



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS

ANDREZZA JAQUIER PIGOZZO DE OLIVEIRA
[Bolsista FAPESP – Processo 2015/26949-2]

**A DESSACRALIZAÇÃO DO CÂNONE: *D. JOÃO E JULIETA* E O
OLHAR FEMININO DE NATÁLIA CORREIA**

SÃO CARLOS – SP

2018

ANDREZZA JAQUIER PIGOZZO DE OLIVEIRA

[Bolsista FAPESP – Processo 2015/26949-2]

**A DESSACRALIZAÇÃO DO CÂNONE: *D. JOÃO E JULIETA* E O
OLHAR FEMININO DE NATÁLIA CORREIA**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado à Banca Examinadora, como parte exigida para obtenção do título de Licenciatura em Letras (Português-Espanhol).

Orientador: Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim (DL/UFSCar)

SÃO CARLOS – SP

2018

AGRADECIMENTOS

Aos encontros inesperados, aos contrários e às ruas percorridas. Sem Célia, sem Zaine, sem Julia, sem Cristina, sem Lorena, os fios seriam outros.

À minha família pela primeira letra, pelo primeiro incentivo, pelo amor e apoio incondicional.

Aos meus pais, Joel e Suzana, por entenderem a distância e os sonhos.

Ao meu irmão e seu espírito irreverente.

Ao Rodrigo, meu companheiro, que iluminou minhas tormentas e fez da vida um poema.

Ao Prof. Dr. Jorge Valentim, pelo incansável trabalho de professor, pesquisador e orientador, pelas trocas e incentivos, por ter acreditado em mim quando eu mesma vacilava.

À Profa. Dra. Vivian Leme Furlan, por aceitar compor a banca, pelos ensinamentos e encontros tão valiosos.

À Universidade Federal de São Carlos, lar onde me encontrei.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pela concessão da bolsa de iniciação científica que me permitiu realizar a pesquisa sobre a obra de Natália Correia e, com ela, vislumbrar novos horizontes.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
Centro de Educação e Ciências Humanas
Departamento de Letras
Curso de Licenciatura em Letras (Português-Espanhol)

Folha de aprovação

Assinatura dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Trabalho de Conclusão de Curso da candidata Andrezza Jaquier Pigozzo de Oliveira, realizada em 14/12/2018:

Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim (UFSCar) – Orientador

Profa. Mt. Vivian Leme Furlan (UNESP/FCLAr/FAPESP) – Argüidora Titular

Profa. Mt. Larissa da Silva Lisboa Souza (USP/CAPES) – Argüidora Suplente

Trabalho avaliado em: 14/12/2018.

Conceito: APROVADO

RESUMO:

O presente Trabalho de Conclusão de Curso tem como objetivo analisar a peça *D. João e Julieta*, da escritora portuguesa Natália Correia (1923-1993), para, a partir daí, refletir sobre a escrita de autoria feminina no espaço dramático português, onde a presença de mulheres ainda é dificultosa e subvalorizada. Diante disso, a escolha da obra é sintomática, visto que, nela, encontramos a alteração de uma ordem social estabelecida pelo patriarcado, através de uma releitura e de uma desconstrução da tradição, centralizada, sobretudo, na imagem da personagem Don Juan. Com isto, a leitura proposta destaca o gesto dessacralizador e o olhar feminino da autora ao revisitar e recriar duas figuras do universo teatral: Don Juan e Julieta.

PALAVRAS-CHAVE: Dessacralização; Cânone; Personagem feminina; Teatro português do século XX; Natália Correia.

ABSTRACT:

This monography aims to analyze the play *D. João e Julieta*, by the Portuguese writer Natália Correia (1923-1993), to, from there, reflect on authorship writing feminine in the Portuguese dramaturgical space, where the presence of women is still difficult and undervalued. Therefore, the choice of work is symptomatic, since, in it, we find the alteration of a social order established by the patriarchy, through a rereading and a deconstruction of tradition, centered, above all, on the Don Juan character image. With this, the proposed reading highlights the desacralizing gesture and the female perspective of the author by revisiting and recreating two figures from the theatrical universe: Don Juan and Julieta.

KEY WORDS: Desacralization; Canon; Female Character; Portuguese 20th century theater; Natália Correia.

Mas a alma do teatro sitiada pela deserção dos valores que a alimentavam, entre os quais o intolerável desaparecimento do ser no parecer, não podia continuar a ser presa do ruído do efémero que neutraliza o real. Só o texto, a palavra essente que permanece do corpo percível da física teatral podia liberta-la dessa magia nefasta do efémero. E, perante, a precariedade da criação da literatura dramática, o socorro vem da reposição de peças do teatro clássico cuja actualidade consiste na demonstração de que a mudança não é evolução e que no real subtraído pela aparência que nos querem vender como realidade, não evoluímos porque o que infecta a nossa vida não foi destruído.

[NATÁLIA CORREIA. A vingança das Euménides e o teatro actual.]

A obra dramaturgica de Natália Correia (1923-1993) assume-se em termos pessoais e intransmissíveis. O melhor dela inscreve-se num quadro que tem a ver com um grande poder de satirização e com elementos de um surrealismo que são uma marca de modernidade, ao mesmo tempo que absorve confluências aparentemente contraditórias.

[CARLOS PORTO. Teatro desde a *presença*.]

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1) REFLEXÕES EM TORNO DO CÂNONE	10
2) OS CAMINHOS DA DRAMATURGIA DE NATÁLIA CORREIA	19
3) <i>D. JOÃO E JULIETA</i> : O amor subversivo e a sedução da morte	32
4) NATÁLIA CORREIA E A ESCRITA DE AUTORIA FEMININA PÓS-25 ABRIL DE 1974	55
CONCLUSÃO.....	68
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	69

INTRODUÇÃO

Objetivamos nesse Trabalho de Conclusão de Curso, analisar a peça *D. João e Julieta* da escritora portuguesa Natália Correia, refletindo sobre o olhar inovador por ela tecido para desconstruir duas personagens do cânone dramático, o que permite, assim, observar o ato subversivo através da escrita que apresenta outro prisma dentro do espaço teatral português, onde a presença de mulheres escritoras ainda é pouquíssimo estudada.

Acreditamos que a reflexão sobre a escrita de autoria feminina constitui um exercício necessário, bem como trazer à luz obras e autoras que, por motivos sociais e culturais, são levadas ao silenciamento, como é o caso do *corpus* eleito que, durante a ditadura salazarista, foi apenas de conhecimento da autora e de seu amigo João Comuna. Somente em 1999, a peça foi levada aos palcos, 25 anos depois do fim da censura do Estado Novo e 6 anos após a morte de Natália Correia.

Para trilhar o caminho de nossa discussão é necessário esclarecer o conceito de Cânone aqui agenciado, posto que o processo de dessacralização que a autora empenha é vasto e simbólico, tendo em vista o seu conhecimento sobre as personagens invocadas e o lugar literário e canônico ao qual pertencem. A crítica que se debruça sobre o cânone também é vasta, por isso, partimos dos estudos de Leyla Perrone-Moisés (1998) e elegemos o conceito que nos auxiliará durante a pesquisa. Em nosso projeto inicial, não citamos a autora, entretanto, foi preciso articular uma definição específica que permitisse adicionar as outras teorias eleitas, a fim de realizarmos um diálogo claro e conciso com as leituras de Harold Bloom (1994), as quais são importantes para uma discussão acerca da instauração de um “Cânone Ocidental”. Ao lado destes títulos, lançamos mão também da reflexão de Fabio Mario da Silva (2014), sobretudo quando este especifica a reflexão sobre o cânone e a escrita de autoria feminina em Portugal.

Com isto, esperamos atingir nossos objetos e adentrar no projeto literário de Natália Correia, um dos muitos que foram silenciados pelos anos de ditadura salazarista. Na peça em foco, como o seu título já antecipa, o processo teatral nataliano aposta numa (re)construção de personagens já consagradas por um cânone masculinista e patriarcal, através da utilização/subversão do mito de D. Juan e da personagem Julieta.

1) REFLEXÕES EM TORNO DO CÂNONE

Antes de adentrarmos no conteúdo da peça e sua análise, assim como a discussão acerca de Natália Correia e a escrita de autoria feminina, torna-se essencial discutir o cânone que a autora invoca e, ao mesmo tempo, problematiza, visto que a composição, a escolha e a entidade que define tal cânone implicam em relações não somente estéticas, mas também sociais, políticas e culturais, como bem nos lembra Maria Irene Ramalho de Sousa Santos (1994):

Quando se fala de cânone, o que está em causa é a identidade cultural de países, nações, povos; ou simples comunidades ou organizações diversamente definidas e com diferentes interesses e repercussões de impacto variável (academias, universidades, departamentos) (SANTOS *apud* SILVA, 2014, p. 26)

A discussão acerca do cânone aponta para uma divergência entre os críticos que se debruçam sobre este assunto. Há aqueles que defendem a concepção de que o mesmo reflete a identidade cultural de uma sociedade e o que está no cerne desta; e, entre os que defendem a supremacia do valor estético, para além do contexto histórico social, há aqueles que isentam, assim, o cânone do aspecto ideológico. Ora, nesta última posição, encontram-se as reflexões de Harold Bloom, em sua obra *O Cânone Ocidental* (1994), onde define o cânone a partir do pensamento individual.

Ainda que o reconhecido ensaísta norte-americano possua uma pesquisa de fôlego sobre o assunto, o leitor não pode se furtar de levantar alguns questionamentos, como, por exemplo, sobre o que se refere à “abertura” do cânone para determinadas obras. A questão da seletividade, realizada através de uma noção de valor estético, não está posta em dúvida, visto que a própria noção de um “cânone ocidental” indica um caminho excludente, sobretudo, quando consideramos a existência de uma literatura mundial, ou seja, num âmbito maior e global. Sobre tais questões, Bloom especifica a discussão a partir do que ele entende por “Cânone”:

[...] o Cânone é a verdadeira arte da memória, o suporte autêntico do pensamento cultural. Muito simplesmente, o Cânone é Platão e Shakespeare; é a imagem do pensamento individual, quer se trate de Sócrates a pensar durante a sua própria morte, quer de Hamlet a contemplar essa região desconhecida. A imortalidade junta-se à memória na consciência do teste de realidade induzido pelo Cânone. Em virtude da sua verdadeira natureza, o cânone ocidental nunca se fechará, mas não pode ser forçado a abrir-se pelas nossas senhorinhas de claque de apoio. Só a força o pode abrir, a força de um Freud ou de um Kafka, persistentes nas suas cognições negativas. (BLOOM, 1994, p.45)

Na esteira do pensamento de Jaime Ginzburg (2012), compreender o cânone significa entender sua configuração, com o pressuposto de sua “noção de valor”, além do fato de que ele “se caracteriza pela legitimação de exclusões” (GINZBURG, 2012, p. 21). No entanto, isto não quer dizer necessariamente que o leitor não possa refletir sobre o que seria esse pressuposto e como o definem.

A noção de “valor” nos estudos literários coloca-se lado a lado com as reflexões acerca do cânone, visto que, como apontamos acima, o processo de seletividade, também parte, para alguns críticos, do conceito de “valor estético”, como ocorre em Bloom. Este, em seus ensaios, seleciona vinte e seis escritores que, segundo ele, são “obrigatórios em nossa cultura” (BLOOM, 1994, p.11), tendo em vista a apreensão do “valor estético” destas, a partir da sua “realidade”, isto é, ele elege um cânone conforme a sua própria experiência literária. Entretanto, selecionar autores e obras a partir deste critério advindo da própria experiência trata-se de um valor individual, como o próprio autor esclarece: “Eu próprio insisto em que o eu individual é o único método e todo o padrão para a apreensão do valor estético” (BLOOM, 1994, p.31). Reiterando a sua metodologia de trabalho, Bloom afirma, desde o início, que “o ‘Valor Estético’ é às vezes visto mais como uma sugestão de Immanuel Kant¹ do que como uma realidade, mas, não tem sido essa a minha experiência em toda uma vida de leitura” (BLOOM, 1994, p. 11).

Entretanto, o que sugere Bloom? Se o que chama de “valor estético” é menos uma sugestão de Kant, poderíamos pensar que, para o crítico, a qualidade estaria no objeto e não no sujeito que atribui valor, isto é, nessa concepção, como aponta Ginzburg, “o valor de uma obra é inteiramente inerente a ela” e, deste modo, se torna uma “substância” (GINZBURG, 2012, p. 43).

O autor norte-americano guia-se pelo que chama de “supremacia estética” sem definir exatamente tal conceito para além da experiência individual, e nega a existência de ideologia na formação do Cânone, atacando o que chama de “Escola de Ressentimento”, espécie de nicho intelectual composto por departamentos e estudantes ligados aos estudos culturais, com questionamentos sobre os processos de seletividade e

¹ Para Kant, o valor estético não pode ser senão subjetivo, pois a qualidade estética não está no objeto, mas no sujeito que lhe atribui valor, deste modo, o juízo estético não se valida através do eu individual e solicita a adesão universal, pois “o juízo do gosto” só “pode ser um juízo universal porque ele justamente não está fundado numa sensação e sim numa reflexão” (FIGUEIREDO, 2001, p. 226). Assim sendo, enquanto subjetiva, a universalidade torna-se um valor comum.

formação do Cânone. Se, por um lado, segundo Ginzburg, “essa Escola estaria trabalhando contra a configuração do cânone, [visto] como conjunto de ‘escritores ‘homens, brancos e mortos’” (GINZBURG, 2004, p. 101), por outro, de acordo com Bloom, tais componentes não poderiam explicar a centralidade de Shakespeare pela história e pela luta de classes.

Diante tal argumentação, cabe-nos, aqui, refletir sobre as tensões que ocupam os estudos canônicos, afinal, Harold Bloom ocupa um espaço importante nessas discussões com opiniões, por vezes, elitistas. Sua própria defesa dos processos de seletividade pretende usar os “critérios artísticos”, não mapeados, para justificar o elitismo: “nada é tão essencial para o Cânone ocidental quanto seus princípios de seletividade, que só são elitistas à medida que se fundem em critérios severamente artísticos” (BLOOM, 1994, p.30), isto é, o próprio ato de conceber um cânone a partir de valores pouco delimitados, que se diz “ocidental”, é problemático, posto que o autor destaca, com poucas exceções, apenas escritores de língua inglesa. Como aponta Fabio Mario da Silva (2014), o estudo de Bloom é profundo, entretanto “quem deveria fazer um tal estudo deveria ser alguém que não existe: um poliglota genial e profundo conhecedor da literatura mundial” (SILVA, 2014, p.22), e de fato, o próprio Bloom afirma, em uma entrevista publicada pela *Folha de S. Paulo*, que deixou de fora autores brasileiros por estarem “mal representados em tradução para o inglês”².

Do mesmo modo, para o escritor José Saramago, entrevistado por Carlos Reis (1998), a lista de Bloom não lhe parece legítima, já que a seleção do autor foi realizada a partir de traduções para o inglês, e também acrescenta que a sua proposta de cânone foi pensada no contexto norte-americano em relação à literatura mundial, porém, ao se tornar traduzida mundialmente, acabou provocando o problema de que tal visão não se sustenta em outras culturas, logo, aponta que também há uma limitação na formação de um cânone que se diz ocidental. Neste sentido, escritores e críticos indicam as limitações de Bloom, que as reconhece, como já observamos. Também é problemático o fato de que o ensaísta, ao defender critérios de seletividade que obedeçam ao valor estético, não delimita ou mapeia os critérios de inclusão ou exclusão para além do gosto individual, questão a que Jaime Ginzburg (2004) nota como um traço do “pensamento autoritário”:

² Em 2 de agosto de 1995, Harold Bloom concedeu a Arthur Nestrovski uma entrevista, em Nova York, publicada na *Folha de São Paulo*, e incluída na antologia de Adriano Schwartz, *Memórias do presente* (2003) (GINZBURG, 2004, p. 101)

O pensamento autoritário constantemente opera com esse procedimento: elabora concepções de conhecimento baseadas na generalização; estabelece essas concepções como parâmetro de valorização para a totalidade da experiência; justifica a desvalorização e a exclusão de certos elementos com base na irrelevância do que foge ao padrão, instituindo um círculo vicioso que reforça seus próprios valores sistematicamente (GINZBURG, 2004, p. 104)

Leyla Perrone-Moisés reconhece no pensamento de Harold Bloom uma mistura de atitudes “conservadoras-reacionárias com atitudes resistentes, argumentos de caráter universal e opiniões arrogantemente individuais” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 199). Na leitura da pesquisadora brasileira, o ensaio de Bloom demonstra, como um todo, uma postura pessimista do autor acerca dos estudos literários, que pode ser observada em momentos avaliativos de sua obra, como em: “[...] vendo-me agora cercado por professores de hip-hop; por clones de teorias gálico-germânicas; por ideólogos de gênero e várias crenças sexuais; por multiculturalistas ilimitados, percebo que é irreversível a balcanização dos estudos literários” (BLOOM, 1994, p. 492).

Diante disso, é possível perceber uma série de gestos na obra de Bloom que confirmam as análises de Ginzburg e Perrone-Moisés: a falta de um mapeamento claro e seleção dos critérios, além dos ataques constantes aos multiculturalistas e feministas. Na verdade, tais aspectos não poderiam ser entendidos como índices reveladores de um cânone individual, fruto do próprio ego de Bloom³? Por sua vez, isto não contraria a essência e a pretensão do mesmo, que deveria envolver consenso e universalidade (conceitos que desenvolveremos mais a seguir)? Apesar destas indagações, isto não quer dizer que Bloom não tenha momentos de clareza.

A forma como o crítico tece suas reflexões são problemáticas, sua defesa da literatura e dos valores estéticos fica encoberta pelos ataques realizados, a própria concepção de Bloom acerca da literatura associa-se a um cenário bélico,⁴ e seu livro foi

³ Jaime Ginzburg (2014) afirma que o cânone de Bloom é uma manifestação egóica e sublinha que “o trabalho egóico de delimitação, procurando impedir a mistura entre a manifestação egóica, associada a um gosto genial, e a alteridade, espaço dos gostos medíocres, é um empreendimento convicto e, pela extensão e persistência, monumental” (GINZBURG, 2014, p. 104). Isto corrobora com a observação de Leyla Perrone-Moisés (1998) para quem o cânone apresentado pelo autor é uma manifestação pessoal com “opiniões arrogantemente individuais” (PERRONE-MOISÉS *apud* GINZBURG, 2004, p. 104).

⁴ Na obra *O cânone Ocidental*, o autor apresenta expressões que constroem uma imagem bélica, como, por exemplo, “a literatura é uma *continuada disputa*” (BLOOM, 1994, p. 499; grifos meus). Deste modo, Leyla Perrone-Moisés observa que Bloom possui uma determinada concepção da tradição, que já estava presente em seu primeiro livro *A Angústia da Influência* (1979), e esta é a de “um campo de batalha, onde os escritores mais novos querem matar seus genitores e progenitores” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 200). Também, Fabio Mario da Silva (2014, p. 25) aponta que o processo canônico de Bloom indica um legado na qual traça uma genealogia dos poetas mais fortes, entretanto, o pesquisador brasileiro lembra que este pensamento já aparecera no formalismo russo.

“um verdadeiro presente às feministas, aos multiculturalistas, a todos os inimigos do ‘cânone ocidental’. Mais do que declaradamente logocêntrico, o cânone de Bloom é anglo-cêntrico e egocêntrico” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 201). Entretanto, segundo a autora, “a valorização do estético não é necessariamente reacionária” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 201), porém, a defesa do estético é indissociável da ideologia, assim como toda produção artístico-cultural.

O pensamento de Bloom dialoga com o campo explorado pela autora, em que escreve sobre os valores dos “escritores-críticos modernos”, e como estes concebem uma tradição através do exercício crítico. Escolher uma obra em detrimento de outra já significa um julgamento, pois, quando um escritor/crítico seleciona e se apropria de uma obra, por consequência, ele a canoniza, isto é, “a tradição só pode abrir espaço quando é ‘acotovelada de dentro’”, e para ambos, Bloom e Perrone-Moisés, os projetos dos escritores “visa[m] a algo maior e de maior duração do que o engajamento social imediato” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 201). Neste sentido, a valorização do estético também é necessária, mas não com a crença de que esta esteja isenta do aspecto ideológico. Basta, nesta perspectiva, lembrar as vanguardas europeias do século XX, por exemplo, e como estas correntes estéticas demonstraram isso para os estudos literários.

A discussão em torno do cânone apenas ressalta que a literatura sempre foi uma prática das classes dominantes. Ao verificar que este espaço pertence aos “homens brancos mortos”, e que as mulheres, os não brancos, os colonizados e as dissidências sexuais foram, muitas vezes, ignorados na história literária, confirma-se a importância de refletir, de tempos em tempos, acerca dos autores e obras que são escolhidas para adentrar nos cânones, nos manuais acadêmicos e nas antologias. Tal movimento, aliado à recuperação de escritores e obras eclipsados, revela uma evolução para os estudos literários:

[...] Toda a evolução adquirida pelos novos paradigmas da humanidade, sobretudo com o início do século XX, trouxe novas perspectivas, principalmente aos grupos mais marginais – entre eles mulheres, negros e homossexuais – que começaram a ter mais autonomia e a reivindicar os seus direitos na sociedade, trazendo à tona novos debates. E não só: os estudos literários sofrem um extremado processo de estruturação e redefinição (formalistas, estruturalistas, pós-estruturalistas, *New Criticism*, etc.) que obriga a instituição/cânone a rever-se e a atualizar-se, constantemente. (SILVA, 2014, p. 34)

Entretanto, há gestos extremos que acabam por reduzir a constituição de um cânone literário e a própria literatura a “interesses imediatos de classes ou de grupos sedentos de poder”, e isso levaria a “restringir enormemente as motivações dos escritores, críticos, professores e subestimar a função das obras literárias na sociedade” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.196). A luta contra o cânone, realizada desta maneira, demonstra um caminho estreito, onde tanto pode abrir novos territórios dentro dos estudos literários, quanto pode apontar para o risco de perder de vista o discurso literário (SILVA, 2014, p. 51). Por outro lado, France Vernier (1977) assinala que entender a literatura e o próprio escritor como completamente autônomos em relação à sociedade é cair em um idealismo, pois “o literário goza, em relação à infra-estrutura sócio-econômica, de uma autonomia relativa. Isto significa que, a menos que se caia num idealismo, ele tem relações com a infra-estrutura e esta é, em última instância, determinante para o explicar” (VERNIER, 1977, p. 43).

Visando compreender o cânone, ajudará, também, observar a mutação que este conceito sofreu ao longo da história. Segundo João Ferreira Duarte (2005), o termo *cânone* teve sua origem no grego *kanón*, que significava “regra”. Se, antes, referia-se, sobretudo, ao cânone bíblico, isto é, aos textos autorizados pela instituição religiosa, em tempos atuais, este foi adotado posteriormente para o espaço literário:

Acompanhando o processo de secularização da cultura em marcha desde o renascimento, o conceito e o termo (cânone) vieram progressivamente a ser aplicado ao domínio da literatura, muitas vezes sob a forma de expressões como “os clássicos” ou as “obras primas” (FERREIRA DUARTE, 2005, [s.p.]

Diferente do cânone bíblico, que sempre esteve fechado, o literário encontra-se aberto, sofrendo alterações relativas à sociedade, deste modo, passou a significar “o conjunto de autores literários reconhecidos como mestres da tradição” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 61), e estes “mestres” são a própria história da literatura, ou seja, uma tradição que ensina os novos e, como dívida e herança, estes devem honrá-la e imitá-la. O cânone sofreu modificações correspondentes ao contexto de cada país que adotou o método de estabelecer uma tradição literária, segundo Ernst Robert Curtius (1957) em seu renomado estudo sobre a formação do cânone, citado por Leyla Perrone-Moisés (1998), as relações canônicas em cada nação e sociedade eram diferentes, podendo ser mais receptivo ou mais exclusivo, como, por exemplo, no caso do

classicismo francês, em que cunharam um cânone de caráter mais acadêmico se comparado aos outros países europeus.

A partir do século XVIII, o conceito sobre o juízo estético perde seu *status* de universalidade e, por consequência, os “clássicos” deixaram de ter aquela condição de modelos absolutos, tornando-se, assim, “exemplos de uma regra impossível de enunciar” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 63). Ainda segundo Leyla Perrone-Moisés, a partir do romantismo, observou-se o seguinte fenômeno:

Diluíram-se e perderam-se, pouco a pouco, os códigos que orientavam a produção literária: código moral (o Bem), código estético (o Belo), código de gêneros (determinado pela expectativa social), de estilo (orientado pelo gosto), o código canônico (a tradição concebida como conjunto de modelos a imitar). Cada vez mais livres, através do século XIX e sobretudo do XX, os escritores sentiram a necessidade de buscar individualmente suas razões de escrever, e as razões de fazê-lo de determinada maneira. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 11)

Frente a este movimento, no que tange à autora e à obra em foco, a dissolução do código canônico constitui um fator significativo no projeto literário de Natália Correia, posto que, também na concepção da autora de *D. João e Julieta*, os “mestres da tradição” perdem o estatuto de modelos supremos a serem imitados. No entanto, é importante frisar que isso não quer dizer que, na prática nataliana, a tradição é esquecida ou negada, pelo contrário, como veremos na análise da obra, esta é invocada, questionada e reconstruída sob a luz do seu presente.

A partir deste percurso teórico, nossa intenção foi a de apresentar uma das faces das discussões que envolvem o cânone, entretanto, não pretendemos esgotar as interrogações para além do nosso objeto, e nem tão pouco discutir a existência (ou não) dos chamados “cânones menores” ou, como se observa em alguns trabalhos, fragmentá-lo através de divisões como “cânone pessoal” ou “cânone pedagógico” (HARRIS, 1998 *apud* SILVA, 2014, p. 40). Antes, interessa perceber seus pressupostos e pretensões, sem esquecer que se trata de uma discussão tensionada, que implica outras questões sociais e políticas.

Portanto, compreendemos o cânone como um “quadro de valores de uma cultura determinada” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 201), sujeito às transformações históricas e sociais, propondo inclusões e exclusões de obras e autores de seu centro, que tem como pretensão estabelecer um sentido de tradição, isto é, conceber uma memória cultural. Também entendemos que o cânone “é tão representativo de certos interesses e tradições nacionais ou sociais, quanto é não representativo e omissivo relativamente a

outros” (WEIMANN *apud* SERÔDIO, 1996, p. 93), diante disso, na história do cânone ocidental, grupos considerados *marginais* – como as mulheres, os negros e os homossexuais – foram social e culturalmente excluídos durante certos períodos da história, e este fenômeno permite-nos compreender como um país percebe sua própria cultura, ao excluir de seu cânone determinados textos, que “no caso específico português, quase sempre se encaram de forma fragmentária no que diz respeito às produções de autoria feminina” (SILVA, 2014, p. 29).

De fato, a história ocidental foi/é “logocêntrica, machista, colonialista etc.” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.202), e, infelizmente, não há como modificá-la, entretanto, isto não quer dizer que a nossa tradição canônica se guie somente em prol dessas ideologias, pois, como já pontuamos, isto seria diminuir a função da literatura e dos próprios escritores. Por outro lado, a constituição de um cânone compreende uma preocupação pedagógica, e este “funciona como o mediador entre as hierarquias educacionais e literárias” (SILVA, 2014, p. 33). Neste sentido, a universidade, assim como a escola, tem um papel decisivo na constituição e propagação do cânone, e essa condução pode ser perigosa quando só há uma face de um prisma tão complexo, como é o caso de nossa história literária. Seguindo tal linha de reflexão, não seria possível, então, apostar num gesto de rasura, de começar a olhar não somente para os canônicos, mas também para aqueles que foram excluídos, seja por motivos políticos, culturais ou sociais?

O cânone tem o importante papel de preservar a memória cultural, daí que, em nossa perspectiva, a prática de Natália Correia, aplicada à peça *D. João e Julieta*, demonstra uma preocupação em relação à tradição, no entanto, esta não é resumida na imitação ou glorificação dos ícones tradicionais, antes, observa-se sua subversão ao invocar duas personagens que têm seus espaços consagrados pela dramaturgia e pelo cânone literário, e desconstrói determinados lugares estabelecidos. O primeiro, o shakespeariano, pois, para Bloom, o dramaturgo é considerado o centro do cânone. Também Leyla Perrone-Moisés nota a presença do autor inglês em todas as listagens dos escritores-críticos-modernos, e ele, de fato, possui centralidade no cânone inglês (SERÔDIO, 1996), afinal “discutir Shakespeare é discutir o próprio estudo da literatura inglesa” (KAVANAGH *apud* SERÔDIO, 1996, p. 95). Assim sendo, a peça *Romeu e Julieta* compreende determinado espaço no cânone shakespeariano, tendo em vista que Barbara Heliadora (2013) sublinha que esta é sua única tragédia lírica e uma de suas mais populares obras-primas (HELIODORA, 2013, p.187).

E o segundo eixo canônico revisitado e rasurado por Natália Correia encontra-se na conhecida figura do sedutor D. Juan, relido em nosso objeto como D. João. Além de personagem da dramaturgia mundial, esse também é considerado um mito moderno (WATT, 1997), conforme constataremos mais adiante, porém, é importante adiantar que o mito donjuanesco se fixou em nossa cultura como uma imagem da sedução, e “a maneira de amar de don Juan, esboçada por Tirso, vem, no decorrer dos séculos, despertando o interesse da moral, da psicopatologia, da filosofia e de outras ciências sociais, que a consideram uma atitude egoísta, como um proceder patológico ao ignorar a reação de sua parceira” (OLIVEIRA, 1996, p. 45), além de que, este sofreu sucessivas recuperações ao longo da história.

Através da construção minuciosa de seus (novos) protagonistas, a autora visa desconstruir o cânone que se coloca como intocável e imóvel, e que impõe grandes homens que submetem as mulheres ao espaço de suas sombras, subvertendo, assim, os modelos canônicos dessas duas figuras emblemáticas: o do triste sedutor que nunca encontra o amor (e a si mesmo), e daquela que é guiada pelo amor e tem como destino único o desfecho trágico. Na verdade, na concepção de Natália Correia, Julieta guia D. João, o seduzido, e este se entrega ao amor e à morte. Em vista disso, a autora esboça e propõe uma outra tradição, não com marcas masculinistas, mas com a atuação primordial da personagem feminina, afinal, são as mulheres que praticam e comandam as ações.

Por fim, o percurso escolhido procurou evidenciar o movimento de Natália Correia em retomar a memória literária e a atualização sob a luz do presente para além das concepções do código canônico, visto que não mais imita ou honra a tradição ao invocá-la. Todavia, não desenvolveremos agora a análise da obra, antes é preciso conhecer a escritora Natália Correia e refletir sobre seu papel no teatro português, assim como, sobre sua prática. Portanto, na discussão seguinte, faremos uma leitura panorâmica de algumas peças da autora, no intuito de investigar seus elementos principais, pois acreditamos que estes também serão encontrados em nosso objeto, salvo suas especificidades.

2) OS CAMINHOS DA DRAMATURGIA DE NATÁLIA CORREIA

Nascida em Fajã de Baixo, nos Açores em 1923, e falecida em Lisboa em 1993, Natália Correia foi uma escritora além do seu tempo. Apesar do seu grande amor pela Ilha açoriana, mudou-se muito nova para Lisboa, onde iniciou sua trajetória como escritora. Personalidade única e inspiradora, “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” (DACOSTA, 2003, p. 9), vivia uma espécie de misticismo próprio, talvez herança da ilha nos Açores que “deu-lhe o gosto mágico pela vida” (DACOSTA, 2003, p. 9). Sua visão peculiar perante o mundo levava, muitas vezes, com que os seus contemporâneos a admirassem, mesmo que não fosse fácil compreendê-la – e até hoje não o é.

Ainda que sua obra não tenha uma repercussão do lado de cá do Atlântico, em Portugal, ao contrário, talvez tenha sido uma das escritoras mais reconhecidas do século XX, posto que foi uma figura marcante, sobretudo, como intelectual de resistência aos longos anos da ditadura salazarista. Basta lembrar, neste sentido, a caricatura mordaz que faz do ditador português em *O homúnculo* (1965), tragédia jocosa censurada pelos interventores da PIDE⁵ na época de sua realização.

Sempre com uma postura muito incisiva em favor da liberdade de criação e expressão, chegou a ser condenada (com três anos de pena suspensa) pela publicação da *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, em 1966, e perseguida por ter sido a editora das *Novas Cartas Portuguesas*, em 1972. Com o advento da Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974, Natália ingressa na vida política, atuando como deputada, além de ter uma repercussão contundente no cenário cultural do país com o seu programa de televisão *Mátria*, dedicado às mulheres, com o objetivo de refletir sobre a posição destas na sociedade portuguesa. Ao adentrar na vida pública, para agir incisivamente na sociedade civil, Natália através de seus múltiplos fazeres literários, políticos, e culturais, marcou transversalmente várias gerações e identidades, como observa Fernando Dacosta (2013)⁶.

⁵ Polícia Internacional e de Defesa do Estado, órgão policial de Portugal, criado durante a ditadura de Salazar.

⁶ Sobre a atuação de Natália Correia na vida cultural portuguesa, vale destacar também a importante colaboração da autora numa mesa redonda, em 1981, no Centro Nacional de Cultura. Jorge Vicente Valentim (2016) ressalta que este foi o primeiro evento de grandes proporções, logo após o 25 de Abril de 1974, a abordar abertamente o tema da homossexualidade. Com uma belíssima comunicação, intitulada “Homossexualidade, mito e *magna mater*”, a autora defende a homossexualidade como uma legítima

A participação de Natália Correia na vida política não a impediu de continuar na sua verve criadora, sobretudo, no tocante à observação mordaz sobre certos costumes conservadores e masculinistas. Basta lembrar, neste sentido, uma das cenas mais marcantes da Assembléia, durante o debate sobre a legalização do aborto, quando o deputado João Morgado afirma publicamente que “O acto sexual é para fazer filhos” (CORREIA, 1999b, p. 486). A resposta em forma de poema de Natália Correia veio imediatamente com um explícito tom mordaz e crítico:

Já que o coito – diz o Morgado
 Tem como fim cristalino
 Preciso e imaculado
 Fazer menina e menino,
 E cada vez que o varão
 Sexual petisco manduca
 Temos na procriação
 Prova que houve truca-truca.

Sendo pai de um só rebento
 Lógica é a conclusão
 De que o viril instrumento
 Só usou – parca razão! –
 Uma vez. E se a função
 Faz o órgão – diz o ditado –
 Consumada essa operação
 Ficou capado o Morgado (CORREIA, 1999b, p. 486).

Com seu estilo satírico, revisitando o melhor da tradição ibérica, de que é profunda conhecedora, Natália Correia rebate a ideia de um cerceamento do corpo e do prazer femininos, colocando o poder masculino sob o signo do riso e do escárnio. Daí que, se na concepção mais conservadora, a mulher deve ser privada da prática sexual para seu próprio deleite, em contrapartida, na justa visão feminina nataliana, seguindo a lógica daquela mesma equação, o homem só poderia ficar resignado ao papel de sujeito capado.

Sua obra é múltipla e extensa, tendo se dedicado a diversos gêneros, tais como poesia, romance, dramaturgia, antologias e ensaios. Nesta gama multifacetada de gêneros, não será difícil observar que alguns de seus textos acabaram obscurecidos pela ditadura salazarista, principalmente o seu teatro, tendo em vista o delicado momento político português que não fornecia terreno para publicação e encenação. No entanto, a sua persistência em produzir para o teatro, em meio à censura, revela a sua ânsia de liberdade, pois,

manifestação humana, tornando-se uma das pioneiras em Portugal nesse campo. O referido trabalho foi publicado no ano seguinte no *Jornal de Letras, Artes e Idéias*.

Como autora exilada do palco, a sua persistência na forma dramática resulta de uma vocação teatral inadiável que, por isso mesmo, não deixará de denunciar a asfixia criativa a que estiveram votados os dramaturgos portugueses mais representativos deste extenso período, entre os quais se destaca Bernardo Santareno (1920-1980). Natália não cessa de compor dramas para o eco morto da gaveta ou, na melhor das hipóteses, para a cumplicidade conspiratória da leitura partilhada, nesse espaço de tertúlia cultural e resistência política em que se constitui a sua casa de Lisboa, nas décadas de 1950 e 1960 (ROSA, 2007a, p. 97).

Ora, exatamente nesse cenário de gavetas encerradas, encontra-se o *corpus* escolhido desta pesquisa, *D. João e Julieta*. Escrita entre 1957-59, esta peça só se tornou conhecida do público e da crítica 40 anos depois, em 1999⁷, seis anos após a morte da autora. Talvez, por esse motivo, entendemos as razões dos pouquíssimos estudos que se debruçam sobre a peça, sobretudo no Brasil⁸.

O *corpus* escolhido, ao ocupar um espaço peculiar na bibliografia da autora, nos impele a observar sua trajetória pela dramaturgia, não esquecendo que Natália, em seu fazer literário, ao atravessar muitos gêneros, revela uma necessidade de aproveitamento das diversas formas estilísticas para se expressar. Neste sentido, como bem observa Luiz Francisco Rebello (1994), era inevitável que trilhasse os caminhos do teatro, pois “a sua personalidade extrovertida, o pendor apostrofante da sua poesia, a sua capacidade de recriar mitos, irresistivelmente a impeliam para a expressão dramática” (REBELLO, 1994, p. 275). Antes de apresentar o percurso dramático de Natália, vale a pena sublinhar que *D. João e Julieta*, cronologicamente, seria a segunda peça da autora, entretanto, por ter sido encontrada somente em 1999 são poucos os autores que assinalam esse aspecto da obra.

O percurso de Natália pelo teatro inicia-se com a peça *Sucubina ou a teoria do chapéu*, em 1952, escrita em colaboração com Manuel de Lima (1918-1976), coautor da sua outra peça *Dois Reis e um Sono* (1958), classificada como uma obra infantil. Ambas remetem para a estética surrealista, vertente muito associada à autora, sobre o qual também produziu um texto de referência obrigatória quando se trata deste aspecto: *O Surrealismo na poesia portuguesa* (1973)⁹. A segunda peça também apresenta uma

⁷ Além da peça ter sido publicada, em 1999, sob a chancela da Publicações Dom Quixote, a encenação deu-se em 16 de setembro de 1999 no Teatro da Trindade.

⁸ A par dos artigos e ensaios publicados sobre a obra da autora em foco, é preciso sublinhar a instigante leitura que faz Joagda Rezende Abib, na sua Dissertação de Mestrado, *O teatro inovador de Natália Correia*, ao recuperar as duas peças natalianas da década de 1960, *O homúnculo* (1965) e *O encoberto* (1969).

⁹ O objetivo, aqui, não é analisar as peças a partir de sua ligação com o Surrealismo, no entanto, seria imprudente não sinalizar a relevância deste dentro da trajetória da autora, que foi uma das mais profundas leitoras desta corrente estética na literatura portuguesa.

“sátira que Natália e Manuel de Lima faziam a Salazar, ditador celibatário, que promoveu um sono autoritário, narcotizador do país” (ROSA, 2007a, p. 105).

Em 1957, surge sua primeira peça solo, *O progresso de Édipo*, com subtítulo de “Poema dramático”, no qual “reescreve o mito transgredindo as suas coordenadas clássicas à boa maneira do individualismo romântico e da subjectividade surrealista” (ROSA, 2007a, p. 106). Segundo Duarte Ivo Cruz (2001), já neste primeiro momento, “se verifica uma ‘conciliação’ do Surrealismo com o Barroco, e logo uma matriz clássica” (CRUZ, 2001, p. 298). O interesse pela recriação do mito invoca a desconstrução da ótica patriarcal de Sófocles, em que o elemento trágico não consiste mais no reconhecimento do incesto, e sim em como Édipo e Jocasta poderão continuar a viver nele. Natália propõe, assim, a releitura, explicando: “daí eu chamar Progresso de Édipo – porque o Édipo e a Jocasta assumem o incesto, ao contrário do que se passa na tragédia grega. Pretendo repor ao mesmo tempo um estado pré-lógico, ou seja, pré-patriarcal” (CORREIA *apud* ROSA, 2007a, p. 108).

Segue-se a publicação da tragédia jocosa *O Homúnculo*, em 1965, logo apreendida pela PIDE. Nesta obra, a autora consolida uma sátira mordaz do ditador Salazar, na qual beira o absurdo e invoca o tema da liberdade, criando na dramaturgia um espaço possível para a crítica social. Anos depois, viria à cena um dos títulos principais da autora, *A Pécora*, escrita em 1967 e publicada somente em 1983. Duarte Ivo Cruz afirma que se *O Homúnculo* é caracterizado por uma violência verbal e ideológica, n’*A Pécora* “atinge limites de exasperação agressiva” (CRUZ, 2001, p. 298). O ensaísta português, em vista deste aspecto, acredita que esta constitui uma obra muito agressiva “nas suas alegorias gratuitas e propositadamente chocantes” (CRUZ, 2001, p. 299).

Neste sentido, é interessante verificar como a opinião sobre *A Pécora* diverge entre os críticos. Em confronto com a crítica de Duarte Ivo Cruz, e mais alinhado à nossa abordagem, temos a leitura cuidadosa e a visão arguta de Luiz Francisco Rebello, para quem, por exemplo, esta constitui a obra-prima de Natália Correia:

Obra prima não só pela perturbante novidade dos caminhos que ousa explorar, pela carga prodigiosa de imaginação a que dá livre curso, pela acutilância raivosa do seu potencial satírico, pela violência barroca da linguagem, mas ainda pela extraordinária virtualidade espectacular que ao texto subjaz e que, no espaço da cena, lhe permitirá atingir o seu mais alto grau de incandescência (REBELLO, 1994, p. 276).

Trata-se da “mais iconoclasta e herética das peças teatrais que Natália escreveu” (ROSA, 2007a, p. 116) e, deste modo, não causa estranhamento estas divergências ao passo que a autora toca a temática religiosa, buscando desmitificar o poderio instituído pelo comércio religioso, através da história da personagem Melânia, santa e prostituta. Apesar da temática, considerada polêmica e agressiva por alguns críticos, a sua apresentação cênica em 20 de outubro de 1989 foi “um dos grandes êxitos do teatro português pós-25 de Abril” (DACOSTA, 2001 p. 130). Além de que *A Pécora* foi a única peça da autora a ser representada fora de Portugal¹⁰. Ao prefaciá-la, a autora explica o porquê de trazer à luz essa peça, tanto tempo depois da queda do Estado Novo:

Na festa libertária do tudo vale contra os diversos e alienantes poderes, ficaria ofuscada a mensagem substancial de *A Pécora*: a sua profunda religiosidade; pois desta lhe emerge a desmistificação do mercado religioso que vende Deus em bentinhas, pagelas e outros artigos da comercialização da credence. E não me retraio em reclamar para a doce e puríssima prostituta, cuja imolação é a pedra sobre a qual é construído o templo dos vendilhões, a luz de uma humaníssima santidade. Atenção, pois, ao verdadeiro da farsa da sua canonização forjada pela feira dos milagres. Na mesma instância da pompa eclesiástica que a calca aos pés, Melânia é efectivamente, por sentença cristã, inscrita no catálogo dos santos que, não recebendo culto público na Igreja, são, em sua anónima pulcritude de alma que as feridas nela abertas pelo mundo não entenebrece, ungidos pela paixão de Cristo (CORREIA, 1983, p. 9-10).

A mensagem da obra, na qual expõe a hipocrisia das instituições religiosas, portanto, não poderia ser ofuscada nem pela Revolução de Abril. Sobretudo, em *A Pécora*, ressalta-se a aproximação de Natália com o teatro épico e a influência brechtiana, e “nem por acaso o trajecto desse pensador maior do drama barroco que é Walter Benjamin, estabeleceu a ponte crítica entre o *Trauerspiel*¹¹ barroco e a concepção épica brechtiana, cuja presença se detecta nesta peça de Natália” (ROSA, 2007a, p. 111). As divergências entre os críticos e a alta complexidade temática e estilística da peça, portanto, refletem sua preferência por caminhos tortuosos, em que a autora não se esquiva dos aspectos polêmicos, sempre que necessário, para resistir aos velhos preconceitos que insistem em retardar a vida.

Em 1969, publica *O Encoberto*, outra peça sua aclamada pela crítica, na qual trata o mito de D. Sebastião de forma inovadora, como bem aponta João Gaspar Simões,

¹⁰ A encenação de João Mota, para a Comuna-Teatro de Pesquisa, integrou a programação do “I Festival de Teatro da Convenção Teatral Europeia”, passando por palcos da França e Irlanda.

¹¹ Expressão que já foi traduzida de inúmeras formas: drama barroco alemão, na tradução de Sérgio Paulo Rouanet, publicada em 1984; ou drama trágico, como sugere a tradução do português João Barrento, de 2004, publicada no Brasil pela editora Autêntica.

posto que, “deste ponto de vista, ainda não fora encarado o mito do Encoberto na nossa literatura, e, muito particularmente na nossa literatura dramática” (SIMÕES, 1985, p. 318). A obra, também vítima da ditadura salazarista, só viria a ser representada em 1977. Nela, o tema sebastianista é retomado sob uma outra perspectiva, apresentando, inclusive, o recurso metatextual de um teatro dentro do teatro. Trata-se de um falso D. Sebastião¹², um ator profissional que, para se firmar como um ator de prestígio, leva ao extremo o papel que lhe coube encarnar. A atmosfera enevoada própria do mito revela um povo em situação omissa, a que João Gaspar Simões ousa chamar de “a consagração histriônica da própria vesânia mítica de um povo” (SIMÕES, 1985, p. 319), isto é, uma grande farsa que expõe as perturbações de um povo que,

[...] depois de “ficar desempregado”, como diria Álvaro de Campos, uma vez descoberto o caminho marítimo para a Índia, outra coisa não tem feito que aguardar, quimérica e passivamente, o regresso de um Salvador, ou seja, o aparecimento, numa manhã de nevoeiro, daquele que, magicamente, fará por ele, por esse povo, o que ele, pobre povo, não parece disposto a fazer por si (SIMÕES, 1985, p. 319).

Se, para João Gaspar Simões, a grandeza em *O Encoberto* se encontra no achado do tema, por outro lado, seria o uso de uma linguagem muito comum, e até jornalística, o demérito da peça, visto que, segundo o ensaísta português, “com efeito, na sua linguagem [d’*O Encoberto*], quer em prosa quer em verso, raro se verifica, pelo menos não o verificamos nós, a beleza que em geral caracteriza as obras da autora” (SIMÕES, 1985, p. 319).

Na continuidade desta singularidade do projeto dramático nataliano, Duarte Ivo Cruz destaca que, n’*O Encoberto* – e também em *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1981) –, Natália Correia assume e se aproxima da linguagem barroca, sendo “paradigmático dessa conciliação do Surrealismo com o Barroco, num exercício dramático complexo que certos recursos, designadamente o coro das ‘três cantadeiras’ ou os numerosíssimos comparsas, apontam também para o teatro épico” (CRUZ, 2001, p. 299). Deste modo, conclui-se que há uma confluência estética na obra, que dialoga diretamente com o surrealismo português, movimento que “tem muito a ver com o sebastianismo” (CRUZ, 2001, p. 299).

12 João Gaspar Simões assinala que houve muitos que se diziam D. Sebastião na história portuguesa, “depois da perda do verdadeiro em Alcácer Quibir, e ainda mais, na história do nosso teatro, desde que Bandarra, começou a ser escutado como encarnação do mítico ressurgimento do ‘louco’ da mesma batalha” (SIMÕES, 1985, p. 318)

Armando Nascimento Rosa (2010), por sua vez, ressalta igualmente o aspecto barroco da peça, pois “nunca como neste texto a autora, amante da visão barroca, mergulha intencionalmente na indistinção de fronteiras entre o teatro e a representação do mundo, num determinado tempo histórico passado, repetidamente objecto de ironização” (ROSA, 2010, 105).

Ora, diante de tais inscrições críticas, pode-se inferir que, gradativamente, o projeto dramático de Natália Correia vai ganhando em termos de consistência estética e complexidade reflexiva sobre os cenários contextuais da vida portuguesa. Se *A pécora* (1967) e *O Encoberto* (1969) dão sinais desta maturidade de escrita e produção teatral, com *Erros meus, má fortuna, amor ardente* (1981), parece a autora chegar a um ponto praticamente insuperável dentro da dramaturgia própria.

Em sua trajetória dramática, escreve a peça sobre Luis de Camões, encomendada à autora pelo Teatro Nacional D. Maria II para celebrar o quarto centenário da morte do poeta português, em 1980. Entretanto, a apresentação de *Erros meus, má fortuna, amor ardente* não se realizou devido a um boicote econômico¹³. O texto foi publicado em 1981, sob a chancela da editora Afrodite, em uma edição notável, a qual Maria João Brilhante sugere que “o cuidado posto na edição da Afrodite tenta, de certo modo, compensar o percalço da não representação do texto em data oportuna” (BRILHANTE, 1983, p. 82).

A peça camoniana, como já apontado, constitui um espaço singular por onde Natália Correia deslinda todo um repertório estilístico, muito próximo da linguagem barroca, posto que, na sua consecução, a autora “enquadra o Barroco numa visão imaginosa e exuberante de Camões e realça uma sublimação da intervenção popular, transformada e organizada em coro de tragédia” (CRUZ, 2001, p. 299). Do mesmo modo, David Mourão-Ferreira (1981) sublinha a expressão barroca que se encontra com outras formas neoclássicas e românticas em uma “inesperada fronteira”,

Porquanto se verifica, nesta peça, um significativo alargamento do habitual pendor de Natália Correia para a expressão barroca até àqueles extremos e hoje pouco frequentados domínios em que o neoclássico e o romântico, por mais distantes que sejam ou por mais opostos que pareçam, acabam às vezes por se encontrar numa inesperada fronteira. (MOURÃO-FERREIRA apud CORREIA, 1991, p. 7)

¹³ Segundo Armando Nascimento Rosa (2007), após o boicote econômico, a peça seria encenada por Carlos Avilez somente em 1988, em Lisboa, “graças a vontade de Madalena Perdigoão, que tornou possível uma superprodução teatral” (ROSA, 2007a, p. 118).

Peça em três atos que aborda, como o título indica, os erros, a má fortuna e os amores de Camões, confluindo sobre o pouco que se conhece sobre sua vida e sua obra, esta obra nataliana procura investir sobre uma personagem que se malogra junto ao país. A respeito da linguagem aplicada pela autora na peça, há uma divergência na crítica, posto que, para Maria João Brilhante, ela “não ajuda à criação de uma situação dramática, porque o lírico se sobrepõe ao dramático” (BRILHANTE, 1983, p. 82), e esta melodia/canto do texto pode distrair o espectador/leitor. Em contrapartida, João Gaspar Simões defende que a linguagem em prosa de *Erros meus* não está à altura da personagem camoniana e, “nem mesmo enquanto barroca, atinge a elevação que era mister para que o mito camoniano mantivesse nela sempre à maior altura o timbre da sublimidade teatral” (SIMÕES, 1985, p. 322). Acrescenta, ainda, que se não fosse o surgimento da personagem D. Sebastião, “na mais alta representação da sua paranoia”, a peça da autora “corria o risco de uma derrota como a de Alcácer-Quibir” (SIMÕES, 1985, p. 323).

A par destas críticas feitas no calor do momento de consecução e performance da obra, em leitura recente, Jorge Vicente Valentim (2019)¹⁴ defende, num caminho diferente dos apontados acima, que estes recursos de linguagem bem característicos de um diálogo íntimo com o repertório barroco constitui uma bem sucedida artimanha da autora para deslindar toda uma série de máscaras genológicas dentro do drama: o épico, o lírico e o dramático convivem, assim, numa convergência esteticizante, capazes de transformar a própria obra camoniana como personagem integrante do drama humano, centralizado na figura do poeta d’*Os Lusíadas*.

Seja do ponto de vista assertivo, seja do mais crítico, fato é que as leituras efetuadas sobre a dramaturgia nataliana apresentam-nos, portanto, uma confirmação do caráter polêmico de algumas de suas obras, causando divergências nos resultados e nas análises, conforme se observa no caso d’*A Pécora*. Peça considerada violenta demais por Duarte Ivo Cruz (2001), mas que, segundo Luiz Francisco Rebello (1994) constitui, indubitavelmente, uma obra-prima de Natália Correia.

A fortuna crítica indica, também, certo enquadramento da obra nataliana dentro de algumas facetas estéticas, associando-a, sobretudo, ao movimento surrealista, ainda

¹⁴ Apesar de indicarmos a data atualizada da publicação desse artigo, o nosso acesso ao texto deu-se em 2016, quando este foi apresentado em forma de comunicação no evento “Um dia de Camões”, em 2016, na UFF. Somente no momento de revisão deste trabalho para publicação no Banco de Dados da BCO/UFSCar, optamos pela atualização das informações, propiciando, assim, um acesso mais fácil ao texto citado.

que, em vida, a autora tenha afirmando que jamais fez “parte de qualquer dos grupos que, em Portugal, se reclamaram dos princípios do movimento” (MARTINHO, 1996, p. 175). Mesmo que tenha organizado, em 1973, o ensaio em forma de antologia *O surrealismo na poesia portuguesa*, na qual revela “uma concepção de surrealismo trans-histórica e não restrita à de um movimento historicamente demarcado” (REIS, 2005, p. 146), a autora, em sua *Antologia de poesia portuguesa erótico e satírica* (1966), já advertia sobre a colocarem “no cacifo surrealista”:

Frequentemente arrumada pela crítica no cacifo surrealista, tem a autora a esclarecer que, se semelhante arrumo quadra à comodidade dos nossos fazedores de génios, de forma alguma define a sua poesia. Trata-se de um equívoco em que facilmente resvalam quantos não discernem a poesia senão através de esquemas. A verdade apresenta um aspecto totalmente inverso desta interpretação. Entendendo a poesia como substância mágica desorbitada da sua funcionalidade primitiva, que o poeta desespera por restituir à sua natureza orgânica primordial, a fim de a tornar eficaz na recriação do mundo, por esta linha, ‘ante’ e ‘post’ surrealista, se presta a poesia de Natália Correia a ser integrada num movimento que não inventou mas apenas focou esta intrínseca constante no fenómeno poético. (CORREIA, 2005, p. 421)

Natália Correia caracteriza-se para além de um enquadramento que pouco define seu texto, e traz para o seu fazer literário elementos surrealistas, sem que se limite a estes somente, como observara David Mourão Ferreira. Segundo ele, a autora em foco

utiliza [...] um instrumento verbal incomparavelmente mais maleável, simultaneamente mais amplo e mais dominado, muito mais regido pela lei da metáfora libérrima [...] do que sujeito, como no caso do surrealismo ortodoxo, aos hábitos da associação automática e da enumeração caótica (MOURÃO-FERREIRA *apud* MARTINHO, 1996, p. 75).

Na aproximação entre *poesia* e *magia*, identifica-se com o surrealismo, porém não se pode esquecer que, para a autora, este é percebido como uma constante na literatura, conforme defende em seu ensaio *O Surrealismo na poesia portuguesa* (1973), onde se dedica a encontrar manifestações surrealistas em diferentes épocas e contextos artísticos e culturais. Sobre a adoção desta corrente estética, Duarte Ivo Cruz assinala que Natália Correia nunca se afastara desta “que tão bem se modela à pujança e força verbal da sua restante criação literária e da sua extraordinária oralidade” (CRUZ, 2001, p. 298).

A estética e a linguagem utilizadas pela autora em suas peças, talvez, se aproximem mais de uma filiação barroca do que surrealista. Contudo, Duarte Ivo Cruz, citando uma tese inédita de Júlia Lello, afirma que a própria Natália Correia, em depoimentos, “assume o cruzamento ou convergência desse tom literário surrealista

com a dimensão barroca que também tão exuberante cultivou” (CRUZ, 2001, p. 298), e, conforme tivemos a oportunidade de observar em alguns nomes de sua fortuna crítica, atribui-se constantemente características barrocas às peças, seja pelo “gosto barroco de fazer e desfazer a ilusão dramática” (ROSA, 2007a, p. 102), seja pela própria linguagem barroca, que confere ora “violência”, como em *A Pécora* (REBELLO, 1994, p. 276), ora “pomposidade barroca” (SIMÕES, 1985, p. 322). A fim de explicar tais relações em sua dramaturgia, Natália Correia fornece um depoimento à Julia Lello, citado por Armando Nascimento Rosa:

[o meu teatro], embora tenha alguma coisa a ver com o surrealismo, tem muito mais a ver com a tradição ibérica. A minha atracção pela estética barroca, que tem raízes peninsulares, portanto portuguesas, é que me aproxima do teatro ibérico de expressão espanhola, onde eu encontro libertas e estuantes linhas de força que, na dramaturgia portuguesa, por um preconceito anti-castelhano, estão abafadas. (...). Os [autores] que eu encontro mais próximos do meu teatro são Calderón, Lope de Vega, Tirso de Molina. Valle Inclan ainda continua essa tradição (CORREIA *apud* ROSA, 2007a, p. 111).

Neste sentido, a dramaturgia nataliana apresenta-se, portanto, como um terreno fértil de confluências estéticas e culturais, desconstruindo mitos e personagens históricas, utilizando-se de processos satíricos e irónicos e tecendo críticas ácidas a respeito de uma sociedade esvaziada, silenciadora e patriarcal. Insere, assim, suas personagens no tempo da memória ativa, que, no teatro, libertam-se de seu espaço circunscrito para alcançar-nos no presente. A luta a favor da liberdade não ficou submetida, somente, na sua vida política e civil, mas também, e sobretudo, na sua criação literária, e em especial, o teatro, pois estes refletem a mesma luta e sede por um mundo que pudesse ser subvertido, em favor da liberdade plena de expressão. Daí, acreditamos que o carácter crítico discursivo e as inovações formais e estéticas colocam Natália Correia em um espaço singular dentro do teatro português, ao encará-lo da forma como bem esclarece Jorge de Sena (1988a):

[...] não temos, ao longo da nossa literatura, uma literatura dramática que, mesmo com altos e baixos, possa competir com as tradições de literatura dramática – e representação dela – da Inglaterra, da França [...], ou da nossa vizinha Espanha [...] pois que o teatro português, como forma de expressão, sofreu sempre aquilo que o negócio teatral sente hoje tão duramente: a falta de liberdade, que o impediu de ensaiar a sua forma em contacto com as tábuas do palco, e o afastou de criar para si próprio um público (SENA, 1988a, p. 296).

A história do teatro português demonstra que, desde sempre, houve, em maior ou menor grau, estratégias sufocantes e silenciadoras contra ele, principalmente, contra sua representação, e não poderia ser de outro modo, pois, no auge da ditadura salazarista, “o Estado considera, muito justamente, o Teatro como a atividade suspeita que ele sempre foi e será” (SENA, 1988a, p. 300). Ora, esta visão de Jorge de Sena, acerca do teatro nacional, não deixa de indicar um desencanto, que também advém da dificuldade de se colocar nos palcos os textos que para ele foram produzidos, sem que estes fossem modificados ou censurados, bem como a falta de investimento nas estruturas para que as produções teatrais fossem uma prática constante no cenário cultural português. A escassez de recursos financeiros, e a “fraca influência normativa de um teatro efetivamente nacional”, somada “a desmotivação cultural do público contribuiu para fazer do teatro, em Portugal, quase uma atividade resistente ou mesmo marginal” (REIS, 2005, p. 192).

Eugênia Vasques (2001) nota que o período, no qual Natália Correia está inserida, se caracterizou pelo surgimento de uma nova geração literária, marcada não só pela quantidade de textos produzidos, “mas pelo carisma e coragem das suas autoras ou pela singularidade da escrita” (VASQUES, 2001, p. 30). Segundo ela, trata-se do segundo grande ciclo de escrita teatral realizado por mulheres, e assinala que Natália Correia e Fiama Hasse Pais Brandão¹⁵, outra autora importantíssima, “prefiguram e tornam emblemático, neste período, através da margem de risco que assumem nas suas poéticas diferenciadas – que são reflexo claro de atitude de rebeldia política –, é, aliás, sinal de maturidade da escrita feminina, no teatro e também fora dele”, sendo este um momento em que “se afirma o lugar da dramaturgia portuguesa no feminino” (VASQUES, 2001, p 31).

Independente das dificuldades de um contexto tão complicado e violento no âmbito político e cultural, Natália Correia não deixou de pensar o seu fazer literário, amadurecendo-o, e nunca renunciou à produção dramática – arte de caráter público e de especial poder apelativo –, seja no palco ou em sua própria casa¹⁶, sabia-se da importância de não se calar nunca, sobretudo, se houvesse alguém (ou mesmo uma

¹⁵ Autora muito emblemática do período para Eugénia Vasques, pois, “seria a promotora desde a sua estreia, em 1957 [...] de uma escrita poética, contaminada pelos modelos do absurdo e da tragédia coral, e mais do que as outras, mesmo que Natália Correia, arredada do cânone aristotélico e portadora, desde logo, de conhecimentos práticos das linguagens teatrais da sua actualidade” (VASQUES, 2001, p. 31).

¹⁶ Natália Correia empenhou-se em traduzir a peça *Huis-Clos*, de Jean-Paul Sartre, autor cujas obras eram proibidas pela censura salazarista, em vista disso, realizou a representação dessa peça em sua própria casa, transformando-a em um espaço de encontro entre artistas de resistência.

instituição) que procurava tolher sua voz. O teatro pode organicamente chegar ao coletivo, pois esta é sua própria natureza, na medida em que “vive na estreita dependência das estruturas económico-sociais de cada época e de cada país” (REBELLO, 1977, p. 20). A autora de *A Pécora* não deixa de observar atentamente tais relações, associando o teatro com a sua atualidade, e também com a poesia, que impulsiona o papel revelador da arte dramática:

O teatro só morrerá quando morrer a poesia que é a sua matéria prima mesmo quando não transpareça. E chega o momento de a poesia ser chamada a desempenhar no teatro o papel de reveladora que lhe inato. Revelação do caminho para um verdadeiro real humano que a venda da ilusão que nos é imposta como realidade não deixa ver. O drama da luta entre a obscurecida realidade interna do eu e a *persona* espectacular que sufocantemente o vela (CORREIA, 1990, p. 112).

A escritora manifesta sua preocupação sobre o teatro, que sobrevive na “sociedade do ter”, e vê-o “dessubstancializado pela apatia reinante que não lhe fornece alter(c)acção ou uma pitada de angústia existencial e metafísica” (CORREIA, 1990, p. 111). Em sua trajetória, tais interrogações refletem sua inquietação, talvez por isso tenha escrito peças para serem empenhadas a favor da liberdade de expressão, denunciando a hipocrisia das instituições políticas, económicas e sociais, sem abdicar de estratégias satíricas e irónicas, na qual a acidez com que trata certos temas e personagens incomoda. Deste modo, desperta a reflexão do leitor/espectador, além de nunca ter se esquecido dos conflitos da densidade humana e os fantasmas que neste habitam.

O percurso escolhido para adentrar na dramaturgia de Natália Correia não privilegiou o objeto desta pesquisa, em razão da peça, como já apontado, ter sido tardiamente revelada, subtraindo-lhe da crítica anterior a 1999. Consequentemente, sua divulgação acabou circunscrita a pequenos textos e ensaios esparsos, e ausente de textos importantes que se debruçaram sobre o teatro português (BARATA, 1991; MENDONÇA, 1971; PICCHIO, 1964; REBELLO, 1987). Em nosso levantamento, apenas Armando Nascimento Rosa (2007), crítico que também foi convidado a prefaciar a primeira edição de *D. João e Julieta*, e Duarte Ivo Cruz (2001) acrescentam a obra na bibliografia de Natália Correia. Entretanto, Duarte Ivo Cruz não desenvolve qualquer esboço de análise para além dos estudos já realizados por Armando Nascimento Rosa, para quem a peça constitui um “drama existencial pós-simbolista” e encontra “sinais de esteticismo aristocrático nietzschiano ainda que vazados num enquadramento clássico,

no que respeita por exemplo às três unidades, burguês no ambiente e complexamente barroco, ou para-barroco, na linguagem” (ROSA *apud* CRUZ, 2001, p. 298).

Deste modo, assinalamos a importância de um estudo abrangente que contemple a obra em foco como integrante de uma trajetória significativa e coerente, tal qual a de Natália, não a limitando a um estatuto de obra esquecida. Aliás, se para trazer a luz e refletir sobre um determinado título nunca é tarde demais, vale lembrar a belíssima passagem de Luiz Francisco Rebello: “Natália, poeta e dramaturgo de um tempo que a sua presença iluminou, continuará pelos tempos adiante como o fogo de um vulcão inextinguível” (REBELLO, 1994, p. 276).

Por fim, no capítulo seguinte, procuraremos traçar uma inserção da peça *D. João e Julieta* dentro do percurso da dramaturgia nataliana, considerando alguns dos aspectos estéticos e temáticos mais caros à autora (a filiação barroca, a estética surrealista, o interesse pela reconstrução mítica e histórica, e o uso da ironia e da sátira, que apontam para a subversão e irreverência). Estes, por sua vez, constituem pistas e um rico repertório para a investigação de nosso objeto, dado que esperamos também encontrá-los em nossa análise.

3) *D. JOÃO E JULIETA: O amor subversivo e a sedução da morte.*

A trajetória dramática de Natália Correia, esboçada no capítulo anterior, compreende seus principais aspectos estéticos e temáticos: o gosto pelo mundo barroco, o interesse pela reconstrução mítica e histórica, a aproximação ao surrealismo, bem como a visão irônica e subversiva diante de normas arbitrárias. Nesta parte, intentamos propor uma análise da obra *D. João e Julieta*, observando tanto os elementos já mencionados, assim como alguns aspectos particulares do drama, como, por exemplo, a construção de um casal pouco sintomático e, das outras personagens convidadas para o baile de máscara, assim como a importância de todo o panorama que se estabelece para a entrada de Julieta no drama, dado que essa só aparece ao fim do segundo ato e se relaciona somente com D. João.

Estes traços, emergentes ao longo de sua dramaturgia, aliados ao fascínio pelo místico e, por consequência, pela poesia, fizeram de Natália uma escritora para além do seu tempo, sobretudo, porque, em plena ditadura salazarista, se manteve ao lado da arte e do público, visto que, a autora não renunciou ao teatro, as tertúlias realizadas em sua casa, ou até mesmo as rodas de conversas, nas madrugadas lisboetas, com os marginalizados pelo poder. Na arguta visão de Fernando Dacosta,

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 consentam 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 desapossado, tão comovedor (DACOSTA, 2003, p. 13).

Ora, num olhar abrangente sobre as obras natalianas, não será difícil perceber a notável presença de muitos destes marginalizados, tal como a prostituta Melânia d’*A Pécora* (1967) ou os bêbados, os loucos e as prostitutas d’*O Encoberto* (1969), por exemplo. São estas personagens que possuem o poder de desmitificar a ordem social arbitrária, seja denunciando a instituição religiosa ou mesmo evidenciando o povo em uma situação omissa. Do mesmo modo, em *D. João e Julieta* (1957-59), observamos um movimento similar em que a autora faz uma sofisticada revisitação do mito de D. Juan, cuja presença marcante acaba por se diluir, frente à presença de Julieta, “a que morreu de amor” (CORREIA, 1999a, p. 84).

Ao revisitar a personagem shakespeariana, Natália, em seu cerne criador, a transfere para um espaço ex-cêntrico, posto que, ao mesmo tempo que a apresenta como a apaixonada Julieta, também a coloca como uma personagem marcada pela loucura, único caminho possível para lhe dar, assim, o poder de desmitificar e subverter a ordem vigente. Neste sentido, nota-se, em nosso *corpus*, traços iniciais das linhas de força que conduziriam o projeto dramático de Natália Correia, exatamente nessa obra que se configura como uma das suas primeiras peças-solo¹⁷, junto com *O progresso de Édipo* (1957). De modo que alguns aspectos presentes em *O progresso de Édipo*, como a revisitação de mitos, a aproximação ao surrealismo e o individualismo romântico também são percebidos em *D. João e Julieta*.

Na peça em foco, além de ocorrer o encontro entre as duas personagens, há um complexo cenário social, no qual todas elas pertencem a diferentes estratos sociais. Assim, dá-se a conhecer um certo D. João Palmeira, aristocrata ultrapassado; Janico, o primo do anfitrião; e o Jovem Loiro. Esses três funcionam como espécies de dândis ociosos, que cultivam a futilidade para se manterem nesse meio social. Também é preciso destacar Edmundo Sarmiento, representante da alta burguesia, acompanhado de sua esposa Maria Luísa Sarmiento e, pela filha Rita e seu noivo Daniel. Estas personagens são representantes de uma sociedade que implode diante suas próprias condutas. Somente Julieta, jovem fugida de um manicômio, não se encontra nesse panorama, pois não está inserida na estrutura social da alta burguesia. Neste conjunto de personagens, pode-se inferir que Natália Correia, a partir deste cortejo efabulatório, parece apostar num quadro bem representativo das diferentes esferas da sociedade.

Todo o desenrolar dramático ocorre na sala de estar da mansão de D. João Palmeira, “onde o ‘tempo’ tem a presença suficiente para lhe dar inconfundível ‘alma’ das paredes que encerram mistérios” (CORREIA, 1999a, p. 31). O único cenário sugere uma atmosfera densa e não solarenga, reforçada pela presença dos elementos imateriais como o “tempo” e a “alma”. O espaço estático, composto por sugestões simbólicas com “quadros de pintura abstracta na parede”, se contrapõe ao “*suave* rumor de ondas” (CORREIA, 1999a, p. 31) que existe do lado de fora da casa. A ausência de uma indicação geográfica para além do espaço da mansão e de qualquer referência ao tempo

¹⁷ No capítulo anterior (“Os caminhos da dramaturgia de Natália Correia”), havíamos notado que a trajetória dramática da autora portuguesa se iniciou com a peça *Sucubina ou a teoria do chapéu*, em 1952, escrita em colaboração com Manuel de Lima (1918-1976). Por isso, afirma-se que *O progresso de Édipo* e *D. João e Julieta* são as primeiras peças escritas a solo e inserem Natália Correia na dramaturgia portuguesa.

da ação dramática pode até indicar, numa primeira leitura, um certo desprezo ao dado objetivo, no entanto, interessa-nos pensar tal recurso numa espécie de sugestão de uma atmosfera na qual se constrói um espaço-tempo a partir das alusões à Paris como a capital luxuosa e moderna (espaço do envolvimento entre D. João e o Jovem Loiro e origem da sofisticada orquestra “de renome internacional” que toca no baile de máscaras), supondo, por conseguinte, um espaço português francófilo: do dandismo das personagens como o Jovem Loiro e Janico, do “luxo asiático” (CORREIA, 1999a, p. 64) e, da valorização do contraste entre ouro e lama.

Destarte, aquela filiação simbolista, apontada no prefácio de *D. João e Julieta* por Armando Nascimento Rosa (1999), pode, sim, ser entendida através das sugestões de um espaço/tempo, marcado pelo mistério e pela ocultação, remetendo a uma atmosfera decadente do *fin-de-siècle*, em que a “A *decadência* aparece, frequentemente, como uma ideia que integra, juntamente com a do *dandismo*, a do *snobismo* etc., o ideário simbolista” (JUNQUEIRA, 2003, p. 27). O cenário estático e todas as sugestões leva-nos a perceber que tudo o que se passa está fortemente centrado nas próprias personagens, isto é, trata-se de um drama que tem como ponto nevrálgico a própria psique humana e o universo emocional destes personagens.

O drama de teor psicológico inicia-se completamente focado no protagonista D. João, até mesmo quando este se encontra ausente da cena, já que todo o discurso das personagens se volta para o anfitrião, ora julgando seus atos amorais circunscritos no passado e a decadência do universo donjuanesco, ora admirando o “super-humano” que está além das convenções sociais. O protagonista, enquanto retomada de um mito moderno, na feliz definição de Ian Watt (“uma história tradicional largamente conhecida no âmbito da cultura, que é creditada como uma crença histórica ou quase histórica, e que encarna ou simboliza alguns dos valores básicos de uma sociedade”; WATT, 1997, p. 16), solicita uma análise em que as observações sobre questões próprias ao donjuanismo enriquecem a perspectiva sobre o protagonista nataliano, posto que o mito moderno adquiriu um *status* de universalidade, atravessou a história da arte e foi modificado ao longo de sucessivas recuperações.

Tal *status* de universalidade, sedimentado na figura de Don Juan¹⁸, intriga muitos críticos que se debruçam sobre o mito sob várias perspectivas¹⁹, pois, segundo Ian Watt,

¹⁸ Quando utilizarmos *Don Juan* ao invés de Dom João, não nos referimos ao protagonista de Natália Correia, mas ao mito moderno elencado por Ian Watt. O mito de Don Juan emergiu na literatura espanhola do século XII, na obra teatral *El Burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, de Tirso de

a sua disseminação deve-se ao poder de permanecer na nossa memória, com fortes relações com o seu ímpeto individualista, em que “nenhum deles [Fausto, Don Juan, Dom Quixote e Robinson Crusoe] está particularmente interessado em outra pessoa; estão, isto sim, voltados exclusivamente para os seus empreendimentos pessoais” (WATT, 1997, p. 233). E também, por não se constituir exatamente num vencedor, mas num fracasso emblemático: “[...] os quatro heróis em questão alimentam ideais indefinidos, e não são capazes de torna-los realidade [...] eles não são vencedores, são fracassos emblemáticos” (WATT, 1997, p. 233).

Na esteira do pensamento de Ian Watt, alguns traços se mantêm em releituras e adaptações posteriores, dentre as quais se destacam o egocentrismo (“para ele os outros não existem como pessoas”; WATT, 1997, p. 219), a descrença, o desrespeito, a prepotência e a sua posição privilegiada na sociedade. O desejo sexual e a face do sedutor também são características latentes à personagem-mito, no entanto, esta é uma das que mais oscilam nas obras que o retomam. Ainda de acordo com Watt, por exemplo, em *Don Juan ou Le festin de Pierre* (1665), o protagonista de Molière (1622-1673) “é provavelmente o menos obsessivo em relação às mulheres” (WATT, 1997, p. 219); ou o *Don Juan Tenorio* (1844) de Zorrilla y Moral (1817-1893), que, apesar de se apresentar como um sedutor e com uma lista de casos bem sucedidos, se apaixona pela bondade de Dona Inez, transformando-se num romântico e redimido D. Juan.

Ora, retomando as concepções do ensaísta inglês, em nossa perspectiva, na peça *D. João e Julieta*, a personagem donjuanesca de Natália Correia mantém-se como um individualista exacerbado, descrente e prepotente, agindo como se nada existisse para além de si mesmo. Entretanto, a figura egocêntrica desta personagem distingue-se de outras revisitações do mito, posto que se estas constituem “mestres, felizes e

Molina, publicada em 1630. Segundo Watt, nessa há uma forte carga punitiva e religiosa, própria do momento histórico espanhol, de modo que, “o protagonista de Molina é muito diferente das posteriores encarnações de Dom Juan” (WATT, 1997, p. 101). Entretanto, “o interesse psicológico inerente a Dom Juan na condição de protagonista faz com que fatalmente o público desdobre a contundente moral de Tirso de Molina em questões mais amplas, e muito mais abertas, sobre a força do impulso sexual, a natureza das aspirações humanas, e os limites impostos ao ego do indivíduo no interesse da sociedade” (WATT, 1997, p. 127). São estes desdobramentos que aparecem nas obras que retomam o mito, como, por exemplo, em *Don Juan ou Le festin de Pierre* (1665), de Molière. Portanto, referimo-nos ao mito moderno que foi explorado e desdobrado, e que alcançou contornos mais ou menos similares, reafirmando as características inerentes ao mito de Dom Juan, seja o individualismo ou a sede amorosa e carnal, entre outros.

¹⁹ Como já observado anteriormente, o mito que se fixou como uma imagem da sedução despertou o interesse em diferentes áreas do conhecimento. De acordo com Ester Abreu Vieira de Oliveira: “A maneira de amar de don Juan, esboçada por Tirso, vem, no decorrer dos séculos, despertando o interesse da moral, da psicopatologia, da filosofia e de outras ciências sociais, que a consideram uma atitude egoísta, como um proceder patológico ao ignorar a reação de sua parceira” (OLIVEIRA, 1996, p. 45).

orgulhosos, na arte de intrigar, mentir e fraudar” (WATT, 1997, p. 219), o D. João nataliano já não é mais o jovem personagem, antes, como bem o representa a dramaturga portuguesa, ele é uma criatura envelhecida (“A idade é um ponto de interrogação à volta dos quarenta. No entanto é natural que tenha mais”; CORREIA, 1999a, p.48), não parece encontrar mais a felicidade ou o mínimo deleite ao mentir, fraudar, como também não parece encontrar tais prazeres na conquista amorosa ou mesmo na vontade de seduzir.

Em virtude disto, na verdade, entendemos que D. João figura como um ser completamente frustrado na sua busca amorosa, com bem pode ser observado em sua fala à personagem Maria Luísa: “Acaso alguma de vocês me soube reter ou mostrar-me o verdadeiro rosto do amor?” (CORREIA, 1999a, p. 56). Apesar de frustrado e insatisfeito, D. João ainda se vê como um homem superior em relação à sociedade e, até mesmo, como alguém que se encontra para além da vulgaridade do humano: “Tudo aquilo que sou hoje representa a vitória dos meus demónios sobre os meus deuses. Sou um ser nítido, perfeito, acabado” (CORREIA, 1999a, p. 55).

Destarte, na revisitação de Natália Correia, não poderá o protagonista ser lido como um *ser* complexo, decadente e “super-humano”, já que este não está somente envelhecido, mas, sobretudo, envilecido – adjetivo diversas vezes repetidos no drama? Não será à toa, portanto, a indicação inicial de que o habitante daquela casa é uma pessoa “bizarra e blasé”, denunciando a condição do protagonista que, paradoxalmente, fornece um baile de máscaras para os convidados que “eram as paredes humanas do meu mundo... Um mundo que me neurastemizava” (CORREIA, 1999a, p. 49). A “atitude essencialmente trágica de insatisfação” (RODRIGUES, 2005, p. 09), própria ao donjuanismo, é assim encontrada no protagonista que não demonstra atitudes típicas do *burlador*. Curioso observar que tal faceta só aparecerá nas histórias rememoradas pelas outras personagens, evidenciando, assim, tanto o sucesso do sedutor quanto a destruição moral:

JOVEM LOIRO: [...] Naquele Inverno disse-me em Paris que cinquenta por cento das pessoas que se suicidaram no Sena o tinham feito por causa dele. Claro que era um exagero. Mas até esse exagero nos dá a medida do prestígio da sua sedução.

(...)

JANICO: O caso da mulher do Salgueiro? Coitada... Valeu-lhe muito deixar o marido... Ao fim de oito dias suicidava-se. (CORREIA, 1999a, p. 35-36)

A apresentação de D. João, antes mesmo de aparecer em cena, surge permeada por uma sedução que, guiando os seduzidos em direção à morte, fornece pistas sobre a

fragilidade daquela alta burguesia. Ao mesmo tempo, reforça o seu sucesso sexual, porém, em sua condição atual, após cinco anos de ausência em uma viagem em que visava “uma tentativa de cura”, o protagonista ainda se encontra “doente de tédio” (CORREIA, 1999a, p. 49). Na verdade, não chega a demonstrar qualquer interesse amoroso, posto que, conhecendo apenas a efemeridade das relações, acabou sendo conduzido ao tédio e à insatisfação:

Os meus achaques manifestavam-se sob a forma abominável de bocejo. Um homem que boceja sem ter vontade de dormir demonstra que a sua vida é uma contínua e insuportável insónia. Terrivelmente acordado para o tirânico convívio dos fantasmas da minha insónia. [...]. Tinham secado todas as fontes de volúpia e prazer, e de sonho. Esgotara-as a ponto de já não saber que a água é o elemento que mata a sede. Um homem sem sonho- eis o que eu era. (CORREIA, 1999a, p. 49)

O tema do “sedutor sem escrúpulos” (RODRIGUES, 2005, p. 9), inserido no mito de D. Juan, só corresponde na peça nataliana, enquanto rememoração, não havendo mais aquela disposição ou a “sede de absoluto carnal” (RODRIGUES, 2005, p. 14), deixando em evidência na peça, sobretudo, os vestígios da destruição. Assim, no primeiro ato, observa-se uma série de julgamentos sobre a conduta donjuanesca e, na “cerimonia da má língua” (CORREIA, 1999a, p. 48), os convidados se dividem entre opositores e defensores do protagonista, sendo que o efeito de admiração ou aversão será consequência da posição que coloca D. João para além das prisões sociais:

RITA: Quanto a mim a sociedade divide-se em dois grupos: papões e meninos assustados. Há um terceiro tipo que podemos classificar de aristocrático: pertencem a ele pessoas adultas que não metem medo porque são igualmente incapazes de o sentir. Os seus movimentos são espontâneos e têm a graça da independência, o que irrita os outros, possessos do medo ou da cólera. E como estes são em maioria, expulsam-nos das suas cidades, apontando-os como indesejáveis. Mas sobretudo o que lhes não perdoam é que eles sejam os únicos que verdadeiramente cumprem um destino. Neste lote aristocrático, eu incluo o João. (CORREIA, 1999a, p. 45)

O “aristocrático” e a “espécie rara de super-humanidade” (CORREIA, 1999a, p. 45), nos termos nietzschianos, por exemplo, colocam D. João acima de qualquer normalidade, pois ele “como Super-Homem [é] desancorado de constrangimentos sociais e colocado *para além de bem e de mal*” (MENDES, 2014, p. 341). E estar desancorado e ferir a moral são gestos que provocam o julgamento de Edmundo Sarmiento, personagem representante da alta burguesia e dos valores morais: “[...] o algoz nunca se coibiu de desafiar a respeitabilidade e a justiça expondo-se diretamente à condenação” (CORREIA, 1999a, p. 38).

Enquanto que, na perspectiva do Jovem Loiro, a “super-humanidade” de D. João alcança o divino, olhando-o como “Um Deus que às vezes se disfarçava de homem” (CORREIA, 1999a, p. 35), há de se destacar que não lhe importa o caráter demoníaco do protagonista evidenciado nas histórias rememoradas, tal como ocorre, por exemplo, nos casos de suicídio, pois esse personagem ainda vê em D. João “a verdadeira essência dum protagonista do fantástico” (CORREIA, 1999a, p. 35). Note-se que o Jovem Loiro, personagem “efeminado” e “wildeano”, é marcado pela desidentificação (sem nome ou sugestões físicas), pelo dandismo e por uma ética que visa sobretudo a estética:

As pessoas alegres são deselegantes. A alegria é uma ameaça à unidade do belo. Quer V. coisa mais odiosa do que uma paisagem primaveril? Policromia ingénu... Fadiga do berrante e sinfonia histórica de pássaros estúpidos (CORREIA, 1999a, p. 13).

Vale destacar que o Jovem Loiro sente, sim, um completo fascínio pela figura de D. João, e, ao longo das cenas, aparecem sugestões de um envolvimento homoerótico entre eles, quando ambos estavam em Paris, a partir de articulações metafóricas bem conhecidas. Não será à toa, portanto, o gesto do Jovem Loiro em procurar reviver tais momentos com o anfitrião: “Já que desci à selva, armo a tenda durante algum tempo... Não muito. Apenas o necessário para gozar o prazer da sua companhia” (CORREIA, 1999a, p. 76).

A relação do Jovem Loiro com D. João revela, portanto, a multiplicidade da subjetividade sexual do protagonista. Além de que a presença do Jovem Loiro, enquanto agente demarcado fora da normatividade heterossexual, sem qualquer direito a ser identificado, traz-nos a visão de Edmundo, para quem este é um “ser esquisito” que não é “gente” (CORREIA, 1999a, p. 40), escancarando, assim, a faceta preconceituosa dessa sociedade. Neste sentido, não estará Natália Correia explorando uma versão bissexual do mito, capaz de transitar entre amores heteros e homoeróticos? Vale lembrar, aqui, que o seu protagonista é marcado, também, por características andróginas, como indica a didascália: “Apresenta uma beleza sombria, simbiose de varonilidade agressiva e delicada feminilidade” (CORREIA, 1999a, p. 48).

Ora, o andrógino representado como duplo possui atributos dos dois sexos e, também, é o “signo de totalidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 52), revelando-se como “o ser completo, uno e plural” (DACOSTA, 2003. 10). Relacionado

ao carácter divino²⁰, o protagonista revela a totalidade em uma beleza sombria, e, ao mesmo tempo, ao lado do super-humano, deixa revelar sua face cediça, isto é, velha e decadente, em que habita um universo que está prestes a ruir, daí a sua atitude em recorrer a ações ultrapassadas:

EDMUNDO: Ao cabo de cinco anos de ausência, este baile é um acontecimento inesperado. O esplendor das festas de Palmeira tinha ficado como a legenda dum passado difícil de reviver nos nossos dias. (...) Mas as coisas mudaram. Amanhã apontarão a dedo aos que vieram. A crónica de D. João tem-se aporcalhado muito... Os tempos faustosos de Palmeira passaram. É impossível revive-los. Nem quero pensar no terrível fracasso que vai ser esta festa (CORREIA, 1999a, p. 36, 41).

Entretanto, não podemos deixar de destacar que a sociedade das malhas efabulatórias de Natália Correia está toda ela permeada de hipocrisia e futilidades, por isso deslumbra-se com a “apoteose da decadência. Lama e ouro, com fedor a morte” (CORREIA, 1999a, p. 64). Logo, Edmundo se espanta ao perceber que, na verdade, o baile foi um sucesso, onde as figuras, também da alta burguesia, apareceram: “E vieram todos! Nem um só faltou. Ainda ontem o Chico Laranjeira me afirmava no Banco, que não vinha. E ei-lo aqui, com a mulher, com as jóias da mulher e com a sua falta de carácter” (CORREIA, 1999a, p. 63). Neste corroído cenário repleto de falsidade, as apreciações sobre o protagonista não poderiam ser de outra característica, sobretudo, a partir do momento em que a autora o cerca de uma sociedade dividida entre representantes dos valores da alta burguesia e do “dandismo ocioso”. Posto isso, não há como esperar que Edmundo, homem com “a gravidade dum financeiro”, para quem a sociedade é o “juiz supremo das nossas ações” (CORREIA, 1999a, p. 44), não julgue a indiferença e a amoralidade com a qual vive D. João. Ao lado do financeiro está Daniel, noivo de Rita, descrito como “um rapaz como muitos”, que se comporta como um juiz “[...] tenho ouvido coisas espantosas... Bem pouco abonatórias, por sinal” (CORREIA, 1999a, p. 43).

Rita, por outro lado, valoriza, sobretudo, o individualismo: “Eu tenho a vantagem de ser uma pessoa. Ao passo que os outros colectivamente são uma massa amorfa e acéfala” (CORREIA, 1999a, p. 44). Coloca-se em estado de sonho diante D.

²⁰ Jean Chevalier observa traços andróginos relacionados ao carácter divino, e esses traços aparecem em “Adônis, Dionísio, Cibele, Cástor e Pólux [...] Poder-se-ia multiplicar ao infinito esses exemplos, pois, até certo ponto, toda divindade – e as antigas teogonias gregas provam isso abundantemente – é bissexual” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 52).

João, por quem nutre uma paixão desde a infância, deslumbra-se com o ímpeto de liberdade do protagonista e traz um certo idealismo romântico ao drama:

O João é uma ave cuja paisagem é um espaço infinito. A fixidez dos ramos hostiliza a sua permanente sede de liberdade. Oferece momentaneamente às árvores a graça do seu poiso para continuar voando, tecendo o poema da sua independência. Isso a que Vs. chamam crueldade é o inconformismo da ave vagabunda com os ramos (CORREIA, 1999a, p. 45).

Enxergando a atitude de D. João como uma ode à liberdade, Rita acredita que pode salvá-lo da decadência e da própria destruição, porém, na figura da “pobre pequena louca” (CORREIA, 1999a, p. 68), parece pairar a sugestão de uma Electra, e, assim como no mito grego, Rita se encontra apaixonada pelo próprio pai. Sua mãe, Maria Luísa, veste a máscara da esposa fiel que nunca cedeu aos encantos donjuanescos, mesmo que Rita seja a confirmação desse adultério.

O drama nataliano propõe, portanto, com originalidade, uma filha ao mito, fazendo desse uma figura paterna, face pouco explorada em outras propostas de retomada do texto donjuanesco²¹. Esta faceta que acompanha a temática do incesto também evidencia o completo descaso de D. João em relação à instituição familiar. Deste modo, em resposta ao problema de uma suposta relação incestuosa, D. João sugere contar a verdade, visto que, somente assim, “passará a existir menos um marido com a ridícula paternidade da filha do amante da mulher” (CORREIA, 1999a, p. 56). Solução, aliás, que desestabiliza Maria Luísa, entretanto, essa usa a pesada máscara em resposta ao próprio medo de transgredir as normas sociais que lhe são impostas, enquanto mulher pertencente ao universo burguês: “Pior do que tudo isso é a terrível dependência de se ser mulher. Esmaga-se como que uma lei de conservação que nos impede de perseguir o sonho que nos tortura” (CORREIA, 1999a, p. 57).

Os convidados, que vivem sustentados por suas máscaras, justificam o comportamento de D. João, enquanto que este não difere de seu círculo social. Deste modo, assim como na peça de Tirso de Molina e outras retomadas do mito donjuanesco, o protagonista nataliano também “habita um mundo no qual, como em quase todos os outros, a aceitação dos códigos morais, sociais e religiosos é puro fingimento” (WATT, 1997, p. 110). O único “êxito” de D. João é não vestir uma máscara para quem ele pouco se importa, isto é, não perde energias escondendo as suas “amoralidades”, pois,

²¹ Segunda a autora de *Don Juan(ismo)*: o mito, “A originalidade do tratamento do mito em Natália Correia começa por se manifestar na identificação de Don Juan. A sugestão da bissexualidade e de uma paternidade secreta são dois motivos pouco explorados pelos textos donjuanescos” (MENDES, 2014, p. 343)

aos seus olhos, são vontades individuais legítimas. Por conseguinte, se este é tão amoral quanto os seus convidados, deve-se questionar o julgamento deles em relação à D. João, visto que a personagem donjuanesca tem origem na própria lama desta sociedade, afinal, são aquelas personagens que representam a falência individual ao entregarem-se ao julgamento social e ao esconderem suas verdadeiras faces.

Elas possuem completa consciência de suas máscaras, assim como de seus métodos para manter o renome digno da classe social, tal como é o caso de Edmundo que utiliza a imagem de Maria Luísa “como um espetáculo” para “conquistar prestígio” (CORREIA, 1999a, p. 56), ou ainda de Janico, que vive na comodidade contando com dois apoios: “a generosidade do meu primo e nosso ilustre anfitrião e o ‘charme’ com que justifico essa generosidade” (CORREIA, 1999a, p. 65).

O anfitrião donjuanesco cruelmente disfruta das incongruências de seus convidados e não nutre qualquer responsabilidade em relação ao passado. Acusado por Maria Luísa como um “caso de sadismo... de crueldade mental” (CORREIA, 1999a, p. 60), também nega, de forma ácida, o convite do Jovem Loiro, comparando o momento em Paris com “as paredes forradas de inútil mercadoria plástica e visitantes entendidos que não compram... uma rápida bebida no ‘chez fiacre’[...] um fantasma obeso recitando histórias obscenas” (CORREIA, 1999a, p. 76). O protagonista nataliano vive, assim, como se tudo fosse um grande palco, e de forma narcísica só interessa apreciar a si mesmo, o diretor-protagonista ou o “actor rebelde” não hesita em apontar Edmundo como “o grande *clown* do meu circo” (CORREIA, 1999a, p. 51), em perguntar ironicamente a Daniel “Qual é o seu papel?” (CORREIA, 1999a, p. 48), e em negar qualquer papel à Maria Luísa, pois “o teu processo dramático está bem longe de me satisfazer” (CORREIA, 1999a, p. 59). Agir como se a vida fosse um palco, estabelecendo o mundo como teatro, denuncia o contexto que cerceia o protagonista, pois, ao remeter o próprio signo teatral, revela-nos não o *real*, mas o *verdadeiro* através da denegação conforme bem esclarece Ubersfeld: [...] o “teatro no teatro” diz não o real, mas o *verdadeiro*, mudando o signo da ilusão e denunciando-a em todo o contexto cênico que a envolve (UBERSFELD, 2005, p. 25).

Ora, na peça de Natália Correia, ao dispor das referências cênicas, a personagem de D. João parece indicar sua própria performance em uma sociedade do espetáculo e das aparências, já que, com esta consciência, faz questão de dirigir as cenas, fornecer os papéis e colocar-se no centro do drama. Essa característica, o *teatralismo*, como aponta Armando Nascimento Rosa (2007a), já se destaca na obra de

Natália Correia, desde a peça *Sucubina ou a teoria do chapéu*, de 1952. Segundo o ensaísta português:

Já se encontra bem vinculada uma característica comum a todo o teatro nataliano, e que tem na Idade Moderna o seu paradigma tutelar em Shakespeare: falo do teatralismo; que se manifesta num jogo permanente com os mecanismos intrínsecos à gramática com que se urde a mimese teatral, numa dialéctica que em Natália passa pelo gosto barroco de fazer e desfazer a ilusão dramática. (ROSA, 2007a, p. 102)

Destarte, manipulando a ilusão dramática, as outras personagens não questionam a performance do protagonista e aceitam seus papéis, assim não será à toa que, no baile, Edmundo está realmente mascarado de *clown*, Maria Luísa de “dama da corte de Luís XIV”, Rita vestida de jovem grega com “uma sugestão de Electra” (aludindo ao seu amor incestuoso), ou, ainda, Daniel, que, aos olhos de D. João, não tem nenhum papel além de ser noivo de Rita²², receba uma máscara sem nenhuma descrição. Se a máscara, “enquanto símbolo do teatro, tem precisamente a função paradoxal de anular a máscara superficial dos papéis sociais” (ROSENFELD, 2013, p. 112), na peça nataliana, ela tem inversamente a função de reforçar estes papéis. De forma análoga ao teatro, D. João vê a máscara como “uma solução de sociabilidade de toda a ordem” (CORREIA, 1999a, p. 60), por isso, aos olhos do protagonista este artifício social constitui um repugnante, conforme afirma à Maria Luísa, após uma intensa discussão sobre a paternidade de Rita:

Porque não arrancas a máscara? Produz de momento uma impressão desagradável... como um adesivo que se arranca... Mas vale a pena. E saber porquê? A máscara é uma solução de sociabilidade de toda ordem. Ela é o símbolo da cobardia do ser... uma espécie de cinto de castidade que convence os outros mas que conduz à corrupção interior. O homem superior é o que convive consigo próprio e que prepara o seu mundo íntimo para a nobreza desse encontro leal. Seja ele um monstro ou um santo. A tua máscara não afronta aos outros, porque a eles não deves a mínima das satisfações. É a clara integridade do teu ‘eu’ que ela ofende (CORREIA, 1999a, p. 60).

O protagonista relata ter tirado sua máscara, pois sabe de sua impressão desagradável. Sente-se como o homem superior e que possui “uma brutal consciência do que” (CORREIA, 1999a, p. 67) ele é, porém, com o desenrolar da trama, confrontado por uma mulher que lhe dá o verdadeiro conhecimento de si mesmo. Conforme aproxima-se da entrada de Julieta, instaura-se fortemente o clima decadentista, o contraste entre ouro e a lama será valorizado, já que “a decadência é um

²² Quando D. João descobre o “papel” de Daniel apenas lhe diz: “As minhas duplas homenagens. Por ser noivo da Rita... E por ser noivo” (CORREIA, 1999a, p. 48).

fenómeno inevitável para as pessoas de bom gosto” (CORREIA, 1999a, p. 64), e os discursos do protagonista se tornam mais corrosivos e sombrios, como ocorre, ao recusar o amor de Rita:

Desiste... Sabes o que ele representa? Um cipreste no teu caminho... Ele é um louco, embriagado do pus que lhe escorre e gangrena da vida. Verte-a em taças de ouro e dá-o a beber às pálidas donzelas. Ele não quer ser o único habitante do seu reino de loucura... contamina-as... o seu grito é um grito de morte... a sua voz nasce dos túmulos, dos seus gestos erguem-se cruces e o seu leito de orgia é um esquife. (CORREIA, 1999a, p. 68)

Ao conviver com o próprio tédio, D. João foi conduzido a “um voluntário isolamento e à desvalorização da relação interpessoal, em favor de reflexões monologais” (MENDES, 2014, p. 342). Deste modo, representando também a decadência das relações inter-humanas, enquanto conversa com Rita, fecha-se novamente em si próprio e antecipa o próprio destino de ir ao encontro “dos mistérios que confinam com a morte” (CORREIA, 1999a, p. 62). Ao avançar do desenrolar dramático, ao aproximar-se deste mistério, mais o protagonista tenta defender a sua loucura: “ninguém pode negar a um homem um direito da sua loucura. Retirem-lhe esse direito e ele será um cadáver” (CORREIA, 1999a, p. 69).

Ora, depreende-se, já neste momento, que D. João vê na falta de loucura a morte do primordial, lembrando-nos, aqui, do poema de Fernando Pessoa²³. As outras personagens expressam desprezo por essa “virtude”, como Daniel, por exemplo, que compara a uma doença contagiosa: “Esse homem contagiou-te com a sua loucura” (CORREIA, 1999a, p. 74) ou, ainda Rita, que apesar de admirar D. João, condena sua loucura destrutiva oferecendo como salvação somente “um regaço” (CORREIA, 1999a, p. 68), ser amante, mãe e redentora (“Ele está doente... e eu quero salvá-lo”; CORREIA, 1999a, p. 69). Dessa forma, os convidados, não muito longe de serem meros cadáveres que procriam, na falta da loucura, são incapazes de compreender D. João e tudo que se sucederá.

Após o protagonista despedir todos aqueles que buscavam, de alguma forma, o seu afeto, na atmosfera da decadência e do mistério, surge uma voz feminina que chama por D. João, e que pertence à mulher que “Traz um vestido branco, vaporoso” e com o rosto “velado por uma mascarilha” (CORREIA, 1999a, p. 77). Esta é a entrada de Julieta na trama dramática, sem, no entanto, revelar o mistério que paira sobre sua

²³ Trata-se do poema “D. Sebastião, Rei de Portugal”, inserido em *Mensagem*: “[...] Sem a loucura que é o homem/Mais que a besta sadia, /Cadáver adiado que procria?” (PESSOA, 1998, p. 37)

persona. A mística mulher chega a D. João com um discurso encantador e misterioso (“Porque este é o momento de reconheceres em mim o retrato que há muito estava na tua alma”, CORREIA, 1999a, p. 79), e, de modo emblemático, desperta a curiosidade do então apático e ácido anfitrião: “Não há dúvida de que a tua linguagem me revela o encanto dum suposto mistério... Eis um novo processo de conquista... as minhas sinceras homenagens... mas... a que revelação te referes?” (CORREIA, 1999a, p. 79).

Além de curiosidade, repara-se no excesso de pontuação. Tal recurso sugere a hesitação diante da misteriosa mulher, que afirma ter um conhecimento profundo sobre D. João (“Mas o meu conhecimento de ti é infinitamente mais profundo”; CORREIA, 1999a, p. 78), ao passo que Julieta se torna cada vez mais enigmática ao confrontá-lo com a sua própria lógica, escancarando a verdadeira doença da alma donjuanesca:

Sabes o que eu vejo D. João... cada corpo que se ergue na tua vida é uma cruz assinalando a morte dum pedaço da tua alma... carne branca talhada em pedra tumular a que te agarravas num desespero de náufrago.... Tu trazias em ti a essência de Romeu... e no entanto a forma exterior era a de D. João, às apalpadelas, por caminhos ínvios, numa procura febril do rasto de Julieta. Cada mulher era a esperança duma alvorada... a promessa esquiva do possível caminho do encontro com a tua bem-amada.... Detinhas-te e caminhavas mais à frente, cheio de mágoa, frustrado na tua eterna pesquisa. E por isso foram muitas... porque em cada uma delas tu celebraste a momentânea esperança do encontro final. E assim eras cruel e destruías onde passavas... e os homens chamaram-te cínico, ímpio e dissoluto.... Eles só viam as ruínas que tu deixavas pelo caminho e anunciavam que a tua presença era mensageira da desgraça... Mas nenhum deles soube ver a profundidade da tua mágoa, nem os teus pés sangravam no choque de cada pedra em que tropeçavas julgando que era uma flor. Nenhum deles adivinhou a forma alada de Romeu, peregrino do santuário de Julieta soerguendo-se de pés feridos para retomar a sua eterna peregrinação.... Em ti D. João foi desespero, angústia e vagabundagem pelos caminhos de bruma que conduziam à ilha de cristal de Julieta... (CORREIA, 1999a, p. 81)

Julieta apreende a paisagem da psique de D. João, de alguém que está fadado a viver a mesma sina, um eterno ciclo que, na busca amorosa, apenas se deparou com encontros efêmeros, levado ao desespero e à desesperança. Frustrado e desvirtuado, reconhecido como “cínico, ímpio e dissoluto”, a misteriosa mulher vê este herói errante em uma sociedade que finge ser flor no lugar de pedra. Desvendada a origem do mal-estar psíquico do protagonista, Julieta realiza o que nenhuma outra mulher tentou para conquistar o afeto de D. João: deu ao corpo envilecido a alma amorosa de Romeu. Entretanto, amor e morte – assim como nos dramas das personagens revisitadas – singram juntos, e tal junção parece anunciada por Julieta, visto que, tanto o “santuário de Julieta” quanto a “ilha de cristal” indicam espaços sacrais e espirituais.

Vale sublinhar que, nas obras natalianas, a ilha, sobretudo enquanto símbolo, aparece como um espaço esfíngico e místico, podendo ser compreendido como um refúgio²⁴ – reforçado pelo aspecto de cristal que a torna inviolável –, ou, ainda, “a ilha como túmulo, ou seja, berço para reviver” (DACOSTA, 2003 p. 12). Logo, Julieta através de sua hipnotizante “etérea beleza” (CORREIA, 1999a, p. 83) e inteligência afrodisíaca, que desmonta qualquer raciocínio donjuanesco, propõe a ilha tumular, que será o espaço para D. João reviver como Romeu.

D. João, ao ser incapaz de compreender a presença desta que denuncia sua triste persona, realiza desesperadamente seu último ato de sedutor ao beijá-la, entretanto, essa atitude termina por desestabilizar o protagonista, pois, como anuncia Julieta, esse é o próprio beijo da morte: “Reconheces agora o sabor dos lábios que te pertencem? A boca que guardou na paz dos túmulos a sua eterna fidelidade? O lírio que no jardim da morte o vento dos séculos não arrancou da haste?” (CORREIA, 1999a, p. 83). Em Julieta, o protagonista encontra a imagem de todas as conquistas frustradas e da Morte²⁵, e nesse movimento, o D. João nataliano se aproxima e dialoga com outro protagonista donjuanesco português: o da célebre fábula trágica *D. João e a Máscara*, de António Patrício, de 1924. Identifica-se a aproximação entre as duas obras na:

Constatação masculina (mais exaustivamente explorado por António Patrício) de que todas as mulheres seduzidas serviram apenas para ocultar o verdadeiro rosto do Amor [...] os dois protagonistas encaram a morte (*manola goyesca* ou Julieta) como revelação de um mistério que há muito procuravam desvendar. Nos dois casos, o conquistador é conquistado pelo beijo da Morte, mas esta conquista é precedida pelo discurso erotizante masculino, a que a mulher retira valor (MENDES, 2014, p. 349).

Ao contrário da peça de António Patrício, porém, em *D. João e Julieta*, Natália Correia elege a personagem Julieta para seduzir a personagem donjuanesca – como veremos a seguir, trata-se de uma escolha emblemática. Desta maneira, D. João conquistado é conduzido a abdicar da vida e também do signo do sedutor insaciável, transpassando os pórticos da morte, levando consigo a essência de Romeu. Portanto, Julieta oferece-lhe a passividade amorosa da morte, pois a verdadeira doença de D. João

²⁴ “A análise moderna pôs especialmente em relevo um dos traços essenciais da ilha: a ilha que evoca refúgio. A busca da ilha deserta, ou da ilha desconhecida, ou da ilha rica em surpresas, é um dos temas fundamentais da literatura, dos sonhos, dos desejos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 502)

²⁵ Segundo Armando Nascimento Rosa, no prefácio dedicado a *D. João e Julieta*, a primeira versão dessa obra dramática teve por título *D. João e o Espectro de Julieta*, acentuando através do termo “espectro” a ligação de Julieta à morte e, também, como nota Maria do Carmo Cardoso Mendes (2014), “intensifica a afinidade entre esta figura feminina e a alegoria da Morte, na “fábula trágica” de António Patrício” (MENDES, 2014, p. 344)

“chama-se vida. E conheces igualmente o nome da tua cura” (CORREIA, 1999a, p. 88). Adormecendo os desejos do protagonista, opera-se uma completa desconstrução do ícone donjuanesco que entra “numa ronda infernal” e chama-a “num apelo desesperado” (CORREIA, 1999a, p. 84), realmente expulsando D. João do teatro da sua vida.

Além de estabelecer o intertexto com a tragédia shakespeariana, a autora elenca outro mito, aproximando D. João não somente de Romeu, mas também do apaixonado Tristão²⁶, antítese do mito donjuanesco: “Don Juan é de certa maneira o inverso de Tristão, na medida em que para ele o desejo se mantém impersonificado, ou antes, na medida em que nenhuma personificação o conseguiria conter a ponto de o fazer entrar na mecânica fatal da paixão” (PFEIFFER, 1981, p.73). Isto é, para Tristão, assim como para Romeu, o objeto de seu desejo permanece inalterável sob a mesma face, ao passo que, no mito donjuanesco, o seu desejo encarna no outro “durante a impaciência febril da sua união” (PFEIFFER, 1981, p. 73). Entretanto, em *D. João e Julieta*, Natália Correia parece revisitar essas personagens paradigmáticas não somente para reforçar a monogamia, agora adotada pelo protagonista (“Tu e apenas tu. Esse amor que foi ostentação e luxo era no fundo a atitude convencional de quem o temia tal como ele se mostrava”; CORREIA, 1999a, p. 86), mas, também, para confirmar “o fenómeno desconcertante do desejo” (PFEIFFER, 1981, p. 71), que só poderá cumprir-se na morte, anunciando a entrada de D. João nessa “mecânica fatal da paixão”. Em forma de canção, Julieta indica o destino dos amantes recém encontrados que, como Tristão e Isolda, “transporiam os pórticos da morte” (CORREIA, 1999a, p. 85).

Ao invocar a história dos outros amantes, Julieta dramatiza a si própria, e coloca-se não somente como a apaixonada Isolda e como aquela de Verona “que morreu de amor” (CORREIA, 1999a, p. 84) – personagens marcadas pela tragicidade amorosa –, mas também encarna a própria deusa do amor e, vestindo-se de espuma e enfeitando-se de conchas, alude à representação imagética que remete ao nascimento de Vênus, consagrado, por exemplo, na pintura de Sandro Botticelli:

²⁶ Invoca-se a lenda celta e medieval do “Tristão [que] amava Isolda, a dos cabelos de ouro” (CORREIA, 1999a, p. 85). Este, assim como o mito donjuanesco, sofreu sucessivas retomadas, encontrando-se desse modo a história dos amantes na célebre ópera de Wagner de 1865, também no romance de Charles Marie Joseph Bédier, publicado em 1900, e até mesmo uma retomada em espaço brasileiro com a versão de Ariano Suassuna, escrito em 1956. Símbolo do amor-paixão “Tristão e Isolda são os personagens que servem de matriz às histórias de amores impossíveis, nas quais os apaixonados morrem e não conseguem realizar plenamente o seu amor” (MOREIRA, 2010, p. 26). Na canção embalada por Julieta, conta-se a versão que ambos os amantes ingeriram o “filtro do amor” e, na impossibilidade amorosa, “juntos transporiam os pórticos da morte” (CORREIA, 1999a, p. 85).

JULIETA: [...] Caminharemos de mãos dadas sobre a leveza das pétalas desfeitas que suavizarão a nossa passagem... repousaremos sobre os raios de luar e cada fresca madrugada verá renascer o milagre do nosso amor... Ouves a voz do mar? Como ela chama por nós num apelo profundo e embalador. Hei-de vestir-me de espuma e enfeitar-me de conchas... Vem... meu amor... juntos transporemos os pórticos da morte... (CORREIA, 1999a, p. 90).

A imagem lírica e emblemática expressa a própria transfiguração na persona de Julieta, que se ergue ao símbolo máximo da sedução feminina, ao invocar o “amor sob sua forma física, o desejo e o prazer dos sentidos”, ou seja, a “Deusa da mais sedutora beleza” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 14). Entretanto, Julieta lembra-nos, sobretudo, a Vênus invocada por Natália Correia em seu poema “Afrodite Ressurecta”²⁷ que “Não [é] a Vénus sereia/que em tropos gregos passa por ter muitos amores”, mas a “De amor, a mama cheia” que “É-lhe devido o cisne. Mas sobretudo a pomba” (CORREIA, 1993, p. 172), isto é, a Vénus de Natália, unindo espírito e carne, lhe é merecida a purificação e a realização amorosa.

Destarte, a personagem de *D. João e Julieta* exemplifica a concepção revolucionária da autora que vê a mulher como arquétipo da liberdade erótica e passional. Julieta transfigura o símbolo donjuanesco com esse amor enraizado em seu espírito – um “amor que acorda o espírito que dorme” (CORREIA, 1993, p. 355) – e, D. João, “como que despertando dum sonho que absorve a despeito da sua contrariedade” (CORREIA, 1999a, p. 81), toma consciência da sua decadência e angústia. O protagonista, que antes afirmava ser “uma superestrutura do conhecimento de mim mesmo, com o fastio de saber demais” (CORREIA, 1999a, p. 67), diluído na presença da mulher que “resume todas as formas, todos os mistérios da Natureza” (CORREIA, 1979, p. 82)²⁸, reconhece a si próprio e a super-humanidade que antes exaltava agora só significará falta de complacência:

²⁷ Poema que se encontra no livro *O Dilúvio e a Pomba* (1979) e, junto com outros textos, faz parte da seção “O espírito é tão real quanto uma árvore”, corroborando, deste modo, para a nossa hipótese, que o olhar nataliano revisita Vénus, visando enaltecer o poder espiritual do amor feminino, que, apesar da beleza da carne, lhe é devido, sobretudo, ao símbolo da pomba, a “ave de Afrodite [que] representa a realização amorosa que o amante oferece ao objeto de seu desejo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 728), assim como a cultura pagã, não opõe o amor carnal à pureza do espírito, mas antes o associa.

²⁸ Natália Correia, além de ter produzido uma obra ficcional extensa, também foi uma grande estudiosa e, por isso, acreditamos que cabe utilizar em nossa análise os paratextos presentes em seu livro *O Surrealismo na poesia portuguesa* (1973). Como observa Jorge V. Valentim (2015), “Estes paratextos funcionam como verdadeiros ensaios, no sentido de que aliam a função introdutória e apresentadora dos prefácios a uma necessidade de reflexão, de interrogar tudo de novo, numa incessante peripécia da inteligência que a práxis analítica convoca a seu executante [...] [e] não se pode esquecer que tais objetos literários, que vão desde os Cantares medievais às transposições transhistóricas do Surrealismo, constituem o alvo de uma paixão absoluta da autora, e, por isto mesmo, carregam consigo toda uma cosmogonia que Natália Correia intenta deslindar” (VALENTIM, 2015).

Eu estava na posição super-humana de ser o condutor de rebanhos, porque entre mim e os rebanhos se haviam quebrado todas as pontes de complacência. Existe porventura combinação mais cruel do que a de se poder ser estátua e gente ao mesmo tempo? (CORREIA, 1999a, p. 86)

Todo o luxo e ostentação são denegados, assim como a sociedade que está a bailar na sala ao lado, a música que invade a sala por um momento revela “o império de embriaguez”, o “cheiro a fartum de carne condenada, a caminho do matadouro do meu desejo” (CORREIA, 1999a, p. p. 87). Em sua autognose, D. João passa a apreciar somente a beleza da morte: “E ao fitar-te, minha sempre adorada Julieta, contemplando o rosto da morte das linhas puras do amor, eu vejo abrir-se na minha frente a claridade da paisagem porque os meus passos ansiavam” (CORREIA, 1999a, p. 88). Por conseguinte, Julieta dá a si mesma a missão do ceifeiro “É a tua alma que venho buscar... O teu corpo envileceu-se para revelar-te a nitidez da tua alma” (CORREIA, 1999a, p. 88). A afeição de D. João pela morte aproxima-se ao donjuanismo que é símbolo “não só do desejo erótico em si, mas sobretudo do desejo erótico como desejo personalizado de morte” (MACHADO, 1981, p. 22), entretanto, o protagonista não deseja somente o “momento de tensão extrema entre pulsão de vida e pulsão de morte, desejo de êxtase mortal” (MACHADO, 1981, p.24), mas, antes, vê na morte – personificada em Julieta – o caminho para a libertação de sua sina donjuanesca, de eterno insatisfeito:

[...] tu chegaste junto de mim e me disseste: segue-me. Onde eu habito não existem distancias entre os homens. Nunca mais experimentarás a dor de chegar tarde de mais ante todas as coisas que desejas. A tua grandeza não será um somatório de atitudes pretensiosas e patéticas, com a constante necessidade dum contraste. Lá a tua grandeza será a da tua própria essência infinita e incontestada (CORREIA, 1999a, p 89).

D. João, portanto, sente a completude de, finalmente, poder se libertar, morrer simbolicamente pela primeira vez, negando a primazia donjuanesca sobre si próprio: “A volúpia de pertencer substituiu em mim o enfado de possuir [...] Venceram-me, ferindo-me de amor” (CORREIA, 1999a, p. 89). E, pela segunda vez, ao se lançar ao mar junto de Julieta. O encontro entre as personagens é realizado sob uma forte tensão onírica, aproximando-se do domínio da surrealidade, onde “o amor assume um carácter de gnose” (CORREIA, 1973, p. 62), guiando o protagonista ao sentido revelador do amor único. Para tanto, além de se apropriar da retórica donjuanesca, confrontando-o com uma lógica impecável (“Repara que pela primeira vez tu recorres à inverossimilhança da

tua lógica para explicar um fato que te transcende”); CORREIA, 1999a, p. 82), Julieta também assume um discurso que transborda poeticidade, e se o teatro é, sobretudo, poesia²⁹, como nos faz crer a escritora portuguesa em foco, nota-se a alquimia verbal, “o momento de a poesia ser chamada a desempenhar no teatro o papel de reveladora que lhe é inato” (CORREIA, 1992, p. 112). Assim, em *D. João e Julieta*, tem-se como alvo a metamorfose donjuanesca e seu próprio mundo emocional.

Julieta apropria-se da lógica donjuanesca não somente na estratégia discursiva, mas, também, ao tomar a iniciativa amorosa, ao seduzir D. João, gesto emblemático da personagem feminina. Nesta atitude da protagonista, observa-se uma *reversão* sobre aquele sentido fixado por Anne Ubersfeld (2005), qual seja, na contramão do que se vê em *Romeu e Julieta* (“Romeu começou a amar Julieta, Julieta se pôs a amar Romeu”; UBERSFELD, 2005, p. 50), por exemplo, percebe-se, na peça *D. João e Julieta*, um caminho reverso desta sentença amorosa, posto que a iniciativa da personagem feminina sobre a masculina desconstrói tal código social e configura um outro significado à personagem Julieta. Se para Anne Ubersfeld, “Apenas a coerção social, o código, limitam as possibilidades do actante feminino ser constituído como sujeito” (UBERSFELD, 2005, p. 50), para Natália Correia, a protagonista encontra-se fora, não somente da dinâmica social estabelecida no drama, mas também da instituída pelo modelo tradicional da dramaturgia canônica. Desse modo, a iniciativa amorosa de Julieta evidencia a modernidade da peça em relação ao feminino e coloca a mulher no papel central da ação.

O protagonista, seduzido pelo encantamento e persuasão, é levado ao reconhecimento da própria psique, compreendendo sua situação em relação ao mundo, enquanto que as outras personagens “celebraram a fugacidade da sua inconfessada loucura” (CORREIA, 1999a, p. 87), também não conseguem entender o que ocorreu com o protagonista, de modo que cada um interpreta o suicídio conforme lhes convém. Por isso, ao fim do último ato, observa-se a cena dos convidados, na falta do “senhor das suas horas ocultas” (CORREIA, 1999a, p. 87), entregando suas fraquezas e mentiras: Maria Luísa que interpreta a morte de D. João como um ato de amor e sacrifício, finalmente, arranca a máscara diante de Edmundo, e Rita, revelando o seu real afeto, ao mesmo tempo que os poupa sobre a verdadeira paternidade da filha, parte para “uma grande viagem”, pois, agora “gloriosamente má” precisa muito conviver

²⁹ “O teatro só morrerá quando morrer a poesia que é a sua matéria prima mesmo quando não transpareça” (CORREIA, 1992, p. 112).

consigo mesma (CORREIA, 1999a, p. 105). Edmundo, por sua vez, mantém sua hostilidade e, diante da traição e do abandono de sua esposa, só se preocupa com o escândalo público. Daniel, preocupado em reconquistar Rita, reconhece em si mesmo uma alma envilecida e como “um pobre louco que se degradou por muito amar” (CORREIA, 1999a, p. 100). Rita apenas desvanece como “uma criança infeliz” (CORREIA, 1999a, p. 103). Por fim, o Jovem Loiro e Janico confessam o temor e a inveja por D. João e percebem que ninguém, de fato, compreendeu a essência do protagonista: “Sabe que pensamento me perturba? Que nenhum de nós conseguiu decifrar o segredo da sua pobre e confusa humanidade” (CORREIA, 1999a, p. 106).

Entretanto, no lugar de encerrar a trama sob o signo do trágico, da incompletude e da fatalidade, Natália Correia propõe um outro caminho ao seu leitor. Após a aceitação da morte de D. João e das consequências que esse desencadeou no mundo emocional das personagens, somente o leitor irá descobrir a verdadeira origem de Julieta. Uma vez que, ao contrário do que propõe a D. João, ela não é a amada que transpôs a morte em sua busca (“A morte, ciumenta do amor que a ultrapassa, roubou-me a carícia da tua pálida nudez de todos os dias... Mas nós regressaremos”; CORREIA, 1999a, p. 83), mas uma jovem fugida do manicômio: “[...] uma pobre criatura” que tem “uma mania romântica e inofensiva. Está convencida que é a Julieta.” (CORREIA, 1999a, p. 108). A quebra de expectativas permite que se desfça, novamente, a ilusão dramática. Em confronto com o modelo shakespeariano, a personagem nataliana se encontra à margem da sociedade ao ser colocada como louca pela instituição psiquiátrica. Mas, somente por estar fora dessa sociedade, ela consegue alcançar a essência de D. João e subverte-la, posto que, Julieta foge de qualquer terminologia, podendo desse modo ser uma mulher que não está na mesma condição de Rita ou de Maria Luísa, inseridas em uma estrutura patriarcal que procura limitá-las. Neste sentido, observe-se, por exemplo, o momento quando Edmundo e Daniel, repetidas vezes, querem deslegitimar o pensamento de Rita (“A menina não tem idade para compreender essas coisas [...] terei o cuidado de fiscalizar as suas leituras”; CORREIA, 1999a, p. 44, 46), ou, no caso de Maria Luísa, diminuída ao *status* de “espectáculo inédito” e “mulher fenómeno” (CORREIA, 1999a, p. 41). O próprio protagonista, antes do encontro com Julieta, apresentava o pensamento masculinista ao colocar o homem como “o ser amoroso por excelência” pois “o amor envolve uma ideia de força incompatível com a cobardia nata da mulher” (CORREIA, 1999a, p. 57).

Somente uma personagem ausente desse círculo social, portanto, não tem suas ações cerceadas por um falso moralismo que dita normas arbitrárias, principalmente, quando diz respeito ao papel feminino. Por mais que a quebra dramática nos leve a perguntar: “Afinal, ela é ou não Julieta?”, note-se que isso não importa, pois o que se coloca latente é a primazia e o poder subversivo do espírito feminino em estado de liberdade, visto que, no momento do encontro, ela também não estava cerceada pelo espaço psiquiátrico. De modo que a construção da personagem, que adota para si mesma a persona de Julieta, é fascinante ao nos voltarmos para o modelo shakespeariano, posto que esta é uma personagem feminina que, ao enamorar-se de Romeu no baile de máscaras dos Capuleto, – baile retomado na peça nataliana, porém nesta quem o invade é Julieta –, nega-se ao casamento arranjado e reivindica o direito de amar, pois ela mesma se torna o amor: “Todas as mulheres de Shakespeare sendo essencialmente mulheres, ou amam ou amaram, ou estão aptas a amar; mas Julieta é o próprio amor. A paixão é a sua razão de ser e fora daí ela não tem existência.” (JAMESON *apud* SHAKESPEARE, 1968, p. 237). Através dessa vivência amorosa, a personagem shakespeariana tem seu aspecto alterado, pois a “jovem amorosa, impaciente, tímida, cede lugar à esposa e à mulher: pelo sofrimento, ela chega ao heroísmo e, pela opressão, à argúcia” (JAMESON *apud* SHAKESPEARE, 1968, p. 239).

O drama nataliano invoca, assim, a tragédia lírica *Romeu e Julieta* que representa “para nosso tempo, a história de amor por excelência” (GHIRARDI, 2011, p. 110), mesmo sendo uma “lastimável tragédia” (GHIRARDI, 2011, p. 110) É inegável a admiração pública diante dos amantes que seguem, sobretudo, os próprios afetos, de modo que a apaixonada jovem da família Capuleto possui uma força transgressora, pois “Julieta não se submete às vontades alheias e escolhe a realização de seus desejos, mesmo quando estes encontram resistências em sua família e sociedade” (ALVES, 2013, p. 63). A história de *Romeu e Julieta*, sob essa perspectiva, é mais do que a “tragédia do primeiro amor” (KOTT, 2003, p.164), visto que eles vão ao extremo para obedecerem somente ao desejo amoroso e a vontade individual, em uma época que isso era inaceitável. Por isso, “O amor entre eles é fundamentalmente, *subversivo*” (GHIRARDI, 2011, p. 116).

Natália Correia, portanto, revisita não apenas a donzela que vive um amor fulgurante, mas uma personagem feminina que, ao engendrar-se na dinâmica amorosa, abandona todas as amarras sociais e alcança a sabedoria de pertencer a algo maior, ao

absoluto e ao trágico amor, transfigurando-se no próprio sentimento, pois ela mesma não existe sem a paixão. Assim, a personagem nataliana, liberta de qualquer centro elitista e cerceador, assume a persona teatral de Julieta e se guia conforme as leis do seu próprio pensamento alucinatório, cuja força motora a leva a encontrar Romeu e a própria morte, como se acreditasse que o perfeito amor só fosse possível na eternidade passiva, onde “nenhum desejo agita o mar calmo do infinito” (CORREIA, 1999a, p. 90), ou, ainda, como se o mundo continuasse incapaz de compreender a urgência de seu amor.

Mais do que ser fiel aos próprios afetos, Julieta quer viver o amor ao extremo, na eternidade da morte, isto é, deseja o espetáculo trágico e sublime do amor³⁰. Nota-se que o gesto de representa-la como uma louca, não deixa de configurar uma marca irônica no texto dramático, na medida em que a loucura de Julieta corresponde a de D. João, tanto que as atitudes entre os dois são semelhantes, como a postura dramática e performática que evidencia o universo cênico, dando papéis a si mesmos e aos outros. Afinal, Julieta transferindo a alma de Romeu a D. João, na verdade, está dando-lhe, antes de tudo, o papel do amante ideal, que “o actor rebelde” (CORREIA, 1999a, p. 82), que é D. João, acaba por aceitar e desejar, sendo incapaz de reconhecer qualquer loucura em Julieta.

Neste sentido, Natália Correia revisita as personagens, colocando-os como um par amoroso que, à primeira vista, parece bem pouco sintomático: uma relação entre o incansável sedutor e a apaixonada e fiel Julieta, entretanto, com um olhar que tudo subverte³¹. A escritora portuguesa converte o mito paradigmático em um cansado sedutor, corrosivo e insatisfeito, e a donzela shakespeariana em uma insana romântica, condoreira – e por isso o drama ganha um tom cômico –, que leva D. João ao suicídio com a promessa da tranquilidade da alma que poderá saciar a sua sede do absoluto. É significativa a alteração no arquétipo do mito, no qual o sedutor é seduzido, e não há a menor possibilidade da materialização de uma justiça divina, isto é, a condenação do dissoluto personagem. Reparado por Julieta, este vê nela a face de todas as mulheres seduzidas e da Morte, face que em *D. João e Julieta* é a que corresponde com a sua

³⁰ Segundo Cristina A. M. de Marinho, há um poema de Natália Correia, no livro *Passaporte* (1958), que é “uma evocação direta de Julieta numa definição de gosto surrealista em que o sujeito poético se identifica na suspensão simbólica e obviamente cômica de uma amante que só se realiza na tragédia” (MARINHO, p. 175), corroborando, desse modo, com a nossa leitura de uma personagem que amor se confunde com tragédia, como nota-se nos versos: “Julieta trapezista/Com passaporte de pomba./Só há Romeu se houver pista/Com um estouro de bomba”. (CORREIA, 1958, p. 145)

³¹ Essa idéia encontra-se no depoimento de Fernando Dacosta: “Natália leu tudo de tudo, tudo subvertendo, tudo reinventando” (DACOSTA, 2014, p. 156).

busca, como bem acentua Maria do Carmo Cardoso Mendes: “A busca romântica do Amor Absoluto mantém-se, mas o Absoluto é agora a morte” (MENDES, 2014, p. 309). Mas, sobretudo, D. João corresponde a um donjuanismo não triunfante³², visto que Julieta, conquistando-o, rasura e transfigura o signo donjuanesco, que, agora marcado pela monogamia, abandona não só a busca carnal, mas também a insatisfação, a crueldade e a condição de ser agressor e vítima³³ ao mesmo tempo. Confirma-se, assim, a primazia feminina, encarnada na Julieta de Natália Correia, que mantém o amor como ação subversiva.

A análise aqui proposta, longe de querer abarcar todos os aspectos de *D. João e Julieta*, visou, portanto, evidenciar o processo de releitura aplicado por Natália Correia ao visitar a tradição nessa belíssima peça, que não se furta da linguagem poética para deslindar as crises dessa sociedade do espetáculo, incidindo, portanto, naquele efeito sublinhado por Armando Nascimento Rosa (1999), qual seja, a autora fez “convergir criativamente diversas concepções que tornam o texto um fascinante objecto de cruzamento temático-formais” (ROSA, 1999, p. 10).

A preocupação com a memória cultural e artística se evidencia ao propor duas personagens desancoradas dos protótipos canônicos, de modo que a personagem feminina ganha um papel primordial, ao rasurar as marcas masculinistas do donjuanismo, e este movimento permite-nos vislumbrar a modernidade presente na obra, pois o processo que a autora emprega gera uma desidentificação com as paradigmáticas criaturas que se consagraram sob os modelos reafirmadores de determinados papéis sociais, tanto para o homem quanto para a mulher. Papéis, aliás, representados desde a tradição antiga:

As tradições clássica e judaico-cristã, tal como as foi reinventando o Ocidente ao longo dos tempos, contam histórias semelhantes sobre as identidades próprias dos homens e das mulheres na sua inserção social, e em suas mútuas relações de poder. Na *Odisseia*, Penélope não existe senão em função de Ulisses, Telémaco e os Pretendentes [...]. Na Bíblia, Maria é veículo apenas de Cristo, confirmação do poder do Pai. Na literatura greco-latina não há, em regra, heroínas na verdadeira acepção de *herói* (RAMALHO, 2001, p. 558).

³² No estudo de Maria do Carmo Cardoso Mendes (2014), a crítica observa que “As figuras donjuanescas da dramaturgia portuguesa do século XX configuram um donjuanismo não triunfante, desde logo porque a sua natureza contraditória e mutável, e as suas ambíguas relações emocionais, acentuam uma quase total incapacidade para a fixação amorosa” (MENDES, 2014, p. 309).

³³ “Don Juan manifesta em sua sexualidade uma forma de desejo mimético ligado à violência (revela uma competição com o desejo dos demais, uma rivalidade agressiva: daí que não se seduza pelo mero prazer sexual e encontre satisfação na burla e na fama) [...] Don Juan é, pois, de uma só vez, agressor e vítima” (ARELLANO *apud* ROSA, 1999, p. 14).

O protótipo feminino, que só existe em relação ao masculino, muitas vezes reforçado na tradição literária, constitui, na verdade, um reflexo do pensamento patriarcal e masculinista, presentes nos alicerces de nossa sociedade. Na obra de Natália Correia, tal fórmula não se repete, como observamos durante os variados temas que percorrem a trama dramática de *D. João e Julieta*, as relações de poder e as estruturas sociais impostas são, constantemente, questionadas e revogadas. Logo, a retomada destas personagens indica-nos um caminho de rasura, visto que a autora ultrapassa os códigos canônicos ao não seguir pela imitação, e também ao não se submeter aos padrões patristas (como Natália preferia definir). Na esteira deste pensamento, centra-se a criação efabulatória de Natália Correia.

4) NATÁLIA CORREIA E A ESCRITA DE AUTORIA FEMININA PÓS-25 ABRIL DE 1974

No capítulo anterior observamos algumas questões referentes à obra *D. João e Julieta*, de Natália Correia, que, apesar de ter sido publicado somente em 1999, foi escrita em um momento outro, isto é, entre 1957-59, antes da Revolução dos Cravos, marco histórico que trouxe um contexto de liberdade de expressão em Portugal. Nesse sentido, é necessário acentuar dois aspectos sobre a autora e o seu contexto político-social. O primeiro: Natália Correia foi uma escritora de extrema coragem, que, em tempos ditatoriais e de censura, não se furtou de expressar-se através de sua criação literária. Segundo: o impacto do 25 de Abril de 1974 na literatura portuguesa e, em específico, a importância desse momento para compreender a escrita de autoria feminina do final do século XX em Portugal.

Estes dois aspectos encontram-se elencados no ensaio “Escritoras na Literatura Portuguesa do Séc. XX”, de Jorge de Sena, escrito em 1975, e publicado em 1988, no qual estabelece um panorama de mulheres escritoras com especial atenção às que produziram sob a sombra da ditadura. O reconhecido professor português, neste ensaio, busca pontuar “o papel iminente que tem sido o delas [escritoras] no nosso século” (SENA, 1988b, p. 149), acentuando as percussoras, tais como, Florbela Espanca (1894-1930) e Irene Lisboa (1892-1958), colocando-as como “símbolos de antecipação da *nova mulher*” (SENA, 1988b, p. 151), visto que o século XX, marcado pela ditadura de Salazar, apesar de permitir que as mulheres ocupassem determinados espaços, como o literário, não aceitou jamais que também reivindicassem as mesmas liberdades sociais e individuais que os homens sempre usufruíram sem qualquer problema. Segundo Jorge de Sena:

Por quase cinquenta anos, jornais, seminários e revistas, o teatro e o cinema foram submetidos a uma rigorosa censura tendo em vista não só esmagar a oposição política ou as chamadas ideias subversivas, mas também policiar a moral da mais ridícula maneira. A literatura resistiu de um modo extraordinário: e pode dizer-se que nenhum escritor de qualidade abertamente apoiou o regime, incluindo mulheres. Mas há que dizer que a sociedade, se aceitou as mulheres como escritoras, nas profissões e nos cargos públicos, não gostou muito de vê-las a usufruir abertamente a sua libertação como mulheres (SENA, 1988b, p. 150-151).

Portanto, não será à toa que Florbela Espanca, apesar de ter uma obra importante e consistente, tenha sofrido determinados preconceitos por seus “três casamentos

malfadados, [e] uma poesia de contornos erotizante” (SILVA, 2014, p. 156), além de ter tido outros “mitos” agregados a sua imagem³⁴. Também Renata Soares Junqueira (2003) destaca a dificuldade de os críticos situarem e considerarem a obra de Florbela no século XX, posto que ela estava “à margem das vanguardas literárias” (2003, p. 128). Nota-se, inclusive, que escritoras como Florbela Espanca e Irene Lisboa não poderiam figurar no meio modernista português, uma vez que este foi um espaço masculinista, por excelência:

A Presença também é um cenáculo de homens de que uma presença feminina estaria naturalmente banida da mesma forma que, na época, qualquer mulher estaria a mais num grupo de homens num café da província. Florbela Espanca, Irene Lisboa rilharam sem parceiros a sua solidão (LOPES *apud* JUNQUEIRA, 2003, p. 130).

A observação de Teresa Rita Lopes (1984) é pertinente para atentarmos aos equívocos históricos e sociais quando subjugam as obras das escritoras como “menor” ou de “má qualidade”, simplesmente por não estarem figuradas nos grupos modernistas do século XX. De todo modo, as autoras são reconhecidas e destacadas por Jorge de Sena. Florbela Espanca aparece como “um grande poeta nos melhores sonetos de amor”, e Irene Lisboa por sua “crítica implacável da sociedade e da condição das mulheres nos seus poemas e prosas breves” (SENA, 1988b, p. 151). Assim, estas autoras, conscientes de sua contemporaneidade, anteciparam, através da literatura, questões sobre a condição feminina, criticando as instituições patriarcais e reivindicando a emancipação do corpo feminino. Basta lembrarmos o poema “Amar”, de Florbela Espanca, no qual não só rasura a instituição familiar e matrimonial (“Quem disser que se pode amar alguém/Durante a vida inteira é porque mente!”; ESPANCA, 1931), como também reivindica o direito de amar a todas as pessoas, homens e/ou mulheres, desestabilizando o papel social da mulher, que, naquele contexto, jamais poderia, até então, agir como uma atitude muito próxima das inconstâncias de um Don Juan:

Eu quero amar, amar perdidamente!
Amar só por amar: Aqui... além...
Mais Este e Aquele, o Outro e toda gente...
Amar! Amar! E não amar ninguém! (ESPANCA, 1999, p. 232; grifos meus)

³⁴ Fabio Mario da Silva relata que “outra questão que concerne à biografia de Florbela Espanca é o ‘mito’ do incesto, com seu único irmão, Apeles Espanca. [E] Maria Lúcia Dal Farra esclarece, em *Afinado Desconcerto*, que a poetisa seria para o salazarismo o *antimodelo* do feminino, como também explica que o Estado Novo utiliza o profundo amor que a poetisa tinha pelo irmão, Apeles, para inculcar a suspeita de um possível incesto” (SILVA, 2014, p. 156)

Se estas atitudes são antecipadoras dessa *nova mulher*, pode-se entender que a geração seguinte de mulheres escritoras, as que cresceram sob o regime de Salazar, surgem como herdeiras e tributárias desse fazer literário absolutamente corajoso. Daí a possível conclusão de que, figuras como Florbela e Irene, entre outras³⁵, pelo seu papel altamente reivindicador, terem sido, de alguma forma, silenciadas. Logo, não nos surpreende que Jorge de Sena reconheça Natália Correia como uma dessas herdeiras, tanto pela sua obra, quanto por sua coragem, e a elege como uma das escritoras mais importantes dessa geração:

Tão corajosa e tão franca como ela [Sophia de Mello Breyner Andresen³⁶], é Natália Correia (n. 1922), poeta e ficcionista que alinha entre os melhores escritores actuais, que chocou os críticos e o público com a violência e o erotismo das suas últimas obras – é actualmente uma das mais activas jornalistas, escrevendo acerca da Revolução, como muitas outras mulheres têm feito. (SENA, 1988b, p. 151).

O crítico destaca que a obra de Natália Correia, além de aliar um tratamento tão sofisticado quanto de outros escritores, com sua postura combativa e incisiva, reflete um comportamento, sobretudo, ousado. Seja pela violência ou pelo erotismo, como “na atitude de desafio de tudo” (SENA, 1988b, p. 151), de fato, Natália Correia foi uma das personalidades mais marcantes do século XX. Sua ousadia, tantas vezes reconhecida – nem sempre como uma qualidade –, é verificada tanto quando se conhece um pouco sobre a vida da escritora, quanto ao debruçar-se sobre sua obra.

Ela se autodefinia como poeta, por entender que “a poesia ou a literatura não depende da natureza sexual de quem escreve” (DACOSTA, 2004, p. 156), e, sem deixar a poesia que a acompanhava desde criança, passou pelos mais variados gêneros literários. Escreveu dramas, romances, ensaios e foi uma grande estudiosa da literatura e

³⁵ Jorge de Sena ainda cita, junto à Florbela Espanca e Irene Lisboa, a escritora Maria Lamas (1893-1983) não por ser uma grande escritora, mas porque “tornou-se uma das mais respeitadas activistas da oposição ao regime fascista [...] que escreveu importantes estudos sobre as mulheres em Portugal e no mundo” (1988b, p. 151). Também aponta a importância de Maria Archer (1905-1981) que “foi uma das primeiras escritoras a escrever sobre a África procurando a verdade” (SENA, 1988b, p. 151). A nosso ver, além das escritoras mencionadas caberia a menção de Judith Teixeira (1880-1959) por ter expressado (e antecipado) em sua literatura questões como o desejo feminino lésbico, e também foi “a única mulher a integrar a vanguarda portuguesa: ela, a única poetisa portuguesa modernista, aquela que afirmara o seu direito à Luxúria como expressão da sua sinceridade artística” (DAL FARRA *apud* SILVA, 2014, p. 157). Nota-se que Judith Teixeira foi a única mulher na vanguarda portuguesa e Natália Correia, em seu programa de televisão *Mátria*, informou que o livro *Decadência* “fora apreendido pelos censores do Estado Novo nos anos 20, fato que teria provavelmente chamado a atenção e despertado o interesse dos modernistas pelo seu nome” (CORREIA *apud* JUNQUEIRA, 2003, p. 130), deste modo propõe como a escritora figurou no modernismo português.

³⁶ Jorge de Sena primeiramente destaca Sophia de Mello Breyner Andresen (1919- 2004) como “um dos maiores poetas do século em português” (SENA, 1988b, p. 151).

da cultura, desempenhando um papel importante durante o Estado Novo ao não se furtar do direito de livre expressão. Publicou obras irreverentes que logo foram apreendidas pela censura, como por exemplo, a peça *O Homúnculo* (1965), ferocíssima sátira sobre Salazar³⁷; *O Encoberto* (1969), releitura rasurante do mito sebastianista, onde denunciou um povo em situação omissa; ou ainda suas outras peças que a autora escolheu publicar após a queda do regime ditatorial, tal como *A Pécora* (1983), escrita em 1967, obra irreverente diante as instituições religiosas; e claro, a peça publicada postumamente, *D. João e Julieta*, na qual se observa tal ousadia na dessacralização das personagens consagradas do teatro mundial, utilizando-se do cânone ao mesmo tempo que o busca romper, questão que visamos evidenciar em nossa análise.

Também não há como esquecer suas outras publicações, fora do terreno dramático, como a ousada *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, que provocou sua condenação (com três anos de pena suspensa) pelo Estado Novo, em 1965, e sobre a qual Natália Correia, anos depois, já em outro contexto político, refletiria, constatando que o verdadeiro incômodo com essa publicação incidiu sobre o fato de ela ter sido realizada por uma mulher, e não por um homem:

Em 1965 foi publicada uma obra de minha autoria na qual de um estudo desenvolvido e profusão de notas críticas e antologei eu os tesouros da nossa poesia erótica e satírica. A imprensão causada nos meios oficiais foi qualquer coisa de um abalo sísmico. Como era possível que uma mulher se atrevesse numa matéria em que nenhum homem até hoje pusera a mão? Esqueciam que muitos anos antes o fizera a extraordinária Carolina Michaelis sob cuja égide me coloquei no meu estudo-prefácio deste livro. Encurtando razões. Movem-me um processo e sou condenada a 3 anos de pena suspensa. A estupidez desta penalidade teve resultados contrários àqueles que o puritanismo oficial quis obter. É efectivamente na seqüência desta minha condenação que um novo campo se abre à literatura feminina o erotismo. [...] São, portanto, neste aspecto as escritoras portuguesas e não os escritores a praticarem uma literatura de contemporaneidade consciente. [...] Com esta intervenção literária da mulher no domínio erótico, cai o último tabu imposto à literatura feminina em Portugal (CORREIA *apud* SANT'ANNA, 2009, p. 6).

A afirmação da autora converge com o que Jorge de Sena elenca em seu ensaio, posto que Natália Correia reconhece que as escritoras – e não os escritores, conforme ressalta – estão a praticar uma “literatura de contemporaneidade consciente”. Correia reconhece que a publicação desta *Antologia* (e sua consequente condenação) permitiu

³⁷ Fernando Dacosta relata em *O Botequim da Liberdade* que Natália Correia ficou muito surpresa quando não a prenderam pela publicação desta peça, ainda mais quando lhe contaram que Salazar teria dito o seguinte sobre a apreensão do livro: “Sim, fizeram bem em retirar o livro, mas não toquem nela, é uma mulher muito, muito inteligente” (DACOSTA, 2014, p. 313)

que se abrisse, em Portugal, o caminho para que as mulheres falassem sobre o erotismo, fazendo cair este último tabu “imposto à literatura feminina”. Demonstrava-se, deste modo, sua preocupação com a produção artística e literária das mulheres e sua crítica ao sistema patriarcal, que não permite a força da criação feminina. Seus dizeres convergiram com sua prática, visto que, Natália Correia sempre demonstrou interesse diante das produções literárias de outras escritoras, e, apesar da apreensão desta obra, alguns anos depois, a escritora açoriana, muito certa de suas convicções, incentivou e assumiu a responsabilidade de publicar, sob a chancela dos Estúdios Cor, onde era diretora literária, em 1972, o livro *Novas Cartas Portuguesas*, de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa.

Esta obra é considerada, por muitos críticos, como um marco na literatura portuguesa, por ter introduzido o pensamento feminista (MAGALHÃES, 1995; PINTASSILGO, 1980; RAMALHO, 2001; RECTOR, 1999; TAVARES, 2011). A obra das “Três Marias” provocou também um “abalo sísmico” na sociedade portuguesa e, por consequência, foi apreendida, e tanto as três escritoras quanto Natália Correia foram processadas. Ainda assim, tal evento não fez a autora recuar, como nota-se no depoimento de Maria Teresa Horta sobre o ocorrido:

A Natália aceitou de imediato o livro na Estúdios Cor, ameaçando, se o livro não fosse publicado, sairia. Fomos depois as três processadas, a Estúdios Cor e a Natália Correia enquanto directora literária. Em tribunal ela disse que não estava minimamente arrependida, que se tratava de um belo livro e que voltaria a editá-lo as vezes que fossem necessárias. Foi das primeiras pessoas a dar o seu depoimento em julgamento. (HORTA *apud* SANT’ANNA, 2009, p. 12).

Neste sentido, o nome de Natália Correia constitui citação obrigatória e incontornável quando se fala das preocupações com a questão feminina e com a cultura da mulher. Basta lembrar, a título exemplificador, o ensaio *Breve história da mulher e outros escritos* (1947/2003), obra que reúne os artigos da autora, ao longo da vida, em jornais. Nesta, se debruça sobre a vida das mulheres em vários momentos da história, e, embora Natália não gostasse de se definir como feminista, é inegável o seu gesto de partilha com as ideias urgentes sobre a condição feminina, conforme bem elucida Maria Teresa Horta (2003): “refutando injustiças sexistas, discriminações, mordagens, passividades e obediências impostas desde o berço. Submissões. Realidade que durante séculos construíram o destino das mulheres. Um destino humilhante, que as tornava pessoas medíocres e infelizes, menores e minorizadas” (HORTA, 2003, p. 15). Natália

Correia, portanto, defendeu sua posição através do matrismo, espécie de viés de pensamento que via no próprio patriarcado o cansaço do poder masculino, acreditando, assim, que a modificação do mundo se daria quando a mulher não quisesse imitar “os valores patristas”, posto que “a mulher deve seguir as suas próprias tendências culturais, que estão intimamente ligadas ao paradigma da Grande Mãe” (CORREIA, 2004, p. 65).

Irreverente e erudita, promoveu em sua época tertúlias que reuniam escritores e intelectuais, fazendo do seu bar (*O Botequim*) um cenário político e cultural, um lugar de convívio e de trabalho. Já com a queda do Estado Novo, no contexto do pós-1974, ingressou formalmente na política como deputada, onde lutou em defesa dos marginalizados e também das mulheres. Neste espaço, sua postura foi igualmente de ousadia e embate, basta lembrar do poema já citado em capítulo anterior em que se dirigiu ao Deputado João Morgado (CDS) depois deste dizer que “o acto sexual é para fazer filhos” (CORREIA, 1999a, p. 486).

Entretanto, essa postura incisiva e audaciosa, que transpassou o espaço literário, fez com que a crítica passasse a comentar menos a sua obra do que a sua personalidade, como a própria autora observou “se fala muito da minha personalidade, transformando-a num espectáculo para abafar a minha obra” (CORREIA *apud* DACOSTA, 2014, p. 63). Não será à toa que Jorge Vicente Valentim (2016) verificou que, apesar de ser citada em importantes manuais e estudos de literatura portuguesa (por exemplo, o tutelado por António José Saraiva e Óscar Lopes; 1996), e recebido prêmios literários importantes, como o Grande Prémio de Poesia da APE (em 1993), Natália Correia foi colocada, muitas vezes, na “condição de maldita” e permaneceu nesse *status*:

E se, em tempos do Estado Novo, esta vitimização determinada pelo contexto político português contribuiu para que a maldição não se afastasse de sua produção literária, já em tempos pós-1974, a sua postura iconoclasta e inconformada acabou por não alterar o seu papel de escritora maldita entre os abençoados. (VALENTIM, 2016, p. 226)

Posto isso, verifica-se a importância de Jorge de Sena em destacar Natália Correia, já em 1975, como uma das grandes escritoras do século XX, não somente por sua ousadia, mas, sobretudo, por sua obra. Ao longo dessa pesquisa, visamos compreender exatamente o papel artístico, cultural e social de Natália de Correia. Deparamo-nos, portanto, com uma escritora que buscou muitas formas de expressões artísticas, visando sensibilizar o mundo que a cercava, uma vez que, para Natália, “A arte e a sociedade são inseparáveis” (CORREIA, 2004, p. 21), como certa vez afirmou ao falar sobre sua própria poesia, em entrevista concedida a Dórdio Guimarães, em

1963: “Pertencço ao número dos que atribuem à poesia uma enorme responsabilidade: a de transformar o mundo. A poetização das coisas não é senão o aperfeiçoamento delas. É para isto que se faz poesia e não para com ela se fazer literatura” (CORREIA, 2004, p. 36).

Há-de se destacar que a escritora estava, visivelmente, à frente de seu tempo, com uma posição central na vida cultural portuguesa, e teve a oportunidade de ter contato com importantes obras e ideias que ainda não circulavam em Portugal devido à censura. Basta lembrar, aqui, o fato, por exemplo, de ter tido acesso (além de traduzi-la) à peça *Huis-Clos*, de Jean- Paul Sartre, um dos autores censurados na época do Estado Novo. Tal gesto oferece pistas sobre a condição da autora, que possuía um acesso privilegiado às discussões literárias e sociais em voga na Europa, dentre estas, por exemplo, o próprio feminismo francês e os estudos de Simone de Beauvoir (*O segundo sexo*, de 1949). Neste sentido, acreditamos que Natália Correia, ao ter contato com certas ideias apresentadas no estrangeiro, conseguiu assimilá-las e convergiu-as com sua própria experiência cultural, social e estética, reelaborando-as e divulgando-as através de sua literatura e de seus estudos, por isso, não surpreende a plena consciência que a autora lidou com a condição feminina e a própria escrita. Em outras palavras, Natália Correia, ao ter consciência do seu papel artístico, cultural e social, se propôs sempre a escrever uma literatura fora dos “limites restritos do espaço patriarcal” (SHOWALTER, 1994, p. 49), tudo subvertendo e tudo reinventando, seja através do teatro, da poesia, do romance ou com sua própria vida.

Retomando, o viés destacado por Jorge de Sena ([1975] 1988), nota-se a postura ousada e iconoclasta de Natália Correia que, ao lado de outras escritoras, como Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004), Agustina Bessa Luís (1922), Maria Teresa Horta (1937), Fiamma Hasse Pais Brandão (1937-2007), Ana Hatherly (1929-2015) e muitas outras, escreveram durante o Estado Novo, tanto quanto os homens, e foram tão corajosas quanto eles na luta contra o fascismo. É preciso apontar, ainda, que esse novo fazer literário influenciou a própria política do país, como bem observou Jorge de Sena, quando sublinhou a obra das “Três Marias” como “um escândalo internacional”, causando, em Portugal, “uma gritaria de tragicomédia, e uma excelente ocasião para a oposição pôr em foco o governo” (SENA, 1988b, p. 152).

O breve ensaio de Jorge de Sena, portanto, elenca pontos centrais para compreender a importância não só de Natália Correia, mas, sobretudo, da escrita de autoria feminina em Portugal, pois a literatura feita por mulheres não é estabelecida

como um apêndice da literatura portuguesa, tal como ocorre em muitos textos que colocam as autoras dentro de um grande nicho, mas precisa ser lida como parte integrante e necessária da própria literatura portuguesa. Na esteira desse pensamento, destacando a importância das mulheres escritoras para a história literária do país, Jorge de Sena conclui que:

A nova história – e o tremendo sacudir disto, que agita o mundo Ocidental muito mais do que muitos se aperceberam – está a ser feita dia a dia em Portugal. E as mulheres – as que foram mencionadas e muitas outras – são, tanto quanto os homens, quem a está fazendo (SENA, 1988b, p. 153).

Ora, nesta perspectiva, a afirmação do crítico não será extremamente importante e pontual ao dar visibilidade à ação das mulheres escritoras, uma vez que estas enfrentaram problemas para ingressarem e serem reconhecidas no cânone literário? Vale, aqui, relembrar a lúcida explicação de Maria Irene Ramalho (2001):

Não será porventura por acaso que alguns dos mais brilhantes homens-teóricos do cânone literário ocidental sonoramente proclamam o fim da literatura no exacto momento em que as mulheres, por razões sobejamente conhecidas, definitivamente invadiram a cena literária para nela reivindicarem papel principal e protagonismo de representação (RAMALHO, 2001, p. 550)

O olhar crítico de Jorge de Sena, ao reconhecer e trazer à luz a prática da escrita de autoria feminina em Portugal, constitui um gesto significativo, posto que observa a história ocidental, em geral, sempre apresentada sob a perspectiva masculina. A questão ainda é latente em nossa contemporaneidade, e não será à toa que são importantes os trabalhos historiográficos que buscam evidenciar outras perspectivas da história para além da ordem simbólica dominante, tal como, por exemplo, o ensaio de Michelle Perrot (1998/2017), *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*.

Neste sentido, se “a ordem simbólica instaurada é, na sua origem e no seu tom, masculina” (MAGALHÃES, 1995, p. 24), como aponta Isabel Allegro de Magalhães (1995), em *O Sexo dos Textos*, nota-se que o silenciamento da perspectiva feminina tem relações profundas com o poder do patriarcado de cercear qualquer expressão fora dos padrões masculinistas, de modo que a maneira como se conta a história oficial e as perspectivas privilegiadas centram-se nestes mesmos padrões: “As mulheres têm sido deixadas de fora da história não por causa das conspirações maldosas dos homens em geral ou dos historiadores homens em particular, mas porque temos considerado somente em termos centrados no homem” (LERNER *apud* SHOWALTER, 1994, p. 45).

Outros críticos também se debruçaram recentemente sobre o tema da escrita de autoria feminina, constatando a importância destas escritoras em Portugal. Nestes estudos, é acentuado que, a partir dos meados do século XX, houve um aumento na produção das mulheres escritoras. Isabel Allegro de Magalhães, por exemplo, aponta que, “especialmente a partir dos anos 50, com a publicação de *A Sibila*, de Agustina Bessa-Luís”, há “uma irrupção de mulheres escritoras, com um conjunto de obras importantes, não apenas pela sua quantidade como sobretudo pela sua qualidade” (MAGALHÃES, 1995, p. 16). Carlos Reis (2005), por sua vez, destaca que, pouco antes de 1974 ou “na decorrência da revolução”, ocorreu a consolidação do que chama de *género feminino* como um “eixo de referência estética, social, mental e ideológica” (REIS, 2005, p. 309). E, mais recentemente, João Barrento (2016) sublinha que a escrita feminina implica uma “nova desordem narrativa”: “Os anos setenta (e já o final da década anterior) são uma época durante a qual, no campo sociológico e político, e também no literário, se instaura uma vontade de *desordem* que põe em causa quase todas as ordens estabelecidas, da política à social, da sexual à narrativa” (BARRENTO, 2016, p. 60).

Colocada essa discussão, não será possível pensar essa *vontade de desordem* como uma vontade de evidenciar outras perspectivas além daquela masculina, uma vez que o que está em causa é, sobretudo, a vontade de desestabilizar os códigos organizadores construídos sob um alicerce masculinista e patriarcal? Na esteira desse pensamento, ficamos a nos interrogar se Jorge de Sena, já em 1975, ao evidenciar o comportamento de ousadia de Natália Correia e que a “nova história” estaria sendo feita dia-a-dia também pelas mulheres, não estaria notando uma reorganização das narrativas literárias sob uma nova perspectiva, agora feminina?

Ora, nesse sentido, todos estes críticos, ao buscarem evidenciar o fazer literário das mulheres escritoras, de certo modo, não deixam de afirmar que existem, sim, diferenças entre a autoria feminina e a masculina, ao que Magalhães confirma, após analisar obras escritas por mulheres e publicadas depois do 25 de Abril: “A criação literária feminina das últimas décadas em Portugal parece de facto revelar uma diferença palpável relativamente à de autoria masculina” (MAGALHÃES, 1995, p. 49).

Essa diferença relaciona-se com a experiência de ser mulher em uma sociedade que a coloca como *o segundo sexo* ou ainda, segundo Maria Irene Ramalho, “as mulheres são o ‘outro’ dos homens, espaço em branco que a cultura se encarrega de preencher conforme conveniências e interesses do momento” (RAMALHO, 2001, p.

551). Nesta condição, na qual as mulheres compartilhando de um modo de estar no mundo que se relaciona duplamente com a estrutura dominante e com a própria cultura de ser mulher, ao expressarem literariamente essa perspectiva feminina, podem ingressar no “espaço feminino” ou, como define Elaine Showalter, naquela “zona selvagem” (SHOWALTER, 1994, p. 48)³⁸. Segundo a autora, esse espaço deve ser “o lugar de uma crítica, uma teoria e uma arte genuinamente centradas na mulher” e ao escreverem deste modo, o que se verifica é o projeto de “trazer o peso simbólico da consciência feminina para o ser, tornar visível o invisível, fazer o silêncio falar” (SHOWALTER, 1994, p. 49). Entretanto, essas expressões são observadas quando se quer “fazer o esforço de perceber através dos filtros da estrutura dominante” (SHOWALTER, 1994, p. 47), isto é, perceber as tendências predominantes da escrita de autoria feminina requer o esforço de notar a outra lógica, posto que a escrita feminina, ao mesmo tempo, partilha da experiência social e cultural de serem mulheres e ecoa em seus discursos uma tradição que é essencialmente a do dominante.

Nesse sentido, perceber essas tendências que não correspondem à estrutura dominante relaciona-se com o uso próprio que a autoria de escrita feminina faz da linguagem e da escrita, ou, como aponta Magalhães, trata-se dos “elementos semióticos” que a ordem simbólica dominante “não reprimiu na maioria das mulheres, nem em alguns homens”, isto é, trata-se de “elementos que não estando embora expressos no discurso logocêntrico são visíveis por exemplo através do ritmo, da estrutura, do tom, dos silêncios ou de outros elementos” (MAGALHÃES, 1995, p. 23). Deste modo, as escritoras que apresentam em seus textos elementos pertencentes a outra percepção do real, que não a do dominante, estão a romper “com a ordem social e simbólica dominante” (MAGALHÃES, 1995, p. 21). Inclusive, Magalhães constata que, mesmo quando as escritoras não são conscientes sobre essas rupturas, há, em suas obras, uma outra perspectiva do real, que pode reescrever a história e a própria literatura, ao abordar questões sob uma visão que a autoria masculina, em geral³⁹, não

³⁸ Showalter explica que a “zona selvagem” é um espaço que, se pensado metafisicamente, não há correspondência no masculino, uma vez que: “tudo na consciência masculina está dentro do círculo da estrutura dominante e, desta forma, acessível à linguagem ou estruturada por ela. Neste sentido, o ‘selvagem’ é sempre imaginário; do ponto de vista masculino, ele pode ser simplesmente a projeção do inconsciente” (SHOWALTER, 1994, p. 48). Portanto, o homem sendo por excelência a referência da cultura dominante desconhece o que há de “selvagem”, exclusivo à cultura da mulher que encontra meios de se expressar para além da cultura imposta.

³⁹ É importante ressaltar que esses elementos não são exclusivos à escrita de autoria feminina, mas que aparecem mais destacados na literatura feita por mulheres, pois, ao se ligarem através de “uma outra sensibilidade, de uma outra percepção do real, de uma outra lógica”, é expresso literariamente questões “afins à experiência das mulheres” (MAGALHÃES, 1995, p. 23). Segundo Isabel Allegro de Magalhães,

poderia, pois, “A cultura dominante não precisa considerar o silenciado, exceto para injuriar a *parte feminina* nela mesma” (SHOWALTER, 1994, p. 52).

Colocadas essas discussões, não há como não relacionar as questões apresentadas pelos críticos sobre a escrita de autoria feminina com o fazer literário de Natália Correia. O duplo agenciamento de cânone e margem manifesta o desejo de propor modificações à própria literatura, de modo que a autora, como verificamos em *D. João e Julieta*, centrando-se no feminino, conseguiu rasurar uma determinada ordem social sem deixar de ecoar um certo “discurso de duas vozes, contendo uma estória ‘dominante’ e uma ‘silenciada’” (SHOWALTER, 1994, p. 53).

Em suas outras produções posteriores, tal como *A Madona*, publicado em 1968, esta mesma preocupação pode ser observada. Isabel Allegro de Magalhães, apesar de não considerar o texto nataliano de 1968 como uma obra feminista, aponta que este romance compreende, sim, um teor muito semelhante ao suscitar “uma preocupação feminista”, sobretudo porque se centra num ponto de vista declaradamente feminino. Sobre este romance, Ana Teresa Araújo de Freitas Gonçalves (2013) traz-nos uma reflexão que o insere, mais assertivamente que Magalhães, no cenário da escrita de autoria feminina:

Efetivamente, Natália Correia apresenta a sua perspectiva, o seu olhar sobre a sociedade portuguesa, alertando para as questões de género até então esquecidas e apresentando, deste modo, uma rutura ideológica com a escrita tradicional, no encalce de outras obras de autoria feminina ou de ideologia feminista [...] a escrita de Natália revela-se de carácter universal, pelo interesse humano que confere ao papel social da mulher. Assim, Natália Correia denuncia um sistema patriarcal, afirmando, desta forma, a necessidade da mulher se libertar, por forma a encontrar a sua liberdade e dignidade humanas, e anular esse poder, desconstruindo os mitos viris através das personagens masculinas que cria (GONÇALVES, 2013, p. 151).

Já de uma forma muito mais assertiva, Vivian Leme Furlan (2021)⁴⁰ não hesita em sublinhar Natália Correia, ora como uma crítica pontual aos rigores e aos extremismos de algumas feministas, ora como uma escritora (a seu modo) feminista *avant la lettre*, na medida em que a sua *Breve história das mulheres* (de 1947) antecipa em muitos sentidos o pensamento feminista de Simone de Beauvoir, na sua conhecida obra *O segundo sexo* (de 1949). Para além disso, o matrismo defendido por Natália

também pode-se encontrar estes elementos na autoria masculina, já que não se trata de uma especificidade definido pelo sexo do escritor, de modo que a autora propõe um “sexo dos textos”.

⁴⁰ Considerada um dos trabalhos emblemáticos sobre a obra de Natália Correia e defendida em março de 2021, a tese de doutorado de Vivian Leme Furlan em muito esclarece as posturas e a poética feministas da escritora portuguesa. Apenas no momento de revisão do TCC, pude ter acesso ao texto, conforme indicado nas referências bibliográficas.

Correia possui uma linha de força tão grande que, na contemporaneidade, é possível detectar algumas reverberações matristas em escritoras como Alexandra Lucas Coelho e Raquel Freira. Segundo a pesquisadora brasileira,

Talvez o que Natália Correia defenda, acima de todas as coisas, não seja essa ou aquela imagem de uma mulher e/ou de um(a) feminista, nem tampouco os estigmas que um movimento carrega, mas o que ela própria chamou de regime feminista de cultura, onde a mulher possa exercer naturalmente o que bem entende como feminino, em toda a multiplicidade e subjetividade que o conceito mulher na cultura pode abranger e que não pode mais ser visto como uniforme e homogéneo (FURLAN, 2021, p. 66).

Ora, nesse percurso sobre o olhar feminino (e feminista) de Natália Correia, a análise acerca d'*A Madona* converge com o que constatamos também em *D. João e Julieta*, uma vez que se observa a desconstrução dos “mitos viris” na figura de D. João, a denúncia de um sistema patriarcal na sociedade efabulada no drama e, através de Julieta, reafirma a importância da libertação feminina. Este conjunto centrado nas propostas literárias de Natália Correia decorre, como já apontado, no período ditatorial, o que indica sua extrema coragem e ousadia, gestos justificados e confirmados quando nos debruçamos sobre sua obra e deparamo-nos com um campo literário, teórico e cultural vasto e fértil.

Ao visar compreender o seu papel na literatura portuguesa e sua importância para a escrita de autoria feminina⁴¹, instigou-nos observar aquela “nova história” (SENA, 1988b, p. 153) que as mulheres estão a fazer em Portugal, conforme anunciou Jorge de Sena. Uma vez que, com a chegada da Revolução, no cenário pós-1974, houve mudanças sociais refletidas na literatura portuguesa (“a desconstrução das instituições sociais salazaristas [...] corresponde, no plano estético, à emergência da desconstrução das categorias clássicas do romance”; REAL, 2012, p. 18), no plano estético e textual da literatura portuguesa, Miguel Real ainda observa um “novo realismo”. No entanto, é João Barrento quem constata que:

[...] muitas características daquilo que designarei de a “outra revolução” no romance português surge primeiro, ou de forma mais marcante, nas mulheres escritoras – uma revolução que merece esse nome pelo simples facto de alguns desses romances assinalarem, já na década de sessenta, a ruptura definitiva com a longa dominação da escola realista e neo-realista e as formas tradicionais da narrativa” (BARRENTO, 2016, p. 63).

⁴¹ Visto que, desempenhou um papel consciente a fim de desenvolver uma literatura que se centra na mulher assim como incentivar outras escritoras, vide sua relação com Maria Teresa Horta e sua preocupação com a publicação d'*As Novas Cartas Portuguesas*, que antes havia sido rejeitado em várias editoras devido a censura.

Em seu estudo, o ensaísta português procura observar a escrita feminina sob a perspectiva de “uma nova desordem narrativa”, o que implica “uma perspectiva especificamente literária” (BARRENTO, 2016, p. 63), por isso, busca elencar aspectos centrais que aparecem mais na escrita de autoria feminina, sem deixar de assinalar “a outra revolução no romance”, também presente na autoria masculina. De todo modo, destacar as rupturas promovidas pelas mulheres escritoras constitui, em nosso entender, um gesto pertinente para tal discussão, visto que elas se confirmam como percussoras de uma nova especificidade literária.

Ou seja, ao nos voltarmos para a história da literatura, seguindo aquela perspectiva de Jorge de Sena, nota-se que Florbela Espanca e Irene Lisboa, por exemplo, trouxeram outras questões aos cenários culturais e literários, ao não se furtarem de expor aspectos específicos do universo e da condição feminina. Do mesmo modo, Natália Correia, Sophia de Mello Breyner Andresen e Agustina Bessa-Luís são herdeiras dessa tradição de mulheres e apresentam outras questões, visões e novas rupturas na literatura portuguesa. Neste sentido, estas escritoras poderão, sim, ser pensadas como as percussoras da “nova desordem narrativa”, reescrevendo sob este viés aquela “nova história”.

Na minha perspectiva, tal como destacado na análise da peça *D. João e Julieta*, Natália Correia consolida definitivamente seu nome nessa história, com uma obra potente e, em muitos sentidos, precursora, na medida em que propõe releituras e revisitações rasurantes e salutarmente subversivas. É este o seu olhar feminino/feminista que nos encanta e nos seduz.

CONCLUSÃO:

A partir dos resultados obtidos nesse TCC, verificamos que o teatro português se configurou como um espaço, sobretudo, ocupado por homens. Segundo Eugénia Vasques, o teatro em Portugal “tem sido historicamente entendido como um assunto de homens [...] [e] são quase sempre de autoria masculina os textos representados e sempre de autoria masculina as raras histórias publicadas” (VASQUES, 2001, p. 17-18).

Também verificamos as estratégias da escritora Natália Correia para reivindicar o espaço dramaturgico e que, neste, procura rasurar os padrões estabelecidos por homens, voltando-se para a tradição, subvertendo seus códigos e dando novos contornos para personagens que foram consagradas neste espaço masculinista. Nesse sentido, ao avançar em nossos estudos e observando que, nos últimos tempos, houve um aumento significativo de mulheres escritoras, sobretudo após o 25 de Abril de 1974, perguntamos o que essas autoras estão escrevendo, isto é, se Natália Correia utilizou-se do teatro, arte de contato direto com o público, quais seriam as novas estratégias e os outros meios que as autoras utilizaram tendo em vista essa “nova desordem narrativa” (BARRENTO, 2016)?

Essa resposta foi-nos apontada, quando nos debruçamos sobre as críticas que analisam a escrita de autoria feminina na contemporaneidade literária portuguesa. Estas indicam que há um aumento significativo nas produções de mulheres escritoras, principalmente, no campo da narrativa de ficção, e é nesta área que se observa exatamente aquele fenômeno dos “momentos mais importantes da renovação do romance português” (BARRENTO, 2016, p. 65), conforme assinalado por João Barrento.

Deste modo, o universo criado por Natália Correia não só põe em xeque toda uma tradição masculinista, como também aposta numa dessacralização do cânone, ressignificando suas personagens, tal como faz em *D. João e Julieta*, e, na esteira do pensamento de Jorge de Sena, ensaia e consolida a escrita de uma “nova história” que “está a ser feita dia a dia em Portugal” (SENA, 1988b, p. 153), confirmando, assim, aquela “nova desordem narrativa” (BARRENTO, 2016, p. 61), e “plantando Rosas” (CORREIA, 2015, p. 74), num cenário pós-Revolução dos Cravos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABIB, Joagda Rezende. *O teatro inovador de Natália Correia*. Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, 2010 (Dissertação de Mestrado em Estudos Literários). Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/91541?show=full> Acesso em 10 de abril de 2018.

ABREU, Maria Fernanda de. Natália Correia: Viver a festa e simultaneamente relata-la. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renata Cordeira (org). *Literatura/Política/Cultura (1994-2004)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 197-208.

ALVES, Syntia P. Mulheres trágicas de Shakespeare: Ofélia, Julieta e Lady Macbeth. *Aurora: revista de arte, mídia e política*. São Paulo, v. 6, n. 17, p. 51-66, 2013. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/15126/11765> Acesso em 08 de maio de 2018.

ARAÚJO, Jorge de Souza. *Do penhor à pena: estudos do mito de Don Juan, desdobramentos e equivalências*. Ilhéus, BA: Editus, 2005.

BARATA, José Oliveira. *História do teatro português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.

BARRENTO, João. *A chama e as cinzas*. Um quarto de século de literatura portuguesa (1974-2000). Lisboa: Bertrand, 2016.

BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental*. Tradução: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994.

BRILHANTE, Maria João. *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente*, de Natália Correia. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n.º 73, p. 82-83, Maio 1983. Disponível em: <https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=73&p=82&o=r> Acesso em 16 de março de 2018.

CHAVES, Castelo Branco. *Memorialistas Portugueses*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, M.E.C., Secretaria de Estado da Cultura, 1978.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 28 ed. Tradução: Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

COELHO, Eduardo Prado. *A noite do mundo*. Lisboa: Casa da Moeda, 1987.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução: Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

CORREIA, Natália. *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica: dos cancioneiros medievais à actualidade*. 5. ed. Lisboa: Antígona, 2008.

_____. A vingança das Euménides e o teatro actual. In SERÓDIO, Maria Helena (org.). *O teatro e a interpelação do real*. Actas do 11º Congresso da Associação Internacional de Críticos de Teatro. Lisboa: Edições Colibri, 1992, p. 109-112.

_____. *D. João e Julieta*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999a.

_____. *Entrevistas a Natália Correia*. Edição de Zetho Cunha Gonçalves. Lisboa: A. M. Pereira Livraria Editora, 2004.

_____. *Erros meus, má fortuna, amor ardente*. Lisboa: Edições “O Jornal”, 1991.

_____. *Não percas a Rosa/Ó liberdade, brancura do relâmpago*. Organização e notas: Vladimiro Nunes. Lisboa: Ponto de Fuga, 2015.

_____. *O Encoberto*. 3ª. ed. Lisboa: Edições Afrodite, [s.d].

_____. *O homúnculo*. Tragédia Jocosa com quatro ilustrações da autora. Lisboa: Contraponto, 1965.

_____. *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias II*. Lisboa: Projornal, 1993.

_____. *O Surrealismo na poesia portuguesa*. Sintra: Publicações Europa-América, 1973.

_____. *Poesia Completa*. Lisboa: Dom Quixote, 1999b.

_____. Prefácio. In: CORREIA, Natália. *A Pécora*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1983, p. 9-10.

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

DACOSTA, Fernando. A Natalidade de Natália. In: *Natália Correia, dez anos depois...* Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Secção de Estudos Franceses do DEPER, 2003, p. 9-19.

_____. *Nascido no Estado Novo*. Lisboa: Notícias, 2001.

_____. *O botequim da liberdade*. Alfragide: Casa das Letras, 2013.

EDFELDT, Chatarina. *Uma história na história – representações da autoria feminina na História da literatura portuguesa do século XX*. Montijo: Câmara Municipal do Montijo, 2006.

ESPANCA, Florbela. *Poemas de Florbela Espanca*. Estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FERREIRA DUARTE, João. Cãnone. In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários*, 2005. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/canone/> Acesso em 02 de abril de 2018.

FIGUEIREDO, Virgínia. *Kant e a Mimese*. In: *Studia Kantiana*, Curitiba, vol. 3, n° 1, p. 195-230, 2001. Disponível em <http://www.sociedadekant.org/studiakantiana/index.php/sk/article/view/31> Acesso em 31 de julho de 2018.

FURLAN, Vivian Leme. *A liberdade feminina como força criadora: Natália Correia, o Matrismo e o Pós-Matrismo*. Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara/UNESP, 2021. (Tese de Doutorado em Estudos Literários). Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/204349> Acesso em: 31 de julho de 2021.

GENETTE, Gérard. *Introdução ao arquitexto*. Tradução: Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1986.

GHIRARDI, José Garcez. *O mundo fora de prumo: transformação social e teoria política em Shakespeare*. São Paulo: Almedina, 2011.

GINZBURG, Jaime. Cânone e valor estético em uma teoria autoritária da literatura. In: *Revista de Letras*, Araraquara, v. 44, no. 1, p. 97-111, 2004. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/243> Acesso em 10 de abril de 2018.

_____. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2012.

GONÇALVES, Ana Teresa Araújo de Freitas. *O universo feminino em A Madona, de Natália Correia*. Lisboa: CLEPUL, 2013.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1985.

HELIODORA, Bárbara. *A expressão dramática do homem político em Shakespeare*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. *Caminhos do teatro ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HORTA, Maria Teresa. Prefácio. In: CORREIA, Natália. *Breve história da mulher e outros escritos*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2003, p. 11-20.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Ensinaamentos das formas de arte do século XX. Tradução: Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

JAMESON, Anna B. Shakespeare's Heroines. In: SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 227-309.

JUNQUEIRA, Renata Soares. *Floribela Espanca: uma estética da teatralidade*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

KOTT, Jan. *Shakespeare, nosso contemporâneo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

LOURENÇO, Eduardo. *O canto do signo*. Existência e literatura (1957-1993). Lisboa: Presença, 1994.

MACHADO, Álvaro Manuel. O mito de Don Juan ou a erótica da ausência. In: ROUSSET, Jean *et alii*. *O mito de Don Juan*. Tradução de Maria Luisa Trigueiros Machado e Maria Filomena Boavida. Lisboa: Arcádia, 1981.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O sexo dos textos e outras leituras*. Lisboa: Caminho, 1995.

MARINHO, Cristina A. M. de. *D. João e Julieta* de Natália Correia: tradição e transgressão. *Revista da Faculdade de Letras: línguas e literaturas*”, Porto, vol. XX, tomo 1, p. 171-186, 2003.

MARTINHO, Fernando J. B. *Tendências dominantes da poesia portuguesa da década de 50*. Lisboa: Colibri, 1996.

MENDES, Maria do Carmo Cardoso. *Don Juan(ismo): o mito*. Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2014.

MENDONÇA, Fernando. *Para o estudo do teatro em Portugal*. Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da UNESP, 1971.

MOLIÈRE. *Don Juan*. Tradução de Celina Diaféria. São Paulo: Hedra, 2009.

MOREIRA, Aline Leitão. *Tristão e Isolda: Em torno do que remanesce*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2010 (Dissertação de Mestrado em Letras na área de Literatura Comparada). Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/2806> Acesso em 31 de agosto de 2018.

MOURÃO-FERREIRA, David. Prefácio. In: CORREIA, Natália. *Erros meus, má fortuna, amor ardente*. Lisboa: O Jornal, 1991, p. 07.

OLIVEIRA, Ester Abreu Vieira de. *O mito de D. Juan: sua relação com Eros e Thanatos*. Vitória: Edufes, 1996.

OWEN, Hilary; ALONSO, Cláudia Pazos. *Antigone's Daughters?: gender, genealogy, and the politics of authorship in 20th century Portuguese women's writing*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2011.

PALMA-FERREIRA, João. *Subsídios para uma bibliografia do memorialismo português*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1981.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução de Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PFEIFFER, Jean. Sob o signo do desejo. In: ROUSSET, Jean *et al.* O mito de Don Juan. Tradução de Maria Filomena. Boavida e Maria Luísa Trigueiros. Lisboa: Arcádia, 1981, p. 69-75.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História do teatro português*. Tradução de Manuel de Lucena. Lisboa: Portugália, 1964.

PINTASSILGO, Maria de Lurdes. Prefácio (leitura longa e descuidada”. In: BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. *Novas cartas portuguesas*. 3ª. edição. Lisboa: Moraes Editores, 1980, p. 11-28.

PORTO, Carlos. Teatro desde a *presença*. In: LOPES, Óscar; MARINHO, Maria de Fátima. *História da literatura portuguesa*. As correntes contemporâneas. Lisboa: Alfa, 2002, p. 537-584.

RAMALHO, Maria Irene. A sogra de Rute ou intersexualidades. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (org.). *Globalização*. Fatalidade ou utopia? Porto: Afrontamento, 2001, p. 525-555.

REAL, Miguel. *Geração de 90: Romance e Sociedade no Portugal Contemporâneo*. Porto: Campo das Letras, 2001.

_____. *O romance português contemporâneo: 1950-2010*. Lisboa: Editorial Caminho, 2012.

REBELLO, Luiz Francisco. *Combate por um teatro de combate*. Lisboa: Seara Nova, 1977.

_____. *Fragmentos de uma dramaturgia*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994.

_____. *História do teatro português*. 3ª. edição revista e aumentada. Lisboa: Europa-América, 1987.

RECTOR, Mônica. *Mulher: objecto e sujeito da literatura portuguesa*. Porto: Fundação Universidade Fernando Pessoa, 1999.

REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998.

_____. *História crítica da Literatura Portuguesa: do neo-realismo ao post-modernismo*. Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 2005.

RIBEIRO, Renato Janine (org.). *A sedução e suas máscaras*. Ensaaios sobre Don Juan. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

RODRIGUES, Antonio Medina. De Don Juan e Donjuanismo. In: RIBEIRO, Renato Janine (org.). *A sedução e suas máscaras: ensaios sobre Don Juan*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 53-70.

RODRIGUES, Urbano Tavares. *O mito de D. Juan e outros ensaios de escrever*. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2005.

ROGER, Jérôme. *A crítica literária*. Tradução: Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

ROSA, Armando Nascimento. Arcaica e futura: a dramaturgia de Natália Correia. Uma leitura d'*O Encoberto*. In: MARINHO, Cristina; RIBEIRO, Nuno Pinto (Org.). *Teatro do Mundo: tradição e vanguardas: cenas de uma conversa inacabada*. Universidade do Porto. Centro de Estudos Teatrais, 2010.

_____. Eros, história e utopia: o teatro de Natália Correia. In: *Revista Letras*, Curitiba, nº 71, p. 95-120, 2007a. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/14903/9992> Acesso em 02 de julho de 2018.

_____. Peças breves no teatro escrito de Natália Correia. In: *Forma Breve. Revista de Literatura*. Teatro Mínimo, nº 5. Aveiro: Universidade de Aveiro, p.41-53, 2007b.

_____. Prefácio. In: CORREIA, Natália. *D. João e Julieta*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999, p. 9-26.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto 1*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ROUSSET, Jean *et alii*. *O mito de Don Juan*. Tradução de Maria Luisa Trigueiros Machado e Maria Filomena Boavida. Lisboa: Arcádia, 1981.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução: Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANT'ANNA, Mônica. A censura à escrita feminina em Portugal, à maneira de ilustração: Judith Teixeira, Natália Correia e Maria Teresa Horta. In: *Agália*, Ourense (Galiza), nº 99-100, p. 115-140, 2009. Disponível em: <https://www.agalia.net/images/recursos/99-100.pdf> Acesso em 20 de agosto de 2021.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1996.

SENA, Jorge de. *Do teatro em Portugal*. Lisboa: Edições 70, 1988a.

_____. Escritoras na literatura portuguesa do séc. XX. In: _____. *Estudos de Literatura Portuguesa – III*. Lisboa: Edições 70, 1988b, p. 149-153.

SERÔDIO, Maria Helena. *William Shakespeare: a sedução dos sentidos*. Lisboa: Edições Cosmos, 1996.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Tradução e introdução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses – O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 23-54.

SILVA, Fábio Mário da. *A autoria feminina na literatura portuguesa*. Reflexões sobre as teorias do Cânone. Lisboa: Colibri, 2014.

SIMÕES, João Gaspar. *Crítica VI. O teatro contemporâneo (1942-1982)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.

TAVARES, Manuela. *Feminismos: recursos e desafios (1947-2000)*. Porto: Texto Editora, 2011.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VALENTIM, Jorge Vicente. “*Corpo no outro corpo*”: homoerotismo na narrativa portuguesa contemporânea. São Carlos: Edufscar, 2016.

_____. Do ensaio como defesa do pensamento matrlista: breves considerações em torno de Natália Correia. Revista *Mulheres e literatura*, v. 14, 2015. Disponível em: <https://litcult.net/2015/01/30/do-ensaio-como-defesa-do-pensamento-matrista-breves-consideracoes-em-torno-de-natalia-correia-2/> Acesso em 10 de março de 2018.

_____. Máscaras genológicas: Camões, personagem de Natália Correia (uma leitura de *Erros meus, má fortuna, amor ardente*). *Abril*, Niterói, v. 11, no. 23, 2019. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/30268> Acesso em 02 de dezembro de 2019.

VASQUES, Eugénia. *Mulheres que escreveram teatro no século XX em Portugal*. Lisboa: Edições Colibri, 2001.

VERNIER, France. *A escrita e os textos*. Ensaio sobre o fenômeno literário. Tradução de Lucília Maria Almeida e Noémia Ariztía. Lisboa: Estampa, 1977.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan e Robinson Crusoe*. Tradução de Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.