

## **D. JOÃO E JULIETA DE NATÁLIA CORREIA: TRADIÇÃO E TRANSGRESSÃO**

« (...)»<sup>1</sup>

*Não dobreis a cerviz. As vossas régias fronte*

*São feitas para ver o palpitar dos sóis.*

*É de bronze inteiriço a espinha dos heróis.*

*Combatei, destruí. Lançai n'asa dos ventos*

*Gritos, revoluções, ideias, pensamentos,*

*Como um bando imortal de grandes águias brancas.*

(...))<sup>1</sup>

A peça em três actos de Natália Correia, D. João e Julieta, constitui, a par de O Progresso de Édipo, datado de 1957, a primeira experiência de escrita teatral, de 1957/58, depois da composição partilhada com o escritor Manuel de Lima, em 1952, de Sucubina ou a Teoria do Chapéu, texto ainda hoje inédito<sup>2</sup>, tendo esta derivação donjuanesca conhecido publicação somente em Setembro de 1999, já depois de João Mota e o Teatro da Comuna a terem posto em cena. Duas parecem ser as razões da distância de cerca de quarenta e dois anos entre a sua escrita e a sua edição/ representação: se, conforme nota Armando Nascimento Rosa, no prefácio que acompanha a peça<sup>3</sup>, D. João e Julieta se erige «numa espécie de drama-de-

<sup>1</sup> GUERRA JUNQUEIRO, A Morte de D. João, Porto, Lello Irmão, 1949, «Introdução», p.50.

<sup>2</sup> Ocupamo-nos actualmente, no âmbito dos projectos de edições da Fundação Natália Correia, da edição crítica desta peça igualmente pioneira que se encontra entre os Inéditos do espólio da autora, na Biblioteca Nacional.

<sup>3</sup> ROSA, Armando Nascimento, «Prefácio / D. João e Julieta: Rostos de Narciso», p.9- 25, in CORREIA, Natália, D. João e Julieta, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores e Publicações Dom Quixote, 1999. Este autor valoriza sobretudo o primeiro aspecto, como salienta na página 25 do seu ensaio:

« (...)»

Mas de um modo ou de outro, todo o poeta dramático participa desse narcisismo positivo idealizante de que nos fala Bachelard, acabando por mimetizar um pouco da segurança representacional do actor, ao munir-se das personagens que o visitam como máscaras pelas quais sublima, em força expressiva, a vulnerabilidade de si mesmo perante os outros; expõe-se ele bastante menos do que aquilo que oculta de si, porque o desconhece. (...)»

formação» que Natália Correia visaria, em “normal halo perfeccionista de autor”, rever antes de o dirigir ao palco, o que não fez supostamente por ele se encerrar num tempo que já consideraria não reformulável, tendo o êxito extraordinário da encenação de A Pécora levado a dramaturga a mudar de ideias mais tarde. O certo é que nunca a censura do Estado Novo teria algum dia, no Portugal dos cinzentos anos cinquenta, permitido a publicação, e muito menos a representação, do louco encontro do pecador de Sevilha com a donzela amorosa de Verona, agravado pelos termos heterodoxos, sob vários pontos de vista, em que Natália Correia reescreve as morigeradoras intenções da Contra-Reforma e de Tirso de Molina.

O perigo que constitui o imediato impacto da representação sobre um público, inerente à natureza mais actuante do Teatro, não poderia ser tolerado pela política de mordaza que pela mesma altura tinha tolerado a estreia de uma tradução de Huis-Clos de Jean-Paul Sartre na própria casa de Natália Correia e de sua autoria, por este autor interdito se dirigir ali a uma elite de tertúlia intelectual restrita<sup>4</sup>, devidamente vigiada, mas sem risco de divulgação para além da contaminada *intelligentzia* de um Almada Negreiros, David Mourão-Ferreira, Sophia de Mello Breyner ou Urbano Tavares Rodrigues. Inscrevendo-se precisamente no mesmo período de formação da dramaturga, esta tradução orienta e vai definindo os interesses de uma autora que, reputada de insólito antifrancesismo, pela mão mais directamente de Sartre e com menos clareza pela de Molière, com o seu Dom Juan ou le Festin de Pierre, se lança nas lides teatrais num mesmo cenário de escândalo para o Portugal pudibundo de então: com Sartre, através das mais do que sugestivas palavras de lesbianismo, com D. João e Julieta através pelo menos da proposta poética do incesto, tema grato, como é sabido, à obra de Natália Correia, duas interdições fundamentais à publicização de ambas, indissociáveis e no mesmo plano amoroso à condenação da escritora, nos anos 60, pela sua publicação de uma Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica.

Mas na fabulosa imaginação que favoreceu a reunião insubstituível do amante insaciável com a perfeita apaixonada joga toda uma teia de textos que se interseccionam sob múltiplas formas, em D. João e Julieta, diríamos de modo vertical<sup>5</sup> e horizontal,

<sup>4</sup> Quando do «Colóquio Natália Correia, dez anos depois...», organizado pela Faculdade de Letras do Porto em Março de 2003, apresentámos uma investigação intitulada «Sartre à porta fechada: uma tradução e representação de Huis-Clos, nos anos 50, em Portugal» que incluía os curiosos ecos da imprensa epocal, enaltecedores do arrojo e qualidade do bombástico acontecimento. As actas deste Colóquio integrarão o inédito desta tradução da autoria de Natália Correia.

<sup>5</sup> Os intertextos de Junqueiro e de Patricio justicam, cada um por si só, ensaios comparatistas autónomos, notando-o Nascimento Rosa exclusivamente para o autor de D. João e a Máscara. Afigura-se-nos essencial, nunca será de mais realçar, a poderosa herança do criador de A Morte de D. João,

isto é, inscrevendo-se, para o primeiro, numa tradição mítica, em que Jean-Baptiste Poquelin se afiguraria incontornável, a par do própria tragédia shakespeariana sobre cujo título decalcaria o seu, por choque, na substituição da fidelidade reputada de Romeu pela devassidão famosa de D. João, para além e por excelência de uma inscrição, mais do que intertexto ou reescrita, no D. João e a Máscara de António Patrício e perfeita retoma em continuidade de A Morte de D. João de Guerra Junqueiro, num neo-simbolismo evocador do primeiro mas superado no transromantismo nataliano com que se abraça o Victor Hugo português.

No segundo modo, é de salientar o donjuanismo da globalidade da Poesia, sobretudo, de Natália Correia que se privilegia, é certo, nos mesmos anos 50 da sua criação, mas se expande para além deles, naquilo que nos atreveríamos a designar de uma expressão feminina do mito, facto por si só repugnante na recepção desta obra em Portugal.

Ainda na horizontalidade desta projecção, a mais directa – quase rectilínea pela coincidência do tempo da criação, e que sem dúvida mais directamente resume até a filosofia de D. João e Julieta, encontra-se no volume de 1955 de Poemas, precisamente em «D. João», poema dedicado a Eugénio de Andrade, composto em estrofes sempre ímpares, as duas primeiras tercetos, a terceira de cinco versos, a quarta de nove e a última novamente de cinco versos, como que desta forma dizendo também da impossibilidade de casamento do eterno conquistador mais de ideias do que de mulheres, numa privilegiadamente romântica aproximação de amor e morte que aqui se concretiza originalmente, à semelhança do que sucede em D. João e Julieta, nas mulheres identificadas com *thanatos* em que ele se dilui, na peça em tédio persistente que Julieta não liberta, porquanto se esvanece, pouco mais permitindo do que um *côte à côte* fraternal e um ardente e único beijo, mais sonho do que realidade. Daí que o poema realce o enigma do gesto sobre o produto da acção, a sede sobre a água de infinitos rios bebida, a luz que fundia os corpos numa identificação do princípio e do fim, a imaterialidade de toda uma viagem sem mastros e sem navios que define o trajecto solar de um herói sem coração aparente, mas cuja mágoa se constitui em cativo, o contrário da liberdade e, finalmente, a infelicidade de mais um desencontro com Julietas «que para ele extasiadas / da morte se encaminharam / ao seu destino não eram dadas.», paradoxal devasso «das

---

(silenciada por conta do desprezo inadmissível a que ainda hoje os estudos literários votam a obra junqueiriana), conforme brevemente procuraremos clarificar, na parte final deste estudo. No nosso esforço actual de edição dramática da escritora, procederemos ao aprofundamento destas perspectivas.

coisas nunca tocadas»<sup>6</sup>. No mesmo volume referente a 1955, «O Livro dos Amantes» circunscreve o amor ao «intuito» e ao «prometido», identificado com o poema, contemplação trágica da morte, posse do nada na demanda do tudo, em reiterada eliminação cósmica dos contrários, característica primordial da obra nataliana<sup>7</sup>.

D. Juan revela-se no único conjunto de estrofes que Natália Correia escreveu em língua francesa, reconhecendo tratar-se de «uma insólita francofonia em verso», distante do gosto da escritora que os acolhe como «frutos de uma zona enigmática da minha linguagem poética»<sup>8</sup>. Na estrofe X de «TOUS LES PARLANTS SONT RAYONNANTS DE LUMIÈRE INITIALE» falam os olhos de D.Juan com o poder simbólico do olhar não só da tradição lírica portuguesa (para já não falar da eloquência do olhar no património literário francês em que Natália se inscreveria menos), como da sabedoria popular que nos olhos espelha a alma:

*« Mes yeux, les vagabonds  
car ils ont la divine nature de ceux qui partent  
délièrent les noeuds de ta tristesse  
en te laissant une dépouille de joie.  
Ouverte sur la courbe de mon irréprensible adieu  
Ils chercheront de nouveaux dépeuplements de roses  
pour y coloniser  
l'éternelle raison de son départ. »*<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> CORREIA, Natália, *Poesia Completa, O Sol nas Noites e o Luar nos Dias*, Lisboa, Dom Quixote, 1999, «Poemas 1955», «D.João», p.86. A imagem de insubstancialidade da primeira estrofe é retomada, em variação, ao longo deste poema:

« Mais do que a mão era o gesto que colhia  
o fruto: horizonte velado  
entre o concluído e o começado. (...)»

<sup>7</sup> Vide Idem, *ibidem*, Poemas 1955, «O Livro dos Amantes», V « (...) / Vem contemplar nos meus olhos de vidente / a morte que procuras / nos braços que te possuem para além de ter-te. », VI (...) / O amor é ser-se dono e não ter nada. / Mas pede tudo.»

<sup>8</sup> Idem, *ibidem*, Inéditos 1955/57, «TOUS LES PARLANTS SONT RAYONNANTS DE LUMIÈRE INITIALE», p.100:

(...)

Se aqui publico estes poemas é porque eles são frutos de uma zona enigmática da minha linguagem poética, na qual só me resta presumir que estive sob o domínio do poder de passar de um idioma a outro por obra e graça de uma língua materna universal de que todas irradiam.»

Aqui incluído, D. Juan seria, então um iluminado, neste sentido poeticamente revelador.

<sup>9</sup> Idem, *ibidem*, Inéditos 1955/57, no mesmo poema, p.104, lê-se:

« X

( LES YEUX DE D.Juan parlent ) (...)»

Inconstantes, os seus amores mal desvanecem a tristeza, semeiam, em contraste já sistemático, a alegria logo desfeita de uma despedida repetida e inevitável de quem busca o divino impossivelmente no humano, tal como, em derradeira tentativa de encontro do divino, D. João procurará o perfeito amor na celestial Julieta. Mais uma vez o donjuanismo se entrelaça aqui com uma Poética nataliana da linguagem como vestígio de uma origem de que nos esquecemos, mas para onde sempre regressamos, verdadeira metáfora de uma sua cosmogonia que se confunde com a energia que atrai o conquistador de Sevilha com a beleza de Verona<sup>10</sup>, sob o mesmo signo do paradoxo da palavra que culmina no seu próprio apagamento, como o amor culminará na sua própria impossibilidade, princípio comum de inquietação deste modo expresso:

*« O valor das palavras na poesia é o de  
nos conduzirem ao ponto onde nos esquecemos delas.  
O ponto onde nos esquecemos delas é onde  
Nunca mais se pode ter repouso. »<sup>11</sup>*

Há também, em Passaporte, obra datada de 1958, uma evocação directa de Julieta numa definição de gosto surrealista em que o sujeito poético se identifica na suspensão simbólica e obviamente cómica de uma amante arriscada que só se realiza na tragédia, como que evocando o universo de manicómico de onde a Julieta desta

---

<sup>10</sup> Idem, ibidem, Inéditos 1955/57, no mesmo poema, XVII:

*« Le poème est le regret  
d'une chose qu'on n'a pas touchée.  
Un regard secret de l'âme emprisonnée.  
Des nuages qu'un dieu a mis au ciel  
Rien que pour être regardés. »*

<sup>11</sup> Idem, ibidem, Dimensão Encontrada 1957, p.123. Esta obra é geralmente assinalada como o ponto de partida da maturidade poética de Natália Correia. O poema incluso «Para aquela que morreu inexplicavelmente porque era amada», na possível evocação de uma Julieta, desenvolve, ainda, o paradoxo:

*« (...)  
Talvez outras areias sem areias;  
Talvez um outro Abril sem rosas bravas;  
Talvez a direcção das tuas veias  
Para a esfinge que não te suspeitavas.  
(...)»*

peça sai, na evidência dos enfermeiros de bata branca que a procuram no solar da Palmeira:

« (...) *Julieta trapezista  
Com passaporte de pomba.  
Só há Romeu se houver pista  
Como um estouro de bomba.  
(...)»<sup>12</sup>*

E será sempre possível encontrar donjuanismo no percurso da poesia de Natália Correia, não, bem entendido na acepção corrente e primária do termo, nesta obra desde o início superada, mas, ainda, na expressão paradoxal de um encontro que o não pode ser, num lugar necessário que não existe por definição absurda, como na «Elegia dos Amantes Lúcidos»:

« (...) *Inútil decifrarmos este oráculo de ave absorta  
Na incontinência do voo que a abrasa.  
Se houver um palácio sem porta, talvez seja a porta.  
Se houver uma casa sem tecto, talvez seja a casa.»<sup>13</sup>*

A oposição entre uma dimensão original do donjuanismo que o reduz ao consumidor plano de mulheres, sem filosofia, quotidiano pecador que até convenientemente se arrepende e sem dúvida no desenlace da peça, e esta densidade subjectiva que pode ter sido inaugurada por Molière, se inflectirmos no sentido da crítica que dota o Dom Juam francês precisamente de uma ambiguidade que permite olhar o sedento apaixonado infiel com simpatia, é salientada no «Auto da Feiticeira Cotovia»; por um lado, as acusações da Solteirona e do Inquisidor, rasteiras na depravação explicitada de Sodoma e bordel, por outro lado, a denúncia da incompreensão da liberdade perfeita no amor, sem pecado, nem remorso e que, não

---

<sup>12</sup> Idem, *ibidem*, *Passaporte* 1958, p.145

<sup>13</sup> Idem, *ibidem*, *Passaporte* 1958, p.159. No mesmo sentido do desencontro donjuanesco, lê-se na oitava estrofe desta «Elegia dos Amantes Lúcidos», cujo título evidencia novamente a iluminação deste ponto de vista amoroso:

« (...) *Será o mesmo tempo que nos cabe?  
Talvez sejas a raça prematura  
Duma gota de orvalho que se há-de  
Negar à minha sede desértica e futura.*

por acaso, a representação de D. João e Julieta inclui, segundo informação de Armando Nascimento Rosa<sup>14</sup>, seguramente para evidenciar e informar a tensão dramática de riquíssimos matizes entre o decadente aristocrata do solar de Palmeira que mal esconde o aspirante fino e irrealizado à perfeição casta de Verona:

« (...)   
 *Confessa que és a Afrodite*  
 *Na Grécia pestilencial*  
 *Do teu ventre estalactite*  
 *Do pecado original.*  
 (...) »

cf.

« (...)   
 *Dei-te uma canção como um fruto aberto*  
 *De mulher em arco na proa de um barco*  
 *De relincho e feno de flor e de insecto*  
 *Que pousa na flor e fica casado.*  
 (...)»<sup>15</sup>

Se donjuanismo e poesia se inscrevem nas mesmas imagens e nas mesmas figuras, também a saudade lhes é contígua na dialéctica de passado e de futuro, na suspensão do ardentemente desejado, mas que não se presentifica nunca no segredo fundamental que a define:

« (...)   
 *Dos confins do futuro enamorada*  
 *Dorme o tempo em seus braços de neblina.*  
 *Retráctil flor de ausência. É a Saudade. »<sup>16</sup>*

---

(...)

<sup>14</sup> Idem, D. João e Julieta, ed. cit., p.10, onde o ensaísta reflecte:

« (...)E este confronto estilístico pode ser apreciado na presente encenação mediante o confronto cénico com o *Auto da Feiticeira Cotovia*, texto paradramático incluído no livro *Comunicação* (1959) que João Mota teve a intuição de inserir estrategicamente, a abrir o segundo acto, na festa dada pelo protagonista, numa cena marionetística e musical de teatro-dentro-do-teatro em que personagens e figurantes são o público-alvo primário;

(...)»

<sup>15</sup> Idem, Poesia Completa O Sol nas Noites e o Luar nos Dias, ed. cit., *Comunicação* 1959, pp.177-179.

<sup>16</sup> Idem, ibidem. Inéditos 1973/ 76, «Saudade», p.405

Na sensualidade ardente do donjuanismo, pela qual este é mais correntemente identificado, poderá radicar na obra nataliana uma sua expressão feminina, ainda que dela não se possa naturalmente inferir a multiplicidade dos objectos amados, tão só inflectir a cegueira assumida do instinto, tradicionalmente interdito, sobretudo numa sua explicitação de mulher:

*«Há dias em que sou monja  
Há outros em que sou fêmea  
E, embruxada, na fogueira  
Do amor ponho mais lenha.»<sup>17</sup>*

Mas logo a segunda estrofe elimina a aparente formulação antitética para as baralhar, da mesma forma que D. João se há-de constituir em mito de castidade, ainda por paradoxo, carne por excesso sublimada na mais etérea ausência dela, respondendo à ancestral lenda, segundo a qual D. João se fizera monge, depois de negra vida de devassa, morrendo em santidade num mosteiro:

*« Nos dias em que sou monja  
Ardo nos claustros da lua.  
Nos dias em que sou fêmea  
No sol arrefeço, pudica.»<sup>18</sup>*

---

<sup>17</sup> Idem, *ibidem*, *Inéditos* 1947-55, «Há dias e dias...», p.55. No mesmo sentido, ainda em *Poemas* 1955, o poema «Auto-Retrato»:

*« (...)*  
*Por vezes fêmea. Por vezes monja.*  
*Conforme a noite. Conforme o dia.*

*(...)»*

<sup>18</sup> Idem, *ibidem*, o mesmo livro, no mesmo poema, p.55. Curioso será registar que este instinto assim proclamado resulta tanto mais provocatório quanto se associa ao anticlericalismo mais mordaz e malicioso, na mesma obra e nos anos 40/ 50, conforme está patente em «As alunas das Doroteias».

A mesma aproximação amorosa da morte exprime-se, neste volume, num poema como «Gélido Amor», p.56:

*« De mármore fora  
Meu corpo indiferente  
E nele serias  
Estátua jacente  
Do amante, fulgor  
Da mulher que eu valho  
No que, por amor,  
Em mim te amortallo.»*

De um pujante erotismo confirmado em grande amor, apesar da maldição social, resultará, na obra de Natália Correia, a mais celestial das experiências humanas:

« (...)   
*Porque é virtude tocar-te*   
*Tu és mais puro que um deus*   
*Purificas o que afagas.*   
*Meu amor, só de afagar-te*   
*A minha mão chega aos céus*   
*E sou mais forte que as pragas.»<sup>19</sup>*

No essencial, esta superação do maniqueísmo tradicional de que participa, por excelência, a peça D. João e Julieta de Natália Correia, abraça, como já brevemente introduzimos, a herança da singularidade mítica do Dom Juam de Molière, desde logo na deliberada filiação clássica de um drama que concentra os seus três actos numa tripla unidade que, assim, mais apimenta a dimensão desordeira de uma criação que linearmente faz corresponder a constrangida corte de Luís XIV, sob o ferrete da Companhia do Santíssimo Sacramento de Paris, ao salazarento Portugal, sob a absolvição de um Cardeal Cerejeira. À despromovida prosa do Dom Juam francês que só na fala do desrespeitado pai Dom Luís, símbolo de uma aristocracia ultrapassada nos seus autênticos valores já absurdos, equivalerá uma prosa poética que oscila entre o excelso do diluído soneto nas falas harmoniosas de Romeo and Juliet, de William Shakespeare, e a caricatura de uma herança de António Patrício que perfila uma Julieta estafadamente intelectual, distante da singeleza eloquente da original<sup>20</sup>. Consciente da essência e da sua degeneração também na construção das personagens, Natália Correia parece esboçar este mesmo movimento de D. João para Janico, como em Molière, de Dom Juan para Sganarelle, em certa

---

<sup>19</sup> Idem, ibidem, no mesmo volume, «Fado», pp.57-58. Os Inéditos 1955/57 agudizam-no no puramente sagrado e cristão, em «Novas notícias que os amantes dão de Cristo ao mundo», p.97:

« Senhor, foi pelos amantes que morreste na cruz.

Tempo é de nos dizeres que esse teu sofrimento

É o espelho dos seus corpos extasiados e nus.

(...)

<sup>20</sup> Idem, D. João e Julieta, ed. cit., p.82, por exemplo:

« Repara que pela primeira vez tu recorres à inverosimilhança da tua lógica para explicar um facto que te transcende. Eu ultrapasso-te, D. João... e tu tremes... porque sentes na minha transposição do teu ser eu sou um prolongamento de ti mesmo... Despe os brocados da tua arrogância para que a tua nudez tenha a pureza das linhas de Romeu...»

medida. Caricatura de D. João na frivolidade ostensiva que o aparenta à essência, Janico – e a concepção do nome indica bem tal disforia – assemelha-se ao amaneirado e pretensioso valet de Dom Juam que o censura porque gostaria de ser o amo, na sua grandeza aristocrática, mesmo pelintra, e na sua transbordante sedução, sobretudo arrogância. A Julieta de Natália Correia poderá bem corresponder à epifania final de D. Elvira em Dom Juan ou le Festin de Pierre, no quanto esta descarna a desamada esposa do sedutor que depressa esquecera o seu rapto do convento, onde, tranquila até o conhecer, amava a Deus, identidade a que Dom Juam aspira, por rivalidade. A casta donzela de Shakespeare corresponde, então, ao anjo de Molière, não, como na comédia francesa, para converter o pecador, tentando poupá-lo às labaredas de um inferno barroco, mas – e aqui reside uma singularidade nataliana – para o salvar pela morte, culminância de amor, conforme já sublinhámos na sua Poesia, e superação do tédio. De resto, este tédio, normalmente assimilado a um *spleen* finissecular, quando não de modo específico ao D. João e a Máscara de António Patrício (e não sem particular, mas excessivamente óbvia pertinência) é deveras latente no perfil desempregado e insatisfeito de uma aristocracia louisquatorziana, ávida de guerra e de conquistas, irrequieta nos labirintos de Versalhes, que, confessa, nas palavras de um seu lídimo representante:

*« (...) Enfin, il n'est rien de si doux que de triompher de la résistance d'une belle personne; et j'ai, sur ce sujet, l'ambition des conquérants, qui volent perpétuellement de victoire en victoire, et ne peuvent se résoudre à borner leurs souhaits. Il n'est rien qui puisse arrêter l'impétuosité de mes désirs; je me sens un coeur à aimer toute la terre; et, comme Alexandre, je souhaiterais qu'il y eût d'autres mondes, pour y pouvoir étendre mes conquêtes amoureuses.*

(...) »<sup>21</sup>

Mas é o próprio jovem Dom Juam de Molière que se autocaracteriza de impetuoso, introduzindo um contraste fundamental em relação ao D. João de Natália, envelhecido, sem viço, vivendo das memórias, de resto difusas, de um passado que o sedutor francês não chegará a ter, por morrerem jovens os que os deuses amam? No mesmo sentido, o fantástico repasto de Dom Juam com a estátua do Comendador, cujas razões do crime são diluídas no drama francês, com efeito possivelmente

---

<sup>21</sup> MOLIÈRE, *Oeuvres complètes, Dom Juan ou le Festin de Pierre*, Paris, Seuil, 1962, pp.267-8.

desculpabilizador em relação ao texto fundador de Tirso de Molina, é aqui substituído por um baile que se constitui em mera sombra do esplendor dos bailes do Solar de Palmeira de outrora: o anfitrião demora-se, não acolhendo os seus convidados decadentes, amargos e vazios, ou jovens e pretensiosos, todos se escondendo atrás de máscaras que os revelam na maior das transparências clownescas. Do festim seiscentista, com o seu vinagre, os seus escorpiões e um Sganarelle tolhido de medo, transfere-se o horror fantástico, transcendental, para uma dimensão social ampla de uma alta burguesia lisboeta, venenosa e falsa, incrível no acinte quotidiano com que degrada o amor em mentira. Neste âmbito, a inverosímil estátua do Comendador convidando concretamente Dom Juam para um jantar bizarro pulveriza-se em D. João e Julieta numa imagética mais ampla da lenda que vive dentro do homem, ela amada e este odiado, a um tempo, pelo mundo:

*«(...) Se havia alma, ela esgotou-se nessa contínua e surda perseguição. Tudo o que resta é corpo\_ a estátua absoluta voltada para o sol... E a dolorosa volúpia de se saber que dentro em pouco é noite. Mas logo... o astro voltará a brilhar. E o glorioso momento da recriação. (...)»<sup>22</sup>*

Se a tragicomédia francesa oferece o desenlace fatal da condenação do libertino pela mão desse Além que primeiro através da depuração de Elvira o tenta redimir, para derradeiramente o conduzir até ao fogo dos condenados pela mão que o pecador não recusa, o drama de Natália Correia afogará D. João no mar, desaparecendo num barco com Julieta, em pleno temporal, claríssima imagem do suicídio, ela própria maldita, libertação única para o inferno vivido de uma recriação infinitamente compreendida, não sem o esgotamento do humano e uma aproximação por demais provocadora do divino. Aqui é Julieta quem toma D. João pela mão, conforme registará Daniel, a única personagem equilibrada deste antro, ele próprio vítima de uma mulher que constitui promessa de um inferno de amar:

*« (...) Os dois tinham uma atitude estranha. Ela conduzia-o pela mão e ele deixava-se levar como um sonâmbulo. Pareciam dois actores duma cena irreal... Saíram por aquela porta... Saíram por aquela porta... a*

---

<sup>22</sup> CORREIA, Natália, D. João e Julieta, ed. cit., p.80. Na p.86, retoma-se, ainda, a imagem da estátua, aproximada à condição do humano, por paradoxo:

« (...) Diziam lá vai o super-homem. Era um grito de ódio e de amor. Por isso me seguiam. Eu estava na posição super-humana de ser 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? (...)».

*situação despertou-me uma certa curiosidade.(...) Desceram vagarosamente a rampazita que conduz à praia. Durante algum tempo eu pude distinguir os dois vultos enlaçados. Depois, houve uma série de movimentos rápidos... Ele empurrou um bote junto do qual tinham parado... saltaram para dentro do barco e fizeram-se ao mar. (...)*<sup>23</sup>

Em D. João e Julieta, há, para além do mais, uma outra concepção de aristocracia que se subtrai à tradição sanguínea e corriqueira destes mascarados do baile; uma elite dos comportamentos, rigorosa na realização destemida da sua natureza, indiferente à maldição social, coincidente com a identidade donjuanesca e convergente com o sujeito poético da obra poética nataliana:

*« (...)Há um terceiro tipo que podemos classificar de aristocrático: (...) 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. (...) »*<sup>24</sup>

A casa solarenga banhada pelo mar onde decorre a acção desta peça constitui-se em sinédoque do Portugal, cujo retrato transgressor não agradaria à Censura: a nata de Lisboa com casamentos de fachada, como o de Maria Luísa e de Edmundo, banais na mentira com que vestem a respeitabilidade e o adultério cobarde; o Jovem Loiro denso e snob na sua homossexualidade adoradora de D. João; uma filha clandestina que cresce no segredo de uma falsa paternidade e, qual Electra, vive a paixão cega pelo autêntico pai, num gesto hereditário de Narciso; um seu noivo, Daniel, maduro salvador de uma perigosa fascinação pelo incesto; D. João envelhecido numa crónica que «se tem aporcalhado muito», no dizer do banqueiro, decadente na memória de uma demanda infrutífera e antiga, atacado pela maledicência dos que o dizem outrora guru de uma seita reabilitadora de Sodoma<sup>25</sup>,

---

<sup>23</sup> Idem, *ibidem*, p.98. A incestuosa amada de D. João acusará o seu namorado de ter permitido este suicídio sem ter tentado evitar o desaparecimento do seu divino rival, facto que integra mais uma tensão num drama quase eléctrico.

<sup>24</sup> Idem, *ibidem*, 1ª cena do 1º acto, p.45. Rita, filha de D. João sem o saber, inclui o pai neste lote aristocrático.

<sup>25</sup> Idem, *ibidem*, p.39-Janico:

« Não. Essa já está arquivada. Garantiram-me que o João fundou uma seita cujo fim é o esclarecimento à luz da estética de certos factos históricos julgados condenáveis pela moral exegética. Entre outros casos pugnavam pela reabilitação de Sodoma. E então não queira saber do que constava a cerimónia da iniciação. (...)»

anfitrião de uma mascarada em que as máscaras revelam a verdade das pessoas e em que o quotidiano se institui em falsidade cara a cara, numa barroca evocação de *theatrum mundi*, intrínseco ao pensamento de Natália Correia<sup>26</sup>, imagem clara da tensão entre a essência e a aparência, grosseira tirania da segunda sobre a primeira. A Julieta redentora desta peça encerra-se numa ambiguidade que deverá permanecer enquanto tal, definível só em relação ao seu elenco feminino; a ela lhe cabe a inversão da realidade, a vitória apoteótica, na degenerescência da atmosfera outonal contudo, do arquétipo sobre as sombras, mão da morte que acompanha D. João ao suicídio lusitano no mar tumultuoso de um Portugal perdido, afinal maníaca foragida de um manicómio que imaginava ser a heroína de Shakespeare. O inesperado cinismo de um desenlace tão disfórico, associado à qualificação geral de convivas psicopatas, numa alusão mordaz à fina flor da sociedade lisboeta, doente de tão fingida e frustrada, esvazia, num ápice amargo, o impossível que momentaneamente julgámos possível no Teatro, espaço por excelência de construção de realidade: os paradigmas beijando-se, as essências lado a lado, loucos cada um à sua maneira da obstinação na verdade.

Afinal D. João poder-se-á ter equivocado, por ironia e desgraça, dando-se à morte do mais perfeito amor com uma Julieta de pacotilha, mais uma imitação da essência, que no fundo não o pode redimir da mãe de sua filha, falsária do conforto e do oportunismo, impossível companheira de demanda, nem dela própria, Rita, pelo maior interdito civilizacional do incesto de que o amor de mãe a protege<sup>27</sup>, pagando o alto preço social da verdade revelada: D. João é o seu verdadeiro pai, assim se explicando o espelho narcísico que atrai, em reciprocidade sanguínea, o sedutor e Rita, a única criança com que se enterneceu. Ou, pelo contrário, num mundo em que tudo está confundido, talvez o equívoco não faça sentido, porquanto, se a máscara ostenta a realidade, no baile decadente que é este Portugal, poderá a loucura, como em Erasmo de Roterdão, ser mais verdadeira do que as dúplices identidades do solar de Palmeira.

---

<sup>26</sup> Idem, *ibidem*, p.59:

« (...) Mas o que mais te perturba é a ideia de não haver lugar para ti, no drama. (...)

« Vejo que te concedes o privilégio da distribuição dos papéis. Minha querida: eu sou um actor rebelde. Além disso, como crítico sou exigente.

O teu processo dramático está bem longe de me satisfazer.»

<sup>27</sup> Esta protecção autêntica, que em nada, neste drama, se poderá confundir com uma psicanalítica rivalidade amorosa entre mãe e filha, é perfeitamente coerente com um valor e imagem sagrados na Poesia de Natália Correia: a Mãe, muitas vezes coincidente com o espaço mítico da Ilha, origem e retorno, nessa circularidade essencial em que parece exprimir-se uma cosmogonia nataliana. No mesmo sentido, aquando do Colóquio da APPHIM, Out.2002, apresentámos um ensaio que aguarda publicação, intitulado: « Evocação da Infância e Memória Açoriana na Obra de Natália Correia.

Se é de crer que ao Estado Novo lhe repugnaria a simples indecência do encontro do «cínico, ímpio e dissoluto» com o «santuário de Julieta», não conseguindo vislumbrar em D. João o incansável peregrino da sua castidade, apesar da peça insistir na didáctica desta sua grandeza deturpada, não deveria a censura epocal ter deixado de captar a denúncia central, a mais imperdoável transgressão de Natália Correia: o mito de um país de brandos costumes que exilou D. João em Paris, esboroando-se numa elite sórdida, incapaz e hipócrita<sup>28</sup>.

Parece é manter-se intocável a ambiguidade do protagonista em Molière e em Natália Correia, independentemente do julgamento social que o anatemiza, mas com uma complexidade que ultrapassa certa crítica tradicional: mais do que superar o pecador inegável, não se trata tão só de o fazer amável (e não foi Jean-Baptiste acusado de simpatizar excessivamente com o seu devasso?) disfarçadamente, mas sim de assumir a presença do divino e do diabólico, indissociáveis, no humano, sem exclusão possível<sup>29</sup>. Assim se desfaz o triângulo da escrita de D. João e Julieta, porquanto o unidimensionado D. João de Guerra Junqueiro não participa dessa virtude do defeito e desse defeito da virtude, ainda que a sua linear intenção morigeradora tenha sido treslada em indecência<sup>30</sup>. Este acaba, como «um malandro ignóbil», na expressão justiceira do seu autor, morrendo de fome a pedir esmola, «coberto de chagas e de vermes, no esterquelínio» do Romantismo piegas que desaba em A Morte de D. João, através das «IV Ilusões»<sup>31</sup> do ingénuo poeta que em Messalina julgando beijar os olhos de Julieta que abstractamente procurava, à semelhança do Romeu de Shakespeare que vive enamorado do próprio amor. E se não é no inventor do encontro de D. João com Julieta, quase usurpado pelo poeta ao roubar-lhe a mágica guitarra da sedução, que Natália Correia acolhe a sugestão

---

<sup>28</sup> À luz de escândalos que fracturam actualmente Portugal, na incidência de crimes que comprometem gente prestigiada, fica bem patente a dimensão quase visionária e ainda transgressora do drama de Natália Correia que aqui nos ocupa.

<sup>29</sup> Recentes e muito estimulantes são as leituras, no sentido desta complexidade superadora de uma crítica tradicional, de Patrick Dandrey, em Dom Juam, fils de Francion?, in Mythe et Histoire dans le Théâtre Classique, Hommage à Christian Delmas, 2002 e de Antony Mckenna, «Molière et l'imposture dévot», in La Lettre Clandestine n°10, Presses de L'Université de Paris-Sorbonne, 2001. Hoje é já impossível ler-se Literatura Francesa Clássica ignorando-se a investigação dos últimos dez anos.

<sup>30</sup> GUERRA Junqueiro, A Morte de D. João, Porto, Lello e Irmão, 1949, «Prefácio da Segunda Edição», p.8:

« (...) Esses homens disseram-vos coisas horrorosas. Os sacristães da moralidade tocaram a rebate no carrilhão das conveniências hipócritas. Correram as bombas cheias de água-benta para apagar o incêndio, isto é \_ o livro, e estabeleceu-se à roda dele um zeloso cordão sanitário, o que não impediu que se vendessem rapidamente 1.200 exemplares. (...)»

<sup>31</sup> Idem, ibidem, pp.11-114.

do paradoxal D. João de Palmeira, é certo que é aqui que se oferece a estratégia irresolúvel do equívoco de identidade, na sobreposição mítica e lunática de prostitutas que se apresentam ao sonho do poeta como Beatrizes, Julietas e Ofélias. No mesmo sentido, no drama nataliano se não resolve a outra ambiguidade de uma doida varrida fugida de um manicómio que D. João abraça como a única donzela de Verona capaz de o amar e morrer com ele, estilizando a dignidade trágica de uma lenda feita degradante comédia. Ou, ainda, escrito o encontro perfeito dos perfeitos amantes, a possibilidade de a verdadeira Julieta ter sido tomada por louca, num mundo avesso ao Romantismo ao ponto de não a reconhecendo e ela, como permanência na tradição literária portuguesa.<sup>32</sup>

*Cristina A. M. de Marinho*

---

<sup>32</sup>Vide CORREIA, Natália, Poesia Completa..., ed. cit., Sonetos Românticos 1990, p.569:

« Não ofendas a Santa Sabedoria  
julgando de ânimo leve o Romantismo.  
Humildemente nele escuta as vozes  
Que te dizem:  
O itinerário é interior.

(...)

Muita da retórica balofa que habitualmente se atribui a Junqueiro pode também ser nataliana. Só uma releitura crítica destes autores, em continuidade, poderá reformular juízos precipitados e preconceituosos.