



CADERNOS DE ESTUDOS AÇORIANOS

Suplemento # 9 - junho 2017
NATÁLIA CORREIA

Todas as edições em www.lusofonias.net

Editor **AICL - Colóquios da Lusofonia**

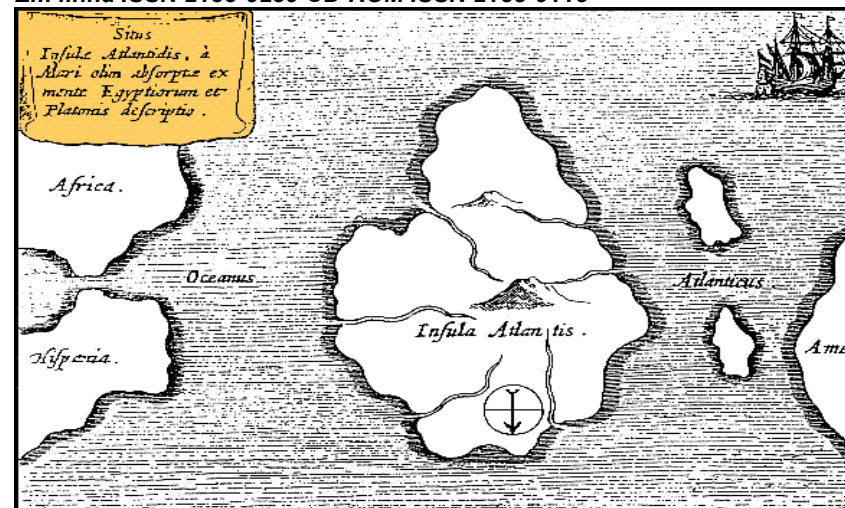
Coordenador **CHRYS CHRYSTELLO**

CONVENÇÃO: O Acordo Ortográfico 1990 rege os Colóquios da Lusofonia e é usado em todos os textos escritos após 1911 (data do 1º Acordo Ortográfico)



© TM ®

Editado por **COLÓQUIOS DA LUSOFONIA**
(AICL, ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL COLÓQUIOS DA LUSOFONIA)
Em linha ISSN 2183-9239 CD-ROM ISSN 2183-9115



Nota introdutória do Editor dos Cadernos,

Os suplementos aos Cadernos Açorianos servem para transcrever textos em homenagem a autores publicados pelos Colóquios da Lusofonia, pelos seus participantes ou até Pelos próprios autores.

Hoje este Suplemento # 9 é dedicado a NATÁLIA CORREIA

A 'INSULARIDADE TEXTUAL' N'A ILHA DE CIRCE DE NATÁLIA CORREIA

Natália Correia é certamente a escritora que mais desassossego tem causado no leitor que dela se aproxima. Não só porque este abandona as suas obras com um desejo ainda maior de a elas regressar, mas também porque a autora consegue – subtilmente, frontalmente – fazer transparecer nelas a sua constante e dolorosa ligação às ilhas.

Com efeito, poderíamos dizer que a 'insularidade textual' é um tema que perpassa por toda a obra da autora, razão pela qual nos interessa abordá-lo em duas perspetivas: a do ponto de vista da saída e a do ponto de vista do regresso ao espaço narratológico insular, analisando, para tal, a obra *A Ilha de Circe* [1983]¹.

Nesta obra encontramos os elementos fundamentais que caracterizam, no parecer de Catherine Kong-Dumas (1984: 85), a busca da própria interioridade. Através da escrita 'aguçada' da autora, viajamos junto com o herói da novela, procurando alcançar aquele pedaço de 'terra firme' que cada indivíduo procura de e em si mesmo. Desta forma, como Ulisses, somos os construtores da nossa própria realidade; uma realidade que, todavia, não deixa de lado "o riso e a paixão".

A primeira pergunta que nos podemos colocar é a da motivação, ou escopo, de um texto como *A Ilha de Circe*. A resposta, porém, não é simples. À primeira vista, a escolha de regressar a um tema tão arcaico quanto o das viagens de Ulisses, poderia parecer banal, não fosse pelo facto de o périplo do herói ático representar, a nosso ver, o percurso literário do autoconhecimento de si; algo, aliás, que a famosa máxima délfica do "conhece-te a ti mesmo" – atribuída a Quílon² – convidava a fazer.

Portanto, através da reanálise do mito odisséico, *A Ilha de Circe* manifesta-se, em primeiro lugar, como a demonstração da existência de um vínculo inseparável entre o *logos* e as paixões humanas.

A autora mostra-nos a necessidade deste vínculo anatomizando a razão humana por meio de dois bisturis muito afiados: o *riso* e a *paixão*. É preciso saber manejar bem estas armas, principalmente porque elas podem ser letais.

Se, por um lado, com o riso se podem exorcizar os males da alma e com a paixão interiorizá-los e assimilá-los, por outro, o riso sem a paixão desvia a atenção das

verdadeiras questões que circundam o homem. Da mesma forma, a paixão sozinha faz com que o ser humano não se focalize e perca de vista o elemento unificador da própria multiplicidade. Por esse motivo Mourão (1988: 91) refere que, com Natália Correia, «A aliança entre literatura e interrogação do real [...] acon(tece)-nos de forma feliz. No resto, as questões continuarão em aberto, como convém aos poetas que não são carcereiros nem sequer da linguagem que é de todos, transporte comum e singular da nossa *exposição* ao sol e ao riso, ao um e ao múltiplo».

Mourão diz-nos ainda que «[...] Natália Correia é, entre nós, o escritor que mais provocantemente questiona a quietude morna das expressões da nossa crença». E, na nossa opinião, a sua 'quase' profética sentença recolhe na totalidade o estilo provocante da escritora e poetisa açoriana. Porque de *quietude* e de *crença* trata também *A Ilha de Circe*.

A *quietude*, o sossego, do leitor – deixado à deriva com uma boia de salvação que às tantas nos parece furada! –, é precisamente a primeira qualidade a ser desmornada pelas revelações de uma narradora que conta uma fantástica história, intercalando-a com considerações (muito) pessoais; vivendo ela própria, por vezes antecipando-nos, as emoções e as sensações dos protagonistas.

A *crença*, também ela é sismicamente deitada por terra, não, porém sem o envolvimento quase direto e cúmplice do leitor, ele próprio estimulado a questionar-se sobre aquilo em que sempre acreditou (cf. Gomes de Pina).

Ora, a perene atenção para com a direção que o próprio *eu* – não só o do leitor, mas o de qualquer pessoa – pode tomar era algo que preocupava sobremaneira a escritora, ao ponto de a fazer intervirmos ativa e socialmente na política e também de a fazer interagir de forma direta na presente narração:

«E já que destas [histórias] somos contadores por amor dos humanos cada vez mais aborrecidos na bicha para o nada de um progresso que lhes capa a imaginação, o Adriano da nossa história é surpreendido na despedida atroz da sua adolescência [...]» (p. 45)³.

Natália Correia atribui a si mesma a árdua tarefa de nos contar uma história. Ela veste o traje homérico de uma figura fundamental para a fixação e para a passagem de noções à posteridade⁴.

Na verdade, a sua intenção é didática e a sua tarefa é importantíssima, não só porque revela altruísmo, algo que podemos facilmente verificar nas suas próprias palavras – «por amor dos humanos...» –, mas também porque esse amor pelo próximo indica uma forte preocupação com a dispersão e a falta de princípios de que o ser humano está a

¹ Recorro à edição de 2001 citada em bibliografia.

² Quílon era um dos "sete sábios" da antiga Grécia: cf. Diels-Kranz (1967¹²): DK10, 3c.

³ Vendo bem, é na despedida da adolescência, saudando já a maturidade, que começa a tornar-se mais impelente a reflexão sobre o próprio eu.

⁴ O gosto da autora pelas origens do nosso pensamento e cultura ocidentais são-nos testemunhados também por Anes (2005: 105), quando este afirma: «Dizia-me Natália Correia que a sua literatura não era estritamente

ser vítima – «cada vez mais aborrecidos *na bicha para o nada* [itálico meu] de um progresso que lhes *capa* a imaginação [itálico meu]». Como acontece na epopeia de Homero, a história narrada por Natália Correia acende-se de lampiões que concernem sobretudo a esse ‘nada’ para o qual o ser humano está a caminhar lentamente, sem que, todavia, tome consciência disso.

Nas palavras da autora, o ser humano está numa ‘bicha’, parado, à espera pacientemente da sua vez de ser atendido. E mais uma vez, como sucede em Homero, as suas palavras soam-nos como premonições, isto é, como se houvesse um eco do canto das sereias na voz da escritora. Natália Correia avisa-nos, sempre na sua forma simultaneamente jocosa e séria, de que há um completo desinteresse pelo próprio eu. Se não prestarmos atenção ao conteúdo das suas palavras, arriscamo-nos a deixarmos encantar meramente pela beleza das mesmas e assim afundarmos, formando uma ‘ilha’ ao redor da nossa própria humanidade.

Por isso concordamos com Kong-Dumas quando diz que (1984: 85),

«*A Ilha é um ponto de remate, mas é também trampolim de partida para a aventura do sonho em vigília, do vivido transcendido, da rebusca de uma interioridade por sua vez isolada, protegida e agredida por um mar estrangeiro [...]*».

E se Ulisses é, de certa forma, ‘acusado’ por Penélope de querer fugir sempre da dimensão redutora que o espaço insular lhe provoca, na voz de Natália Correia a ilha acaba por conquistar uma dimensão muito mais forte do eu.

É na ilha que a personagem Adriano tem a oportunidade de definir o seu futuro e, por conseguinte, de libertar-se completamente da subjugação do poder paterno:

«[...]
uma grande carreira é sobretudo credora de um pai que o filho não quis tomar como modelo. Presume-se assim que Adriano estava destinado a grandes sucessos» (p. 45).

Portanto, a ilha ganha um lugar de honra na obra de Natália Correia. Esta construção narratológica, centralizada no espaço insular, é feita propositadamente para ser lida, nas palavras de Elisa Guimarães (1997⁵: 49), através de uma rede de *estrutura difusa*:

A leitura do texto organizada em estrutura difusa é de ordem seletiva, isto é – em nível superficial ou inferencial –, o leitor seleciona e hierarquiza os constituintes que integram as relações lógicas do texto ou a sua estrutura temática. O esquema de compreensão textual fica, pois, condicionado a tipos específicos de envolvimento entre leitor e texto – este segmentado, no ato da sua interpretação, segundo a maneira como o leitor lhe apreende a realidade.

[...]
É ativa a leitura exigida por esse tipo de estrutura, ou seja, uma atividade de requisito criador.

Desta afirmação, podemos inferir um tipo de leitura d’*A ilha de Circe* que não vise necessariamente a mera reposição de personagens míticas, modernamente revistas.

Deste género de leitura, quem quer que se avizinha ao texto, sente-se legitimado a retirar dele elementos que lhe permitam recuperar o mar perdido entre a trama e a própria leitura interpretativa do mesmo. Este mar perdido é uma espécie de «nostalgia» que o leitor infere da interação que faz com o texto, de maneira que, segundo Proença Filho (1986: 28-29),

«*A linguagem literária interroga o mundo sobre a sua realidade e a linguagem sobre a sua obsessão de uma adequação perfeita ao ser do mundo. Não é uma solução, uma fuga para fora da linguagem e do humano: ela encarna uma nostalgia*».

A nostalgia nasce da ausência de algo que anteriormente estava presente. Nasce precisamente dessa lembrança de algo que já não está junto de nós. No caso de Natália Correia, a nostalgia concerne a sua relação com as ilhas. Uma relação que é ao mesmo tempo de recusa e de inegável conformação, de afastamento e de proximidade. Mas onde se vê melhor esta (con) fusão de contrários é no primeiro conto d’*A ilha de Circe*: «*Mãe, mãe, porque me abandonaste?*».

De facto, se no prólogo Natália Correia (cf. Seixo, 1984: 40) pedia que, se realmente a quiséssemos encontrar, a procurássemos “entre o riso e a paixão”, é neste conto que a descobrimos entre a *paixão*. Se a procurarmos ainda, encontramos-la no conto «As Nações Unidas» plenamente imersa no *riso* e, por último, “entre o riso e a paixão” na novela «A ilha de Circe».

No primeiro conto, «*Mãe, mãe, porque me abandonaste?*», o espaço insular regressa juntamente com as recordações de infância da narradora. São recordações muito dolorosas para as quais ela se vê de novo, obrigatoriamente, transportada:

«*E eu deixo-me guiar por essas apalpadelas na escuridão de sentimentos aferrolhados que se vão abrindo pelos caminhos do passado, até explodirem num grande desespero da minha infância*» (p. 20).

O passado, ao qual a narradora-personagem tem de prestar contas, pretende e exige um lugar à mesa no banquete das emoções e dos «sentimentos aferrolhados». Ele é uma espécie de Pénia, uma das personagens mitológicas do fantástico *Banquete* de Platão. Quando Sócrates narra a conceção de Eros, menciona a presença de Pénia, a deusa da pobreza ou da falta, que mendiga os restos do festim onde se celebrava o nascimento de Afrodite (203b).

Pobre por natureza e por decreto divino, Pénia não pode senão ficar à porta, mendigar aquilo que os restantes deuses lhe dão. O mesmo se passa com o passado. Ele é sempre relegado para segundo plano, mas aflora quando menos se espera e reclama o seu lugar junto aos outros dois comensais da vida humana: o presente e o futuro. Estes, perenemente sentados à nossa mesa, são incompletos sem a presença

do terceiro. Por esta razão, quando a narradora, agora a braços com a realidade que a circunda, é obrigada a tomar uma posição, o passado não pode senão emergir.

Assim se desvaneceu o argumento que a minha mãe debilmente opunha a que eu fosse estudar para Lisboa, como era meu desejo. Desejo embargado pela tristeza de a deixar no seu quebradiço estar de faiança. Mas eu já estava em idade de ser desassossegada pela fatalidade insular de partir que a uns se apresenta na árvore dos dólares e a outros – era o meu caso – na promessa de coisas grandes e excitantes que acontecem no outro lado do mar. Este apelo era mais poderoso do que a dor de me apartar daquela mãe tão docemente fadada para ser sempre abandonada. Por meu pai. Agora por mim (pp. 25-26).

Do passado⁵ nasce então a necessidade de confrontar-se consigo mesmo. Essa necessidade obriga a que o eu seja colocado de novo na posição de objeto da perscrutação, de maneira que nos parece impreterível realçar a grande importância do uso da primeira pessoa em toda a obra.

Natália Correia, quer na voz da personagem do primeiro conto, quer na narração descritiva que faz do conto e novela seguintes, sente a necessidade de intervir quase pessoalmente⁶. Esse passo dado na direção do eu interior separa-o da terra firme que é a realidade circundante. O eu torna-se a ilha, o espaço onde a alma pode interrogar-se e ser interrogada pelos três eternos comensais da vida humana.

O texto, como o eu, separa-se do autor como a ilha se distancia do continente. Interrogar o texto e deixar-se interrogar por ele, é delimitar os confins do espaço que ele cria à volta do leitor. É uma interrogação que poderá eventualmente fazer com que o texto se torne uma 'península' durante a nossa interpretação de um autor, mas trata-se de uma ponte construída propositadamente e que resiste apenas enquanto nos mantivermos ligados à leitura e à recriação desse texto.

Somos mantidos em cativeiro pelo texto, isolados do resto da nossa realidade e simultaneamente reconectamo-nos a ela através da sua mensagem. Deixamo-nos capturar por ela e apeamo-nos numa ilha desabitada. Natália Correia convida-nos a tomar parte neste desbastamento do texto, usando as armas letais de que falámos: o riso e a paixão⁷.

Combatendo com ambas, o leitor pode defender o espaço insular conquistado e ao mesmo tempo unir-se ao continente bibliográfico da autora. Trata-se de uma tomada de posição decididamente forte que requer uma revolução no modo de ler e interpretar um texto (Correia, 1992), um verdadeiro ato de *desobediência*: «[...] chegou a hora romântica dos deuses nos pedirem a desobediência» (p. 8).

Mas regressemos à insularidade do texto que é, ao mesmo tempo, a insularidade do tema. A personagem Adriano passa por um momento de grande perturbação sentimental que marcará indelevelmente a sua personalidade. Ele é um jovem que vive fechado na própria ilha emotiva, em constante conflito com o pai⁸. Para conquistar o direito à expressão da própria *forma mentis*, Adriano terá de vestir a pele do herói⁹ e combater pela independência da sua interioridade. Mas a alma, ainda em tenra idade, deve ser testada em combate para que possa alcançar o divino:

«Porque a idade dos seres que se apaixonam é a idade da paixão que os diviniza» (p. 49).

Natália coloca nesta narração toda a sua reflexão sobre o valor que a ilha tem no processo de crescimento do ser humano, quer este seja insular quer não. Na rota que cada um de nós deve traçar para o crescimento da própria alma, é preciso calcular categoricamente a existência de ilhas; ou seja, espaços que interrompem a passagem de quem quer alcançar a 'pátria', entendida como o autoconhecimento de si.

A ilha representa assim a metáfora de nós mesmos, da nossa interioridade. Navegando na alma, o leitor reconhece nesse espaço insular a própria condição de humanidade e pode apenas servir-se do riso e da paixão como instrumentos náuticos.

Para ler *A Ilha de Circe* são necessários uma bússola e um astrolábio, isto é, o riso e a paixão, os quais orientam o leitor e permitem que este governe a leitura do texto com um leme bastante sólido, apto a superar as tempestades do pensamento, a reencontrar a quietude e a crença. A escolha de desembarcar na ilha ou de simplesmente contorná-la cabe apenas ao leitor.

Mas Natália Correia, na cartografia que faz do texto apresentado, assinala claramente quais são as ilhas em que é mister apear-se. A primeira é a do amor, isto é, a da paixão: «Mas a beleza que em sua extrema revelação fere as almas que lhe

⁵ «A verdadeira essência do moderno é a recusa cabal do contemporâneo mesmo quando, ou melhor, sobretudo quando o contemporâneo é encarnado num conceito de modernidade. Porque o fenómeno de conceitualização pressupõe uma marcha no tempo que, mau grado a sua aparência de vanguarda, caminha em direção ao passado, onde está a sua fonte» (Martinho, 1996: 75).

⁶ «Os pronomes de primeira e segunda pessoas usam-se como *função exofórica* ou contextual, isto é, fazem referência a algo existente fora do texto, aos participantes no ato comunicativo. [...] Assim, a presença do *eu* no texto escrito não reproduz ou substitui um termo empregado antecedentemente, mas refere-se ao falante, enquanto este se acha "fora" do mesmo texto» (Guimarães, 1997⁵: 36).

⁷ Dois elementos, pois, que apelam ao romantismo ínsito da autora: «Admito ter falhado em trasladar para estes escritos êxtases e intemperanças do sentimento que nos dão as últimas notícias do homem. Não enjeito o fracasso. Ele é puramente romântico» (p. 8).

⁸ Adriano combate contra o futuro que o progenitor, Negrão, tinha projetado para ele. Mas a sua coragem limita-se apenas a contradizer e a enfurecer o pai: este era republicano e Adriano decide tornar-se monárquico, gostava do branco se o pai preferia o preto.

⁹ Adriano veste não tanto o hábito do protótipo heroico – Odisseu – mas, se quisermos o do *meio-herói*, por assim dizer. Nas lendas mediterrânicas e principalmente aquelas que nos foram legadas pelas epopeias gregas e romanas, a figura do herói representa aquele que combate pela honra dos seus antepassados, aquele que conquista o sucesso e a glória em batalha, e aquele que em seguida é ovacionado em pátria, ou seja, o doador de uma estirpe histórica à sua terra. N' *A Ilha de Circe* temos o percurso inverso. cf. Gomes de Pina.

são devotadas reservava a Adriano, naquela ilha pousada como uma barca de flores no mar, a maravilha que fulminaria o centro do seu ser» (p. 48).

A segunda é a do riso:

«[...] já que o romantismo em que me destemo nesta história clama por um desenlace trágico que sacuda as vossas almas apalermadas pela racionalização da imbecilidade» (p. 102).

Como se viu, Natália Correia mostra-nos como, para reencontrar a nossa própria interioridade, isto é, a *quietude* da nossa 'ilha emotiva', é preciso agitar o nosso eu e atrever-se a viajar de novo no oceano da paixão e do riso. Este processo é sempre feito de forma dolorosa, pois necessita de uma análise do nosso passado, em que se é obrigado a aceitar a presença de Pénia também como juiz das nossas ações e decisões. Só assim se poderá placar a 'nostalgia' a que a interrogação de nós mesmos leva.

Concluindo, não podemos deixar de nos socorrer novamente das palavras supracitadas de Natália Correia, afirmando que é preciso dar uma "sacudidela" à nossa alma para permitir que ela retire de cima de si aquele pó do conformismo e da pacata aceitação que se tem vindo a depositar na nossa forma de abordar e de 'viver' um texto.

Com a autora açoriana os nossos espaços mentais abrem-se como portas à fantasia que ela nos apresenta. O texto é magneticamente orientado pela agulha de uma rosa-dos-ventos que Natália Correia nos oferece como bússola de leitura.

Quem desejar embarcar nesta aventura, atreva-se primeiro a desobedecer aos cânones de leitura dos clássicos (Magalhães, 1992: 153), questione a aridez da própria interioridade e torne-se o herói¹⁰ que todo o autor espera que um leitor se torne, pois, «dos vencidos não reza a história porque se renderam à razão» (p. 8).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANES, José (2005) 'Testemunho sobre Natália Correia'. In Ângela ALMEIDA & Francisco REGO COSTA (coord.) *In memoriam Natália Correia*, S. Miguel: Fórum Culturas - Aço Plus, 105-106.
- CORREIA, Natália (16 de junho de 1992) "Em paz com os deuses", in *Jornal de Letras*.
- CORREIA, Natália (2001) *A ilha de Circe*, Lisboa: Editorial Notícias.
- DACOSTA, Fernando (2005) 'Uma mulher inigualável'. In Ângela ALMEIDA & Francisco REGO COSTA (coord.) *In memoriam Natália Correia*, S. Miguel: Fórum Culturas - Aço Plus, 71-74.
- DIELS, Herman & KRANZ, Walter (1967¹²) *Die Fragmente der Vorsokratikwer*, Dublin-Zürich: Weidmann.
- GOMES DE PINA, Maria da Graça (2009) 'Uma transposição atlântica do mito de Circe (Natália Correia)'. No prelo.
- GUIMARÃES, Elisa (1997⁵) *A articulação do texto*, São Paulo: Editora Ática.
- KONG-DUMAS, Catherine (setembro 1984) "Recensão a A ilha de Circe", in *Colóquio/Letras* 81, 85-86.

¹⁰ Como dizia Natália: «Porque sendo o herói o indivíduo que encarna o que não acontece aos outros, esse extraordinário da vida, sem o qual existir é sujeição aos privilégios da idiotia, a novelística sem heróis, ainda

MARTINHO, Fernando (1996) *Tendências dominantes da poesia portuguesa da década de 50*, Lisboa: Edições Colibri.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de (julho de 1992) "Os véus de Ártemis: alguns traços da ficção narrativa de autoria feminina", in *Colóquio/Letras* 125/126, 151-168.

MOURÃO, José Augusto (julho - outubro 1988) "A sedução do múltiplo. Natália Correia: literatura e paganismo", in *Colóquio/Letras* 104/5, 85-92.

PLATÃO (1991) *O Banquete*, trad. e notas por Maria Teresa Schiappa de Azevedo, Lisboa: Edições 70.

PROENÇA FILHO, Domicio (1986) *A linguagem literária*, São Paulo: Editora Ática.

SEIXO, Maria Alzira (março de 1984) "Dez anos de literatura portuguesa (1974/1984): ficção", in *Colóquio/Letras* Balanço 78, 30-42.

2. MIGUEL MAGALHÃES, INSTITUTO DE ESTUDOS DE LITERATURA TRADICIONAL (IELT) FCSH, UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA
MIGMAGLIT@YAHOO.COM;

3. RICARDO DUARTE, INSTITUTO DE ESTUDOS DE LITERATURA TRADICIONAL (IELT) FCSH, UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA
RI_DUARTE@HOTMAIL.COM ;

HERANÇA CLÁSSICA E MODERNIDADE EM O PROGRESSO DE ÉDIPO DE NATÁLIA CORREIA

O Surrealismo foi um dos movimentos de vanguarda que mais influenciou a literatura contemporânea. Surgido entre as duas guerras mundiais, que abalaram os pilares sociais da sociedade europeia, este movimento deixou marcas profundas em quase todos os escritores da segunda metade do século XX.

Natália Correia (1923-1993) foi uma das suas grandes herdeiras, não só porque absorveu os valores típicos do Surrealismo, como também porque soube concretizá-los numa criação original em que tradição clássica e modernidade fazem eco. Uma das primeiras obras que avulta neste contexto é a peça de teatro *O progresso de Édipo* (1957), em que, firmando-se num mito clássico, a autora coloca em perspetiva uma série de valores que fundaram o pensamento ocidental.

Partindo da análise de *O progresso de Édipo*, resolvemos empreender um estudo que pretende mostrar de que forma este poema dramático se enquadra num contexto literário de vanguarda, ao mesmo tempo que recupera uma herança clássica que tão fortemente influenciou a escritora açoriana.

que estilizada em ajardinado exercício literário, não passa de um perfume para disfarçar o mau cheiro do rebanho» (p. 8).

A originalidade do nosso trabalho consiste precisamente na leitura cruzada de um texto que, apresentando uma leitura freudiana da ligação Édipo-Laio-Jocasta, em que o destino incestuoso de Édipo é exposto como um impulso do subconsciente de cada cidadão, propõe a reinterpretação de um mito que toca de forma profunda um dos maiores tabus do mundo ocidental.

Palavras-chave: classicismo, surrealismo, teatro

1. INTRODUÇÃO

O mito de Édipo, um dos mais célebres da Antiguidade Clássica e imortalizado, sobretudo, pelo *Oidipous Tyrannos* de Sófocles, foi, na literatura portuguesa do século XX, alvo de, pelo menos, três recriações poéticas. Rescreveram-no João de Castro Osório, em *A Trilogia de Édipo*, de 1954; Natália Correia, em *O Progresso de Édipo*, de 1957, e Bernardo Santareno, em *António Marinheiro*, das três, a única a ser encenada, tendo estreado em 1967.

O poema dramático de Natália Correia, partindo da tradição clássica, transmuta o mito à luz dos princípios do Surrealismo português e da leitura freudiana da ligação Édipo-Laio-Jocasta, em que o destino incestuoso de Édipo é apresentado como um impulso do subconsciente de cada cidadão. O veicular de uma interpretação deste tipo não pode ser desligado do sentido provocatório e de agitação de que se considerava que a literatura não se devia apartar.

O Surrealismo foi um dos movimentos de vanguarda que mais influenciou a literatura contemporânea. Surgido entre as duas guerras mundiais, que abalaram os pilares da sociedade europeia, este movimento deixou marcas profundas em quase todos os escritores da segunda metade do século XX.

Natália Correia (1923-1993) foi uma das suas grandes herdeiras, não só porque absorveu os valores típicos do Surrealismo, como também porque soube concretizá-los numa criação original em que tradição clássica e modernidade fazem eco. Uma das primeiras obras que avulta neste contexto é a peça de teatro *O Progresso de Édipo* (1957), em que, firmando-se num mito clássico, a autora coloca em perspetiva uma série de valores que fundaram o pensamento ocidental.

Começamos, então, por ver as linhas-mestras do mito que nos foi legado pela Antiguidade, para analisarmos, de seguida, a forma como a autora lhes imprime uma nova orientação, consentânea com a sua poética, muito virada para um muito marcado compromisso social, cruzando, assim a tradição clássica com a modernidade.

2. LEGADO CLÁSSICO

Laio, rei de Tebas, pertencia à terceira geração depois de Cadmo, fundador mítico desta cidade. Casou-se com Jocasta, uma prima afastada, e foi durante o seu reinado que o oráculo de Apolo em Delfos começou a desempenhar um papel crucial no destino dos Labdácidas. Alertado pelo oráculo de que havia de morrer às mãos do filho, Laio

providenciou para que os pés do recém-nascido fossem atados e para que ele fosse exposto no Citéron, onde, esperava, encontraria a morte, desvanecendo-se, assim, a ameaça. Convencido de que conseguira iludir o Destino, Laio passou a viver sem sobressalto e quando, muitos anos mais tarde, foi assassinado longe de casa, a hipótese levantada pelo oráculo não foi sequer considerada, tendo-se atribuído a autoria do seu assassinio a um qualquer desconhecido. Correu então a notícia de que um grupo de assaltantes havia morto o rei e todos os seus servos, à exceção de um, que, tendo logrado fugir, a divulgara nestes termos.

Como a cidade de Tebas se encontrasse por essa altura a braços com um terrível flagelo, esta versão não encontrou grande resistência e não chegou a ser levada a cabo uma investigação que apurasse as circunstâncias do assassinato do rei. É que os Tebanos estavam a ser assolados pela Esfinge, monstro terrível, com forma de leão alado, mas peito e rosto de mulher. Ela surpreendia todos os que se dirigiam para a cidade, impondo-lhes como condição para prosseguirem caminho responder acertadamente a um enigma. Todavia, como ninguém conseguia fazê-lo, a Esfinge ia chacinando homem por homem, deixando a cidade num estado deveras periclitante. As suas sete portas, orgulho dos Tebanos, permaneciam fechadas e a fome grassava por entre a população, desesperada.

Mas eis que chega à cidade Édipo, homem de grande inteligência e coragem, que deixara a sua casa em Corinto, onde era considerado filho do rei Pólibo, na sequência de um exílio voluntário a que se obrigara depois de ouvir um oráculo de Delfos que lhe predizia que haveria de matar o próprio pai. Tendo, à semelhança de Laio, julgado que jamais tal profecia se viria a concretizar ou que seria, de alguma forma, possível contorná-la, Édipo decide nunca mais ver Pólibo e parte.

No seu vaguear errante foi dar, então, à região de Tebas, onde tomou conhecimento do terror provocado pela Esfinge. Audaz, decidiu enfrentá-la. Ao enigma *'qual é o ser que de manhã anda com quatro pés, ao meio-dia com dois e à tarde com três'*, Édipo respondeu que se tratava do Homem, que começa por caminhar apoiado em quatro pés, depois em dois e finalmente em três, nas três fases da sua vida: infância, em que ainda gatinha, juventude e idade adulta, e velhice, em que, para caminhar, necessita do apoio de um bordão.

Era esta a solução certa e a Esfinge sucumbiu, por fim. Os cidadãos, gratos, indicaram-no como rei e Jocasta, a viúva de Laio, casou com ele. Seguiram-se anos prósperos, que pareciam comprovar a suposta falsidade das palavras de Apolo.

No entanto, quando os filhos do casal estavam já crescidos, Tebas foi assolada por uma praga terrível, uma peste que dizimava os homens, bem como os rebanhos e as colheitas. A fome proliferava de novo e Édipo sofria por todos os seus súbditos. Resolveu, pois, enviar Creonte, seu cunhado, a Delfos, para implorar o auxílio do deus.

Apolo declara que somente a punição do assassino de Laio pode pôr cobro à calamidade. Convocando uma reunião com todos os Tebanos, a fim de que tomassem conhecimento da mensagem que Creonte trouxera, Édipo toma a seu cargo a responsabilidade da investigação, certo de que, tivessem embora já decorrido

bastantes anos desde o sucedido, não haveria de ser difícil encontrar o ou os assassinos.

Ordena, assim, que seja trazido à sua presença Tirésias, um velho profeta cego, muito estimado por todos, e pergunta-lhe se conhecia algum meio de encontrar o culpado. Para seu grande espanto, o vidente recusa-se a responder, aterrorizado. Mas quando Édipo se excede, acusando-o de guardar segredo por ele próprio ter tomado parte no assassinio, Tirésias encoleriza-se e acaba por afirmar perentoriamente que é Édipo, ele próprio, o assassino que procura. Atônito, o Labdácida começa por acusá-lo de estar louco, para logo de seguida ponderar a hipótese de o adivinho ter sido instruído por Creonte, que estaria interessado em destituí-lo, para poder assumir o poder.

Também Jocasta despreza as palavras de Tirésias, afirmando que nem profetas, nem oráculos são infalíveis, tanto que há alguns anos também a sacerdotisa de Delfos profetizara que Laio havia de morrer às mãos do próprio filho, mas que ambos tinham providenciado para que tal não acontecesse, matando a criança. Além disso, Laio havia sido morto por salteadores, no lugar da encruzilhada dos três caminhos. Curiosamente, tudo isto tivera lugar pouco antes de Édipo chegar a Tebas.

Perturbado, ele anseia por saber mais pormenores e exige que seja trazido à sua presença o único sobrevivente do suposto ataque. É que, desabafa com Jocasta, ele próprio havia ido consultar Apolo, antes de se dirigir para Tebas, porque um indivíduo lhe havia insinuado que ele não seria filho de Pólibo, e o oráculo havia-lhe falado de coisas tremendas - que havia de matar o pai, casar com a mãe e dela ter filhos. Assim sendo, tomara a resolução de nunca mais voltar a Corinto e no regresso de Delfos, no sítio da encruzilhada dos três caminhos, encontrara um homem que se fazia acompanhar por quatro servos e que ele matara, uma vez que se havia revelado hostil e prepotente.

Enquanto assim conversavam, pareceu ter surgido mais uma evidência de que as palavras de Apolo teriam sido falsas – eis que de Corinto chega um enviado para anunciar a Édipo a morte de Pólibo. Qual seria, pois, o significado do oráculo de Apolo, uma vez que o monarca de Corinto não morreria às mãos do próprio filho?

Apercebendo-se da perplexidade dos governantes de Tebas, o mensageiro questiona Édipo acerca do motivo por que decidira afastar-se do seu reino, se ele estaria relacionado com o medo de matar o próprio pai. O Labdácida responde afirmativamente e o mensageiro faz uma revelação inesperada – Édipo não é filho de Pólibo, mas antes havia sido exposto por um pastor, um servo de Laio, e, depois de recolhido, criado pelo rei de Corinto. A situação torna-se clara para Jocasta, que, depois de instar Édipo a fazer pouco caso das palavras do mensageiro, se retira bruscamente, entrando no palácio.

Mas Édipo está decidido a descobrir toda a verdade. Importa conhecer as suas origens e cumprir a promessa que fizera aos Tebanos de punir o assassino de Laio.

Chega, entretanto, o pastor que, há muitos anos, tinha exposto Édipo no Citéron. Depois de interpelado pelo mensageiro, que lhe aviva a memória acerca do sucedido no passado, e de forçado por Édipo a falar, o velho pastor acaba por confessar,

contrariado, que fora Jocasta quem lhe ordenara que se desfizesse de um recém-nascido por causa de uma profecia. Édipo solta um grito de agonia. Estava tudo desvendado, por fim. Assassinara o pai, casara com a mulher do pai, a própria mãe. Não havia qualquer salvação possível, nem para ele, nem para ela, nem para os filhos de ambos. Eram todos amaldiçoados.

Pelos recessos do palácio, procurou Édipo, como um louco, a mulher, que era também sua mãe. Encontrou-a nos seus aposentos, suspensa do nó de uma corda que a estrangulava. Prostrado junto dela, o rei volta também a mão contra si próprio. Não para se matar, mas para arrancar os olhos, transformando a luz em cegueira – uma cegueira física, contraponto da cegueira intelectual que não queria ver além do óbvio –, em escuridão, depois de vislumbrada o ofuscante brilho da verdade.

O mundo das trevas passaria a ser o seu refúgio, o abrigo do opróbrio e monstruosidade que o cobriam. A cegueira física, que ajuda a isolar dos seus e da sua cidade aquele que há pouco era chamado «Édipo de todos bem-amado» (v. 40...) e agora é apodado de infeliz (vv. 1286-1299), desditoso (v. 1303) e reconhecido como causa do flagelo (1220-1221), converte-se, assim, na manifestação visível da ruína, da queda do herói (FIALHO: 1999, 30).

São estas as linhas gerais do mito e que enformam o monumental *Rei Édipo* de Sófocles. Já em *O Progresso de Édipo*, Natália Correia centra-se naquelas que compõem a estrutura mais elementar da história, até porque as dimensões de um texto cuja própria autora designa por poema dramático não são comparáveis com as da tragédia sofocliana.

Assim, à autora, ter-lhe-á sobretudo interessado realçar os aspetos que têm servido de apoio à psicanálise para o esquadrihar deste mito e das relações entre Édipo e Jocasta, o que permite designar por complexo de Édipo o desejo de união inconsciente da criança com o progenitor do sexo oposto. Vejamos, então, como o faz e de que forma a modernidade se alicerça no substrato clássico que acabámos de expor.

3. TRADIÇÃO E VANGUARDA

O Surrealismo foi um dos movimentos de vanguarda que mais influenciou a literatura do século XX. Surgindo como movimento autónomo entre 1919 e 1925, o Surrealismo teve como textos teóricos de base os Manifestos Surrealistas publicados pelo francês André Breton em 1924. Não nos cabe, neste breve trabalho, historiar esta aventura, como foi designada por Mário Cesariny, até porque tal tarefa seria difícil, senão mesmo impossível, se atentarmos nas suas palavras (CESARINNY: 1997, 14):

Posto entre dois impossíveis, o do início e o do fim, nem os seus protagonistas se qualificam para Herculanos nem os amadores disso, temos visto, se haverão de esforçar.

Importa, no entanto, referir as principais características deste movimento para compreender a sua influência na obra de Natália Correia.

Ideologicamente, o Surrealismo reivindica uma revolução que tinha tomado corpo durante a Primeira Guerra Mundial e colhe alguns princípios do Dadaísmo. Pretendia ser uma insurreição contra os valores estabelecidos, *a esclerose da arte e do pensamento aburguesados*, como se lhe refere Natália Correia (CORREIA: 2002, 6).

De um modo muito resumido, poderemos mesmo dizer que o Surrealismo se compunha de apenas quatro fundamentos, em torno dos quais se desenvolveram variadas técnicas de expressão – estas muito mais numerosas –, que são: a vontade de expressão do inconsciente (na linha da exploração feita pela psicanálise de Freud e Jung), a unificação do Homem (através da harmonização dos opostos), a negação da ordem social e um compromisso ético-político (que acabou por nunca ser verdadeiramente clarificado).

O surrealismo, tal como eu o vejo, declara suficientemente o nosso não-conformismo absoluto para que seja possível defini-lo, no processo do mundo real, como testemunha de defesa (...) viver e deixar viver é que são soluções imaginárias. A existência não está aí. (Breton: 1993, 53).

No seu ensaio *Poesia de Arte e Realismo Poético*, publicado em 1958, Natália Correia faz eco dos pressupostos teóricos enunciados por Breton nos Manifestos. Mas é na peça *O Progresso de Édipo* que encontramos o desenvolvimento em pormenor de alguns dos fundamentos reivindicados pelos surrealistas.

A autora é conhecedora da tradição literária clássica ocidental (ela própria foi tradutora da *Arte de Amar* de Ovídio e das peças de teatro *Ifigénia em Áulis*, *Electra* e *As Bacantes* de Eurípedes) e introduz nas suas peças elementos formais do teatro clássico, ao mesmo tempo que adota as teorias freudianas.

A conjugação de ambos os elementos seria suficiente para produzir uma peça surrealista. Mas Natália vai mais longe (como é próprio da sua escrita, em várias dimensões) e coloca imediatamente a peça sob a influência hermética e alquímica.

A advertência inicial da autora, não só situa a peça sob o signo de Hermes, como também abre caminho para o campo da alquimia, em que o homem, o Sol-Irmão, representa o elemento material e físico, enquanto a mulher, a Lua-Irmã, representa o elemento espiritual. Dos dragões que guardam as letras do tetragrama (considerados os mais fiéis serventes e guardiões dos filósofos, mercê do seu veneno e dentes afiados) é-nos dito que só podem ser mortos pelos dois irmãos ao mesmo tempo.

Ora, Édipo reúne em si estas duas naturezas, divina e humana, sendo, portanto, o único capaz de levar a cabo a empresa. Esta orientação transforma imediatamente a peça clássica: no centro da obra está o Homem (Édipo). O tema é, por sua vez, o conhecimento e não tanto, como no texto grego, os caprichos de um Destino voluntarioso, que, por mais que se tente combater, acaba, inexoravelmente, por se cumprir.

Édipo, depois de resolver o enigma da Esfinge, toma conhecimento da sabedoria e participa do mundo dos deuses. Ele, que encerra em si os elementos masculino e

feminino, é reconhecido por Tirésias, que vem ao seu encontro (porque Tirésias, segundo a mitologia, conheceu-os a ambos) e o identifica com Osíris, na mitologia egípcia marido de sua irmã Isis:

Celebram o mistério da tua origem. Porque tu decifraste a quádrupla do enigma. O monstro abriu-te o seu peito de pedra. E quando saíste eras igual a Osíris. (CORREIA: 1957, 12).

Neste momento, Édipo participa do mundo divino e usa da sua linguagem, que não é a mesma dos homens. Trata-se, pois, do regresso a um estado adâmico em que signifiante e significado têm uma relação unívoca. O próprio Surrealismo visava o retorno a um estágio primitivo, que estabelecesse novas relações semânticas através da prática, na escrita, de uma atividade experimental capaz de explorar outros estados da mente (automatismos, sonos hipnóticos ou induzidos).

Mas é Tirésias quem ocupa o lugar de oficiante e quem conduz os protagonistas ao ritual das núpcias, tal como a personagem do avô na obra *As Núpcias*, publicada por Natália Correia em 1992. Deste modo, Tirésias instiga Édipo a enfrentar Laio, o tirano que reinava em Tebas. Édipo é encorajado a destruir o objeto odiado para conquistar o objeto amado (neste caso, Jocasta).

No manifesto *Erro Próprio* (1952), António Maria Lisboa (LISBOA: 2008, 51) explica:

No Amor tudo se passa em bases ilícitas e Pecaminosas que é a única coisa LÍCITA e PURA que nós temos. E o Objeto-Amado quando o perdemos é porque nos roubaram, porque o Roubo é a única maneira possível de trocar na Terra e porque nela nada se perde e tudo se encontra. O que nós amamos existe - o que nós detestamos oprime-nos! A conquista do Objeto-Amado faz-se pela destruição do Objeto-Odiado!

N' *O Progresso de Édipo*, Laio é apresentado como Objeto-Odiado, ao contrário da peça de Sófocles. O grande flagelo que assola Tebas é, pois, o rei e já não a Esfinge, que também é referida, mas apenas como parte do renome que precede Édipo e das lendas que dele os aedos contam: [Tirésias] *Celebram* [os aedos] *o mistério da tua origem* (CORREIA: 1957, 12). Agora, é ele que impede Édipo de chegar ao Objeto-Amado; tem, portanto, tem de ser destruído.

A destruição do objeto é, por sinal, uma outra característica por que se manifesta o Surrealismo na obra de Natália Correia, seja a destruição do indivíduo, seja a destruição de um espaço definido (como podemos ver no poema *Comunicação*, de 1959). Mas a destruição do objeto não pressupõe a construção de um outro objeto: *Destruir é construir? engano: destruir é realizar-se outro objeto ou noutra mas nunca construí-lo*, como nos diz Lisboa (LISBOA: 2008, 112-113).

Depois do duelo com Laio, Édipo, o libertador, num rasgo de inovação extremamente significativo, pois que abre caminho para o incesto, sai vencedor (com duas chagas abertas no lugar dos olhos) e é aclamado rei de Tebas. Embora reconheça que o exercício do poder cega os homens, ele isenta-se dessa culpa, porque o não cobiçava

– *A verdade é que eu não vim a Tebas nem para ser rei nem para ser cego. E ambas as coisas terei de suportar com ânimo de rei* (CORREIA: 1957, 16).

A sua cegueira foi provocada por fatores externos e, por isso, pode ser redimida. Este passo pode, à luz da filosofia alquímica, ser interpretado como a passagem ao *nigredo*, a primeira fase de um *opus magnum*, ao qual se seguirá o *albedo* e o *rubedo*. Quando Apolo se apieda de Édipo e Ihe indica uma cura para a cegueira, este hesita, prefere não ver.

Mas Tirésias, mais uma vez investido do papel de oficiante do ministério que é o Amor, é apresentado como o catalisador das ações de Édipo, uma vez que, sem recuperar a visão, Édipo não poderia passar à etapa seguinte do processo alquímico. As águas do ribeiro abriram milagrosamente duas estrelas nas órbitas do Rei. Serão os dois fachos da intrepidez e da sabedoria que iluminarão o caminho dos tebanos? Ei-lo restituído à força primitiva.

Fácil é reconhecer nos membros reanimados pela claridade que as pupilas filtram as proporções do antigo herói. (30). A cegueira de que foi vítima é, por um lado, retratada de uma forma muito positiva, já que permite a Édipo ver claro no que respeita aos afetos

– *Cegueira! Crês verdadeiramente que eu seja cego? Haverá de facto cegueira no mundo? Não será sempre a mesma luz que nos pertence por direito de nascença e que voltamos para dentro de nós quando as pálpebras se fecham sobre as formas supérfluas do nosso sentir?*

Já pensaste, minha bem-amada, que os cegos trazem dentro de si, intacto, esse clarão, que só anima as coisas essenciais porque o não desperdiça a volubilidade das pupilas? (20).

Mas logo uma tirada do Coro adverte para que à luz poderão, por outro lado, seguir-se as trevas – *Será o momento indicado para lamentarmos a sua cegueira ou de invejarmos a cegueira dos homens enamorados?* (21).

Eis uma questão prenhe de expressividade e que vai, em parte, ao encontro dos anseios de Jocasta, de que a imagem que de si Édipo guarda não corresponda à realidade e de que ela não seja, pois, verdadeiramente amada

– *Será a minha única beleza esta condição de sombra? Este fumo a que emprestas os ombros e a trança daquela que realmente nunca se quer vir a conhecer? Ah! maldita coisa é o amor que nos convida à crueldade! Terei então, ao contrário do que desesperadamente anseio, de implorar aos deuses a cumplicidade da tua cegueira?* (20)

[Tirésias dirigindo-se a Édipo]

És tu quem deve compadecer-se da Rainha. Sabes porquê? Porque podendo amar-te de qualquer outra maneira tu só Ihe dás ensejo a que ela te ame da forma que mais a faz sofrer. (27)

(...)

como pode a Rainha saber se é realmente a mulher que tu amas? Repara que não foi a visão do seu rosto que acendeu no teu coração a chama do amor. (28)

(...)

Enquanto os olhos da tua carne não puderem identificá-las numa só Jocasta, haverá sempre duas: a Rainha e o fantasma da sua pré-existência. Poderá haver ciúme mais atroz? Poderá imaginar-se lâmina mais perfurante que não pode ser voltada sobre outro peito? (29).

Se no *Rei Édipo* de Sófocles a cegueira se apresenta como consequência, como a punição última ante o pior dos ultrajes, em *O Progresso de Édipo* é ela que possibilita o incesto, não permitindo ao herói aperceber-se de que são execráveis as mais profundas tensões do seu inconsciente, aquelas que o levam a declarar *Como te via antes de te encontrar.* (21) ou ainda

Trouxe-te sempre espalhada no meu sangue. As tuas linhas dispersas boiavam como flores aquáticas à tona da minha memória. Às vezes era um perfil que se formava como um círculo na água e que depois ia quebrar-se de encontro à margem de qualquer interdição.

(...)

Nas noites cálidas, era em teu nome que eu formulava o desejo que espicaça o macho solitário (22).

Realce-se, de novo, a tónica colocada no incesto, num desejo sexual primordial, que encontra a sua expressão máxima no encontro dos dois amantes e na sua noite de núpcias, de que a autora nos apresenta uma descrição repleta de ambiguidade, em que os artifícios da linguagem se combinam com uma disponibilidade metafórica fora do comum – [Édipo]

Põe a tua mão sobre os meus olhos. Ainda está quente o sangue com que a minha carne expia a tua viuvez.

(...)

É leve e fresca a tua mão. Ela corre sobre o meu rosto como água que visionam os homens que vão morrer de sede. E é ao mesmo tempo macia e doce como o leite que as crianças chupam avidamente no seio das mães. E tem o enigmático sabor desse alimento que faz acelerar nas nossas veias a seiva da virilidade (18).

Por fim, Édipo recupera a visão e chega à conclusão de que Jocasta é sua mãe – *Poderá Édipo transformar as entranhas que o conceberam na terra mais apetecível às violentas sementes do seu orgasmo?* (32) –, quando anteriormente a tinha identificado como a primeira mulher: *Jocasta sabe que nunca amei outra mulher. Se a não tivesse encontrado seria igualmente o amante de Jocasta* (29).

A imagem da Mãe que se confunde com a ideia da Primeira Mulher é, de resto, recorrente na obra de Natália Correia, sobretudo na poesia – vejam-se, a título de exemplo, os poemas *Cântico do País Emerso* (1961) ou *Mãe infusa* (1966).

A figura da Mãe surge neste contexto como o cordão umbilical que une o presente com esse passado genesiaco. Ela é mediadora entre o Eu e a Infância perdida onde corporiza a figura da primeira mulher. E a infância surge

como o lugar ameno e perfeito; uma quase negação da própria vida adulta uma vez que esta é apenas uma antevisão da morte

(...).

(MAGALHÃES: 2006, 21, l)

Exposto ao conhecimento e à realidade, Édipo é, então, de novo cegado, desta feita pelo seu outro progenitor, Jocasta, que se recusa a satisfazer o desejo de morte do filho-marido. É a condição de mulher, e não a de mãe, que fala mais alto, um pouco à semelhança de Medeia, de resto, que preferiu privar-se da maternidade a sofrer sem retaliação o agravo que lhe era feito enquanto amante¹. Anseia-se, pois, por que a cegueira física traga consigo uma cegueira intelectual, o esquecimento, a ignorância, depois da sabedoria – [Coro]

Só agora perderam a inocência. Pois que acabaram de romper as névoas da ilusão. Dantes não havia pecado porque nenhum deles sabia que nome dar ao seu crime. Mas o conhecimento do mal entrou-lhes pela cabeça que é o pior sítio para o homem se absolver à custa de um disfarce. E terão de chamar infâmia à sua infâmia (CORREIA: 1957, 33).

Anseia-se, enfim, por um retorno à inocência perdida, a um vislumbre diáfano do conhecimento, que permite que tudo seja possível.

Rasgado o véu do futuro, como nos diz a citação inicial da obra, está aberto o caminho para uma nova visão em que as regras sociais e as leis do Homem desaparecem. É o momento da concretização do ideal surrealista: violentar as máscaras do espírito, aquilo que está estabelecido pelos costumes, pela moral social, e colocar o Homem face a face consigo mesmo.

Natália coloca o incesto em evidência, ao contrário da peça de Sófocles, porque é através do incesto que Édipo condensa em si a Matéria e o Espírito, as duas realidades unificantes. Mas o crime de Édipo só é um crime porque o Homem o nomeou como tal e por isso o coro afirma *Dantes não havia pecado porque nenhum deles sabia que nome dar ao seu crime* (33). É neste ponto que Édipo transita para o rubedo, encerrando-se, assim, o ciclo alquímico.

4. CONCLUSÕES

Natália Correia inicia a sua produção poética no mesmo ano em que surge o Grupo Surrealista de Lisboa, em 1947. Os valores surrealistas (nomeadamente a luta contra a ética familiar, o Estado e os mitos oficiais) ofereceram à autora o veículo desejado para transmitir a sua mensagem, lúcida e contestatária.

Por outro lado, o surrealismo, enquanto movimento de vanguarda, defendia uma série de características de movimentos anteriores, como fossem os artifícios da linguagem do barroco, ou a ideia de revolução interior, típica do Romantismo, embora este preconizasse uma revolução individual, ao passo que o Surrealismo, uma revolução coletiva.

Deste modo, Natália encontrou aqui uma forma que, na sua aparente irracionalidade, corporizava uma série de valores que lhe eram caros. A este interesse pelo Surrealismo, não é alheio o surgimento de uma voz de intervenção política em que o insólito e a estranheza da imagem visavam uma eficácia certa na desmontagem e desmistificação da cultura institucionalizada.

Foi neste contexto cultural e político que Natália tomou contacto com o Surrealismo português, através dos seus principais atores – sobretudo Mário Cesariny e António Maria Lisboa –, de quem se irmanou intelectualmente sem nunca assumir, porém, um compromisso.

Não podemos esquecer que, apesar de ter organizado e publicado a antologia *O Surrealismo na Poesia Portuguesa* (1973), em que, percorrendo toda a literatura portuguesa, reúne textos tão díspares e distantes como a poesia trovadoresca ou a lírica camoniana, Natália não inclui nenhum poema seu.

Pese embora esta relutância, Mário Cesariny, em *Surrealismo, abjeccionismo: antologia de obras em português*, publicada em 1963, apresenta o poema *Queixa das jovens almas censuradas* (publicado no livro *Dimensão Encontrada*, de 1957), associando-a ao movimento.

A *O Progresso de Édipo* (1957) segue-se o livro de poemas *Dimensão Encontrada*, desse mesmo ano e cujo título aponta já para a descoberta de uma nova dimensão da realidade. São ainda geralmente apontadas como de matriz surrealista as obras *Passaporte* (1958), *Comunicação* (1959), *Cântico do País Emerso* (1961) e *O Vinho e a Lira* (1966), quase todas proibidas e apreendidas pela Censura.

A peça *O Progresso de Édipo* tem na sua génese, como vimos, o drama sofocliano, apontado por Aristóteles, na *Poética*, como o exemplo por excelência do trágico. O tema de Édipo não é original na literatura europeia, tendo sido reescrito diversas vezes, nomeadamente por Corneille (1659) e Voltaire (1719).

Trata-se, portanto, de um regresso cíclico e constante a um drama clássico que coloca em cena várias problemáticas que tocam no mais íntimo e profundo do Homem. Mas as teorias do subconsciente formuladas por Freud e Jung trouxeram uma nova dinâmica a este mito, transformando-o num complexo contemporâneo.

Deste modo, o Homem infeliz sem o merecer e sujeito à fatalidade do seu destino transforma-se em símbolo de um dos tabus mais confrangedores do Ocidente. E é nesta interpretação moderna da tragédia que se fixam as atenções dos surrealistas, eles próprios perscrutadores do onírico e do inconsciente. Nesta linha, a peça de Natália Correia é surrealista, não tanto pelas características formais, como pelo conteúdo temático.

O próprio teatro surrealista ganha relevo, mais pela influência que deixou em géneros posteriores, do que por uma produção prolífica. De facto, Antonin Artaud (1896 - 1948), o nome mais evidente da produção dramática surrealista, pretendia despertar

no espetador as forças do inconsciente, ao mesmo tempo que o libertasse dos condicionalismos impostos pela civilização.

Assim se percebe que tenha escolhido o Surrealismo como base para o teatro da crueldade. Os seus pressupostos são claros: ao contrário do teatro clássico francês (ainda influente na época de Artaud), as peças não tinham obrigatoriamente de propor uma problemática inicial que fosse sendo desenvolvida até ao desenlace. A experiência dramática era vista como um ritual iniciático em que o espetador deveria experimentar o terror de tal modo que chegasse a perder a razão.

Liberto, por momentos, das amarras da racionalidade, a que, inevitavelmente, sempre acaba por voltar, o Homem poderia finalmente alcançar e compreender novos valores, demandar novos horizontes e, dessa forma, progredir, pois, afinal, como sabiamente Édipo afirmava, *nenhuma viagem nos permite verdadeiro regresso. O retorno é apenas mais uma cadeia do nosso constante progresso* (30-31).

5. NOTAS

¹ Para uma leitura desenvolvida deste tema, veja-se, em DUARTE: 2008, 88, a descrição que é feita do recontro entre as condições mãe/mulher e que tem o seu clímax no momento em que Medeia se prepara para levar a cabo o infanticídio.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BRETON, André (1993) *Manifestos do Surrealismo*: Salamandra.
CESARINY, Mário (1997) *A Intervenção Surrealista*: Assírio & Alvim.
CORREIA, Natália (1957) *O Progresso de Édipo: poema dramático: s/e* [Gráfica Portuguesa].
CORREIA, Natália (2002) *O Surrealismo na Poesia Portuguesa*: Frenesi.
DUARTE, Ricardo (2008) *De mater a monstrum: o abismo dos affectus estoicos na Medea de Séneca*: Tese de Mestrado em Estudos Clássicos apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
FIALHO, Maria do Céu (1999) *Sófocles, Rei Édipo*: Edições 70.
FIALHO, Maria do Céu (2006) "O Progresso de Édipo de Natália Correia: uma reescrita feminina do mito". in *Máthesis* 15, 241-255.
GRIMAL, Pierre (1992) *Dicionário da mitologia grega e romana*: Difel.
LISBOA, António Maria (2008) *Poesia*: Biblioteca Editores Independentes.
MAGALHÃES, Miguel (2006) *Natália Correia: escritos autobiográficos. Edição e estudo* (2 volumes): Tese de Mestrado em Literaturas Modernas e Contemporâneas apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

7. M^ª DO ROSÁRIO GIRÃO RIBEIRO DOS SANTOS - UNIVERSIDADE DO MINHO E MANUEL JOSÉ SILVA UNIVERSIDADE DO MINHO:

NATÁLIA CORREIA E CARLOS WALLENSTEIN: O TEMA DA METAMORFOSE, 9^º COLÓQUIO DA LUSOFONIA LAGOA 2008

Conquanto se afigure interessante a convergência de olhares de Natália Correia e de Carlos Wallenstein sobre a açorianidade, patente quer em entrevistas quer em crónicas, não é tanto a visão de uma realidade sociocultural balizada pelo tempo que de sobremaneira nos interessa, mas antes o estudo do tema da metamorfose - definida através das suas multimodas vertentes - nas novelas dos autores *superarrefecidos*, nascidos em 1923 e em 1925, respetivamente.

Assim sendo, e após breve 'digressão' pelas novelas de Wallenstein intituladas "Metamorfozes" e "A maravilhosa história do Internamento", quedar-nos-emos numa sinopse comparativa entre "O aplaudido dramaturgo curado pelas pílulas Pink", de Natália Correia, e "O Senhor Venâncio Não Quer Táxi?", de Carlos Wallenstein, enfatizando a importância capital do tema do 'duplo' e do motivo da máscara, ou, por outras palavras, a antinomia ilusão *versus* realidade.

É, então, que penetramos no fantástico, no reino das sempiternas dúvida e incerteza (no que respeita à intenção do autor, à técnica compositiva do texto e à receção por parte do leitor), no questionamento do estatuto ontológico do universo real, na implantação do mistério por entre as brechas da realidade convencional e na produção de um efeito de 'desterritorialização', tendente a um júbilo intelectual e hermenêutico advindo do domínio dos códigos da representação.

Um fantástico moderno açoriano traduzindo a revolta contra o desencanto do mundo? E, porventura, a superação desta revolta mediante produção indefinida de sentidos... suscetível de dar um sentido à existência? Em junho de 1981, Carlos Wallenstein escrevia, no Continente, o poema "Açórica 32", de que transcrevemos o *incipit* e a quarta quintilha:

*"Nasci no limite das casas
entre mar e matagal. / [...]
De milénios ilha impante
geme treme. Ronda infinda
maré a maré, as escunas
do que nos rói e destrói
nos arrepanha e cogita. / [...]"*
(Wallenstein, 1998a:165)

Do mesmo modo, em entrevista concedida a Edite Soeiro e publicada na revista *Notícia* (Luanda, 25 de janeiro de 1969), Natália Correia - que sempre manifestou, para

nosso pesar, o seu desagrado por Colóquios¹¹ - expunha em discurso direto as suas origens:

“ – Nasci em S. Miguel (Açores) e no ambiente da minha infância se podem encontrar alguns elementos que se vieram refletir na Madona. Não são reproduções exatas daquilo que se passou nesse período, mas representam impressões colhidas.” (Correia, 2004: 38).

Nesta sequência, não se nos afigura despienda a abordagem, conquanto sucinta, da convergência de olhares de Natália Correia e de Carlos Wallenstein sobre a açorianidade: se, para a autora de *Mátria*, “S. Miguel era um meio muito exíguo” não propício ao desenvolvimento espiritual (Correia, 2004:39), para Carlos Wallenstein, ator, encenador e dramaturgo, o arquipélago açoriano é uma “*admirável terra que não tem culpa do atraso cultural a que está – e, segundo parece, continuará – votada.*” (Wallenstein, 1998b:186).

Do mesmo modo, enquanto a ilha de Natália Correia prima por um “matriarcado incipiente”, revelando-se a mulher açoriana “*um ser perfeitamente diferenciado e de grande personalidade, sobretudo naquilo que respeita a uma intervenção nas soluções de problemas da vida.*” (2004:39), a mulher das ilhas vive, segundo Wallenstein, “consciente da sua luta, dos seus valores morais e da sua posição social”, exercendo “*uma influência larguíssima, como não podia deixar de ser numa sociedade concebida, realizada e dominada pela Igreja Católica.*” (1998b:186).

Esta visão global não raro se particulariza em comparações secundárias, mas nem por isso pouco dilucidativas, de que constitui exemplo flagrante o paralelismo entre o Coliseu de Ponta Delgada e o Olímpia de Lisboa, quiçá ditado pela emergência, em Carlos Wallenstein, de uma “compensação afetiva”.

“*Sou uma devota espetadora dos filmes fantásticos. Devoção que durante anos me tributou com a pulga do Olímpia que tinha por missão punir os desertores dos écrans bem comportados.*” (Correia, 2004:149).

[...]
o Coliseu de Ponta Delgada também cheirava a creolina; e, como no Olímpia, também lá havia pulgas
[...]
as matinés do Coliseu também eram turbulentas e a elas assistia um rapazio ruidoso - porém nos ócios do domingo; enquanto no Olímpia era nítida a vagabundagem da grande cidade e a ocorrência de trabalhadores, assíduos devido à mobilidade das sessões permanentes, adaptáveis a horários extravagantes.” (Wallenstein, 1998b: 237-238).

Não é tanto, porém, esta sociologia da açorianidade que de sobremaneira nos interessa nas novelas dos autores supracitados, mas antes o estudo do tema da

metamorfose e da figura do duplo, suscetíveis de desaguardarem quer numa fantasia insólita de cariz mais ou menos lúdico, quer numa freudiana “inquietante estranheza”, quer no reino da sempiterna dúvida que é o fantástico¹².

Detenhamo-nos, em primeiro lugar, nesse *magnum opus* ovidiano, onde as metamorfoses descrevem a história da humanidade, desde o caos primitivo até aos tempos modernos, e onde o poeta da Antiguidade se entrega, com indubitável prazer, à conceção da literatura como jogo, mercê do seu talento experimental de explorador do universo pela linguagem, posto que “*la découverte du monde passe pour une prospection des possibilités verbales.*” (Jouteur, 2001:304).

De seguida, atentemos na indissociabilidade ontológica entre a mudança e o ser (Achard-Bayle, 2001:75), passando pela metamorfose exterior (transformação a que procede o olhar de outrem), pela metamorfose interior (transformação operada pelo olhar sobre si próprio) e desembocando na morte, como definitiva e absoluta metamorfose do corpo (Borel, 1992: 65).

Sem olvidar a diferenciação teórica entre metamorfose e anamorfose (implicando o primeiro conceito um processo de transformação, caracterizando o segundo uma relação de deformação), transitemos para a metamorfose moderna, definida tanto como expressão fixa e concreta dos *eus* múltiplos e conflituosos, como em termos de exteriorização de paixões recalçadas, passíveis de configuração de uma resposta ambígua às complexas questões que a identidade suscita.

Quedemo-nos, por fim, partindo do duplo princípio que a dualidade rege física e psicologicamente o nosso ser e que a estrutura binária remonta aos tempos primordiais de Mircea Eliade, no tema do duplo (do *alter ego*, do *sósia*, do *doppelgänger*, do *sobowtor*) e nas variegadas figuras que lhe subjazem.

Movendo-se de modo ‘anfíbio’ entre a complementaridade e a concorrência, relevando da ilusão e da alucinação, afirmando-se como uma réplica imaginária do original ou como um simulacro de aparência sinónimo de construção do espírito, assumindo-se como o horizonte da mimese tendente para um ideal contraditório e fugaz, o duplo pode constituir não só um “*être de regard*” (Troubetzkoy, 1996:5) ou, por outras palavras, uma figura teatral, mas também re-enviar ao cerne do fantástico, arvorando-se como objeto de hesitação ou alvo de incerteza.

De facto, mediante a sua transição do teatro para o romance, é-nos dado assistir a uma interiorização do tema do duplo, que se volve em fantasma obsessivo, colmatando a fissura entre o homem deserdado por Deus e o universo, carecente de sentido, que o ultrapassa, projetando sem controlo as suas mais profundas zonas de sombra, explorando os confins da dolorida consciência, exacerbando patologicamente a autoscopia e representando uma experiência tripartida cujos vértices são o corpo fragmentado, a sombra e o reflexo: neste último caso, a *imago sui* funde-se e confunde-se com a *imago*

alii, a identidade com a alteridade, o exterior com o interior e a pessoa com a *persona*, com a efigie e com o espectro.

Folheando a obra em prosa de Carlos Wallenstein - na qual se insinua não subrepticamente o campo lexical da ilusão a cruzar-se com aqueloutro da mudança¹³ -, deparamos com uma novela intitulada “Metamorfoses”, cuja título não deixa de gorar as nossas expectativas, por tão-somente traduzir a metamorfose caraterológica ou, plagiando a expressão barthesiana concernente à escrita, o ‘grau zero’ do fantástico: nela, contamos o narrador os seus três encontros (ocorridos na “Cidade Invicta”) com Vitória, mestre na arte de uma argumentação capitosa que preside e justifica os inúmeros volte-face da sua existência.

No primeiro encontro, sustenta incondicionalmente Vitória a excelência da luta greco-romana, que seu marido e o narrador praticavam: “*O Futebol? - Uma selvajaria! O boxe? - Outra! A luta greco-romana, sim!*” (1998b:195); no segundo encontro, ocorrido anos indeterminados após o primeiro, surge em cena uma outra Vitória que, tendo contraído de novo matrimónio por falecimento do cônjuge, ostenta a sua admiração entusiasta pelo Benfica, já que “*se Portugal existe como país independente, deve-o [...] à admirável existência do Benfica.*” (1998b:196).

No terceiro encontro, reaparece no palco uma Vitória perdida de amores por um jogador do Futebol Clube do Porto, “*uma organização que é não só uma honra para a Península Ibérica, [...] mas também, para os milhões de adeptos, uma religião.*” (1998b:197). E remata, assaz humoristicamente o narrador, a sua crónica pedindo-lhe “que se acontecesse outra *mudança* me [lhe] comunicasse. E daqui lhe lanço publicamente outra vez semelhante apelo porque preciso de temas para estas crónicas.” (1998b:197).

Assinalamos, de passagem, que o lexema *mudança* se encontra grafado em itálico...

Nos antípodas desta personagem caleidoscópica, dotada de uma volubilidade vertiginosa, situa-se o deuteragonista (ou protagonista?) da novela de Natália Correia intitulada

“*O aplaudido dramaturgo curado pelas pílulas pink*”, protagonizada por um narrador que se vê confrontado amiúde por um indivíduo inominado que “*não tinha sempre a mesma cara mas também não se pode dizer que as suas caras fossem diferentes. Havia uma unânime solicitude nessa diversidade. Solicitude ora rosa ora cinza que tanto se aprestava a satisfazer o nosso bem-estar como a não menos premente necessidade de nos sabermos infelizes.*” (2003:379).

Oportuno se torna realçar que, mau grado a sua metamorfose corpórea / facial, esta instável personagem firma, nas situações mais diversificadas, a sua identidade graças a uma identificação profissional que sobreleva as demais.

“- *Eu sou o aplaudido dramaturgo curado pelas pílulas pink. [...]*
Foi em Lisboa. [...] Apoiou as mãos na secretária e, inclinando-se para mim, identificou-se com orgulho:

- *Eu sou o aplaudido dramaturgo curado pelas pílulas pink. [...]*
Fique sabendo que me encontra no exercício de um dever profissional. Sou um dramaturgo. O aplaudido dramaturgo...” (Correia, 2003: 381-382).

Vendedor de toda a gama de veículos requeridos pelo homem ao longo do seu percurso existencial (carro de bebé, carro nupcial, carro de corridas e carro funerário), prestimoso terapeuta da solidão do narrador ao lançar-lhe para os braços o erotismo sapiente de uma italiana e, contraditoriamente, puritano radical ao verberar junto do gerente do hotel, em tom moralizador, esse universo de corrupção para o qual ele contribuíra, jovem revolucionário que, lesto, adverte a personagem principal da infidelidade da esposa com um outro que não é senão ele próprio, sinodoicamente caraterizado por uma “calva aterrada”, o “aplaudido dramaturgo” revela-se uma personagem plural, enigmática e descorçoante em termos hermenêuticos.

Abatido pelo revólver justiceiro do marido enganado, mas logo ressuscitando, qual Fénix ou Hidra, sob a forma de agente secreto do Exército de Salvação, não se coíbe de sugerir ao narrador-personagem viúvo (entrementes, a mulher suicidara-se...) ¹⁴, em digressão turística pela Suíça, o obséquio de lhe tirar uma fotografia, com o escopo de garantir a sua reputação para a eternidade. O *explicit* da novela não deixa de ser esclarecedor quanto ao seu não esclarecimento de sentido, espoletado por surpreendente reviravolta de matriz simbólica:

“*No dia seguinte, quando fui ao estúdio onde mandara revelar a película, perturbou-me o facto tecnicamente [sic] inexplicável do dramaturgo não se encontrar na fotografia em que maliciosamente quisera figurar, assim como quem trama:*

‘*Com que então, verme, querias a prova fotográfica da existência de Deus?*’” (2003:383).

Quem é, afinal, este dramaturgo ficcional e qual a razão das suas contínuas metamorfoses? Se o que a metáfora opera na linguagem é materializado, na vida concreta, pela metamorfose... não será lícito encarar as metamorfoses do “aplaudido dramaturgo” como metáforas da escrita? E, nesta ordem de ideias, não poderá identificar-se o solícito dramaturgo ao duplo de um narrador à procura de personagens e não ao duplo de personagens pirandellianas em busca de um autor?

Nesta conjuntura, parece adquirir nova significação o discurso identitário (por parte do dramaturgo...) de cariz meta ficcional (ou, melhor dizendo, metateatral) que perpassa na novela em exegese.

“Falou [o dramaturgo] na lista telefónica que era uma aflição de personagens à procura de um autor,

[...]

Porque a guerra não é mais do que um desenvolvimento lógico da libertinagem. Demonstro isso nas minhas peças.

[...]

Sou um dramaturgo de vanguarda. Combato a velha dramaturgia que vive do triângulo clássico. Mas a vida persiste em ser académica. Impõe uma realidade que é a justificação da arte dramática conservadora. O senhor [narrador] é o perfeito exemplar do argumento que essa fauna reacionária usa para rebater as minhas teorias.

[...]

O senhor é o culpado de tudo isto. Nunca percebeu que a sua mulher era uma personagem.” (2003:379-381-382).

Não estaremos, pois, perante o caso de um duplo objetivo revelando à sociedade, mediante a repetição compulsiva, uma intenção irónica (1996:100) inerente à relação irónica trágica do sujeito com o mundo? Todavia, pelo seu dom de ubiquidade e mestria de ‘contorcionismo’, não se fundirá este duplo externo, através da metamorfose, com o duplo subjetivo¹⁵ do narrador? E não se afirmará este último como o duplo do autor que, por seu turno, duplica Deus?

Se criar se aparenta a *dizer* e a *nomear*, com vista a *fazer existir*, e se a criação pressupõe o Verbo divino, o escritor poderá, eventualmente, tornar-se um demiurgo, um duplo de Deus, no que respeita à invenção de mundos outros: no entanto, enquanto Deus gerou um universo uno e único, o artista limita-se a inventar uma pálida réplica, um ténue simulacro do modelo, uma débil imitação do original, um ‘fantasma’ nostálgico da perfeição do “Início”, veiculando uma aspiração frustrada à divindade (Troubetzkoy 2001:53).

Vem a propósito, neste contexto, visitar a obra de arte, o retrato em particular (na senda quer desse assassinio pictórico que é *O retrato oval* de Edgar Allan Poe, quer dessa especularidade em sentido inverso que constitui *O Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde), que pode exercer a função de duplo, exteriorizar o desejo nele deposto por um contemplador embevecido, augurar um destino, em geral maléfico, e entrar não raro em concorrência, sonhando-lhe o lugar, com a personagem que dá a sensação de duplicar.

É o caso de “O Segundo da Esquerda” de Carlos Wallenstein, em que o narrador, tendo feito a aquisição, instigado por sua esposa Ilda, de um quadro antigo¹⁶ reproduzindo uma cena marcial - e bem significativamente pendurado na parede fronteira à cama do casal -, constata, mediante segmento proléptico, o carácter de profecia deste pictórico livro do *fatum*, onde se parecem irreversivelmente inscrever os estigmas de eventos futuros: “Só muito depois relacionei [o narrador] o facto de ela ter insistido na compra com acontecimentos que se me vitimaram [sic] três ou cinco anos depois.” (1998b:131).

E é precisamente três ou cinco anos depois que Ilda abandona o marido, desaparecendo de casa sem lhe “deixar outras palavras, além do nome e da morada do polícia” (1998b:133), em companhia do qual se arvora ufana e no qual reconhece o narrador-personagem um certo ar de familiaridade. “- Quem demónio será aquele polícia? - cismava eu.” (1998b:133).

Eis que, olhando casualmente para o quadro, a memória não lhe tarda a ser avivada por artes do maquiavelismo subjacente ao ato criador profético de um artista dos tempos idos:

“[...] o polícia: era o segundo da esquerda. Figurava no quadro que Ilda tanto insistira para eu comprar! [...] Ultimamente tenho andado assoberbado por extensíssimas preocupações e tremido de medo: pois se em tempos recuados um artista pintou (e muito bem) prevendo que séculos depois um honrado cidadão seria vilmente atraído pela mulher amada, bolas para a pintura, bolas para a humanidade, bolas para a vida, bolas para a morte!” (1998b:133).

Oscilando no limbo do interior e do exterior, manipulando o *eu* e o *outro*, não se inibe o ‘fenómeno’ de sair afavelmente de uma moldura antiga, dotado de prodigiosa animação, a fim de invadir a dimensão convencionalmente designada por realidade, sobrevivendo, por vezes, ao original ou, então, desaparecendo por morte deste último.

Afinal, o duplo, longe de se apresentar *bona fide* como figura inocente, detém valor de sintoma semântico, de espaço decisivo no qual se adivinha uma significância escondida (Morel 2001:23), em íntima correlação com os anelos não concretizados da psique, com as decisões reprimidas da vontade e com “*le degré extraordinairement élevé d’inquiétante étrangeté qui s’y rattache.*” (Freud 1988: 238).

A fim de reforçar a ambivalência do duplo, ‘fenómeno’ temático estritamente ligado a essa categoria estética que é o fantástico, debrucemo-nos na novela de Wallenstein intitulada “O Senhor Venâncio Não Quer Táxi”. Na esteira de um ataque - “*Caiu verticalmente. [...] ao meio-dia, na sombra*” (1998b:33) -, o Sr. Venâncio - que sempre cultivara o isolamento e mantivera incógnita a sua vida particular - apanha um táxi rumo à pensão na qual está hospedado, recolhe ao leito onde permanece longo tempo, paga a conta ao médico - como que dispensando os seus serviços... - e, na posse de bem poucas moedas, decide esperar...

Dona Branca, dona da casa e sua hospedeira, apresta-se a ‘assistir’ aos últimos momentos, nem que seja com um mero chazinho, da “*criatura mais delicada que conhecera em toda a vida*” (1998b: 40). Tendo, porém, D. Branca saído do quarto - “*D. Branca retirou-se. Seguiu-a com os olhos. Mas ou fosse ilusão da sua vista ou o que quer que fosse pareceu-lhe que ela ficava no mesmo lugar, de pé, junto da cama.*” (1998b:35) -, depara o moribundo com a *mesma* e, paradoxalmente, com uma *outra* D. Branca:

“E era de facto a mesma mulher [...] a Senhora Branca. Somente o corpo parecia mais leve e correto (corpo nunca atingido pelos anos e pelas cinco gestações de que D. Branca tanta falava com orgulho e com drama); dir-se-ia que de dentro de D. Branca daquele momento tinha saído uma menina branca prematuramente envelhecida, E as roupas não eram o saio grosseiro e desbotado, mas uma espécie de malha negra que lhe cingia o corpo [...]” (1998b: 35-36).

Esta outra Dona Branca, depois de o conduzir aos maelström do seu subconsciente - com o fito de lhe facultar um louvável autoconhecimento até então escamoteado¹⁷ - e de proferir um discurso anfigurítico - no qual se amalgamam o parlamento, o presidente do tribunal, os eclipses e o mito de Édipo -, marca-lhe um encontro para “*sexta-feira às quinze horas*”, no qual o Sr. Venâncio decide pontualmente comparecer, após uma longa e sacrificial viagem, não de táxi, por falta de dinheiro, mas a pé.

“Chegaram a um extremo do cemitério onde já não havia mausoléus. Ela apontou um coval aberto. Venâncio olhou-a, sorriram. Ele encaminhou-se para a direção que apontava o braço dela. Sentou-se na beira da cova, com os pés pendentes para dentro. Acenou um adeus, sempre sorrindo e desapareceu na terra.” (1998b:56).

Urge, neste contexto, assinalar que o Sr. Venâncio sempre havia sentido horror por espelhos¹⁸ e medo de espetros - tinha, aliás, “*aspeto de aspirante a espetro*” (1998b:34) - , evidenciando um inegável mal-estar perante “*as superfícies polidas, as montras, os tanques, os automóveis estacionados, os rios, a luz.*” (1998b:34). Ora, como afirmam Jourde et Tortonese (1996:9), enquanto o espelho “*insinue un doute sur l’indépendance du sujet*”, o reflexo “*montre la subjectivité mêlée au monde des choses, inscrite dans la dureté polie des objets réfléchissants.*”

Assim sendo, o reflexo do espelho projeta um destino, anuncia uma infelicidade e prediz não raro a morte, visto que, na ótica de Otto Rank¹⁹, é estreita a relação existente entre o medo do espelho e o medo da morte.

É só, porém, a partir do momento em que a sombra e o reflexo diferem do original, porque deste último se apartam, conquistando almejada autonomia, que se começa a sentir uma profunda inquietação advinda da duplicação da identidade. Identidade e diferença subjazem, pois, ao reflexo, que é uma das mais antigas formas do duplo proteiforme; por um lado, o reflexo encarna um *alter-ego* criado pelo desejo do eu; por outro, reenvia à cisão individual, pela via de um excesso de identidade perturbada pela lei da diferença.

Nesta ordem de ideias, não pouco interessante e original se torna o desdobramento, na novela em causa, não do Sr. Venâncio, mas de D. Branca, ou, melhor dizendo, a metamorfose da hospedeira a que assiste, intrigado, o hóspede não metamorfoseado, cuja hesitação é sobejamente traduzida pelas reticências...

“E os seus pensamentos, crescentes de ritmo, passaram a ser positivos, sistemáticos, quase utilitários:

‘Talvez não fosse D. Branca. Talvez fosse a cabeça da outra: elas têm cabeças iguais.’

‘Era com certeza D. Branca porque a outra ter-se-ia manifestado ativamente. [...]’

‘Mas não podia ser D. Branca porque...’

‘Mas podia ser D. Branca porque...’” (1998b:43-44).

Duplo de D. Branca, a *outra* (tipograficamente assinalada em itálico) mais não é, em termos psicanalíticos, do que a projeção de Venâncio, que à *outra* atribui o que no fundo deseja - mas vai adiando -, não sendo, contudo, capaz de o exteriorizar: a morte. Chega, porém, o instante em que o Senhor Venâncio - na sequência dos pensamentos da verdadeira D. Branca: “A ‘coisa’ não podia demorar.” (1998b:47) - não acalenta quaisquer dúvidas no tocante à identificação da silhueta feminina duplicada: “A mulher, a outra, era efetivamente quem ele supusera.” (1998b:49).

É então que dá início à sua célere e desenfreada peregrinação pelas ruas da cidade, cuja insensível harmonia contrasta com o esforço draconiano e respetiva humilhação de que são alvo quer as suas forças terminais, quer o seu sofrimento agónico.

“- Muito obrigado... – murmurou – não sei que foi isto... Já estou melhor... Não se incomode...”

- O senhor não quer um táxi?

- Não obrigado...

- O senhor não pode andar... Apanhe um táxi.

[...]

- Muito obrigado... Não tenho dinheiro...

[...]

- Olha o bêbedo! – gritou um dos rapazes. – Olha o bêbedo!

[...]

Escameciam-no.” (1998b: 53-54).

Felizmente que a meta simbólica - para bem do Senhor Venâncio! - se aproxima da personagem e do leitor, traduzida por segmento descritivo, atravessado por sucessivos planos, que passamos a transcrever:

“Lá no alto uma avenida de sicómoros e depois o resto, e depois uma paisagem de ervas tenras com um rio azul serpeando desde o horizonte.” (1998b:52).

Algumas conclusões podem ser, desde já, aventadas.

1. Tanto na novela de Natália Correia como na de Carlos Wallenstein temos presente o tema da metamorfose: enquanto na primeira a metamorfose é de cariz corporal, na segunda dá a sensação de ser mais caraterológica do que corpórea. Com efeito, a *outra D. Branca* tem “*uma voz metálica, dura, invencível*” (1998b:36) e não se furta a riscar um fósforo para acender um cigarro...No entanto, do ponto de vista do Senhor Venâncio, “*a semelhança dela com a boa D. Branca fora apenas um subterfúgio, uma forma enganadora, uma daquelas grandes artimanhas que os deuses costumam tramar para emaranhar os homens.*” (1998b:47).

2. Se na novela de Natália Correia parece ser lícito encarar o “aplaudido dramaturgo” em termos de duplo externo, com mais razão designaremos por duplo objetivo a *outra D. Branca*, atendendo a que o reconhecimento implica, por parte do sujeito, a deteção de diferenças provenientes do excesso de similaridade.

3. Porém, este duplo objetivo não raro se volta em duplo interno, através da figura da projeção que paulatinamente se vai escorçando: o aplaudido dramaturgo não duplicará o narrador-personagem? Não constituirá a *outra D. Branca* cópia quase fiel da *D. Branca* genuína, que “*tinha a certeza de que Venâncio havia de morrer delicadamente, como vivera*”? (1998b:41) Uma *D. Branca*, lutuosa e trajada, através da qual, graças ao oxímoro, o Senhor Venâncio concretiza a união dos contrários?

4. Enquanto o narrador de “O aplaudido dramaturgo curado pelas pílulas pink” se firma como personagem, o Senhor Venâncio não passa de mera personagem em cuja interioridade penetra sagazmente o narrador.

5. Defluindo, porventura, dos itens precedentes, predomina na novela de Natália Correia um tom lúdico, contracarreado por efémera indignação e fugaz revolta, suscetível de ser delida pela compulsão da repetição do aplaudido dramaturgo nas mais caricatas situações; quanto à novela de Carlos Wallenstein, ela é perpassada por um crescendo de angústia, principiando na ânsia, passando pelo medo e terminando na serenidade face à “mulher admirável, a inesperada visitante que a tudo conduzira, suavemente como ela própria.” (1998b:42).

6. Todavia, se o narrador de “O Senhor Venâncio Não Quer Táxi” vai passo a passo destilando indícios que facultam um protocolo de leitura alicerçado numa representação alegórica da morte - “[...] *Tenho uma suspeita horrível... Mas se és realmente quem penso, diz! Oh! Não me deixes nesta horrorosa situação de não ter a certeza... Tu és... tu és... [...]*” (1998b:40) -, Natália Correia parece comprender-se em deixar à deriva o seu leitor, recusando-se a partilhar diretamente com ele o estatuto ontológico do universo real e jogando de contínuo com as não fronteiras entre verdade e ilusão, essência e aparência.

O certo é que, de braço dado com o “aplaudido dramaturgo”, com o “Segundo da Esquerda” e com o Senhor Venâncio, vamos penetrando, pela pena dos dois escritores açorianos, no reino do fantástico: um fantástico sinónimo de intrusão brutal do mistério no quotidiano, como advogou Pierre-Georges Castex? (1951:8)

Um fantástico em que o sobrenatural surge como uma rutura da coerência universal, segundo Roger Caillois? (1966:8-9) Um fantástico caracterizado pela hesitação do leitor e por uma leitura que não deve ser poética nem alegórica, na ótica de Todorov? (1976: 36-37) Um fantástico definido em termos de confronto entre uma personagem isolada e um fenómeno perturbador, na pegada de Joël Malrieu? (1999: 48-49). Um fantástico contemporâneo veiculado, do ponto de vista de David Roas, pela “*irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal*”? (2001: 36). Um fantástico moderno, na retentiva de Roger Bozzetto, implantado no espaço urbano, e onde as personagens “*sont réduits à n'apparaître qu'en tant que figures de l'impuissance, de la dépossession de soi.*”? (1998:12).

Talvez um fantástico moderno, de cariz surrealista, que dita a Carlos Wallenstein “A Maravilhosa História do Internamento” (cujos protagonistas são Benjamim Elefante, John Cenoura e Hamlet Bacalhau, fundadores da fábrica), ou um fantástico mítico, que conduz Natália Correia a ouvir / contar histórias de “tritões e nereidas que não [nos] deixavam sair da ilha”, pois “*só os maracujás podiam fazer-se ao mar.*” (2001:14). Um fantástico moderno açoriano traduzindo a revolta contra o desencanto do mundo? E, porventura, a superação desta revolta mediante produção indefinida de sentidos... suscetível de dar um sentido à existência?

NOTAS

“*Já que o escritor é um luxo, tem que ser usado de qualquer maneira e na sua qualidade de morto, a melhor maneira de o usar é em corpo presente. Chega-se, assim, à conclusão de que o escritor sempre serve [...] para a senhora A dizer à senhora B ‘amanhã lá nos encontramos no colóquio de fulano...’. Eis o vírus [...] que está na epidemia dos colóquios. Colóquios em Lisboa, colóquios no Porto, colóquios em Algueiros de Cima e também nos de Baixo.*” (2004:27-28). Com o escopo de corroborar o conteúdo deste texto intitulado “O Colóquio”, ver, também, “O Colóquio ou o Plástico do Comício impraticável”: “*O escritor ou artista passou a ter novas funções. Funciona como pretexto. [...] desse mundanismo da opinião que é o colóquio [...]*” (2004:55).

² “*Mais le thème dynamique le plus efficient dans le milieu fantastique semble bien être la métamorphose, qui assure le passage du réel à ce qui l’excède et permet le prodige. [...] Le fantastique s’attache d’ailleurs moins au résultat de la mutation qu’à l’instant de la transformation lui-même, laps où l’ordre du temps bascule.*” (Steinmetz, 1990: 31).

³ cf. “Os Pêssegos da Vida”: “Chamavam-lhes abusadores, chamavam-lhes doidos. Sim, as suas mãos tinham estado sempre unidas; seria lógico que dentro em pouco atingissem a petrificação real. Que **mudança** súbita, com todos os diabos! Psiquiatria! Manicómio!” (1998b:27); cf. “Louras Cabelos em Sangue”: “Teresa contava ao povo a **transformação** que se passara em Ambrósio.” (1998b:83); cf. “Pólicia e Talvez Ladrões”: “Uma estupefação geral, como se aquela mulher fosse bruxa e **tivesse transformado** a criança em elefante.” (1998b:118); cf. “A Prima Clara”: “Este aforismo [“Nem todas as verdades se dizem”] vem a ser afinal uma crítica semelhante à que Clara faz da realidade: dá-nos, portanto, **uma imagem retorcida**, [...] O funcionamento do tal real é a prova de que devo

continuar considerando a realidade um escândalo.” (1998b:94). O negrito é da nossa responsabilidade.

⁴ “E saí, atirando o revólver a minha mulher com um olhar que lhe recomendava a única utilização possível que aquele objeto podia ter nas suas mãos se queria realmente convencer-me do seu arrependimento.” (2003:382).

⁵ Segundo Jourde e Tortonese (1996: 92), “Le personnage principal du récit (éventuellement, et bien souvent, personnage-narrateur) est-il confronté à son propre double, ou bien à un autre personnage dédoublé? Dans le premier cas, nous proposons de parler de double subjectif, dans le second de double objectif. [...] Nous proposons d’appeler les premiers doubles externes, les seconds doubles internes.” Ver também, a respeito da dicotomia identidade / alteridade, Bessière, Irène (2001:98): “Ambivalente, contradictorio, ambíguo, el relato fantástico es esencialmente paradójico. Se constituye sobre el reconocimiento de la alteridad absoluta, a la cual presupone una racionalidad original, ‘otra’ justamente.”

⁶ Vale a pena transcrever a ecfase: “[...] o quadro era na verdade belo: cena anterior à batalha, uma composição serena, apesar da violência do colorido e da ferocidade das figuras, não sei que espécie de militares de arma em riste, dispostos em fila, as fardas vistosíssimas sobre um fundo epopeico de montanhas azuladas, dissipadas pelas névoas e pela fumarada dum canhão que atrovava à direita.” (1998b:132).

⁷ “ - Ficaste só, eis o que conseguiste, mesmo doente, mesmo moribundo. Foste uma vítima tua...da tua sensibilidade, da fraqueza da tua voz. A bondade nada é sem a simpatia, sabes? [...] Agora reconhece, Venâncio, que a existência é de si mesma uma perturbação...” (1998b:37);
“- Custa muito morrer – disse ele. Dá trabalho. [...]”
- E viver é bom – disse ela.
- Quando há esperança...
- Mesmo que não haja esperança, vale a pena... O que é preciso é saber.
- E eu não soube.” (1998b:55-56).

⁸ Assinalamos de passagem que este pânico vai ser superado, constituindo trampolim para a prosopografia, ou seja, a caracterização física da personagem: “Logo voltou ela [D. Branca] com o espelho [...] A custo Venâncio levou-o ao alcance da face. E voltou-lhe o antigo medo dos fantasmas. Era um rosto pequeno cor de ossos amarelecidos, a barba crescida, mal semeada, uns raros pelos nojentos espetados ao acaso e olhos encovados e negros como o túmulo. Deixou cair o espelho sobre o peito.” (1998b:47). De realçar, nesta sequência, que o medo ou, melhor dizendo, a inquietação é um efeito fundamental do fantástico: “Quizás el término ‘miedo’ puede resultar exagerado, o confuso, puesto que no acaba de identificar claramente ese efecto que, a mi entender, todo relato fantástico busca producir en el lector. [...] sería mejor utilizar el término ‘inquietud’, puesto que al referirme al ‘miedo’ no hablo, evidentemente, del miedo físico [...]” (Roas, 2001:30).

⁹ Ver, a este respeito, Rank, Otto (1973) *Le Double*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Achard-Bayle, Guy (2001) *Grammaire des métamorphoses. Référence, identité, changement, fiction*, Bruxelles: Éditions Duculot, col. “Champs linguistiques”.

Bessière, Irène (2001) ‘El relato fantástico: Forma mixta de caso y adivinanza’. In David Roas (dir.) *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco / Libros S.L., Serie Lecturas, Bibliotheca Philologica, 83-104.

Borel, France (1992) *Le Vêtement incarné. Les métamorphoses du corps*, Paris: Calmann-Lévy, col. “Essai société”.

Bozzetto, Roger (1998) *Territoires des Fantastiques. Des romans gothiques aux récits d’horreur moderne*, Provence: Publications de l’Université de Provence.

Caillois, Roger (1966) “De la féerie à la science-fiction” in *Anthologie de la littérature fantastique*, Paris: Gallimard, 8-9.

Castex, Pierre-Georges (1951) *Le conte fantastique en France*, Paris: Éd. José Corti.

Correia, Natália (2001) *A ilha de Circe*, Lisboa: Editorial Notícias.

Correia, Natália (2003) “O aplaudido dramaturgo curado pelas pílulas pink” in *Antologia do conto fantástico português*, Lisboa: Arte Mágica Editores, 379-383.

Correia, Natália (2004) *A Estrela de cada um*, Lisboa: Parceria A. M. Pereira, Livraria Editora.

Jourde, Pierre / Tortonese, Paolo (1996) *Visages du double. Un thème littéraire*, Paris: Nathan Université.

Jouteur, Isabelle (2001) *Jeux de genre dans les Métamorphoses d’Ovide*, Louvain-Paris-Sterling, Virginia: Peeters, col. “Bibliothèque d’Études Classiques”.

Malrieu, Joël (1999) *Le fantastique*, Paris: Hachette Supérieur.

Morel, Michel. (2001) ‘Théorie et figures du double: du réactif au réversible’. In Gérard Conio (dir.) *Figures du double dans les littératures européennes*. Paris: Cahiers du Cercle L’Age d’Homme, 17-24.

Rank, Otto (1973) *Le double. Don Juan*, Paris: Payot. Trad. S. Lautmann.

Roas, David (2001) ‘La amenaza de lo fantástico’. In David Roas (dir.) *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco / Libros S.L., Serie Lecturas, Bibliotheca Philologica, 7-44.

Sigmund, Freud (1988) *L’inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris: Gallimard. Traduit de l’allemand par Bertrand Féron.

Sousa, Antónia de / Ponte, Bruno da / Guimarães, Dórdio / Soeiro, Edite (2004) *Entrevistas a Natália Correia*, Lisboa: Parceria A. M. Pereira, Livraria Editora.

Steinmetz, Jean-Luc (1990) *La littérature fantastique*, Paris: Presses Universitaires de France.

Todorov, Tzvetan (1976) *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Seuil, col. “Points”.

Troubetzkoy, Wladimir (1996) *L’ombre et la différence. Le Double en Europe*, Paris: puf, col. “Littératures européennes”.

Troubetzkoy, Wladimir. (2001) ‘Le double poétique de Jaen-Paul à Dostoievski’. In Gérard Conio (dir.) *Figures du double dans les littératures européennes*. Paris: Cahiers du Cercle L’Age d’Homme, 45-54.

Wallenstein, Carlos (1998a) *Obras Completas, 1 poesia*, Lisboa: Edições Salamandra.

Wallenstein, Carlos (1998b) *Obras Completas, 2 contos e crónicas*, Lisboa: Edições Salamandra.



CADERNOS DE ESTUDOS AÇORIANOS

Suplemento # 9 - junho 2017
NATÁLIA CORREIA

Todas as edições em www.lusofonias.net

Editor **AICL - Colóquios da Lusofonia**

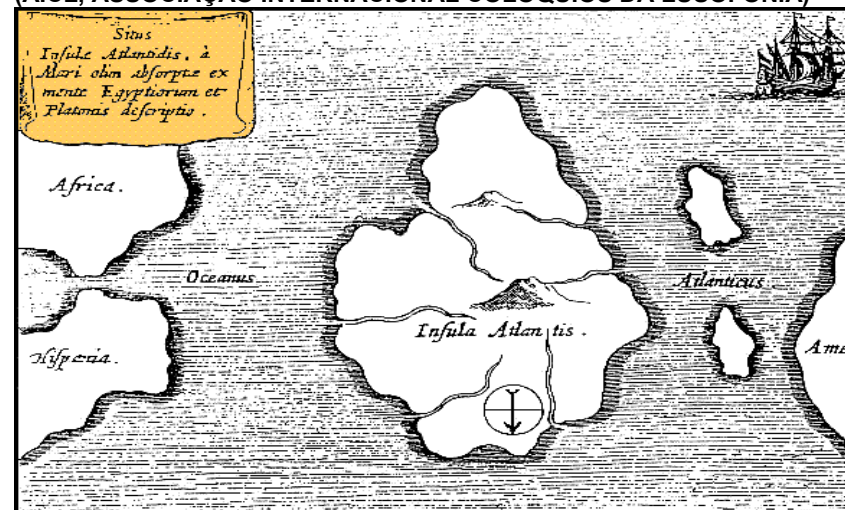
Coordenador **CHRYS CHRYSTELLO**

CONVENÇÃO: O Acordo Ortográfico 1990 rege os Colóquios da Lusofonia e é usado em todos os textos escritos após 1911 (data do 1º Acordo Ortográfico)



© TM®

Editado por **COLÓQUIOS DA LUSOFONIA**
(AICL, ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL COLÓQUIOS DA LUSOFONIA)



Nota introdutória do Editor dos Cadernos,

Os suplementos aos Cadernos Açorianos servem para transcrever textos em homenagem a autores publicados pelos Colóquios da Lusofonia, pelos seus participantes ou até Pelos próprios autores.

Hoje este Suplemento # 9 é dedicado a NATÁLIA CORREIA