham limites nela. Nunca a vi consentir que dissessem mal dos seus amigos; nunca a vi virar costas a quem lhe estendesse a mão, o sofrimento, o medo.

A cultura portuguesa, cuja grande reserva se encontra nas ilhas e nos interiores, era-lhe uma paixão ardente. Enjoavam-na os enjoados da Pátria e dos sentimentos, os cínicos e os “yupis”, os normalizadores e os burocratas.

A ideia dos Estados Unidos da Europa punha-a possessa. Jamais esquecerei a tarde que passámos (ela, o Dórdio e eu) em casa de Miguel Torga, em Coimbra, na altura em que Portugal assinou o tratado de Maastricht.

O poeta, que morreria pouco depois, encontrava-se deitado num “divã”, quase inerte, ao fundo da saleta que lhe servia de escritório. O seu acabrunhamento parecia o de Camões após Alcácer Quibir.

Catastrofista, não acreditava que Portugal sobrevivesse integrado na Comunidade Europeia: “É um continente com uma economia, uma cultura, uma informação muito fortes. Não vamos poder resistir-lhe”, repetia.

Preocupado com a tosse de Natália (a doença tomara-a já), levantou-se, foi buscar um estetoscópio e obrigou-a a deixar-se consultar. “Não está nada bem”, sussurraria para nós. Sentou-se à secretária e prescreveu-lhe uma receita. A última que ele passou.

“Em vez de a aviar numa farmácia vou guardá-la como recordação”, decidiu, comovida, Natália.

No chamado “Verão Quente de 75”, Miguel Torga seria dos poucos vultos de esquerda a estar a seu lado na oposição às tentativas de tomada do poder por forças do PCP.

“Não percas a Rosa”, diário que ela escreveu sobre esses meses de brasa, tornou-se uma premonição: do fim do 25 de Abril, da queda do bloco de Leste, da ditadura mercantilista, da perversão globalizadora.

Debruçada sobre a mesa de trabalho, aos pés da cama, anota: “A revolução marxista deter-se-à em Lisboa. A roda do mundo atingirá, nela, o limite da rotação, e desandarà. Na economia misteriosa da História, Portugal é o peso minúsculo que vai fazer inclinar todo o conjunto”.

Voltas a Portugal

Ramalho Eanes revelar-se-lhe-ia de uma lealdade suprema. Com discrição e firmeza defendeu-a, acompanhado por Manuela Eanes, até ao fim. Sem Natália o saber, os dois diligenciaram, por exemplo, que lhe fosse atribuída uma pensão por mérito artístico, maneira de lhe minorar, não a constringendo, a sobrevivência.

Presidente da República, encarregou-a por mais de uma vez de o representar em cerimónias oficiais de destaque. Embaixadas, Ministério da Cultura, direcção do Teatro Nacional foram, entre outros, cargos que, nesse período, ela recusou.

Passámos, nos últimos anos, os fins de semana a cirandar pelo País. Para participar em debates, proferir conferências, apresentar livros, desenvolver encontros, promover obras.

Íamos quase sempre à nossa custa, no meu carro (um soberbo “Nissan Primera”), ou no de Francisco Baptista Russo (um magnífico BMW), pagando com frequência a gasolina e as refeições do nosso bolso.

Dotada de uma intuição notável para detectar talentos, Natália abria-se-lhes com generosidade, com quixotismo – apoiando-os, impulsionando-os, divulgando-os, amando-os.

Viajar com Natália Correia era uma aventura ora apaixonante, ora desesperante, tais os imprevistos, os incidentes, os caprichos, as exaltações, os temores que a possuíam.

Uma noite, vínhamos de Tróia de um encontro de escritores ibéricos, ela dispara-me enquanto atravessávamos o Sado, num “ferry-boat”: “Não posso passar por Setúbal”. Porquê, pergunto-lhe estupefacto. “Uma cigana disse-me há dias que este mês não devia entrar em nenhuma cidade com rio, além de Lisboa”.

Ironicamente, afianço-lhe: “Mas não passamos por lá. Há uma auto-estrada à saída do barco que nos leva por outro lado”.

Claro que não havia. Percorremos calmamente Setúbal sem que ela, na sua incomensurável inocência, se apercebesse de nada. “É bonita esta auto-estrada, tem casas à volta, nem parece uma auto-estrada”, comentou.

“Apetece-me champanhe para o almoço, e do bom!”, exclama-me num fim de manhã de domingo. Regressamos a Lisboa depois de uma emocionante deslocação a Coimbra para apresentar um livro do poeta António Vilhena. Da parte da tarde, estudantes proporcionam-nos, em barcos engalanados de flores e dosséis, um passeio pelo Mondego – que a deslumbra.

Jovens vestidos à época de Pedro e Inês tangerem alaúdes e guitarras. Natália, uma mão aberta na frescura da água, outra fechada na haste de uma rosa, canta (possuía uma voz magnífica) versos da “Samaritana”. Nas margens, populares acenam-lhe sorrisos e simpatias, acompanhando-a nos compassos do refrão.

Toda a natureza – pessoas, rio, peixes, vegetação, pássaros –, parecem unir-se-lhe em sinfonia única, cósmica.

No Choupal, sentada num banco de pedra, lançará, após dizer poemas exaltando amantes mortos, a ideia de um ciclo sobre poetas suicidados. “Os grandes criadores acabam por desistir de viver. A inveja, a maldade, o cinismo, a hipocrisia que os cerca amargura-os a tal ponto que lhes apressa a morte, lhes faz apetecer a morte. O José Régio foi um dos que sucumbiram, tal a campanha de ofensas que lhe moveram. Ele será o primeiro homenageado!”.

Pressentido que lhe poderia acontecer o mesmo, Natália tentava, dessa maneira, esconjurar as forças negativas que, à distância, a rondavam.

Um estudante grava numa árvore, ante o silêncio comovido do grupo, as palavras: “Ciclo dos poetas suicidados”

O desaparecimento, pouco depois, de Natália Correia “suicidar-nos-à”, por muito tempo, a todos nós.

Medo da miséria

“Apetece-me champanhe, e do bom!”, repete-me ela. “Não há dinheiro para essas extravagâncias”, respondo-lhe. “Não lhe pedi nada, menino”.

Abre a janela: “Vá devagarinho, por favor”, pede. Entrámos em Leiria. Cabeça de fora, ela perscruta, nos locais dos restaurantes, as aglomerações dos carros estacionados. De súbito, ordena: “Páre, páre. É aqui que vamos almoçar”.

A sua figura atrai sobre nós os olhares da sala onde um grupo festeja ruidosamente o aniversário de um jovem de côr.

Natália encomenda cozido à portuguesa, que adorava e devorava. A sua gula aconselhava a que não se escolhesse, nunca, o mesmo que ela; que se pedissem mesmo coisas de que não gostasse, sob o risco do seu garfo surripador levar o melhor de todas as travessas.

Quando o grupo ao fundo entra nos brindes, Natália vira-se para o homenageado e dirige-lhe uma quadra de felicitações – pelos seus anos e pela sua beleza de “príncipe negro” à espera “da paixão que não tardará a faze-lo voar”. “Só não lhe ergo uma taça porque a não tenho!”

Ainda não havia acabado e já a mesa se nos enchia de garrafas, de doces, de ofertas, de palmas – e de “champanhe”, do bom. O número seria, daí em diante, repetido com oportunidade e proveito.

A sua era uma luz que nem todos conseguiam suportar, até porque não permitia filtros aos que a fitavam.

O tempo foi, entretanto, mudando, mudando-a, isolando-a. A força da palavra, a sua arma, enfraqueceu. A cultura e o espírito, a imaginação e a utopia depreciaram-se. Tentou resistir: “Não, não me mato/ Antes me zango até ficar um cacto/ Quem me tocar, maldito/ Que se pique”.

A vitória do liberalismo selvagem, da tecnocracia desumanizante, da globalização colonialista, amputou-a. «Pela primeira vez na minha vida tenho medo», confidencia-me. «As forças do mal estão a ganhar terreno, a perverter a democracia, a solidariedade».

As mulheres da política, por outro lado, decepcionam-na: «Em vez de levarem o feminino para o poder, de modo a transformá-lo, melhorá-lo, não: imitam os homens, ultrapassam-nos no que eles têm de pior. Comportam-se como travestis».

Vivia pobre sem saber que era rica. Que as suas colecções de arte, de manuscritos, de originais, de pintura valiam mais de trezentos mil contos.

A miséria passou a assustá-la, sobretudo a partir do momento em que o PS não quis recandidatá-la ao Parlamento – e faltavam-lhe apenas sete meses para ter, como deputada, direito a reforma.

O Botequim imergiu em decadência. Os jornais deixaram de solicitar-lhe colaborações, os seus livros não se vendiam. A RTP recusou-lhe propostas de programas, indiferente ao êxito da série «Mátria». As companhias de teatro ignoravam-lhe as peças, apesar do sucesso de «A Pécora». Dórdio Guimarães, com quem casara para fugir à solidão, faz-se-lhe um peso, uma preocupação crescentes.

Natália perde, rapidamente, saúde, espaço, influência, energia. A década de noventa cerca-a. «Os dias que aí vêm são mesquinhos e feios, não me apetece ter de os viver», exclama. Amigos e companheiros (Rogério Paulo, Manuel da Fonseca, António José Saraiva, António Quadros) são, nesse ano negro, levados de nós.

«A partir de agora, se alguém me quiser encontrar, procure-me», escreve, “entre o riso e a paixão. Adeus, espero-vos no Templo».

Ao raiar a madrugada de 16 de Março de 1993 entra em casa – e voa.

Natália Correia

Maria Teresa Horta
ESCRITORA

Era uma força da natureza.
Formada no desassombro.
Na desmesura.

Pronta a aceitar os desafios, no confronto com o interdito. Instigada pela vontade que nela morava de ir sempre mais longe: Na escrita, no seu dia a dia, no amor, através dos quais se excedia, crescia; revolvida-envolvida, exigindo estar ao leme do processo de construção do prazer, do êxtase.

Expostos.

Voluntariamente expondo-se. Com uma alegria libertina, que chegava a tocar a inocência perdida. De menina, a guardá-la cuidadosamente por dentro do avesso do peito, numa intensa e permanente busca da figura materna. Relação fusional que ambigualmente se aceita e se recusa, acabando por ser ao seu ventre que se irá buscar a maior ousadia. Como quem procura Eurídice nas trevas da morte.

Intocável?

«Indemne atravessei as labaredas
porque o Amor faz a Obra
e o fogo faz o Amor»

O Amor e a Obra em Natália indissociáveis, porque dependiam em permanência um do outro. «Nada se faz sem o corpo do amor » – disse-me várias vezes, sendo esta uma das muitas coisas que aprendi com ela. Assim como o destemido envolvimento com tudo e todos que estavam à sua roda. Gesto largo e generoso, palavra acesa ou justa, sem jamais queimar as asas dos versos ou temer a desgraça. Deixando-se ir/partir, seguindo o sinal pela tecitura da alma de cada poema, em torno da chama, da identidade feminina.

«Nós somos mais: somos mulheres»- ensinou-me, acrescentando, «minha filha», como fazia quando falávamos durante horas, hábito ganho desde a altura em que nos conhecemos num final de tarde na sede da «Associação Portuguesa dos Escritores», como se chamava a agora SPA, antes de ser destruída pelos Jovens Portugal, que então não deixaram pedra sobre pedra.

A Natália encontrava-se sentada numa grande cadeira de braços, costas e assento forrados a veludo verde pimenta. Vestia um vestido preto que lhe sublinhava os redondos joelhos muito brancos, e entre os dedos, lá estava a sua longa boquilha incendiária; provocadora no contrariar dos costumes que, castradores e pesados caíam, aniquiladores, sobre a vida das mulheres portuguesas da época.

Empurrada pelo David Mourão-Ferreira e pelo José Cardoso Pires, divertidos no adivinhar da reacção da Natália Correia quando me fosse apresentada, entrei nervosa na sala, tentando disfarçar a insegurança sentida. Tinha eu pouco mais de dezoito anos e ela quase quarenta: opulenta e ainda belíssima.

Via-a fitar-me com curiosidade amistosa e alegre. Saudando-me depois alto com voz de riso aberto: «Até que enfim uma mulher nova na nossa escrita, seja bem vinda Teresa!» – Continuo sem saber se o silêncio que à nossa roda se fez ouvir, era de decepção ou de alívio. Mas uma certeza me ficou de manso posta em ganho de confiança, no que dizia respeito à irmandade inquebrantável, elo que nos passou a ligar. Mesmo quando discordávamos, divididas : ela na defesa da mátria e eu do feminismo, apesar de sabermos estar a falar da mesmíssima coisa.

Consciência de identidade feminina, quer no tomar da escrita, quer no assumir dos sentidos. Perseverança diária a fazer a diferença. A nossa diferença. Presente no orgulho de nos entendermos enquanto poetizas e não apenas enquanto poetas. – «Não mudámos de sexo, Teresa, não mudámos de sexo! Lembre-se sempre disto!»- sublinhava.

Sim, lembro-me disso.

Lembro-me dela.

Da Natália.

Com todo o seu excesso. Com todo o seu fogo. Mulher desmedida que usava o talento, o coração e a inteligência, nunca esquecendo nem escamoteando a sexualidade e o corpo, desse modo enfrentando-combatendo a hipocrisia portuguesa com uma ousadia absoluta, pela qual pagou caro.

Os últimos tempos da sua vida foram de um cruel isolamento. Escutei-a revoltar-se contra isso, com mágoa no acento rebelde da voz. Mas sem se arrepender de nada.

Exemplar, numa enorme rebeldia sem idade:

«De hora negra me enrola a crespa vaga
E atira a endereços desumanos
O dia em que eu nasci por aziaga
Ordem de um 13 que sangra entre os arcanos.»

A sua força era enorme e portuguesa.

De mulher muito jovem e ardente, até ao fim. No verso dúctil ou vibrante ou bravio, deixando como testamento a todos nós, o seu canto envenenado de sereia, inclinando a cabeça para trás, como muitas vezes fazia.

Seduzindo, ao mostrar o caule do pescoço:

«Mordeis-me a cauda do fato de sereia?
Que importa! Eu vou no voo do condor.
Escureceis-me o verso onde clareia
A estrela que me deu um trovador?

Que importa! Eu vou no vento. A lua cheia
Dos meus cantos está no seu fulgor.»

A Mãria e o Mal

Luís Adriano Carlos
UNIVERSIDADE DO PORTO

Quando fui convidado a participar nesta celebração dos dez anos de memória e saudade de Natália Correia, pensei imediatamente na singularidade poética do seu humor e da sua sátira, cujo maior poderio é porventura o pulsar de um coração impregnado de sentimentos convulsos do impuro e do trágico. Mas acabei por me centrar na mandala da sua poesia, a Mãria de uma imaginação ao mesmo tempo subversiva e amorosa, fonte e origem de que todo o sentido irradia, num contágio generalizado, para os confins da consciência livre e sonhadora.

A Mãria é uma ideia que vem de longe, seduzindo os espíritos mais insatisfeitos com as perversões morais e políticas da ideia de Pátria, destinada pela história à simbologia patriarcal do Pai obstétrico e saturniano que gera os seus filhos para os devorar às mãos de uma ruim madrastra. O amor à Pátria, o patriotismo, é um amor sem recompensa porque sem retorno, traduzido na vontade heróica de morrer pelo Pai territorial. A crise deste tipo de amor masoquista foi despoletada, no século XX, como resposta às atrocidades insanas dos totalitarismos nacionalistas. Na ressaca da I Guerra Mundial, em artigo de 1923, inspirado pelo filósofo germânico Leopold Ziegler, o espanhol Miguel de Unamuno fundou o termo *matriotismo* para designar um sentimento alternativo que respondesse à falência do sentimento patriótico. A matriz de derivação morfológica do novo vocábulo era a palavra *matria*, que Unamuno considerava um neologismo, tradução do germânico *Mutterland*, terra-mãe associada à Europa, por oposição a *Vaterland*, pátria ou terra-pai que delimita o território da nossa origem biológica e social. Porém, a conceptualização de Unamuno repousava num vitalismo racionalista que, segundo uma estranha oposição do misógino Schopenhauer, e em contramão com os futuristas do profascismo, atribuía ao Pai o poder da vontade, e à Mãe, a faculdade da inteligência. Em suma, a inteligência representava «a raiz do *matriotismo*», e a Mãria, «o lar colectivo da inteligência»: «A raça é, como a inteligência, mãe. O amor da mãe é o mais racional dos amores e o mais inteligente»; «Só a inteligência pode salvar-nos»¹. A Mãe

¹ Miguel de Unamuno, «Matriotismo», in *Obras Completas: La Raza y la Lengua*, IV, Madrid, Escelcier, 1968, pp. 1393-1394.

constituía um apelo de última instância e a reafirmação antropológica de uma lei da natureza humana – porque a Mãe, longe de ser o estranho ou o Outro, é o útero a que regressa toda a vontade pródiga do filho e da Pátria.

São abundantes as glosas de Unamuno, que no universo hispano-americano usufrui da honra e da fortuna de ter sido o pai da Mãtria. Se os alemães têm a sua *Mutterland* e os britânicos se orgulham da *Motherland* e da *Mother-country*, os franceses também possuem os seus demiurgos matristas, conotados com as peculiaridades regionais da Pátria cultural. É o caso do poeta provençal Léon de Berluc-Pérussis, autor do opúsculo *La Patrie et la Matrie*, de 1898. Mas o exemplo maior, provavelmente original em língua francesa, é o bretão Chateaubriand que Breton classificou como surrealista no exotismo. Com efeito, em 1849, no Livro 31 de *Mémoires d'Outre-Tombe*, ao narrar o seu regresso de Roma, Chateaubriand nomeou a dado passo a sua terra de origem como *matrie*: «Os pés queimavam-me em Paris; não podia habituar-me ao céu cinzento e triste da França, minha pátria; que teria eu pensado então do céu da Bretanha, minha mãtria, para falar grego?»². O que distingue a Mãtria de Chateaubriand é a afectividade natural que a Pátria, mero Estado político e unitário, não pode receber dos seus filhos legítimos mas artificiais. Esta condição afectiva e amorosa, sem a qual nenhuma verdadeira virtude seria possível, já Chateaubriand a reclamara para o «instinto da pátria», no início do século, em *Génie du Christianisme*, obra repassada por uma espiritualidade antivoltairiana cujo optimismo fez história.

Quanto a nós, portugueses, devemos ao cristianismo a cunhagem do termo *mãtria*, muito antes de Unamuno e Chateaubriand. É dos dicionários etimológicos que o Padre António Vieira criou o vocábulo, por via latina, no *Sermão de Nossa Senhora da Conceição*, pregado na Igreja da Senhora do Desterro, da Bahia, em 1639. Não sendo eu um especialista credenciado na obra de Natália Correia, e por conseguinte ignorando o grau da minha inocência, sempre associei a sua Mãtria à Mãtria de Vieira. A passagem do sermão é a seguinte: «O mesmo nome de Pátria nos está ensinando que só o Céu o pode ser. E porquê? Porque o nome de Pátria é derivado do pai e não da mãe: a terra em que nascemos é a mãe que nos cria, o Céu para que fomos criados é o lugar do Pai que nos dá o ser; e se a pátria se derivara da terra, que é a mãe que nos cria, havia-se de chamar Mãtria, mas chama-se Pátria, porque se deriva do Pai, que nos deu o ser e está no Céu»³. A leitura não oferece dificuldades, mas expõe um desencontro radical entre Vieira e Natália. No sermão do jesuíta, a Pátria é o Céu e a Mãtria é a terra, entidade corpórea carregada de negatividade barroca na medida em que, sendo terra, é contudo desterro, lugar maldito porque maculado pela Queda. Vejamos de novo Vieira: «Toda esta

² «Les pieds me brûlaient à Paris; je ne pouvais m'habituer au ciel gris et triste de la France, ma patrie; qu'aurais-je donc pensé du ciel de la Bretagne, ma matrie, pour parler grec?» (*Mémoires d'Outre-Tombe*, III, edição crítica estabelecida, apresentada e anotada por Jean-Claude Berchet, Paris, Garnier, 1998, p. 352).

³ «Sermam de Nossa Senhora da Conceição / Na Igreja da Senhora do Desterro», (Bahia, 1639), in *Sermoens*, VI, Lisboa, Oficina de Miguel Deslandes, 1690. Transcrição em grafia actualizada e pontuação normalizada.

terra em que vivemos é de Deus, mas depois do pecado de Adão não é terra bendita, senão maldita»; «tudo o que é terra é desterro, e só o Céu nossa verdadeira pátria!»; «eu não reconheço outra pátria senão a do Céu»⁴. Aqui a Pátria representa o Bem e a Mãtria simboliza o Mal, num sentido muito divergente das concepções de Unamuno e Chateaubriand. Vieira não tolera o amor e a inteligência na Mãtria, mercê do seu evidente platonismo cristão. A única exceção é a «Virgem imaculada», terra bendita entre as mulheres, que concebeu o divino sem mácula mas com sofrimento humano exemplar: «o desterro da Senhora foi o desempenho da sua Conceição»⁵.

Ora, uma das facetas peculiares do pensamento de Natália Correia é o seu anticlericalismo que compreendeu a história como censura patriarcal da cosmologia pagã e da expressão fescenina. O conto *Mãe, Mãe, porque me Abandonaste?* inverte a pragmática do discurso de Cristo com a finalidade de reverter toda a origem do Sentido ou do sem-sentido para a instância feminina. A Mãe da narradora é de resto representada como Imaculada Conceição, origem pura do ser que só não concebe pela via sexual porque a consciência da criança se encontra em estado de ignorância⁶. Quem tenha lido, como qualquer surrealista que se preze, *L'Immaculée Conception* de Breton e Éluard, com data de 1930, e contemplado a gravura medusiana e erótica de Salvador Dalí, dificilmente não banirá do espaço uterino da Mãtria o dogma da Imaculada Conceição. De facto, o surrealismo exprime nestes textos a irracionalidade genesíaca do espírito, sem censuras lógicas e morais que visem encobrir o poder criador da loucura, do delírio e do êxtase. A Mãtria de Natália mergulha raízes nesta matriz pagã.

Quando Chateaubriand falou grego para criar a sua Mãtria, teve talvez em mente aquele que será porventura o registo mais antigo do vocábulo, muito anterior à inscrição de Plutarco em *Moralia*, 792e. Refiro-me ao Livro IX da *República* de Platão, onde Sócrates disserta profusamente sobre a tirania, afirmando a dado passo que, se a cidade não obedecer ao tirano, ele castigará pai e mãe, «e sob a sua égide conservará e manterá na escravatura aquela que fora outrora a sua querida 'mátria' [μητριδα], como dizem os Cretenses, e que é a sua pátria [πατριδα]»⁷. Esta conexão suscita pelo menos quatro ordens de problemas. Em primeiro lugar, *mátria* representa uma forma dialectal usada em Creta para significar o país natal, equivalente à *pátria* de Atenas, mas vincando sem dúvida o carácter matricial e maternal. É por essa razão que Natália escreve no seu livro *Mátria*: «Foi em Creta No azul fêmea do Egeu / as naves embalavas oh sopra

⁴ *Idem*, pp. 278, 287 e 288.

⁵ *Idem*, p. 263.

⁶ *A Ilha de Circe*, Lisboa, Editorial Notícias, 2001, pp. 14-15.

⁷ Platão, *A República*, introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, 575d, p. 417. Cf. *La République* (VIII-X), t. VII, edição bilingue, estabelecimento do texto e tradução de Émile Chambry, Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1982, 575d, p. 54.

de Anaíta!»⁸. Anaíta é a deusa primitiva da fertilidade e da terra, de certa maneira a «Grande Mãe» que Natália glorifica em muitos dos seus versos e no romance *A Madona*⁹. Graças a Anaíta, a Mãtria arcaica e mítica, natural e mágica, terra paradisíaca das amazonas, é habitada pelo regime do desejo e da fecundidade que desencadeia «uma vibração ovular do cosmos»¹⁰. Por isso a poesia que nasce sob o signo de Anaíta, escreve ainda Natália em *Mãtria*, é «Poesia em cujo ouvido o mundo / o marulhar da sua origem escuta», «Poesia em cuja ânfora o mundo / recolhe o pólen da sua idade de ouro»¹¹. Esta ideia de uma «Grande Mãe» radica na obra *The Mothers* (1927), de Robert Briffault, citada por Natália, em 1965, no prefácio à *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*¹². Com reedições abreviadas na época, em 1959 e 1963, o estudo de Briffault sobre o papel da mulher na sociedade através dos tempos defende com ousadia as grandes teses matriarcais, do casamento matrilocal à religião cósmica e aos cultos lunares, desenvolvidas a partir de meados do século XIX e subjacentes ao pensamento matrlista da autora de *Cântico do País Emerso*. No essencial, Briffault postula a primazia do matriarcado na organização da sociedade humana em estado edénico, revelando que a instituição patriarcal não é senão o produto da civilização em cujo ciclo ainda nos encontramos. A teoria de Briffault, com particular influência no pensamento feminista, sobretudo a partir dos anos 60, atinge especial ressonância na mundividência de Natália enquanto reconstituição desses tempos imemoriais em que Deus era uma mulher (para glosar um título de Merlin Stone), conduzidos às suas últimas depurações pela civilização cretense¹³.

Em segundo lugar, é digno de nota que o Livro VIII da *República* apresenta o tirano como produto da transformação do «homem em lobo»¹⁴. Esta imagem tornar-se-á lapidar na conhecida máxima de Plauto, *o homem é o lobo do homem*, fundamento dos pessimismos do Hobbes de *Leviatã* e do Freud de *O Mal-Estar na Civilização*, segundo os quais a condição humana se traduz na agressividade e na beligerância, que impregnaram a meditação moral de Natália acerca do despotismo, com síntese expressiva em *A Mosca Iluminada*: «Socialmente os homens são a pasta de todos os oprimidos que são precisos para fazer um déspota»¹⁵. Contudo, no Livro onde Sócrates dá testemunho da existência da Mãtria, a *República* orienta o sentido da tirania numa direção que, embora compreensível no âmbito da filosofia

⁸ *Poesia Completa: O Sol nas Noites e o Luar nos Dias*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1999, p. 294.

⁹ Cf. *A Madona*, Lisboa, Editorial Notícias, 2000, pp. 14, 142 e 143.

¹⁰ *Idem*, p. 152.

¹¹ *Poesia Completa: O Sol nas Noites e o Luar nos Dias*, ob. cit., p. 298.

¹² *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, Lisboa, Antígona e Frenesi, 2000, p. 11.

¹³ Cf. Robert Briffault, *The Mothers*, ed. abreviada de G. R. Taylor, Nova Iorque, Universal Library e Grosset & Dunlap, 1963.

¹⁴ *A República*, ob. cit., 566a, p. 400.

¹⁵ *Poesia Completa: O Sol nas Noites e o Luar nos Dias*, ob. cit., p. 337.

platónica, só pode ter horrorizado Natália Correia. Para Sócrates, o homem tirânico não é mais do que o homem democrático submetido à tirania do Eros, do desejo, das paixões, da loucura e das «visões anómalas dos sonhos»¹⁶, enfim, de tudo o que é contrário à razão e à lei. Nesta perspectiva, a cidade platónica, primeira das utopias, representa «a cidade que é um martelo dentro do crânio», como diria Natália num verso de *Passaporte*¹⁷, porque o Pai económico e racional, vale dizer salazarista, reprime o aspecto nocturno do elemento instintivo, a natureza e a dissipação. O *homo sapiens* suprime assim o *homo demens* no que não pode deixar de ser entendido como uma forma de automutilação. É esse o sentido do título de um dos poemas de *Dimensão Encontrada*, sem dúvida inspirado em William Blake: «Violentámos a Natureza quando Matámos as Nossas Feras»¹⁸.

Em terceiro lugar, a censura da expressão passional em nome da educação harmoniosa tem como consequência a célebre expulsão da poesia no Livro X. Sócrates e Platão odeiam a poesia e a sua «língua enfebrecida», como os inquisidores da cidade Lusitânia no drama lírico *Comunicação*, que Natália deu à estampa em 1959¹⁹. A mimese poética merece censura na medida em que se limita a exprimir as aparências – e não a verdade, o equilíbrio e a harmonia, o cálculo e a utilidade, a razão e o bom senso. Sabemos bem que estes critérios iriam perdurar e prevalecer durante dois milénios na cultura ocidental. A *Arte Poética* de Boileau não preceituava outros valores, em oposição ao irracional e à loucura do sensível. Mas também não ignoramos que este conflito está na raiz mais profunda da nossa modernidade, ao abrir as portas para a glorificação do sensível com o nascimento da Estética, em meados do século XVIII, e a superação do Belo ideal pelo Sublime e pelo Grotesco, de Edmund Burke a Kant, de Victor Hugo a Baudelaire. Portanto, a condenação platónica, assente numa restrita concepção da mimese como simples memória degradada e perigosa, que Aristóteles iria reformular em termos de ficcionalidade e catarse, não é senão uma forma de repressão moral e jurídica da Estética enquanto filosofia do corpo e da imaginação incapaz de manter boas relações ontológicas entre o Belo, o Bem e a Verdade, motivo por que o poeta, mero «criador de fantasmas» que «nada entende da realidade, mas só da aparência»²⁰, segundo Sócrates, «instaura na alma de cada indivíduo um mau governo, lisonjeando a parte irracional»²¹. Ora, se a poesia é aqui a pura expressão do Mal, não deixa porém de constituir um factor de sedução, em virtude dos seus aspectos subversivos para um espírito moderno com atracções românticas e surrealistas como Natália Correia. De certa

¹⁶ A *República*, ob. cit., 572b, p. 410.

¹⁷ «Éxodo», in *Poesia Completa: O Sol nas Noites e o Luar nos Dias*, ob. cit., p. 147.

¹⁸ *Idem*, p. 119.

¹⁹ *Idem*, p. 185.

²⁰ A *República*, ob. cit., 601bc, p. 461.

²¹ *Idem*, 605bc, p. 469.

maneira, a *República* estabelece rigorosamente os fundamentos da «parte maldita» de que nos falaria Georges Bataille. Apesar da má-fé de Sócrates, o contra-senso das suas palavras enuncia uma verdade consagrada pela civilização dos últimos duzentos anos. Imagino pois Natália Correia, sob o signo de Díónisos, a experienciar um sentimento sublime na presença do discurso socrático: misto de horror e de fascínio, percepção clara do mistério da criação que se oferece como carga negativa ou antimatéria da cidade.

Por fim, é necessário recordar que as concepções de Sócrates acerca da poesia já tinham sido expostas no diálogo platónico *Íon*, que Natália assimilou de forma contraditória, ao mesmo tempo com receptividade e rejeição. Tais concepções radicam no princípio da inspiração divina e da divinização do poeta, isto é, no entendimento da criação como fruto de uma possessão irracional, de um *raptó* que de todo exclui a técnica e a arte da composição. O poeta é *medium* pneumático que inspira o sopro da musa, «uma coisa leve, alada, sagrada», que «não pode criar antes de sentir a inspiração, de estar fora de si e de perder o uso da razão»²². Natália convoca este diálogo no limiar da introdução a *Poesia Completa: O Sol nas Noites e o Luar nos Dias*, para se distanciar da «cilada que, logo no raiar das Artes Poéticas, Platão no *Íon* armou aos poetas dizendo serem os deuses que põem a inspiração nas suas palavras»: «Não que ache isso impossível, pois recusa-se-me a mente a achar impossível seja o que for, mas lá perigoso é. Porque, a ser assim, o poeta toma-se por um ser excepcional. O que, dando lugar à sua arrogância, o expõe ao ridículo de não ter razão para a ostentar visto que os versos que faz nem sequer são dele mas de uma entidade sobrenatural que fala pela sua boca, reduzindo-o à função de microfone»²³. A autora tece aqui uma crítica explícita ao mito romântico da excepcionalidade do poeta e ao ventriloquismo pressuposto pelo *daimon* que infestou as concepções poéticas de Platão a Rainer Maria Rilke. Mas esta é a sua única reserva, porquanto a doutrina do *Íon* suscita virtualmente uma leitura positiva que contemple a possibilidade da autonomia do poeta em relação aos constrangimentos utilitários e convencionais de índole moral, social, política e mesmo literária. A diferença específica dessa leitura decorre, no entanto, da reconversão da inspiração transcendente numa inspiração imanente que reabilite a matricialidade corpórea do sujeito convulsivo e subversivo, no seu furor heróico e no seu entusiasmo ascensional em busca dessa realidade sublime que, na fórmula de Kant, excede o finito e todo o padrão de medida dos sentidos. Este tipo de inspiração é também expiração, ou seja, respiração cósmica que espiritualiza o corpo a partir do próprio corpo em vibração ovular, matéria da língua em toda a sua plenitude emocional: «Uma pura emoção originária / De um estar sem chão em baixo e céu em cima», lemos em «Pranto», de *Passaporte*²⁴. Emoção que dimana a

²² Platão, *Íon*, edição bilingue, introdução, tradução e notas de Victor Jabouille, Mem Martins, Editorial Inquérito, 2000, 534b, p. 51.

²³ *Poesia Completa: O Sol nas Noites e o Luar nos Dias*, ob. cit., p. 29.

²⁴ *Idem*, p. 161.

pureza das origens, por isso Imaculada Conceção e fundamento de uma hipermoral que neutraliza as falsas dicotomias entre o Bem e o Mal: uma «moral da vida verdadeira que participa da vida do Universo, moral congénita à poesia que, por isso mesmo, pune a falsidade da vida submetida às leis de moralismos utilitários»²⁵. Porém, é de realçar aqui a metáfora do magnetismo que Sócrates utiliza para explicar a corrente poética, segundo a qual o entusiasmo do vate é movido pela força divina, numa longa cadeia de anéis de ferro que estabelece vias comunicantes entre a musa e o leitor²⁶. Feita a devida suspensão do elemento divino, resta a ideia jubilosa da poesia como força de atracção magnética, motivo cardeal não só da teoria do Génio mas também do romantismo de Shelley e do surrealismo prefigurado em *Champs Magnétiques* de Breton e Soupault, que afinal preside à dinâmica analógica e visionária da criação em Natália Correia.

O *Tratado do Sublime*, de Pseudo-Longino, constitui um dos mais férteis sucedâneos do *Íon*. Traduzido e divulgado na Europa por Boileau, na segunda metade do século XVII, contribuiu decisivamente para reabilitar a poética do entusiasmo que servirá de alicerce a todas as poéticas românticas e neo-românticas. Fundindo Platão e Aristóteles, Longino restitui à poesia o *élan* retórico e o poder irresistível das alturas da linguagem: o Eros subverte o Ethos graças à poética da energia provocada pela aspiração ao Sublime. Com efeito, para Longino, a força da linguagem também a niquila a razão, também põe o poeta fora de si, também o aliena de forma desmedida, mas a origem dessa mesma força reside na imanência da poesia enquanto emanção do ânimo subjectivo e irrupção estética do sensível. É neste sentido que o Sublime, reinterpretado por Kant e Schiller, proporciona ao sujeito um poder de resistência moral a todas as formas de tirania²⁷. Não é pois sem motivo que Natália Correia elege entre as suas melhores referências, a par da *Antologia do Humor Negro*, de Breton, a *Antologia do Amor Sublime*, de Péret. A sua Mátria amada é em múltiplos aspectos o amor sublime inventado pela liberdade da linguagem surrealista, como sugere na secção «A Reintegração do Eros» do prefácio à *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*:

[...] é com o Surrealismo que o Eros, mutilado pela divisão luciferina e celeste, é finalmente reabilitado e regenerado, em todo o seu esplendor, o corpo da mulher, cuja irradiação afugenta as trevas pecaminosas com que o platonismo cristão ocidental assombrara o paraíso dos amantes. [...] Libertando a erótica romântica das impregnações do culto do Eros celeste que perturbava a sua fundamental aspiração à sublimidade da fusão do espírito e da carne, o Surrealismo abriu, à moderna poesia, a via luminosa do amor sem culpa, dentro do qual a

²⁵ *Idem*, p. 31.

²⁶ Cf. *Íon*, ob. cit., 533de, p. 49.

²⁷ Natália Correia caracteriza esta faculdade kantiana do sublime como experiência que «transcende o bem e o mal» (*A Madona*, ob. cit., p. 130).

fulguração carnal da mulher retoma o brilho mágico primordial, pois que a vida justificada pelo amor a reconhece como ponto central do seu círculo²⁸.

Em última análise, a Mãria seria a «língua Natália» de *O Vinho e a Lira*²⁹, a voz da origem na sua diferença radical e irreductível, «Uma língua materna universal de que todas irradiam»³⁰. Não decerto a língua portuguesa que Pessoa identificou com a Pátria, mas a língua maldita entre os homens e bendita entre as mulheres, a Grande Mãe que devora os «Dragões da Lógica»³¹. Não um território delimitado, mas o princípio do mundo ainda sem corpo e sem fronteiras, rumorejante balbuciar do verbo em que a baba se mistura com o Sentido. Porque o Mal está longe de ser o contrário do Bem: ele é apenas o não-sentido, a não-coincidência da vida e do Sentido. O que está no coração da existência é o Mal enquanto busca desesperada do Sentido³². Em Natália, nada se acerca mais do Sentido do que a língua mãria, exactamente porque a língua é a prisão do Sentido e o corpo maternal é o lugar sem princípio e fim do Sentido em liberdade.

A partir da negatividade do Mal que afronta o Ser, testemunhando e conjurando os seus abismos mais negros, nasce a possibilidade de libertação do Sentido alienado pela língua pátria, instrumento da ordem política e militar do Estado Leviatã ou do Estado Mostrengo de *Cântico do País Emerso*. Saint-Just sintetizou numa frase magnífica esta aliança perversa do Bem e do Mal que gera o sem-sentido da vida prática: «Todas as artes produziram maravilhas, só a arte de governar não produziu senão monstros»³³. Na verdade, o tirano considera-se por natureza portador do Bem e de uma predestinação para a cruzada contra o Mal incarnado pelos outros. Ele parece dizer com Sartre, corrompendo a letra de *Huis Clos*: «Le Mal, c'est les autres». Por isso Natália em nenhum momento renuncia a denunciar a banalidade do mal de que falou Hannah Arendt: Auschwitz, Hiroxima, a guerra nuclear e a máquina do juízo final são os símbolos mais visíveis do mundo imundo que o livro *Mãria* submete à sátira mais implacável, sem poupar a legalização do terror pelas próprias democracias. Mas, ao invocar a Mãria carregada de um simbolismo pleno de ressonâncias que ainda hoje nos assombram, o livro repete infinitamente o sentido destas palavras de Natália em *Descobri que Era Europeia*: «A presença do mal deu-nos o instrumento para o superarmos: a esperança. Sendo a vida a acção da vontade humana, podemos tornar o mundo melhor, 'se quisermos'»³⁴.

²⁸ *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, ob. cit., p. 31.

²⁹ «Eucasta», in *Poesia Completa: O Sol nas Noites e o Luar nos Dias*, ob. cit., p. 231.

³⁰ «Tous les Parlants Sont Rayonnants de Lumière Initiale», in *idem*, p. 100.

³¹ Natália Correia, *O Surrealismo na Poesia Portuguesa*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1973, p. 101.

³² Cf. Lytta Basset, *Guérir du Malheur*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 122.

³³ «De la Nature, de l'État Civil, de la Cité ou Les Règles de l'Indépendance du Gouvernement», in *Oeuvres Complètes*, Paris, INALF, 1961, p. 923.

³⁴ *Descobri que Era Europeia*, Lisboa, Editorial Notícias, 2002, p. 195.

D. Sebastião entre o Ser e o Parecer (a propósito de *O Encoberto*)

Maria de Fátima Marinho
UNIVERSIDADE DO PORTO

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 pendor subversivo, próprio de toda a vanguarda, ao fascínio irresistível provocado por certas figuras que se tornaram presenças incontornáveis na cultura portuguesa.

Se em 1957, ao publicar *O Progresso de Édipo*¹, ela convoca a antiga tragédia à luz da leitura freudiana e transgride, simultaneamente, a obra de Sófocles e o complexo tão caro à psicanálise, em 1969, ao servir-se da figura de D. Sebastião, propõe uma interpretação paródica e caricata de uma das personagens mais caras ao imaginário nacional.

É certo que o derrotado de Alcácer-Quibir tem merecido tratamento preferencial na História da Literatura Portuguesa, espelho de realidade traumatizante marcada por profecias que tentavam escamotear a triste verdade. «Mais importante como gerador do inconsciente colectivo do que como rei de Portugal»², o neto de D. João III catalisa a projecção em termos concretos de realidades psicológicas, na fusão ideal do mito e do sonho³, reequacionando a tradição do teatro do absurdo de que Natália Correia é certamente devedora. Foi de tal forma importante a crença na sobrevivência do rei que, séculos mais tarde, e já depois da autora em questão ter escrito a sua peça, Agustina Bessa Luís, em *A Monja de Lisboa*, identifica sebastianismo com necessidade de emancipação e liberdade femininas, justificando a repressão que algumas freiras sofreram por parte de Filipe II como o desejo de «esmagarem definitivamente um mito perigoso – o do sebastianismo.»⁴

¹ Cf., Maria de Fátima Marinho, «O Fascínio de Édipo», in *Letras & Letras*, nº26, Fevereiro de 1990.

² Cf., Maria de Fátima Marinho, «D. Sebastião e o Romance Histórico», in *Revista da Faculdade de Letras do Porto*, II Série, Vol.XIX, Porto, 2002, p.385.

³ Cf., Martin Esslin, *Théâtre de l'Absurde*, Paris, Buchet/Chastel, 1977 (traduzido do inglês por Marguerite Buchet, Francine Del Pierre e Fance Frank), p.327: «Une autre tradition, venue du fond des âges et que l'on retrouve dans le Théâtre de l'Absurde, est l'emploi de modes de la pensée mythologiques et oniriques – la projection en termes concrets de réalités psychologiques. Car il existe un rapport étroit entre le mythe et le rêve.»

⁴ Agustina Bessa Luís, *A Monja de Lisboa*, Lisboa, Guimarães Editores, 1985, p.102.

É sobretudo a partir do século XIX, mais concretamente do Romantismo e da voga do romance histórico que a figura de D. Sebastião se afirma inequivocamente como personagem de ficção e que se abre o debate, se assim nos podemos expressar, sobre a sua personalidade, motivações para passar a África ou actuação durante a batalha. São curiosos de analisar os variadíssimos casos em que o rei é convocado⁵, oscilando muitas vezes entre a defesa incondicional, a censura velada ou a crítica mais acerba. Já no século XX, romances como o de Aquilino Ribeiro (*Aventura Maravilhosa*, de 1936), começam a pôr em causa a versão comumente aceite e lançam hipóteses verosímeis, possíveis, mas improváveis e, de forma alguma, passíveis de justificação, embora baseadas em boatos que, na época, chegaram a ter alguma importância e a gerar inseguranças e incertezas. Obras como *El-Rei* de D. João da Câmara, de 1894, ou *Os Quatro Reis Impostores*, de Marcelino Mesquita (1908) romanceiam a volta do rei e, no último, até se conta a história dos falsos D. Sebastião que surgiram alguns anos após Alcácer-Quibir: o de Penamacor, o da Ericeira, o do Madrigal e o da Calábria. São, assim, estes falsos reis que alimentavam o sebastianismo nascente, como também anota Antero de Figueiredo no seu *D. Sebastião*, e que levaram Aquilino ou Agustina (*O Mosteiro*) a propor a sobrevivência do monarca e Fernando Campos a servir-se de um deles, o da Calábria, para o identificar com o rei desaparecido, em *A Ponte dos Suspiros* de 2000, criando a necessidade de expiação dos crimes cometidos contra a Pátria e condicionando o regresso a essa expiação. Natália Correia servir-se-á do mesmo tema, o aproveitamento do falso rei da Calábria e intitula o entremês a representar, «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»⁶. Ao criar, voluntariamente, confusão entre D. Sebastião e o seu duplo, numa peça que explora várias potencialidades e cujo fim é «aberto», dado que nenhuma solução é proposta e termina com a indicação, «CAI O PANO SOBRE A CENA QUE CONTINUA»⁷, a autora explora as possibilidades que o género dramático lhe proporciona, aproveitando ao máximo a ambiguidade de que ele pode ser portador.

Mais do que o romance, o teatro presta-se a gerar a confusão entre o ser e o parecer se se seguir a linha muito pirandelliana da ostentação da ruptura possível entre actor e personagem, desvendando-se a duplicidade inerente ao papel representado e à pessoa que representa e que nada deverá ter a ver com a figura que momentaneamente encarna. O aparecimento inevitável da máscara (não era, com certeza, por acaso que os actores do teatro clássico representavam sempre de máscara, que se adaptava aos papeis trágicos ou cómicos que desempenhavam), cujas origens remotas se podem

⁵ Cf., Maria de Fátima Marinho, *art. cit.* (2002).

⁶ Natália Correia, *O Encoberto*, Lisboa, Galeria Panorama, 1969, pp.13-14.

⁷ Natália Correia, p.123.

justificar no teatro popular pelo gosto do público pelo disfarce⁸, terá consequências mais latas e funcionará como uma máscara simbólica que ajudará à possibilidade da transformação de uma personagem noutra no decurso de uma peça⁹. Martin Esslin lembra que o primeiro símbolo do teatro foi a máscara e que o sema da duplicidade convive sempre com o da representatividade, favorecendo a ambiguidade a vários níveis: «On a complètement oublié que le premier symbole du théâtre est le masque... Il y a dans le masque une loi, qui est celle du Drame lui-même. C'est que l'irréel devient un fait.»¹⁰

Esta ambiguidade leva à caricatura do teatro naturalista, embora em moldes completamente diferentes dos preconizados por Pirandello, e até do teatro clássico, ao usar de elementos característicos deste e imprimindo-lhes valores e qualidades distintos. Ao referir explicitamente a peça que vai ser representada, quer nas didascálias, quer na fala das personagens, o espectador é impelido a sentir-se distanciado das cenas representadas, obrigando-se a uma posição crítica como pretendia Bertolt Brecht ao teorizar o efeito de distanciação. A insistência nas didascálias explicativas é fundamental para completar uma narração lacunar e permitir a paródia da tragédia e do mito sebástico.¹¹ Por outro lado, como se mostra a representação teatral no interior da própria peça, o actor acaba por desvendar de modo mais directo a duplicidade de uma existência múltipla¹².

Partindo assim do aproveitamento de uma figura com existência real e documentada no passado, Natália Correia acaba por se servir de ingredientes díspares que contribuem para acentuar de um modo frequentemente desconcertante a pretendida ambiguidade e correspondente efeito paródico. E a paródia situa-se em relação aos mais diversos hipotextos, desde a bibliografia sobre o derrotado de Alcácer-Quibir, à tragédia clássica e ao Novo Testamento. À medida que formos analisando a peça iremos ressaltando os diversos componentes em jogo e a forma como eles se estruturam para criar a estranheza em relação ao rei e a dúvida, nunca resolvida, da sua morte ou sobrevivência depois da batalha.

Começemos por referir a presença do Coro, elemento imprescindível na tragédia clássica que se destinava a comentar ou antecipar a acção. Em *O Encoberto* a existência de um Coro parodia, caricaturizando, a função nobre do seu antecessor clássico. Antes de mais, salientemos que o coro é de Catadeiras (de piolhos) o que vale, logo aquando do seu

⁸ Cf. Richard Demarcy, *Éléments d'une Sociologie du Spectacle*, Paris, 10/18, 1973, pp.67-71.

⁹ Cf., Martin Esslin, p.356: «la possibilité de transformer un personnage en un autre au cours d'une pièce de théâtre».

¹⁰ *Idem*, p.350.

¹¹ Cf., Gérard Genot, *Pirandello*, Paris, Seghers, Coll. Théâtre de Tous les Temps, 1970, p.130: «La fonction des didascalies n'est pas purement métalinguistique (commentaire, marge, supplément abstrait), elle est complémentaire, elle remplit les vides, sciemment ménagés, d'undiscours par l'insertion d'un autre discours. (...) les didascalies constituent en quelque sorte une *narration lacunaire*, qui court parallèlement au dialogue et réduit le caractère traditionnellement mimétique et absolu de celui-ci».

¹² Cf., *idem*, p.133: «c'est naturellement dans les pièces du "théâtre dans le théâtre" que se déploie tout le registre de son [acteur] existence multiforme.»

aparecimento, o seguinte comentário numa didascália: «No proscénio, três Catadeiras de Piolhos, desbastam 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.»¹³ Em seguida, todas as falas das Catadeiras ironizam e desprestigiam a actuação de D. Sebastião, enquanto vão contando em tom chocarreiro os factos históricos, de molde a apoucá-los ao introduzir termos ou conclusões demasiado simplistas ou aparentemente ingénuas:

«Para que estes meninos que os piolhos enervam
enquanto os catamos, estejam sossegados
uma história lhe contaremos:
Era uma vez o Rei dos deserdados...
Contra as tropas governamentais marchou
D. Sebastião com seus famélicos guerreiros.
(...)

A Filipe II escreveu o Vice-Rei
pedindo ordem para o prisioneiro executar
mas Filipe estava nos Países-Baixos
que o Protestantismo ameaçava infestar.
(...)

E em todas as vielas se dizia
Que se o Rei dos portugueses ele ousasse matar,
Na cova de D. Sebastião cresceria
Uma árvore para o Vice-Rei enforcar.»¹⁴

O estilo próximo da toada popular, sempre descritivo e narrativo, sem complexidades de maior, já vacila em determinados momentos quando o coro assume a possibilidade de o actor ser e não ser o monarca:

¹³ *O Encoberto*, p.38.

¹⁴ *Idem*, pp.69-70.

«Um leteiro diz que é o Rei dos portugueses.
Tanto bastava para respeito infundir.
Mas estes leteiros são propositadamente dúbios:
Fazem tremer e dão vontade de rir.»¹⁵

A contradição exposta antecipa o final quando o coro, na fala imediatamente anterior à última indicação, afirma, sem sombra de dúvida, a inexistência do rei e a importância do sonho:

«O opressivo silêncio do mundo
explode na incrível visão.
Enquanto formos escravos de Filipe,
Ovelhas seremos de D. Sebastião.
Quando deixará a vida que estiola
De inventar o inexistente
Rei que por isso consola?»¹⁶

A evolução que notamos na progressão dos cantares das Três Catadeiras vai-se também estruturando ao longo de toda a peça, ao pôr em relevo, de diferentes maneiras, a eterna ambivalência entre o actor e a personagem, que passa de uma identificação plena para um distanciamento não menos veemente. A estrutura em abismo que faz periclitarem reciprocamente as duas acções, a «real» e a representada, transformando continuamente o actor Bonami em D. Sebastião, ao ponto de a autora assumir designá-lo de Bonami-Rei, constitui o cerne do enredo que, progressivamente, se vai adensando até o ser e o não ser se confundirem numa dualidade instável e perturbadora. Quando Bonami-Rei exclama, «Vejo-me na difícil situação de um actor em que o público acredita.»¹⁷, percebemos a emergência obrigatória da ironia e, concomitantemente, do grotesco (que substitui, aqui, o tradicional sublime das tragédias). Se é irónico o diálogo entre a Mulher do Capitão e ele próprio, a fala de um Rufia só pode ser analisada à luz do grotesco:

«MULHER DO CAPITÃO

¹⁵ *Idem*, p.110.

¹⁶ *Idem*, p.123.

¹⁷ *Idem*, p.53.

Esse homem não é um rei. É um ordinário. Quando me apanha a jeito, belisca-me as nádegas.

CAPITÃO

Se não fosses uma galinha de capoeira sabias que todas as nádegas pertencem ao Rei. Se Sua Majestade te cumula com essa pequena gentileza é para distinguir a mulher do chefe do seu Estado-Maior. Somos a nova aristocracia.»¹⁸

e

«RUFIA

Para se verem livres dos espanhóis os portugueses são capazes de reconhecer D. Sebastião no cu de um gorila.»¹⁹

As tiradas citadas aproximam-se também indubitavelmente do *nonsense*, querido aos surrealistas, e que Natália Correia recupera para desmitificar, ridicularizando o espírito messiânico. Como afirma Martin Esslin, o *nonsense* pode produzir um efeito libertador destruindo o espírito lógico e os entraves da convenção²⁰. É graças a esse absurdo que é possível misturar de forma tão eficaz a realidade e a ficção, aproximando-se, até, de textos da ficção historiográfica pósmoderna, que tentam destruir o dogma da verdade única do passado. «Não tenho culpa se a verdade tem duas faces.»²¹, exclama Bonami-Rei, ao mesmo tempo que afirma inequivocamente a constante oscilação entre o ser e o parecer: «Pois fica sabendo que somos quem supomos ser.»²². No entanto, esta aparente tranquilidade está longe de ser pacífica, uma vez que o actor hesitará constantemente entre a sua identidade de Bonami e a sua condição de rei (real ou fictício?). O diálogo entre Bonami-Rei e D. João de Castro, a seguir transcrito, demonstra a necessidade de modificar a verdade se isso convier aos desígnios do Estado e correspondente atitude messiânica:

«BONAMI-REI

Se estão convencidos disso é preciso tirar-lhes essa mania da cabeça. Dir-lhes-ei que sou um actor.

D. JOÃO DE CASTRO

¹⁸ *Idem*, p.60.

¹⁹ *Idem*, p.22.

²⁰ Cf., Martin Esslin, *op.cit.*, p.326: «Le nonsense en vers et en prose produit un effet libérateur en repoussant les limites de la raison et en affranchissant l'esprit de la logique et des entraves de la convention.»

²¹ *O Encoberto*, p.92.

²² *Idem*, p.85.

Felizmente para vós não acreditarão. Se acreditassem sentir-se-iam enganados.

BONAMI-REI

Por lhes dizer a verdade?

D. JOÃO DE CASTRO

Matar-vos-iam

BONAMI-REI

Sou vítima de uma chantagem.

D. JOÃO DE CASTRO

A História não se pode fazer sem esse pequeno sacrifício da vossa comodidade.»²³

Gera-se, assim, a confusão pretendida (que só aparentemente é cômica) que acaba por derivar para a enunciação da própria essência do messianismo, ao defender-se que a morte de D. Sebastião só deverá ocorrer se tal for do interesse comum: «Se morreres como D. Sebastião contigo se extingue toda a miragem de liberdade para este povo. Incrível e intemporal, esse rei de lenda é para os oprimidos a sensação de um grito por dar.»²⁴; «Se o prisioneiro morrer como impostor, D. Sebastião continuará vivo e o génio da desordem teimará em provocar insónias ao poder.»²⁵; «Ora a verdade é que o condenado é um actor que se dá ares de fantasma da vossa consciência. De D. Sebastião só tem o guarda-roupa. Isto significa que quando a sua cabeça tombar podeis ir para casa e ele continuará a viver.»²⁶.

Perante tais disposições, não será difícil adivinhar que todas as outras personagens giram em torno desta problemática, incluindo o próprio Bonami, cujo tratamento específico deixaremos propositalmente para o fim. Não são muitas as personagens em jogo na peça, mas todas elas concorrem para afirmar ou desmentir a identidade do actor que faz o papel de D. Sebastião. Floriana, aparentemente namorada do actor, tanto o condena como impostor como o redime

²³ *Idem*, pp.55-56.

²⁴ *Idem*, p.84.

²⁵ *Idem*, p.109.

²⁶ *Idem*, p.115.

como rei por quem ela se teria apaixonado enquanto moura Huria. D. João de Castro tenta a todo o custo reconhecê-lo rei («Se este homem não é D. Sebastião, que eu seja condenado por blasfemo e herético.»²⁷), apesar de, no final, lhe pedir que confesse que é um comediante para que, com a sua morte, não faça extinguir a esperança do povo («Venho pedir-te que confesses que és um safado comediante.»²⁸). A descoberta tão óbvia da razão de Estado e a falência total da verdade absoluta estão também presentes na actuação de Filipe II, dos Nobres, dos Banqueiros, dos Padres, do Povo e de Cristóvão de Moura. O rei de Espanha, com uma lucidez invejável, inflecte o discurso conforme as circunstâncias, denunciando a Frei Diego, seu confessor, as suas verdadeiras intenções e falando de modo muito diverso quando se dirige a Cristóvão de Moura: «Mete de uma vez para sempre nesses teus miolos de magarefe que a segurança do Estado exige que esse homem seja D. Sebastião e, como tal, será executado a fim de impedir que haja futuro. (...) Se o prisioneiro morrer como impostor, D. Sebastião continuará vivo e o génio da desordem teimará em provocar insónias ao poder.»²⁹ Cristóvão de Moura hesitará até ao fim sobre a identidade do prisioneiro, temendo torturá-lo, a mando dos nobres, com receio de que ele seja o rei. Os Nobres, preocupados apenas com os seus privilégios pretendem resolver uma situação confrangedora, enquanto os Banqueiros e os Padres tentam manter-se do lado do poder, seja ele o de D. Sebastião ou o de Filipe II. É até caricata a forma como os Nobres pensam justificar o seu ponto de vista, enquanto o Povo se amotina:

«DUQUE

Cada minuto de vida do prisioneiro é um ataque ao nosso bem-estar.

MARQUÊS

Os meus criados fugiram.

CONDESSA

Fui mais afortunada. Consegui que uma criada ficasse mas com a condição de eu lhe despejar o penico três vezes por semana.

²⁷ *Idem*, p.22.

²⁸ *Idem*, p.83.

²⁹ *Idem*, pp.108-109.

DUQUE

Também tive um pouco de sorte. O meu bobo ficou mas exigiu que fosse eu a fazer gaifonas para o divertir.
(...)

PADEIROS

Nós os padeiros não faremos 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.

Os manifestantes saem pela esquerda.

CRISTÓVÃO DE MOURA

Onde isto já chegou! Tumultos às portas do palácio! (*Vai à porta que dá para o interior do palácio e grita:*) Guardas!
Prendam estes díscolos! À forca com eles!

Os Nobres retomaram a posição inicial.

DUQUE

Se continuas a enforcar todos os descontentes só ficarão as classes privilegiadas.

CONDESSA

Não teremos ninguém para espezinhar.

MARQUÊS

Isso equivale a dizer que perdemos os nossos privilégios.

CRISTÓVÃO DE MOURA
Não tinha pensado nisso.»³⁰

Destacamos ainda duas personagens que parecem ter papel fundamental pelo que representam ou pelo que indiciam. Falamos de Belchior do Amaral e da prostituta Ju-Ju. O primeiro protagoniza a opinião de quem se opunha à campanha de África, tentando alertar o povo para o modo como está a ser manipulado. Incompreendido, é linchado pela multidão alienada. No fim da peça, o bacharel seiscentista reaparece transmutado em cientista do século XX e retoma o discurso da razão, sendo de novo maltratado.

Ju-Ju, curiosamente, assume um papel com reminiscências bíblicas, lembrando passagens que se referem a Maria Madalena: «Devo observar um velho costume. (*Estende as mãos para os pés de Bonami-Rei.*) Os vossos pés, Senhor! (...) Ungirei os vossos pés com o bálsamo das minhas lágrimas.»³¹. Vejamos a passagem do Evangelho de S. Lucas, 7, 37-38: «Ora uma mulher, conhecida como pecadora naquela cidade, ao saber que Ele estava à mesa em casa do fariseu trouxe um vaso de alabastro com perfume; colocando-se por detrás d'Ele e chorando, começou a banhar-Lhe os pés com lágrimas; enxugava-os com os cabelos e beijava-os, unguindo-os com perfume.»

Não é por acaso que o hipotexto bíblico é convocado em relação a Ju-Ju, uma vez que grande parte da caracterização de Bonami se apoia também em paródias da Paixão de Cristo, o que acaba por justificar o tom messiânico que se quer imprimir. Jogando desde o início da peça com a questão do duplo³², ou antes, com a indefinição entre Bonami-actor e Bonami-D.Sebastião («Vejo-me na difícil situação de um actor em que o público acredita.»³³), vemo-nos na contingência de hesitar na identidade de uma personagem que não consegue fixar-se num eu estável: «Um pobre actor...Sebastião...Actor...ão...or...»³⁴.

Até no momento do julgamento a ambiguidade se mantém, havendo dois depoimentos contraditórios de Floriana, um que incrimina Bonami e outro (enquanto Moura Huria) que reabilita o rei.

Daí que se, por um lado, há referência à célebre visita aos túmulos dos antepassados (referida em em autores como Antero de Figueiredo, Agustina Bessa Luís, Fernando Campos ou António Cândido Franco, os três últimos em obras

³⁰ *Idem*, pp.72-74.

³¹ *Idem*, pp.67-68.

³² Cf., Pierre Jourde e Paolo Tortonese, *Visages du Double – Un Thème Littéraire*, Issoudun, Editions Nathan, 1996.

³³ *O Encoberto*, p.53.

³⁴ *Idem*, p.107.

posteriores à de Natália Correia), recitando o actor como que um papel decorado («Os túmulos dos meus antepassados abri, / seus medonhos e mirrados despojos beijei; / na cadavérica exalação dos heróis embebi / minha alma com que os mortos imitei.»³⁵), por outro, a colagem do actor-personagem à imagem de Cristo facilita a aceitação da duplicidade (Cristo também era homem e Deus) e reforça o carácter messiânico que a figura de D. Sebastião deve assumir, fora das contingências históricas e cronológicas.

Ao entrar em cena um Guerrilheiro «*que traz nas mãos erguidas uma coroa de espinhos*»³⁶ não podemos deixar de associar essa coroa à que Cristo ungiu na Paixão (Mt, 27, 28-29: «Despiram-n'O, envolveram-n'O com uma clâmide escarlata e, tecendo uma coroa de espinhos, puseram-lha sobre a cabeça»; Mc, 15, 17: «Revestiram-n'O de um manto de púrpura, e cingiram-Lhe uma coroa de espinhos, que haviam tecido»; Jo, 19, 2: «E os soldados, depois de tecerem uma coroa de espinhos, puseram-Lha na cabeça e envolveram-n'O com um manto de púrpura.»). De igual forma, o letrado que se lê no alto do pelourinho, «*D. Sebastião, Rei dos Portugueses*»³⁷, remete inquestionavelmente para os evangelistas: Mt, 27, 37, «Este é Jesus, o Rei dos Judeus»; Mc, 15, 26, «Na inscrição, que indicava o motivo da condenação, lia-se: "O Rei dos Judeus"»; Lc, 23, 38: «Este é o rei dos Judeus»; Jo, 19, 19: «Jesus Nazareno, rei dos Judeus.»

A afirmação de Cristo, «A minha realeza não é deste mundo» (Jo, 18, 36), é parodiada por Bonami-Rei ao dizer, «Porque troçam de mim se o meu reino é deste mundo?»³⁸, marcando simultaneamente a diferença e a semelhança em relação ao hipotexto que se vai acentuar no momento final quando, depois da morte de D. Sebastião?, do actor?, se constata que ele não está mais no túmulo:

«JU-JU

(*Para os espectadores*) Novas! Novas de D. Sebastião! Nasce a luz do terceiro dia.(...)

Foi assim: levei especiarias e unguentos para ungir o cadáver e não o achei no sepulcro onde o puseram.»³⁹

É por demais evidente a referência à ressurreição (Jo, 20,1-2, Mc, 16, 1-8, Lc, 24, 6), condição imprescindível para a continuação da presença do rei no imaginário colectivo.

³⁵ *Idem*, p.18.

³⁶ *Idem*, p.62.

³⁷ *Idem*, p.110.

³⁸ *Idem*, p.111.

³⁹ *Idem*, pp.117 e 119.

O seu regresso como uma espécie de extra-terrestre («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.»⁴⁰) parodia também os aparecimentos de Cristo transfigurado e favorece outras interpretações ou leituras que se pretendam fazer, desde as políticas (coerentes com a situação vivida em 1969) às messiânicas ou subversivas.

Com esta peça, Natália Correia, ao parodiar uma figura presente no inconsciente colectivo nacional, revela-se não só herdeira da tradição surrealista como até precursora de um tratamento frequentemente ambíguo da História, ao recusar de modo sistemático a afirmação unívoca da identidade. Trabalhando com o duplo ou com a efígie, a autora permite-se impor leituras díspares, cómicas e trágicas, onde o grotesco aglutina definitivamente o sublime.

⁴⁰ *Idem*, p.123.

Lugares da Poesia em Natália Correia

Maria do Carmo Castelo Branco de Sequeira
UNIVERSIDADE FERNANDO PESSOA

Falar de “lugares” em relação à poesia causa sempre um certo desconforto. Durante tanto tempo presa irrecusável e disciplinada da Retórica, há na palavra “lugar” um resquício de estaticismo, de coisa comum e estereotipada, de fuga àquela *endless adventure* de que falava Eliot – estaticismo que a prevalecer, ou mesmo pelo simples facto de ser sugerido, parece ferir a poesia, enquanto “liberdade livre” e enquanto também e sobretudo (como queria Natália) “agente de libertação”, ferindo, portanto e igualmente, de forma especial, a personalidade da autora.

E, no entanto, como afirmava Northrop Frye (*Anatomy of Criticism. Four Essays*), “ouvimos uma poesia que evolui do princípio para o fim, mas “descobrimos” de repente o significado apenas quando ela se apresenta toda inteira à nossa inteligência. Mais exactamente, esta não é uma reacção a o *todo da poesia*, mas a *um todo nela*: temos uma visão do significado, ou *dianoia*, sempre que é possível uma percepção simultânea.”

Um todo na poesia e não o todo da poesia. Eis a diferença e a relativização. Esse “todo” é o que entendemos aqui como “lugar específico”, enquanto encontro triplo e simultaneamente forte com a História (e com a inquietação que a preenche), com os lugares ancestrais e absolutos e com um ponto fortuito mas agudo da viagem intertextual. Encontro que tem a ver, portanto, com estruturas socioculturais, mas também com estratos mais profundos que podem encontrar-se em certos *topoi* particulares do género lírico e em específicas “visões do mundo” ligadas a determinados momentos da evolução literária. Para além de tudo isto, esse lugar pode encontrar-se igualmente naquelas forças envolvidas e encadeadas nas raízes míticas ou mitificadas pelo tempo e pelo imaginário pessoal e nacional. Sobretudo, como dirá Natália Correia, esse encontro é, também e antes de mais, encontro consigo mesma, dentro da rebeldia e configuração paradoxal que a revelam. Daí o nosso cuidado em falar em “lugares da poesia” e não de poesia – enquanto valor abstracto e sacrossanto, unificado e essencial. Falar, afinal, de lugares específicos transfigurados e individualmente concentrados, na poesia de Natália Correia.

Ela própria, aliás, na Introdução à sua *Poesia Completa* (antologia a que deu o título pouco inocente de *O sol nas noites e o Luar nos Dias*) percorre, demorada e reflectidamente, esses lugares, quando, procurando decifrar a fonte da sua poesia, a problematiza e coloca num espaço opaco (porque indescritível) de cruzamento indecifrável: entre a procura de

entendimento do real e a irrealidade absoluta (aquele “espelho de gelo sobre o qual bóiam inúmeros cadáveres de palavras cintilantes” de que falava Eduardo Lourenço); entre a *mimesis* e a inspiração romântica; entre a força actuante de “uma sociedade ardente” preenchendo a alma do poeta e a tensão dialógica entre o divino e terreno; entre o ouro do futuro e um passado mítico – buscando sempre e irrecusavelmente, como afirma, a “competência para restabelecer as relações do homem com a natureza. Ou seja: consigo mesmo”.

O elemento estruturante da sua poesia, configurador de um poética individual, está nesse espaço instável e dual, nessa contínua subversão epidérmica, na constante provocação que continua ou retém a rebeldia romântica e que, como não pode deixar de ser, foge, pouco dócil, a uma “ordem homogeneizante”, instituindo-se dentro de uma singular altivez que a leva, prometicamente, a afirmar: “A minha causa é a causa de combater a extinção das causas. É uma causa universal, mesmo cósmica. Mas sobretudo humana. O homem não pode aceitar passivamente ser apenas causado pela criação, ele tem de criar a sua causa que determine a sua acção superior”¹.

Sem deixar de estar sujeita a uma “gramática” que funciona como horizonte definidor de pálidas e indecisas regras arquitecturais, a sua tendência liminar é olhar essa “gramática” como base de infracção ou “deslocação”: assim com os sonetos, assim com as cantigas de risadilha, assim com a “descrucificação” do “Armistício”, assim com as cantigas de amigo, assim com essa “saudade da prosa” que inunda a sua *Poesia Completa*. Não era Novalis que afirmava que “não há nada mais poético que as mutações e misturas heterogéneas”?

1. Pretendemos com esta comunicação fixar um “lugar” de raízes medievais, dentro da poesia global de Natália Correia, isto é, fazer a leitura de um último conjunto de poemas que, desde os “Sonetos Românticos”, ficaram inéditos até 1999, e que fecham a Antologia *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias* – antologia que, tendo sido ainda preparada pela autora, só foi publicada depois da sua morte, com revisão de Dórdio Guimarães. Referenciados como origem, mas situados como limite final do livro, estes poemas parecem cruzar princípio e fim, retorno e futuro – dentro de um lirismo envolvente e quase circular, mas que sempre se renova no regresso: “Quando um poeta é um ser que não vem do futuro, torna-se prisioneiro da Literatura”, postula Natália Correia².

Este último conjunto de “Inéditos” suporta uma arquitectura obediente a este postulado, fornecendo uma importante chave de leitura e transmitindo metalinguisticamente uma reflexão implícita sobre a expressão das formas e a reelaboração dos temas. De facto, tendo sido estruturado sob uma figura de duplo e indeciso rosto (quase reiterada, em

¹ JL n.º 302, 19/4/1988

² JL n.º 449, 11 de Fevereiro de 1991

formulação quiásmica, quase formulada no eixo da antítese), potencializa a constelação bipolar de queixas e alegrias, do novo e do velho, mas sempre sem abandonar a forma tutelar da cantiga de amigo (“Queixam-se as novas amigas em velhos cantares de amigo” / “Alegram-se as velhas amigas em novos cantares de amigo”).

Assumindo, inicialmente, estes inéditos posteriores a 1990 como complementares dos “Sonetos Românticos”, Natália Correia ensaiava, como confessa, o acasalamento num único volume da “razon delas” com o soneto, enquanto desenvolvimento da mística amorosa dos Provençais. A sua intenção era iluminar em quadro de dupla imagem, como em espelho distorcido, a mulher, nos dois opostos ângulos em que a Literatura a desenhou: enquanto fragmento inatingível da divindade e enquanto rapariga simples que, com toda a naturalidade, dança e canta e é retida em canção feminina “arborescentemente sáfico-pagã na sua sábia comunhão com a natureza”.

Porém, numa espécie de patamar em prosa, que coloca entre os “Sonetos Românticos” e as “Cantigas de Amigo” e que é, simultaneamente, justificativo e separador das duas formas, Natália Correia considera que, ao arrumar os sonetos em séries, dentro daquela espécie de lógica requerida pela “sofreguidão ôntica” que ela diz que eles exigem, encontrou inopinadamente e sem necessitar do duplo, a pretendida unidade, a hermafrodita junção do “sêmen e do ovo”, noutra e suas palavras, “a incorporação do fêmeo no macho e do macho no fêmeo”.

Relega, então, as Cantigas de Amigo para o espaço cinzento dos inéditos, onde foi, depois buscar algumas para, segundo disse, “fazer reflorir no presente a sagrada matriz do nosso lirismo”. Tornadas excesso desnecessário para criar a androgenia temática e formal – aquela síntese poiética que Natália concede à “sábia escritura” do soneto –, reserva para as cantigas o papel diferente, mas não despreciando, de resíduo temporal, espécie de tabernáculo da memória.

2. O gosto da matriz medieval não é, em Natália Correia, um despertar recente. À semelhança de outros poetas do século XX (como, por exemplo, Eugénio de Andrade, Manuel Alegre ou Reinaldo Ferreira), o ritmo da cantiga de amigo e a obsidiante e irremediável sugestão de ausência que ela detém mantiveram-se em latente espera na sua fala poética, como uma sombra e como um desejo, como sinal de uma relação poética subjacente – uma espécie de fio hereditário, genealógico, a prendê-la a “Denis Rey”. Assim o confessa noutra inconfundível e esclarecedor umbral dos seus *Poemas* de 1955:

Sou filha de marinheiros
Pelo mar que também quis,
Pela linha da poesia
Sou neta de D. Dinis.
Aquilo que nunca fiz
É a minha bastardia.

O Umbral, como recorda João Barrento, “não é apenas o texto que precede, que diz antes do outro (o sentido do *prae-fatio* latino), mas também mesmo mais, o texto que acompanha”³. O umbral transforma-se, assim, afinal, num texto que, alheio ao discorrer do tempo, pode “caminhar de hoje para ontem, como de ontem para hoje”. Isto é, permanecer como leito, como suporte, ou como encontro ou re(en)contro possível.

A actualização dos cantares do trovador D. Dinis foi, nos anos 60, um dos gestos desse encontro e o “Prefácio” com que os antecedeu uma forma de explicação, de cedência ou atavismo que já envolve e adivinha o “patamar” de 1992, tornando-se zona de transição ou transacção dos *sonetos românticos*, já publicados, para as *cantigas de amigo*, inéditas.

A interpretação que faz nesse “Prefácio” do lirismo languedócio, fazendo-o radicar num movimento geral de rebeldia contra uma sociedade teocrática, filia os seus pólos de ataque, por um lado, no protolibertinismo provocador e lúdico dos goliardos e, por outro, no lirismo dos trovadores provençais – lirismo glorificador da mulher como ser absoluto⁴.

Essa interpretação contém a ideia de ser D. Dinis o mais profundo manipulador da matéria poética medieva porquanto, conjugando duas vozes (a voz de um amor contemplativo e insatisfeito que dessa própria insatisfação se alimenta e a voz “que descreve as emoções que julga provocar na amiga”), torna-se a representação do duplo rosto ou dupla face que já enunciámos, sinal prévio ou limiar da “incorporação do fêmeo no macho e do macho no fêmeo” que haverá de encontrar a sua forma mais acabada no soneto, a *ars aurifera*, que, visando a unidade, “inclui (de forma hermafrodita) sémen e ovo” nas duas quadras, instituindo, depois, as seis pontas” que unirão “cimos e abismos”:

Do soneto que sémen e ovo inclui
Tal prévio à queda, o ser original
A primeira estrofe é fêmea e flui
Húmida e dócil ao coito mineral

Que outra estância supõe. Nela a possui
O pai plasmante p’ra que seja igual
O céu e a terra: amor que restitui
Ao início unicaule o bem e o mal

...

³ *Umbrais*, Lisboa, Edições Cotovia, 2000, p. 10

⁴ *Denís, Rey – Trobas*, Lisboa, Tertúlia do Livro, Galeria Panorama

Mas tornando-se o profeta da forma pura, D. Dinis é também a sua origem e a sua fonte, e Natália Correia, primeiro, actualizando os poemas do rei cantor e, transportando-os, depois, na sua própria fala, para o século XX, torna-se a sua mais fiel continuadora, estabelecendo o laço ou a ponte para a unidade mais forte e absoluta que será encontrada nos “sonetos românticos”.

3. Fixemo-nos, então, nesse espaço intermédio que são as “Cantigas de Amigo” reunidas na *Obra Completa*. Longe de se configurarem como uma escolha sem norte ou *desorientada*, apresentam-se, como já avançámos, com uma arrumação perfeitamente definida e conjugada, num autêntico macrotexto bifacial e de dupla página, dando a esta palavra o sentido de período, de retorno ou verso – discurso ambíguo que comporta regressos e continuidade, mas também reversos e progressão.

A primeira página desse bloco, a que chamou sinteticamente “Queixam-se as novas amigas em velhos cantares de amigo”, esboça logo, no poema inicial, duas das primeiras linhas antitéticas com que se conforma: um movimento cronologicamente temporal dos sujeitos e um estaticismo formal irrecusável que reinventa, retoma e fixa os cantares de amigo, fazendo-os suporte lírico redundante e estável de uma aparente caminhada pelo “discorrer das idades” – caminhada a que, contudo, respondem as mesmas situações, como que paralisadas no tempo, lembrando aquelas “figuras móveis e coreográficas” de que falava Roland Barthes quando procurava, na sua primeira linguagem, a simulação do discurso amoroso – figuras que, captadas em acção dialógica, em si conservam “o que é possível imobilizar no corpo tenso”⁵:

Nesta praia, amigas, de onde p'ras cruzadas
Foram matar mouros nossos lidadores
Com cantares de amigo chamemos as barcas
Que à lide levaram os nossos amores.
Vão e vêm as ondas. Pelas mesmas águas
Discorrem idades. Não mudam as dores.

Com velhos cantares que por estas matas
Fizemos quando eles inda eram pastores,
Chamemos as naus, pois que ora são nautas

⁵ *Fragmentos de um discurso amoroso*, Lisboa, Ed. 70, 1981, pp. 11 e 12.

Namorados que foram inocentes,
Por patrões de holocaustos batalhar,
Juraram no altar de nossos ventres
Carnificinas não lhes devotar.
Se o fizerem não mais suas sementes
Em nossos ventres hão-de frutificar.

Ameaças e esconjuros conjugados parecem produzir os seus efeitos e, num movimento rápido da História, a página é voltada, sem abandonar totalmente as formas antigas, antes as enchendo com palavras que recriam um novo tempo. De facto, agora já “se alegram as velhas amigas em novos cantares de amigo” e, de repente, sob a luminosidade de Abril, os soldados regressam trazendo flores em vez de balas, as bailias reacendem-se como bailias em “danças concêntricas do Amor” e, num salto brusco do tempo, retoma-se o lirismo camoniano da “Ilha dos Amores”, incorporado num contexto de nova festa em honra da liberdade, trazida em braços pelos mesmos soldadinhos que tinham debandado a África. Por força da produtividade intertextual, o canto simbólico transforma-se e humaniza-se: as ninfas são ainda e sempre “meninas em cabelo”, repetindo, eroticamente, o mesmo gesto lento da sedução:

Irmãs aos ternos retiros
Destas montanhosas selvas
Regressam nossos amigos.
Tempo é de seguir as cervas.
E como nas melhores graças
Estão verdes prados e amores,
Melhor é irmos descalças
P’ra não pisarmos as flores.

Onde pararem as cervas
Nestas selvas montanhosas,
Nossos amores de entre as ervas
Hão-de sair como as rosa.
E como em boa harmonia,

Estão amores e frescas relvas,
Tomadas dessa alegria,
Perderemos as fivelas.

Bravas as cervas nos levem
Aos remotos arvoredos
Que livres amores protegem
Nesses lugares de segredos.
E como em enlevo estão
Amores e prados floridos
Quer essa boa união
Que percamos os vestidos.

O amor institui-se, em instante breve, como substituto da guerra, fixando, no aconchego fundo dos cantares, o conhecido slogan.

4. Poesia com sujeito é sempre, no entanto, a de Natália Correia, mesmo quando dissolvida noutra. Entre a rebeldia, que lhe é congénita, e a pacificação, estes cantares, para além do encontro com essa “nascente pura do nosso lirismo”, estabelecem, igualmente, o reencontro com a História, com o seu movimento aparentemente cíclico, quedando-se um momento no limiar ainda feliz de uma ruptura sociocultural e política. É o desenhar de um círculo à volta da recusa mas também da transformação dos tempos – tudo isto encenado numa dança ritual (uma bailia) de apaziguamento e de concerto: paz em vez de guerra, amor em lugar de violência, terra em vez de mar (ou “pá do forno” em vez de “remo”, como, em 1969, Alexandre O’Neill tinha inventado na saga do marujinho do “Ladrão do Pão”), liberdade substituindo a opressão.

Sem a força de outros livros, este (que o não chegou a ser) traz à superfície qualquer coisa de suave e festivo que permanece depois das palavras – memória doce e breve que dificulta conclusões. Talvez não venha senão contrapor-se àquele outro dogma introdutório e de tom decisivo – espécie de frase final – tão ao gosto de Natália Correia: “O valor das palavras na poesia é de nos conduzirem ao ponto onde nos esquecemos delas. O ponto onde nos esquecemos delas é onde nunca mais se pode ter repouso”⁶. Mas isso é outra história e outra poética nem tão repousante, nem tão crente, nem tão estabilizadora..

⁶ *Obra Completa*, 2000, p. 123.

A discussão do aborto na voz de Natália Correia

Fernando Rebelo
EDITOR

*Pela verdade, pelo riso, pela luz, pela beleza,
Pelas aves que voam no olhar de uma criança,
Pela limpeza do vento, pelos actos de pureza,*

...

Ode à Paz
in Drujba, Julho/Setembro 1989

Se pecar, então que morra! Incapaz de aceitar a sexualidade como um acontecimento natural e espontâneo da vida, a sociedade portuguesa encerra o acto sexual em regras morais próprias de uma conduta religiosa.

Os portugueses insistem em permanecerem autistas perante as largas dezenas de milhares de mulheres¹ que todos os anos se confrontam com terríveis dramas pessoais e que acabam por aceitar as consequências do aborto clandestino.

Sabendo que milhares de mulheres, em virtude das condições em que se realiza o aborto clandestino, sofrerão graves danos na sua saúde física e psíquica², chegando muitas a morrer³, a sociedade portuguesa no seu silêncio diz: Se pecar, então que morra!

E se não morrer, os homens que exercem o Estado Português num gesto misericordioso apelam à penalização e dizem:

“...as mulheres devem expiar a sua própria dificuldade moral...”⁴

¹ Mais de 20.000 mulheres, dados International Planned Parenthood Federation, www.ippf.org

² Mais de 5.000 mulheres, dados International Planned Parenthood Federation, www.ippf.org

³ Mais de 15 mulheres, consoante o ano é a primeira ou a segunda causa de morte materna em Portugal, dados International Planned Parenthood Federation, www.ippf.org

⁴ Ministro da Segurança Social e do Trabalho, XV Governo Constitucional da III República Portuguesa

Expiar!, Dificuldade moral! Que arrogância perante um momento tão dramático.

Natália Correia na sua imensa humanidade escreveu:

Cristo não veio para nos induzir à vaidade do espírito de nos tornarmos mais morais. Apenas o amor passou a ser mais verdade desde que ele veio.⁵

É sobre este país, Portugal, e neste quadro moral que Natália reflecte o problema do aborto clandestino. E no exercício de Deputada à Assembleia da República, a poetisa argumenta:

“Devo confessar que me foi penoso confrontar-me com considerações de ordem moral e filosófica na profunda meditação que me impus para tomar uma posição inteiramente consciente neste complexo problema da despenalização do aborto. E nesse combate que se travou na minha consciência tomou forma a ideia de respeitar a opção daqueles que por imperativo de concepções e de fé religiosas interpretam o direito à vida em termos de o incompatibilizarem com a impunibilidade do aborto. Perante estes inclina-se o meu respeito pela coerência com os princípios que, vigorando no seu foro íntimo, orientam a sua conduta.

Já aos que, num campo de ideias e de sensibilidade laicas, por posições filosóficas, são adversos à despenalização do aborto provocado, exilando dos seus raciocínios razões dramaticamente ponderosas que o justificam – a própria argumentação filosófica da sua argumentação a torna polemizável -, a estes direi, como Pascal, que toda a filosofia não vale uma hora de dor”.⁶

“Digo-o pensando nesses muitos milhares de mulheres que, dolorosamente impelidas por circunstâncias inibitórias de uma maternidade saudável, arriscam a sua vida em tenebrosos desvãos de curiosas. Sangue e tragédia com que a efectiva não coactividade e não funcionalidade real da penalização legal do aborto tece a rede da sua prática clandestina! Nas reflexões que trabalham a minha decisão forçosamente me debrucei sobre o campo científico a fim de obter uma resposta para esta pergunta: em que momento começa a existir a vida humana desde que o homem é uma maravilhosa descontinuidade no contínuo biológico que é a vida?

Do famoso biólogo Jean Rostand colhi este depoimento:

⁵ em O Armistício, Lisboa 1985, incluído na edição O Sol nas Noites e o Luar nos Dias, volume II, Lisboa 1993, Círculo de Leitores, p.225.

⁶ Diário da Assembleia da República, II Legislatura, Reunião Plenária, 11 Novembro 1982, p.335

Se desejarmos ser consequentes na resposta a esta questão, será preferível proteger por todos os meios a mulher portadora de óvulos férteis e o homem portador de espermatozóides.

Outro parecer, este do fisiologista François Jacob, adiantou-me que não existem entre o ovo e o recém-nascido que dele surgirá um momento privilegiado nem etapas decisivas que confirmam, de repente, dignidade humana ao feto. Simultaneamente, Jacques Monod – que como François Jacob compartilhou o prémio Nobel da Medicina e Fisiologia, em 1965-, recusa a identificação do aborto com o infanticídio, declarando:

O feto não é uma pessoa humana. Ele não tem consciência. Confundem-se, há muito tempo, uma certa mística e os dados biológicos.

Muito embora eu não pertença ao número daqueles que fazem da ciência um dogma, obrigatoriamente associo as opiniões destas sumidades científicas com a lógica desta verosimilhança. Só com o nascimento se adquire personalidade jurídica. Por consentâneas razões, mesmo os que defendem a humanização do organismo embrionário, têm como estabelecido e aceite que o malogro do feto em aborto espontâneo não cobre registo, baptismo, certidão de óbito ou funeral, para não falar do enterro religioso como já aqui foi dito oportunamente.

Nesta perspectiva da animação tardia do feto, certos católicos favoráveis à impunibilidade do aborto em casos extremos, agónicos como o jesuíta americano Padre Doncel, baseiam-se na concepção hilomórfica da natureza humana sustentada pelo filósofo católico medieval Tomaz de Aquino. Nesta doutrina que foi oficialmente adoptada pela Igreja no Concílio de Viena em 1312, predominou a noção de que, no organismo em desenvolvimento, só com a aquisição de traços humanos não contraíveis no primeiro trecho da gravidez se dava a infusão da alma.

Ponderados estes motivos de reflexão, o problema do aborto voluntário em situações irrecusavelmente dramáticas, pôs-se-me em termos de eu escolher entre o nível fisiológico e o nível espiritual da existência.

O espiritualismo não confessional que perfilho não me consentia outra atitude senão a de preferir à virtualidade fisiológica de humanização, a plenitude em que esta espiritualmente se realiza.

Eis porque, na discussão do respeito pelo direito à vida que fulcralmente anima os debates sobre a despenalização do aborto, firmemente tomo a direcção de atribuir maior valor aos direitos dos que geram a vida que humanamente se manifesta na fruição da consciência e da personalidade. Isto porque para mim respeitá-la é, em primeiro lugar, combater a fome, a alienação, os massacres, as guerras e a institucionalização do pesadelo nuclear que ameaça ceifar milhões de vidas”⁷.

⁷ Diário da Assembleia da República, II Legislatura, Reunião Plenária 11 Novembro 1982, p.335.

“Não posso também afastar do meu raciocínio uma contradição imoral e pungente. Refiro-me à não coactividade, prolixamente, tragicamente demonstrada, da lei que penaliza o aborto cuja prática se propaga numa clandestinidade propícia à morte e a graves lesões físicas e psíquicas, num mercado negro de dor sustentado pelo dinheiro que a aflição, a desgraça e a miséria pagam. E não me escuso a dizer que os que não são capazes de mudar uma sociedade em que a asfixia económica é, quantas vezes, causa do recurso infortunado ao aborto, não têm qualquer espécie de autoridade para legalmente o penalizarem”⁸

“O conceito de vida humana é, pelo seu conteúdo de relação entre o «eu» e o «outro», um conceito histórico movido pelo avanço social, científico e cultural do homem que gera novas questões éticas. Eis o que esquecem aqueles que, com uma óptica estática da ética, fundamentam em valores morais e culturais a ilicitude do aborto voluntário mesmo quando é o drama que está na sua origem. Eis o que tiveram presente os legisladores e a cultura dos países em que a legislação sobre o aborto foi alterada no sentido de combater a chaga social da sua prática na ilegalidade.

Será que a excelência da nossa superioridade moral e cultural em relação a esses países, impressionantemente, significativamente numerosos e cujos modelos são o atractivo do nosso denodo europeizante, consiste na solitária soberba de abandonarmos à insanidade e à mortalidade do aborto clandestino, um acto a que esses Estados, com repúdio por um ilusionismo penal que não escamoteia a consumação real e nociva do aborto, preferem proporcionar cuidados sanitários?

Incansavelmente defendo a diferenciação cultural da nossa sociedade. Mas ela faz-se com a verdade, não com a mentira.”⁹

“É com a verdade que procuro estar quando me rendo a esta evidência: A despenalização do aborto não o encoraja. Desencoraja, sim, os malefícios do aborto legal”¹⁰

A Deputada diz não ter capacidade para reconhecer o instante em que a vida celular adquire dimensão humana:

“em relação ao testemunho dos cientistas sobre o momento em que se produz no feto a vida humana, cada qual retira daí o teor que mais tranquiliza a sua consciência”¹¹

⁸ Idem.

⁹ Diário da Assembleia da República, II Legislatura, Reunião Plenária 11 Novembro 1982, pp. 335 e 336.

¹⁰ Diário da Assembleia da República, II Legislatura, Reunião Plenária 11 Novembro 1982, p.336.

¹¹ Idem.

Para Natália importa questionar as condições e consequências do aborto clandestino, não se trata de promover o aborto, mas sim, trata-se de resolver uma questão de saúde pública:

“a legalização do aborto não constrange ninguém a fazê-lo”¹²

Natália não confunde a sua responsabilidade cívica com a sua profunda crença na maternidade:

Vinde fartas e férteis, claras vogais do verbo
Formosíssimas ânforas de bondade uterina!¹³

E para aqueles que levantam o bastão da Igreja Católica, a Deputada responde:

“não sou católica mas se o fosse não me preocupava com este assunto porque confiava na consciência dos católicos.

Acho que ofendo um católico quando quero coercivamente obrigá-lo a fazer uma coisa que devia ser ditada pelo seu foro íntimo”.¹⁴

“Não aderiria a uma religião que suscitasse esse tipo de dúvidas na minha consciência. As pessoas não são obrigadas, não são constrangidas. Abortam aquelas que por razões económicas, sociais, psicológicas, amorosas, tudo o que quiser, disso têm necessidade. Fazem-no, ..., por tudo o que, neste ciclo terrível, dramático e deslumbrante que é a vida, empurra as pessoas para situações dessas.

Não é o facto de o aborto existir que obriga as mulheres a praticarem-no. Agora o facto de ele não estar legalizado è que obriga a que as pessoas o pratiquem em condições abomináveis, repugnantes e que também deveriam repugnar à consciência de um católico”.¹⁵

E escreve nas suas anotações:

O itinerário é interior.¹⁶

¹² Diário da Assembleia da República, II Legislatura, Reunião Plenária 11 Novembro 1982, p.337.

¹³ em O Armistício, Lisboa 1985, incluído na edição O Sol nas Noites e o Luar nos Dias, volume II, Lisboa 1993, Círculo de Leitores, p.291.

¹⁴ Diário da Assembleia da República, II Legislatura, Reunião Plenária 11 Novembro 1982, p.337.

¹⁵ Diário da Assembleia da República, II Legislatura, Reunião Plenária 11 Novembro 1982, p.337.

¹⁶ em Sonetos Românticos, Lisboa 1990, incluído na edição O Sol nas Noites e o Luar nos Dias, volume II, Círculo de Leitores, Lisboa 1993, p.327.

Profundamente materna, Natália Correia, aprendeu com a sua mãe a liberdade de pensar, a dignidade do amor e o sentido da responsabilidade cívica:

Minha mãe dizia: «Quando fores grande haverá um país...»¹⁷

O universo da maternidade configurado na pessoa da mãe, foi a matriz primordial na personalidade de Natália e é nos momentos que se seguem à sua morte que a poetisa escreve este soneto de despedida:

Nessa manhã as garças não voaram
E dos confins da luz um deus chamou.
Docemente teus cílios se fecharam
Sobre o olhar onde tudo começou.

A terra uivou. Todas as cores mudaram
O mar emudeceu. O ar parou.
Escuros véus de pranto o sol taparam.
De azáleas lívidas a ilha se cercou.

A que pélagos o esquife te levava?
Não ao termo. Não chorar os mortos.
Teu sumo espiritual florido ensina.

E se o mundo em ti principiava,
No teu mistério entre astros absortos,
Suavemente, ó mãe, tudo termina.¹⁸

¹⁷ em Epístola aos Iamitas, Lisboa 1976, incluído na edição O Sol nas Noites e o Luar nos Dias, volume II, Círculo de Leitores, Lisboa 1993, p.85.

¹⁸ em Sonetos Românticos, Lisboa 1990, incluído na edição O Sol nas Noites e o Luar nos Dias, volume II, Círculo de Leitores, Lisboa 1993, p.345.

Entre Eros e Thanatos

(em torno de *Sonetos Românticos* de Natália Correia)

Isabel Vaz Ponce de Leão
UNIVERSIDADE FERNANDO PESSOA

Há, por vezes, uma recusa sistemática da poesia actual na representação de um mundo real, ou na persecução da verdade autêntica; ao encerrar-se num mundo outro que constrói, erige uma nova realidade não isenta de mistério. Ora, se o mistério pode ser a essência da poesia, também o laço matricial entre poesia e verdade, ou a sua identificação com a beleza, como pretende Novalis, evidencia o sentido ontológico da autêntica criação poética. Verdade, mistério e beleza são princípios que reciprocamente se sustentam dando forma à poesia.

Vem isto a propósito da obra poética de Natália Correia em geral, e de *Sonetos Românticos* em particular, volume muito justamente galardoado com o *Grande Prémio da APE / CTT* em 1991, e da qual aqui me ocuparei.

Sonetos Românticos rompe, de alguma maneira, com um certo tipo de poética a que Natália Correia nos havia habituado – uma poética de pujança, provocante, arriscada e ambígua –, para se inserir numa outra de toada melancólica, mas nem por isso menos intensa nem de menor adesão à vida. Aqui se configura um longo processo de autognose num itinerário poético que mais não é que o percurso interior de exaltação de um eu que reclama, e mesmo exige, um voto de confiança, quase em jeito de crença – “Confia. Eu sou romântica. Não falto.” (p. 39)¹

Não faltou, de facto, num lirismo amoroso, místico, religioso e espiritual onde um romantismo conteudístico é modulado por um renovador barroquismo formal em que o cultismo se refina em hipérboles, antíteses e oximoros ousados, sendo a metáfora soberana, ou onde o conceptismo se dispersa em jogos agudos e sensuais – “Porque em teu pénis pulsam os papiros / E de seda no sono és um vitelo, / Porque os anéis do plenilúnio adquire-os / A luz de que se ocupa o teu cabelo” (p. 37). Destarte se apropria de diferentes matrizes estéticas que, fecundando-se, se complementam, gerando o todo que é a obra poética.

¹ Natália Correia, *Sonetos Românticos*. Lisboa: “O Jornal”, 1990.
As páginas de *Sonetos Românticos*, doravante mencionadas, remetem para esta edição.

O livro *Sonetos Românticos*, e em Natália nada é casual, apresenta-se dividido em nove partes, de forma indelével e nada ostensiva, todas ligadas por um nexo de causalidade, como se de um conto se tratasse – repare-se que nem índice tem o que, desde logo, insinua o *continuum* que, de facto, existe –, precedidas, cada uma delas, de uma epígrafe, em forma de breve poema, esclarecedor do seu conteúdo.

O número nove ganha aqui um fôlego inusual, inçando-se, em perfeita coerência, com a semântica da obra. Nove meses é o tempo de uma gestação humana, é o tempo que o embrião demora a desenvolver-se dando forma à vida que, aqui e agora, ainda que não necessariamente com a configuração humana, almeja a eternização. Os anjos, aqueles que Natália crê que “andam pelo mundo” (p. 74), estão hierarquizados em três tríades: a suma perfeição, a suma ordem e a suma unidade, tão buscadas e, a meu ver, concretizadas nestes sonetos. O céu, a terra e o inferno aparecem recorrentemente simbolizados por triângulos, perfazendo a sua união o número nove. Destes três mundos nos é dado conta, ciente, a autora, que é preciso a descida aos infernos para se alcançar o céu, o seu céu politeísta. E se Dante, no seu mundo infernal, identifica o nove com o céu, ele é também o número de Beatriz, símbolo do amor, agora largamente contemplado, porque imprescindível, e identificado com a própria vida. Para René Allendy este número configura a completude da análise total. É o símbolo da multiplicidade que faz o retorno à unidade e, por conseguinte, o da solidariedade cósmica e da redenção. Sendo o último dos algarismos, anuncia, concomitantemente, um fim e um recomeço, seja, uma transposição para um plano outro, leitura que Natália propõe e impõe nos seus sonetos, símile de uma união indissociável entre Eros e Thanatos, actores de uma pacífica guerra fratricida, geradora, malgrado os altos custos, de uma paz eterna.

A obra inicia-se com um poema-quase-manifesto de aconselhamento ou proposta de leitura:

Não ofendas a Santa Sabedoria
julgando de ânimo leve o Romantismo.
Humildemente nele escuta as vozes
que te dizem:
O itinerário é interior.
Assim dispõem as Leis do Amor
encontradas no ramo de ouro
da acácia onde pousou a Pomba. (p. 7)

Nele rejeita a poética da contenção e do silêncio, convocando a estética romântica que lhe permite dar conta do “itinerário interior”, naquele processo de autognose já atrás referido. Subordinado às “Leis do Amor”, este percurso

procura a paz, a reconciliação, um acontecimento há muito aguardado com impaciência. A sua toada melancólica e concomitantemente sentenciosa, processo assaz característico da autora, não inviabiliza a nota de optimismo e esperança configurada na Pomba, a mesma que anunciou a Noé o fim do dilúvio, aqui prenunciadora do fim do caos.

Aceitemos, pois, esta proposta / imposição e interpretemos as vozes do romantismo que delineiam este itinerário poético.

Os três sonetos que constituem “Ars Aurifera” enformam reflexões metapoéticas sobre esta forma considerada pela autora como a “culminação da Obra Poética” (p. 9), porque visa a unidade contendo, como contém, em si “sémen e ovo” (p. 11). Em toada erótica, que conservará ao longo de toda a obra, afirma que a primeira quadra, a fêmea “húmida e dócil” (p. 11), deixar-se-á possuir pela segunda, “O pai plasmante” (p. 11) para que seja gerado, na sua integral perfeição e completude, o hermafrodita viabilizador da “luz dos Sábios” (p. 11). Porque auto-suficiente – o hermafroditismo confere-lhe essa autonomia – o soneto, partindo da prata, segundo o controverso seiscentista Faria e Sousa aqui referido, por virtude do amor – “o nexu de brancura” (p.12) –, da lua e do sol, converte-se no ouro, símile da perfeição.

O ideal de beleza, de mestria, de plenitude desta forma fixa que Natália recupera do Renascimento, desvirginando a sua limpidez com oportunas transgressões Barrocas, configura-se assim num *crescendum* que atinge o ponto orgástico no III soneto:

Medita a rosa se queres ler no soneto
Sábua escritura de divina mão;
Não fátuo verso, luzir de esmaltes feito
Mas sons da imaculada concepção.

Primeiro andor do Verbo é o quarteto
Que leva coroa para final unção.
Quatro lumes dê mais o Paracleto
E de almo sol sai a coroação.

Alto segredo ultima esta verdade:
Acendidas as tochas da Trindade
Reincide o terceto até que vês

Por catorze degraus que ao plectro exigem
Desagravos do Verbo, ao cimo a origem
Do soneto. São as contas que Deus fez. (p. 13)

Configura a beleza e a perfeição, a rosa, símbolo da alma, do coração e do amor, gênese daquela concepção imaculada dos degraus que compõem o soneto, sem contudo excluir o sofrimento, passo indispensável a um renascimento místico. A coroa transportada na primeira quadra será unvida pelo Espírito Santo que lhe dá resposta na coroação da segunda. Sacralizando os tercetos, “as tochas da Trindade” (p. 13), a poeta² admite que os “catorze degraus” gerados pela inspiração poética, a pequena vara de ouro com que os antigos faziam vibrar as cordas da lira, atingem, por obra daquela tríade divina, a unidade e a perfeição iniciadas na primeira quadra, a dimensão soberana aqui reivindicada e sacralizada pela protecção divina. O soneto enforma assim um espaço espiritual e místico rumo a uma perfeição purificadora do Verbo.

O poeta é o artesão da poesia e, assim, seguindo um nexos de causalidade, se entra na segunda parte intitulada “Rogando à musa que torne claro o coração obscuro” (p. 17). Neste rogo está assazmente assumido o papel do poeta como “Mensageiro da solução integral” (p. 15), que não prescinde da inspiração, como o faz saber na epígrafe inicial. É essa mesma súbita inspiração que convoca o “sentimento ao ilimite / Dos ecos do mistério” (p. 19), para erguer então a chama que, postergando a razão, por imperativo da Musa inspiradora, enforma a poesia definida como a “angústia de querer sempre mais, / Saudoso endereço de termos imortais. / E ao fim de tanto anseio, a vida pouca.” (p. 19).

Apesar da Musa coarctar a razão, o poeta artesão e o inspirado aqui laboram, na perseguição de um absoluto poético. Convocando Camões sob a égide de Erato e Bocage imolado por Tártaro, Natália dá a mais alta concepção do soneto que por estes poetas se postulou nas aras do erotismo para também se precipitar nas profundezas de Plutão. Mas porque o espírito das trevas não dorme, Antero e Florbela são de igual modo convocados simbolizando a ignomínia da morte. Assim infere a toada polifónica do soneto que, atravessando os tempos, enformou sentimentos e estéticas várias. Por isso soberano como soberanos são os que o cultivaram.

Destarte se configura o poeta como o ser de eleição; nele se esconde “um emboscado deus”, “um misterioso espírito” (p. 18); ainda que dono e senhor de um espaço espiritual, é alheio às forças ocultas que, todavia, comandam as suas euforias e disforias. Aparentemente autónomo, este ser superior, este “poeta grácil de olhos tristes” (p. 18) é comandado pelas forças ocultas da inspiração e, por tal, cautamente é avisado: “És sábio de saber que nada sabes. /Éstás a mais no mundo e não existes.” (p. 18). Esta “Santa Sabedoria que lhe é concedida” (p. 15) impõe-lhe, todavia, a dor da

² Era assim que Natália se autodenominava rejeitando o termo poetisa.

criação. A lucidez da alma tenta os excessos do sonho e o poeta segue, enigmático, cercado pela criação “Com arredores de absoluto e endereços / Possessos de entrevista maravilha”. A palavra poética impõe-se, déspota, dolorosa, também libertadora. Por isso, enquanto seu actor principal, Natália admite: “Se é gozo ou dor, inferno ou céu não sei. / Com inocência me submeto à lei / De fazer versos digo acender chamas.” (p. 20), assim confirmando o tom contraditório da sua obra agora submetida aos cânones românticos.

Este itinerário espiritual converge num Palácio “rodeado de águas”. Raízes geográficas e regionalistas, bem como uma recuperação dos valores do passado, são marcas distintivas de “Mãe Ilha” (p. 23), transfiguração simbólica de um telurismo insular.

Composta esta parte por cinco sonetos, evoca o pentágono em que se inscreve o homem, o sexo ao centro, assegurando a continuidade e também o *terminus* de uma evolução biológica e espiritual de harmonia e de equilíbrio.

Uma onda de magia, um certo secretismo envolve esta “Mãe Ilha”; aqui convoca sentimentos simultaneamente carnaís e espirituais, num jogo de ocultação e desvendamento indelevelmente perceptível; da carne se intui o espírito; da dimensão insular se intui a universal. De uma comunhão panteísta se depreende a por demais conhecida imagem da “Mátria”, da ilha, confessa Natália, “que me deram e eu não quis” (p. 23). Mas esta rejeição, enforma, acima de tudo, o eterno retorno, porto de abrigo para onde convergem todas as forças centrípetas e de onde divergem as centrífugas que levam a autora a afirmar: “Ó mãe completa da manhã ao ocaso, / Pastora dos meus sonhos, minha haste.” (p. 24). Exausta e ferida, nela encontra o abrigo “de mãe esperando”. “Ilha de fadas”, onde “Reinava o Amor e não havia Rei.” (p. 25). Ilha “da infância oclusa”, onde a música do piano impunha a plenitude e a harmonia com a vida cósmica, tornando-se mediadora do divino, em busca da perfeição.

Ilha convertida em Mãe, ilha “Mátria”, princípio e fim, fecho do círculo em toada melancólica mas não desesperada:

Nessa manhã as garças não voaram
E dos confins da luz um deus chamou.
Docemente teus cílios se fecharam
Sobre o olhar onde tudo começou.

A terra uivou. Todas as cores mudaram
O mar emudeceu. O ar parou.
Escuros véus de pranto o sol taparam.
De azáleas lívidas a ilha se cercou.

A que pélagos o esquife te levava?
Não ao termo. A não chorar os mortos.
Teu sumo espiritual florido ensina.

E se o mundo em ti principiava,
No teu mistério entre astros absortos,
Suavemente, ó mãe, tudo termina. (p. 27)

Em jeito romântico, a obra segue com a parte intitulada “Louvado seja o génio da noite” (p. 31). Esta celebração é feita em quatro sonetos, de uma exaltação desbordante, que erigem a noite como um espaço privilegiado de recolha introspectiva, também propício à criação. Com ele se identifica, e a ele se entrega sem reservas almejando a sua loucura libertadora: “Tempo, deixa-me em paz. Eu sou nocturna.” (p. 32). Comunicando com as linguagens nocturnas – “Só eu existo, fantástica... esperando...” (p. 31) – apreende que só por elas pode ouvir as vozes deslembadas de uma outra idade. E, num crescendo, cuja intensidade evoca a noite confidente, protectora dos românticos, porventura miraculosa, e entrando no domínio do fantástico numa sensação de eternidade, admite ser nela que “desperta anoitecida, / A alma da terra: a Bela Adormecida / Sob as cobertas cegas dos milénios.” (p. 34)

Na epígrafe de “Do amor que acorda o espírito que dorme” (p. 37), Natália sentencia: “Indemne atravessei as labaredas / porque o Amor faz a Obra / e o fogo faz o Amor” (p. 35). Escritos sob os desígnios de Eros, os três sonetos – “o corpo”, “a alma” e “o Espírito” – aqui insertos, irrompem de uma paixão corpórea arrebatadora e violenta, cujo ritmo, no primeiro, através de um sugestivo tom anafórico, insinua o da cópula norteada, esta, por “uma estrela insaciável” (p. 37). Todavia este excesso, ou não sejam estes sonetos românticos, convoca a infelicidade gerada nas incongruências amorosas naquele jogo de ocultação / desvendamento que, erotizando os sentidos – “Esquivo-me: o teu sonho mais instigo. / Fujo-te: a tua chama mais provoco” –, induzem a tristeza anímica – “E de ser tão amada eu fico triste” (p. 38). Na senda de G. Bataille, a poeta sabe e sente que a posse total só é possível pelo aniquilamento no outro e, sem pudor, o revela: “Num beijo infindo queres morrer comigo.” (p. 38) Assumindo o seu romantismo – “Eu sou romântica” (p. 39) – sente a erosão causada pela passagem do tempo, mas é no Espírito que confia para um eterno retorno – “Pensa-me eterna que o eterno gera / Quem na amada o conjura.” (p. 39). Sendo os únicos sonetos que, ao longo da obra, possuem título, apenas a palavra Espírito aparece maiusculada dando consistência à demanda espiritual que enforma *Sonetos Românticos*, metamorfoseada numa demanda também física, já que o número três se converte, segundo Freud, num símbolo sexual. O erotismo não é tão só o mero impulso vital para se inscrever numa união íntima e espiritual “núncia de perene primavera” (p. 39).

“Na câmara da reflexão onde a simulação é um crime” (p. 43) – parte mais longa, sendo onze os sonetos que a compõem –, Thanatos impera. Melancolia, que não derrotismo, se respira neste itinerário de morte não como um fim absoluto, como uma destruição total da existência, mas como um percurso sofrido para uma revelação ou uma iniciação de uma vida outra, libertadora de penas, dando acesso a um reino espiritual atrás referido e, posteriormente, confirmado. *Mors janua vitae* (a morte trás a vida) – assim a própria morte se assume como condição de vida, conferindo ao homem, em termos esotéricos, a capacidade das práticas iniciáticas.

Numa reflexão explícita, Natália procura panaceias para a inevitabilidade da morte, através de uma autenticidade, por vezes alarmante, mas inviabilizadora de uma punição criminal, como atrás adverte. Assim se despe por palavras controversas denunciadoras de uma postura que, postulando-se no domínio das contradições, as assume com despudor – “os meus danos para fora riem, / Minhas risadas para dentro choram.” (p. 43) –, prometendo novas revelações no devir, espaço autêntico da existência. Jogando a vida em cada verso, neste percurso para a morte, lamenta uma incompreensão latente e afirma: “A sangrar dou-vos versos. Dais-me palmas, / Mas, ó plateia de espectáculos de almas!, / Das minhas dores ninguém se compadece.” Deste sofrimento advêm conselhos quase epicuristas – “O futuro? O passado? É só presente. / Não peças mais e delicadamente / Passa entre os abismos impassível” (p. 45) – de que rapidamente se afasta. Para Natália, viver é extremar, transgredir, possuir e apenas um momento, não mais que um momento, de desalento lhe propicia este desabafo que tão só corrobora o seu pendor antinómico. Este III soneto configura um caso à parte, rapidamente rectificado. Por isso, procura e recupera referências do passado – a mãe, o namorado, a avó, a ilha... – e ainda que pouco valham, prossegue a sua viagem “para um corpo mais feliz.” (p. 47).

Destarte, espera a “palavra dos deuses” (p. 48) em quem confia e desconfia, e, num geito romântico exacerbado, auto-marginaliza-se declarando. “Eu não sou deste mundo.” (p. 52), para prosseguir num jogo de interrogações acalentadoras de uma sibilina e vagamente implícita esperança:

Na febre de buscar o senso à vida
Descubro-me dor de alma inacabada.
Poeira em forma breve reunida
No seu nexo de chama encarcerada.

Nascer é um deus que prega uma partida
À inteligência universal do nada?
E ao fim a morte... talvez uma saída?
Ou nos confins do ser esperançosa entrada?

Estranha a mim na assombração do enigma
Ubíqua estou atada ao tempo, o estigma
A procurar-me sob a máscara, o rosto.

Mais se crispa o mistério na procura.
De Deus nenhum sinal. Só à loucura
Do universo meu coração exposto. (p. 51)

É em práticas intertextuais que satisfaz “o ofício das trevas”. Convocando Camões e Bocage, de forma meramente implícita, às trevas se entrega, num ajuste de contas melancólico, de uma agressividade cordata, ainda que longínqua da cumplicidade evidenciada em “Génio da Noite”. Assim faz a entrega do corpo porque o “Espírito / de novo é nascituro” (p. 61). Vislumbra-se “O romper da manhã na noite mística”, a poeta ruma à eternidade embarcada na magia das profecias e das estrelas em que crê porque “ubíqua de origem e de futuro” (p. 64). Num intenso processo de autognose, separa a carne do espírito, caminhando para o além onde os seus versos serão garante da imortalidade. Deste modo evidencia que é a ausência de amor e não a morte a causa primeira da desunião dos seres, demonstrando também que os próprios deuses são inconclusos pela incapacidade de amar, porque alguém “Cortou o fêmeo ramo” (p. 68) da árvore celeste que os gera.

Caminha, então, “para o lugar / onde cai o véu / do mistério final.” (p. 69), para a libertação, aqui e agora através da palavra poética. A poesia, “véspera do prodígio!”, revelar-lhe á o “Grande Enigma” (p. 71) a que, com confiança, se abandona. Corrigidos os “atalhos tortos” (p. 73) da vida, fica a crença numa vida outra.

Ao encontrar-se com a morte – “E na morte entrarei de olhos abertos.” –, a alma regressa às suas origens – ao amor, à verdade e à beleza – gerados naquele politeísmo sem aras que combate o ateísmo e o monoteísmo, (res)sacralizando a vida e a alegria de viver, como Natália afirma:

Creio nos anjos que andam pelo mundo,
Creio na Deusa com olhos de diamante,
Creio em amores lunares com piano ao fundo,
Creio nas lendas, nas fadas, nos atlantes,

Creio num engenho que falta mais fecundo
De harmonizar as partes dissonantes,

Creio que tudo é eterno num segundo,
Creio num céu futuro que houve dantes,

Creio nos deuses de um astral mais puro,
Na flor humilde que se encosta ao muro,
Creio na carne que enfeitiça o além,

Creio no incrível, nas coisas assombrosas,
Na ocupação do mundo pelas rosas,
Creio que o Amor tem asas de ouro. Ámen.

Sonetos Românticos configura, afinal, aquele “Ofício das trevas” que labora na libertação do ser, erigindo por seus agentes o amor carnal e espiritual, indissociáveis, por certo, e a alquimia da palavra poética que projecta o ser para além dos limites da condição humana, para além da castradora realidade, sem que, com isto, traia a verdade.

Eros, finalmente, vence Thanatos, porque todo o processo de comunhão iniciático desagua numa ressacralização da vida reformadora e transformadora da materialidade através da emoção lírica. Entre o amor e a morte, ou entre a morte e o amor, se desenvolve um itinerário interior balizador do itinerário humano em que os dois agentes interagem e se completam – assim o ordenam “os anjos que andam pelo mundo”.

São estas “asas de ouro” que é o Amor, esta crença politeísta na beleza e no ideal que, reconvertidos na palavra poética, fazem acreditar no “incrível nas coisas assombrosas”, e também na presença da poeta, aqui e agora, junto de todos os que zelam para que as suas virtudes mais profundas não a isolem, como sustentava Montherland, e não se convertam em responsáveis por um injusto esquecimento.

“O silêncio dos melhores é cúmplice do alarido dos piores”, escreveu Natália num vespertino lisboeta em 1975 que Miguel Torga cita em “Carta Vagante” inserta em *Fogo Preso*. Coerente, nunca se calou. Também, respeitando a sua linha de coerência, hoje devemos falar – dela, naturalmente.

“Confia. Eu sou romântica. Não falto”, assegura Natália Correia. A autenticidade desta afirmação configura-se numa leitura de *Sonetos Românticos* onde, de facto, se incorporam linhas matriciais do romantismo como sejam reflexões metapoéticas em busca de um absoluto, exaltações do “génio da noite”, crenças no destino ou aquela promissora libertação advinda da simbiose de um amor, que não enjeita a sensualidade, com a morte. O barroquismo formal (re)concilia-se com um romantismo conteudístico revelador de um percurso interior de exaltação do eu. Desse percurso aqui se dará conta.

Jean-Paul Sartre à porta fechada: uma tradução e representação de *Huis-Clos*, em Portugal

Cristina A. M. de Marinho
UNIVERSIDADE DO PORTO

À Dr^a Martine Rebelo de Carvalho

*«Como se fosse defeito
Saber que a vida não chega
Para o nosso sentimento.
Lá porque o nosso passeio
É uma fuga das grades
Que em cada gesto partimos, (...)»¹*

Se o final dos anos 40 clarifica a vocação política de intervenção na obra nataliana, assinala também, em coerência, a primeira tentativa dramática da escritora que foi a tradução da peça **Huis-Clos**, de Jean-Paul Sartre. Esta escolha afigura-se por si só significativa, porquanto as obras do autor de *L'Être et le Néant* eram proibidas em Portugal, tendo Natália Correia não só empreendido traduzir a peça, como representá-la na sua própria casa, em provocação reiterada da Censura, uma das suas «maluqueiras de juventude», como veio muito mais tarde a considerar². Foi igualmente da sua total responsabilidade a montagem do espectáculo, com encenação de Carlos Wallenstein, cenografia do pintor João Santiago e interpretações de Alexandre Castro Freire, Maria Ferreira, Manuel de Lima, para além da própria Natália.

O «Portugal Ilustrado» n.º 35 regista elogiosamente o acontecimento como uma andorinha no «negro panorama» da «crise que atinge o Teatro em Portugal», constituíndo, conforme sublinha, um «primeiro passo para a fundação de um

¹ CORREIA, Natália, *Poesia Completa*, Lisboa, Dom Quixote, 1999, *Inéditos* 47/55, «Fado», p.57.

² ALMEIDA, Angela, *Retrato de Natália Correia*, Lisboa, Círculo de Leitores, s.d., p.43, em carta enviada por Natália Correia a Ângela Almeida.

Clube de Teatro»³. Apesar de a escritora tender a não valorizar aquilo que não passaria de um «incidente do [meu] seu inconformismo com a Censura», ela mesma sulinha que alguns dos que assistiram a esta representação «ferrolhos adentro», tendo conhecido a que pela mesma altura foi oferecida em Paris, preferiram a portuguesa. A crítica de jornal, de carácter muito geral, limita-se a louvar a «admirável festa, de alto cunho artístico e mundano», reforçando o divórcio de Portugal em relação a uma Europa livre, ainda que de modo subtil: por um lado, evidencia o alto gabarito da implementadora da iniciativa – «Natália Correia, poetisa, cronista e ficcionista distinta» –, por outro lado, deixa claro o elevado nível dos espectadores – «inúmeras figuras em destaque na vida artística, intelectual, mundana e diplomática portuguesa» –, finalmente estabelece que **Huis-Clos**, «discutida e ousada peça de Jean-Paul Sartre» é «ainda inédita entre nós, (...) apesar de representada em todo o mundo culto» ou «uma das mais transcendentais peças do grande repertório internacional contemporâneo»⁴. Entre os espectadores temos, com efeito, a *intelligentsia* portuguesa ao tempo, desde Isabel da Nóbrega, Ruben Leitão, Almada Negreiros, João Gaspar Simões, Francisco Sousa Tavares a Sofia de Mello Breyner e Urbano Tavares Rodrigues, entre outros, círculo restricto em que a polícia política parecia tolerar a circulação de textos interditos.

Jean-Paul Sartre conheceu, desde cedo, uma notável fortuna, em Portugal, apesar ou graças à Censura também, desde os anos 40. Ainda que no registo nacional de dados as obras de Sartre existentes, entre nós, antes do 25 de Abril preponderem nas bibliotecas universitárias, para já não falar nas particulares, o certo é que aí consta uma edição conjunta de **Huis-Clos** e de **Les Mouches** de 1947, outra do seu **Théâtre**, incluindo, para além destas duas peças, **morts sans sépulture, la putain respectueuse**, do mesmo ano, assim como outra, dramática, de 1951. Tomando como data de referência 1974, basilar para o entendimento de uma penetração ousada e da maior incidência de alguns títulos, já nos anos 30 os romances **La Nausée** e **Le mur** se oferecem respectivamente em 38 e 39, a par de uma edição da **Esquisse d'une**

³ **Portugal Ilustrado** nº35, p.3. Um esforço de datação deste número junto da Biblioteca Nacional permitiu situá-lo em Setembro de 1955, tendo Natália Correia 32 anos, ao tempo desta tentativa de diálogo com a obra dramática de Jean-Paul Sartre.

⁴ **Idem**, p.3, onde se lê ainda:

« Na assistência que seguiu a representação com o mais vivo interesse, cresceu o desejo de que este empreendimento proseguisse e desse início à fundação de um projectado de Teatro que poderia denominar-se *Teatro de Câmara de Lisboa*.

Após a representação, Natália Correia e o seu marido ofereceram aos seus convidados uma requintada recepção, onde prevaleceu a elegância e um alto sentido intelectual, até às primeiras horas de madrugada.»

Urbano Tavares Rodrigues, por nós contactado, explicou a condescendência da PIDE, rondando a porta da escritora que chegará a ser ré nos tribunais do Antigo Regime, por conta de momentos mais «excêntricos», como será o caso da edição da sua **Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica**. Enquanto esses exageros se circunscrevessem a uma elite à porta fechada, nada havia a temer.

théorie des émotions, também de 1939. Justamente a década da tradução nataliana de **Huis-Clos** indica uma expansão significativa das diversas vertentes da obra de Sartre, sendo de salientar a explicitação de um interesse político do escritor. Assim, se em 40 começamos por registar uma edição de **L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imaginaire**, acompanhada de uma outra edição do mesmo estudo de 1948, afigura-se pioneira no âmbito das traduções portuguesas da criação de Jean-Paul Sartre, **As estátuas volantes** pela mão de Adolfo Casais Monteiro, em edição de 1941. Encontrámos vários exemplares em edição de 43 do monumento filosófico, **L'Être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique**, já uma de **Les Mouches** de 1942 e ainda uma edição de **L'Age de Raison** de 1945, sendo verdade que só a partir de 1945 é que se intensifica a circulação do autor no nosso país; **La p... respectueuse** de 46 e 47, **L'existencialisme est un humanisme** em edição de 1946, do mesmo ano **Morts sans sépulture** e **Les chemins de la liberté**, este último com edição também de 45, duas edições de **Les jeux sont faits** de 1947, do mesmo ano **Critiques littéraires: Situations, Situations II**, em edição de 48, acompanhada por uma edição de **Qu'est-ce que la littérature?** e de **Les mains sales**, do ano seguinte **Situations III**. Um título como **Entretiens sur la politique** que propõem Sartre a par de D.Rousset e de G.Rosenthal vêm a lume já significativamente em 49, quando Natália Correia vai amadurecendo a sua futura solidariedade ao General Humberto Delgado de resto em pública campanha, quase ao mesmo tempo que esboçava o alcance de divulgação, como o próprio Sartre⁵ o entendera em **Un théâtre de situations**, do seu pensamento através do Teatro, período em que, como decorre desta exposição, se intensifica o conhecimento português do criador de **Huis-Clos**.

Nos cinzentos anos 50, em Portugal, é gritante a escassez de edições de Sartre com esta data, não ultrapassando uma edição de 50 de **L'Imagination**, de 1951 **Le diable et le bon dieu**, de 52 **Saint Genet: comédien et martyr**, **L'Affaire Henri Martin** de 1953, o **Kean**, adaptação de Sartre, em edição de 1954, a investigação de Francis Jeanson, **Sartre par lui-même**, em edição de 1958, e a tradução de António Coimbra Martins de **A náusea** em edição do mesmo ano, facto que reforçará a eloquência cultural desta ampla realização nataliana nos precisos termos da introdução de Christine Zurbach, em estudo indispensável de **Tradução e Prática do Teatro em Portugal de 1975 a 1988**⁶: esta tradução constitui um momento privilegiado das relações interliterárias e interculturais de uma resistência do Portugal

⁵ Jean-Paul Sartre conhece actualmente, em França, um novo movimento de investigação da sua obra que privilegia o espaço menos estudado e valorizado da sua vida literária: o do Teatro. Outrora, meramente considerado «vulgarização» da sua impenetrável filosofia para públicos amplos que Sartre visava formar, a sua escrita dramática permaneceria espartilhada entre a Literatura e a Filosofia, terreno em que literatos não se lançavam por escassez filosófica, mundo em que filósofos não se arriscavam por lhes escapar a dimensão literária. Assim, tudo se resumiria até hoje ao estudo de Robert Lorrin, **Sartre Dramaturge**, Paris, Nizet, 1975, conforme se confirmará na tese de mestrado, por nós orientada, de Nise Pereira, **Sartre e Corneille: duas dramaturgias fraternas**, Porto, FLUP, 2003, em perspectiva também inovadora.

⁶ Vide ZURBACH Christine, **Tradução e Prática do Teatro em Portugal**, Ed. Colibri, 2002, «Para uma definição dum objecto de estudo», pp.7-30.

fascista com a França dos exilados e do livre pensamento. Entre nós, os anos 60 marcam, em compensação, o espantoso *boom* de leituras sartrianas, tanto no original francês, como através de diversas traduções, já de um leque mais alargado de autores, num evidente esforço de divulgação para além de uma elite portuguesa na época vincadamente afrancesada, do ponto de vista intelectual, e que visava a internacionalização de um país curvado a um nacionalismo isolante. Deste modo, das edições de 1960, oferecem-se as seguintes publicações: **Les sequestrés d'Altona**, **Le mur**, uma tradução brasileira intitulada **Reflexões sobre o racismo: reflexões sobre a questão judaica, orfeu negro**, **As mãos sujas**, uma versão ainda de António Coimbra Martins, **Théorie des ensembles pratiques** e **Esquisse d'une théorie des émotions**, a versão norte-americana **The Devil and the Good Lord and two other plays translated from the French**, **Questions de méthode**, **Les jeux sont faits**. Já de edição de 61 conhecemos o **Kean** traduzido pelo Fernando Midões, **La p... respectueuse suivi de morts sans sépulture**, a tradução brasileira **Com a morte na alma**, também brasileira a versão de Miroel Silveira **A prostituta respeitosa: peça com um acto e dois quadros**, e ainda a tradução de Francisco da Conceição **Mortos sem sepultura**. As edições de 1962 simplesmente repetem a versão de Nuno Valadas de **Les Mouches**, a de Coimbra Martins de **Les Mains Sales**, a edição portuguesa anotada e prefaciada por Vergílio Ferreira de **L'existencialisme est un humanisme**, **Les chemins de la liberté**, nada mais. O ano de 1963 confirma a tradução **Os dados estão lançados**, assinala a versão brasileira **A Idade da Razão**, repete uma edição de **Les chemins de la liberté**, oferece **Les Fleurs du Mal** de Baudelaire com prefácio de Sartre, propõe uma versão norte-americana, **The Wretched of the Earth**, insiste com vários exemplares de **Les chemins de la liberté**, repete a tradução portuguesa, **Os dados estão lançados**, ainda a brasileira de **A Idade da Razão**. O ano de 1964 oferece **Les mots, Sursis**, na versão de Sérgio Millet, **Situações VI** em tradução de Valentina Trigo de Sousa, uma edição francesa de **Colonialisme et anticolonialisme**, ainda **Portraits**, a par de **Problèmes du marxisme** e **Situations IV**, para, em 65, proporcionar as traduções de António Coimbra Martins, **As mãos sujas** e **A Náusea**, para além de um **Esboço de uma teoria das emoções** e repetindo edições francesas de **Situations VI** e **VII**. O ano de 66 limita-se a uma edição da versão brasileira de Rolando Roque da Silva, mas, em 1968, encontramos novamente a tradução de Sérgio Millet, **Com a morte na alma** e o arquivo manual da Biblioteca Pública Municiplpl do Porto inclui uma importante tradução de Diana Andringa, **A revolta de Maio em França**, publicada na Dom Quixote, divulgando textos de Jean-Paul Sartre, Daniel Cohn-Bendit e Henri Lefebvre. Este mesmo ficheiro indica, ainda, uma edição de 69, para além de outras, de **Juventude e Contestação** que reúne textos de Sartre, Marcuse, Moravia e Faure, na tradução de Maria Manuela Ferreira, Augusto Fitas, Manuel Dias Jacinto, Luísa Lemos e António Pescada, sendo de registar igualmente as **Páginas de Estética Contemporânea**, com selecção, tradução, prefácio e notas de Arnaldo Saraiva. Ainda deste ano, a base nacional de dados regista uma edição francesa de **Réflexions sur la question juive** e a tradução de Mário Alves e Gaspar Barbosa, **Acuso**.

Nos anos 70 e antes da Revolução dos Cravos, 1972 e 1974 destacam-se pela abundância de reedições francesas e reedições de traduções portuguesas, em múltiplos exemplares, evidenciando-se novidades neste último ano. Neste quadro, 72 assinala **Autour de 68, Situations VIII, Situations IX– Mélanges, La mort dans l'âme, La transcendance de l'ego, Questions de méthode e Critique de la raison dialectique**, a par das traduções **A engrenagem: variação sobre um tema de Sartre, As mãos sujas, Esboço de uma teoria das emoções e Os dados estão lançados**. O ano de 1974 introduz, então, a tradução de Francisco Ramos, **Mortos sem sepultura** e a de Serafim Ferreira, **O diabo e o bom deus**, para além de recuperar a de Nuno Valadas, **As Moscas** e a de **As palavras**, dando continuidade a obras fundamentais como **On a raison de se révolter** e propondo a novidade de uma dição comentada por Sartre do **Discours de la méthode** de Descartes. Curiosamente o ano de 1970 indica tão só uma reedição de **O existencialismo é um humanismo**, versão de Vergílio Ferreira, e o de 71 recupera **Situações III, As palavras, Os dados estão lançados**, a tradução **O escritor não é político?** de António Pescada et alii, a par de **L'idiote de la famille: Gustave Flaubert**. Em 1973, reeditam-se as traduções de Coimbra Martins, **A náusea** e **Os sequestrados d'Altona**, oferece-se **Nekrassov**, em língua francesa, e **As troianas** em versão portuguesa. O ano da Revolução dos Cravos mantém o ritmo de edições originais e traduzidas⁷, frutificando em entusiasmo editorial no ano seguinte, o de todas as liberdades: **Les mains sales, Qu'est-ce que la littérature?, La p... respectueuse, Mort sans sepulture, La nausée, Les mots, Les sequesters d'Altona, L'être et le néant, Critiques littéraires, Pena suspense** em tradução de Amélia Petinga, mais do que uma edição de **A idade da razão**, na versão de Sérgio Millet, **Com a morte na alma**, por Isabel de Brito e várias **Situações** nas versões de R.M.Gonçalves e de Valentina Trigo de Sousa.⁸

O texto da tradução de **Huis-Clos** de Jean-Paul Sartre que ora nos ocupa integra-se no espólio de Natália Correia existente na Biblioteca Nacional, é inédito e será publicado independentemente da edição destas Actas, com um prefácio alargado que integrará os presentes dados de avaliação crítica da tradução, como sobretudo da sua relação com o conjunto

⁷ Falamos precisamente de **Mortos sem sepultura**, tradução de Francisco Ramos, o **Discours de la Méthode** de Descartes, apresentado por Sartre, **As moscas** por Nuno Valadas, **On a raison de se révolter** de Philippe Gavi, Sartre, Victor P, **O diabo e o bom deus**, na tradução de Serafim Ferreira e, ainda, **Autour de 68, Situations VIII, Situations IX, Mélanges**.

A investigação com base comparatista que se interessa pelos problemas específicos da tradução tem procurado também em Portugal uma autonomização dos seus trabalhos no domínio designado por «Estudos de Tradução», imprescindível para o conhecimento da Literatura Portuguesa. A este título afigura-se interessante a **II Jornada de Estudos sobre a Tradução**, org. de Fernando Guerreiro, Lisboa, GUELF, flul, 1983.

⁸ A partir de 75, mantém-se o interesse pelas edições de Sartre em 76, nomeadamente com **Os dados estão lançados** por Maria Luísa Vieira Rosa, **Situações: problemas do marxismo** em versão de Valentina Trigo de Sousa, insiste-se em **A náusea** por Coimbra Martins, **La p... respectueuse** e **Situations X**. Em 1977, Pedro Tamen é o tradutor de duas edições fundamentais: **Situações X, política e autobiografia** e **Política e autobiografia**. Os dois últimos anos desta década anunciam um esbatimento editorial que caracterizará os anos 80, decididamente já não sartreanos de modo privilegiado.

das produção dramática nataliana. De resto, a década de 50 é fecunda no desenvolvimento desta vocação ao oferecer peças como a ainda inédita – mas de cuja edição presentemente nos ocupamos – **Sucubina ou a Teoria do Chapéu**, datada de 1952, escrita em parceria com o surrealista Manuel de Lima, e a até há pouco tempo igualmente inédita **D.João e Julieta**⁹, texto curiosíssimo pelo diálogo mítico cruzado que propõe.

O texto dactilografado e anotado à mão pela escritora existente em duplicado no seu espólio da BN não apresenta tradução do título da peça francesa. Em termos globais, é rigoroso no respeito das indicações cénicas, didascálias e divisão das cenas, sendo de registar, desde já, a informação veiculada por Isabel da Nóbrega, quando por nós contactada, de que Natália conhecia, durante os ensaios a que a própria amiga assistiu, precisamente e *par coeur* o texto de Jean-Paul Sartre, evidenciando uma precisão quase geométrica na direcção dos actores, mesmo tratando-se de amadores. Genericamente falando, é notável a qualidade da tradução que Natália Correia faz do **Huis-Clos** de Jean-Paul Sartre e as correcções à posteriori que a autora introduz à mão, no seu texto dactilografado, dão muito que pensar, isto é, o crítico poderia tender a considerar a possibilidade riscada como sistematicamente a mais respeitadora do original francês. Como consequência, é claro que a tradutora quis coerentemente ultrapassar certo rigor do *à letra*, tantas vezes oficialmente valorizado por um sentido profissional da língua, mas mais alheio às circunstâncias teatrais da palavra e do diálogo¹⁰. Livre, Natália investe o seu próprio estilo de poeta, transformando, por exemplo, também de modo sistemático, frases complexas em frases simples, o que altera basicamente o ritmo da língua, convertendo um diálogo mais solto e informal em Francês, num seu, português, de registo mais elevado, mais tenso – de certo mais bloqueado, igualmente –, não caíndo nunca na armadilha de um oralismo fácil que nunca é, em **Huis-Clos**, o das personagens de Jean-Paul Sartre. Não será de ignorar, neste contexto, o que a língua projeta, ao tempo, de assimetria em França e em Portugal, enquanto libertação pela palavra, justificando, portanto, a maior pompa, quando não erudição, das personagens portuguesas e a maior coloquialidade dos diálogos franceses¹¹.

⁹ Procuramos oferecer perspectivas comparatistas de leitura desta peça no artigo intitulado **D.João e Julieta de Natália Correia: tradição e transgressão**, a publicar ainda este ano na revista **Línguas e Literaturas**, FLUP, 2003, no prelo.

Por razões orçamentais e de equilíbrio proporcional do volume destas Actas não incluímos a edição desse documento que surgirá em 2004.

¹⁰ A este respeito vide José Lambert, «La Traduction», in ANGENOT Marc et alii, **Théorie littéraire**, Paris, PUF, 1989., p.155, na definição do dilema «adéquat/acceptable» para designar a natureza de correspondência entre textos de partida e de chegada.

¹¹ O teatro tem para Sartre uma natureza cerimonial a que não deve ser alheio o distanciamento do actor em relação ao público, também pela linguagem que pode transmitir solenidade, como exemplarmente quando se representa os clássicos. Vide, CONTAT Michel e RYBALKA Michel, **Jean-Paul Sartre, Un théâtre de situations**, Paris, Gallimard, p.110.

Será igualmente de registrar que a tradução de Natália Correia não está, contudo, isenta de equívocos, *faux sens* e até um outro barbarismo, sendo neste último caso flagrante a má tradução de «balcon» por «balcão», introduzindo até o absurdo de uma infanticida que atira o seu recém-nascido de um «balcão» abaixo, com vista para um lago na Suíça. Quando, ainda na cena I, Garcin nota que na sala não há espelhos – «Pas de glaces»–, a tradutora toma ambigualmente «glaces» por vidros, descurendo a coerência com as outras ocorrências de «glaces» ao longo da peça, aí respeitadas, dada a nitidez que o tema da ausência de espelho assume na definição daquele Inferno, sobretudo para as mulheres, e na aproximação do plano da imaterialidade para todas as personagens que, de si, porque mortos, não podem reter uma imagem corporal¹². Também um exemplo paradigmático do peso da frase nataliana, ao contrário da fluidez francesa é o seguinte:

« (...)
Garçon
Et voilà. Voilà la dignité humaine qui nous revient.
(...)»

cf.

« (...)
Criado. Pronto. Cá está dignidade humana a apossar-se novamente
De si. »¹³

Um exemplo de uma grande dificuldade que convidava ao risco de uma tradução pouco sensível e que Natália tão bem domina, podendo aparentar ao crítico desatento falta de invenção, é o seguinte:

« (...) Garçon
Que vous êtes romanesque!
(...)»

cf.

¹² A edição de confronto será sempre a de SARTRE Jean-Paul, *Huis-Clos suivi de Les mouches*, Paris, Gallimard, 1947, remetendo nós aqui para as páginas 13-21. Referimos as páginas 1-2 do documento.

¹³ A mesma edição a partir de agora indicada por H-C, p.15, e documento, a partir de agora indicada por d., p.2.

« (...)»
O Criado: *O senhor é bastante romanesco.*
(...)»¹⁴

Normalmente o tradutor não reconheceria uma frase destas na boca de um criado, mas um normal criado, em França, também não se exprimiria assim. Há, pois, que saber produzir o distanciamento através da singularidade do excepcional porteiro de Inferno e saber fugir a uma hipercorreção do estilo: «Que poeta o senhor me saiu!». Desconcertante parece ser, contudo, aqui e ali a indiferença quanto ao alcance filosófico da expressão sartriana, em Francês, conforme está patente aqui:

« (...)»
Garcin. (...) *L`oeil s`humecte, le monde s`anéantit;*
(...)»
cf.
« (...)»
Garcin- *Os olhos humedecem. O mundo desaparece.*
(...)»¹⁵

Aqui o plural é, de resto, acrescentado posteriormente pela tradutora que corrige a versão inicial dactilografada, de modo pertinente, não conseguindo, contudo, respeitar o sentido de aniquilamento do mundo. Na mesma linha, quando Garcin nota a inevitabilidade da lâmpada acesa, afirma amargamente:

« (...)»
Garcin: *Il fera grand jour dans mes yeux.*
(...)»
cf.

¹⁴ H-C, p.17.
d.p.2

¹⁵ H-C, p.18
d.p.3

« (...)»

Garcin: (...)Será um dia enorme nos meus olhos. (...)»¹⁶

A versão portuguesa resulta, assim, praticamente incompreensível. Pelo contrário, a explicitação reiterada do pronome pessoal que parece resultar de uma colagem excessiva à gramática francesa, poderá não o ser, porquanto favorece o sentido da demarcação interpessoal, tema axial desta peça, produzindo, portanto, um efeito de rara sutileza. Por outro lado, noutros momentos, como no seguinte, o pormenor é sacrificado:

« (...)»

Garcin: *Mais je suis sûr que nous pourrons nous accommoder
L'un de l'autre: je ne parle pas, je ne remue guère et je fais
Peu de bruit (...)».*

cf.

« (...)»

Garcin: (...) *Mas tenho a certeza que cá nos havemos de arran-
Jar. Eu não falo. Nunca mexo e faço pouco barulho.(...)»¹⁷*

Seria também de evitar uma estrutura excessivamente equivalente como a patente na tradução seguinte:

«(...) Estelle: *Non. J'étais plutôt abrutie. (...)»*

cf.

« (...) Estela: *Não.Estava antes embrutecida. (...)»¹⁸*

¹⁶ H-C, p.19

d.p.3

¹⁷ H-C,p.25.

d.p.6

¹⁸ H-C, p.40.

d. p.8.

Na construção da personagem Estela, a tradução introduz até o equívoco a dois níveis, dado que «Ils viennent ici par milliers.» corresponderia a «Chegam em catadupa» e não à proposta nataliana de «Eles chegam aos milhões.»¹⁹ e «et n`ont affaire qu`à des subalternes» nunca se traduziria por «só se dão com gente de condição subalterna», mas sim por «só se dão com gentinha.» Ainda, evidenciando uma assimetria ao nível social da língua, o simples «Je n`ai rien à cacher» de Estelle exprime-se num «Não tenho nada a ocultar» da versão nacional ²⁰. Mais grave parece ser a proposta de tradução de «Damnés» em «Danados» que é ambíguo e menos forte, considerando o forte peso teológico e univocidade do termo francês²¹. Espantosa é, pelo contrário, a tradução da canção que Inês entoou para si e que dá conta da criatividade e à vontade poéticas de Natália:

*« Dans la rue des Blancs-Manteaux
Ils ont élevé des tréteaux
Et mis du son dans un seau
Et c`était un échafaud
Dans la rue des Blancs-Manteaux.»*

Cf.

*« Na rua dos Capotes Brancos
levantaram um estrado
puseram farelos num balde
e nasceu um cadafalso
na rua dos Capotes Brancos.»*

*« Dans la rue des Blancs-Manteaux
Le bourreau s`est levé tôt.
C`est qu`il avait du boulot*

¹⁹ H-C,p.39

d. p. 12

²⁰ H-C,p.41

d. p.13

²¹ H-C,p.41

d. p.14

Faut qu`il coupe des Généraux
Des Évêques, des Amiraux
Dans la rue des Blancs-Manteaux.»

Cf.

« Na rua dos Capotes Brancos
o carrasco madrugou
tem imenso que fazer
vai degolar generais
arcebispos, almirantes
na rua dos Capotes Brancos.»

« Dans la rue des Blancs Manteaux
Sont v`nues des dames comme il faut
Avec de beaux affûtiaux
Mais la tête leur f`sait défaut
Elle avait roulé de son haut
La tête avec le chapeau
Dans le ruisseau des Blancs-Manteaux.»

Cf.

« À rua dos Capotes Brancos
vieram damas da alta
com adornos de espantar
mas já de cima dos ombros
a cabeça lhe tombara
e com a cabeça o chapéu
na valeta dos Capotes Brancos.»

22

²² H-C, p.43
d. p.15

Um outro lugar onde a dimensão filosófica de Sartre parece prejudicada pela tradução é o seguinte, implicando uma total ausência de espelhos e a consequente dificuldade em confirmar a sua existência real:

« Inês: (...) *Moi je me sens toujours de l'intérieur.*»

cf.

« Inês: (...) *Eu vivo sempre interiormente.*»²³

Há outros exemplos de deficiente tradução, um primeiro que deita a perder a desconcertante metáfora do texto sartreano, e um segundo em que simplesmente Natália Correia ignora o significado da expressão francesa:

« Estelle- (...) *Mon image dans les glaces était apprivoisée.*»

cf.

« Estela: *A minha imagem dominava os espelhos.*»²⁴

« Inês- (...) *Je suis le miroir aux alouettes, ma petite alouette, Je te tiens.* (...)»

cf.

« Inês: (...) *Eu sou o espelho das gaivotas. Minha pequena gaivota. (...) Disponho de ti.* »²⁵

Deveras curiosa é a natureza prática da encenação que emerge deste documento nas múltiplas didascálias que junta às do próprio Sartre, num rigor notável de direcção de actores, para além da adaptação do perfil físico da mulher que é

²³ H-Cp.44

d.p.16

²⁴ H-C,p.45

d.p.18

²⁵ H-Cp.45

d. p.18

Ainda evidenciando dificuldades no domínio da língua francesa, na p.20 do manuscrito, Natália faz corresponder «A todas as horas estaremos nus como vermes» a «*Tout à l'heure nous serons nus comme des vers*», p.54. No mesmo sentido, a expressão «*j'en ai fini avec la terre*» não equivale a «já nada tenho a ver com a terra», p.27 do documento.

Será ainda de registar a multiplicação de didascálias manuscritas, acrescidas ao texto dactilografado, que indicam a vocação de encenadora de Natália Correia, ao longo de todo este trabalho.

loura no texto francês e que Natália converte numa morena, na sua tradução²⁶. Quando Garcin agarra Inès para lhe dizer «je vous connais jusqu`au coeur», Natália substitui coração por alma, salientando a coerência teológica, por sugestão, com a «pitié», da mesma fala, ainda que deite a perder a deliberada exclusão sartreana da transcendência, num efeito de frustração de expectativa assim produzido em Francês²⁷. Apreciável, em termos culturais, é a transposição do «Petit Poucet, pauvre Petit Poucet» do texto de Sartre, que de resto dialoga com a imagem aqui explorada do ogre (que Natália poderia ter feito equivaler ao papão português), no «patetinha, pobre patetinha» da tradutora, solução desembaraçada e pertinente²⁸. Globalmente, a edição crítica deste documento ilustrará recorrentemente o movimento ascendente, em termos de nível de língua, que quase provoca um efeito, actualmente, de irrisão, na sua apreciação, como paradigmaticamente com a proposta de «sou uma obstinada» para a expressão do texto de partida «j`ai la tête dure»²⁹.

Irrisório afigura-se-nos hoje, num mesmo sentido desta pompa expressiva, já independente, segundo cremos, da elevação poética nataliana, o Portugal encerrado sobre si próprio da época em que **Huis-Clos** se estreou contra todas as proibições, num teatro particular, como Almeida Garrett havia feito representar, pela primeira vez, o seu **Frei Luís de Sousa**, ecoando aqui o «Ninguém» do destemido fundador do Teatro Nacional neste inferno da nossa nacionalidade que há-de julgar Natália Correia pela sua poesia erótica como julgou o poeta de **O Retrato de Vénus**, que exilou a criadora de **Sonetos Românticos** na sua própria terra, como desterrou dentro e fora o romântico, a um tempo pai e neto do tal Romantismo português que a ensaísta via e sonhava permanente...³⁰

²⁶ H-C,p.65
d.p.27

Na mesma p.27 do manuscrito, a autora traduz «Peut-être bien que je m`en doute» por «Talvez eu o suspeite...» sem sucesso.

²⁷ H-C, p. 66.
d. p.28.

Nesta mesma página, Estelle grita «Au secours», cujo dramatismo Natália neutraliza com a tradução «Ajude-me».

²⁸ H-C, p. 71
d. p.29

²⁹ H-C,p.89
d.p.41

³⁰ Na produção dramática sartreana, as personagens de **Huis-Clos** não têm horizonte, como os intelectuais pareciam sentir não ter em Portugal, num mesmo espaço fechado, o dramaturgíco e o nacional.O paralelo com Almeida Garrett, ao nível do projecto teatral de ambos os autores, se esboça num mesmo sentido de paradoxo de lugar e de tempo que irrealiza, por um lado, o projecto garrettiano de um Teatro Nacional, como, por outro lado, guarda na gaveta a escrita dramática de Natália, antes do 25 de Abril, à semelhança do que paradigmaticamente aconteceu com o seu **D.João e Julieta**, retrato de uma já quase intrínseca decadência e impotência portuguesas.

Índice

Dez anos depois... <i>Cristina A. M. de Marinho</i>	5
Breve perfil de Natália em sua obra <i>Urbano Tavares Rodrigues</i>	7
A Natalidade de Natália <i>Fernando Dacosta</i>	9
Natália Correia <i>Maria Teresa Horta</i>	19
A Mãtria e o Mal <i>Luís Adriano Carlos</i>	23
D. Sebastião entre o Ser e o Parecer (a propósito de <i>O Encoberto</i>) <i>Maria de Fátima Marinho</i>	31
Lugares da Poesia em Natália Correia <i>Maria do Carmo Castelo Branco de Sequeira</i>	43
A discussão do aborto na voz de Natália Correia <i>Fernando Rebelo</i>	53
Entre Eros e Thanatos (em torno de <i>Sonetos Românticos</i> de Natália Correia) <i>Isabel Vaz Ponce de Leão</i>	59
Jean-Paul Sartre à porta fechada: uma tradução e representação de <i>Huis-Clos</i> , em Portugal <i>Cristina A. M. de Marinho</i>	69