

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**A FACE CAMONIANA EM *ERROS MEUS, MÁ FORTUNA, AMOR ARDENTE*,
DE NATÁLIA CORREIA**

SIBELE BARAUSSE

GUARAPUAVA

2021

SIBELE BARAUSSE

A face camoniana em *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente*, de Natália Correia

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste, UNICENTRO/Guarapuava, como um dos requisitos à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Interfaces entre Língua e Literatura. Linha de Pesquisa: Linguagens, Leitura e interpretação.

Orientador: Prof. Dr. Edson Santos Silva

Guarapuava/PR

2021

Catálogo na Publicação
Rede de Bibliotecas da Unicentro

B227f Barausse, Sibebe
A face camoniana em Erros Meus, Má fortuna, Amor ardente, de Natália Correia / Sibebe Barausse. -- Guarapuava, 2021.
x, 132 f. : il. ; 28 cm

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual do Centro-Oeste, Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração: Interfaces entre Língua e Literatura, 2021.

Orientador: Edson Santos Silva
Banca examinadora: Raquel Terezinha Rodrigues, Orlando Luiz de Araújo, Nírcia Cecília Ribas Borges Teixeira, Ellen Gonzaga Souza

Bibliografia

1. Camões. 2. Teatro. 3. Poesia. 4. Natália Correia. I. Título. II. Programa de Pós-Graduação em Letras.

| CDD 869



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE/UNICENTRO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO - PROPESP
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS- PPGL



TERMO DE APROVAÇÃO

Sibele Baurasse

"A FACE CAMONIANA EM *ERROS MEUS MÁ, FORTUNA, AMOR ARDENTE*, DE NATÁLIA
CORREIA"

Dissertação aprovada em 19/02/2021 como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual do Centro-Oeste, UNICENTRO, área de concentração Interfaces entre Língua e Literatura, pela seguinte Banca Examinadora:

Prof.(a) Dr.(a) Edson Santos Silva – UNICENTRO - Presidente

Prof.(a) Dr.(a) : Orlando Luiz de Araújo -UFC- Membro Titular

Prof.(a) Dr.(a) Raquel Terezinha Rodrigues – UNICENTRO - Membro Titular

GUARAPUAVA-PR
2021

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Edson Santos Silva- Universidade Estadual do Centro-Oeste: UNICENTRO
Presidente

Profa. Dra. Raquel Terezinha Rodrigues - Universidade Estadual do Centro-Oeste:
UNICENTRO

Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo- UFC - Universidade Federal do Ceará

Profa. Dra. Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira- UNICENTRO - Membro Suplente

Profa. Dra. Ellen Gonzaga Souza- UFLA- Universidade Federal de Lavras - Membro
Suplente

DEDICATÓRIA

*Para a tríade, extensão de mim:
Mamãe Sônia, Minha Sara e Meu Henrique.*

AGRADECIMENTOS

“Todo conhecimento começa com o sonho” (Rubem Alves). E tão importante quanto os sonhos são as pessoas que nos possibilitam sonhar. Algumas pessoas estiveram comigo durante a trajetória do mestrado, gostaria de agradecer a cada uma que sonhou comigo e que possibilitou esse sonho.

À minha mãe, por sempre me motivar, por estar ao meu lado, possibilitar cada conquista e por nunca soltar minha mão. Infinitas madrugadas, muitos cafés preparados para reavivar meu ânimo, muitos chás para acalmar a mente, muitas orações para minha proteção.

Aos meus filhos, Sara e Henrique, por suportarem as ausências e mesmo sem compreenderem o significado de tantas horas de estudo, mantiveram-se na torcida pela mamãe.

Ao meu professor orientador Edson Santos Silva, por toda atenção e dedicação durante o desenvolvimento deste trabalho, pelas valiosas contribuições dadas durante todo o processo. Por apresentar um universo de novos conhecimentos e especialmente por proporcionar tantas conquistas.

À minha família, meu pai e meus irmãos, que sempre me apoiaram e incentivaram meus projetos.

À Luiza Troczinski, minha amiga companheira, por sua parceria inabalável. Juntas percorremos meio mundo em busca do conhecimento; durante o caminho dividimos as caronas, o alimento, os choros, muitos risos, os sonhos, nos consolamos e nos motivamos. Obrigada por sua paciência e companhia, por cuidar de mim, por me fazer ouvir GooGooDolls e Bon Jovi e por ser uma companhia de viagens incrível.

À Wilma Rigolon, por sua paciência, dedicação e seu carinho na realização de revisões valiosíssimas, por acompanhar, encaminhar e motivar cada passo desta pesquisa.

À Ângela de Almeida, que sempre me atendeu com muito carinho, que auxiliou durante a visita aos Açores, e cuidadosamente nos recebeu em sua Ilha, cedeu seu tempo para conversas, entrevistas. Encantou-me com sua escrita, com suas palavras e a emoção quando falava de Natália Correia.

À Rubiane Rigoni e André Specht, dois amigos que me ajudaram de uma maneira especial e torceram por mim sempre.

A toda equipe do Colégio Estadual do Campo de Pinheiral de Baixo, que me incentivou e pacientemente adaptou a sua rotina durante minhas ausências para concluir cursos e atividades complementares do mestrado.

A Wallas Jefferson de Lima que realizou a transcrição de um documento importante usado em minha pesquisa.

À Eliane Junqueira, bibliotecária da Casa de Portugal, em São Paulo, que auxiliou a pesquisa e atenciosamente indicou bibliografias importantes.

A todos meus amigos, aos que já me acompanham há algum tempo e aos que fiz durante o mestrado, por todos os gestos de carinho. Aos professores e a toda equipe da minha universidade do coração, a UNICENTRO, que é também minha casa, onde cursei minha graduação. E a todos que torceram para esta conquista, gratidão sempre.

“...todos os caminhos portugueses vão dar a Camões, de cada vez mudado consoante os olhos
que o vêem ...” (SARAMAGO)

“Que sabemos de ti, se versos só deixaste,/ Que lembrança ficou no mundo que
tiveste?/ Do nascer ao morrer ganhaste os dias todos,/ Ou perderam-te a vida os versos que
fizeste?” (SARAMAGO)

RESUMO

A figura de Luís Vaz de Camões representa, seguramente, um dos maiores nomes da literatura em língua portuguesa. Para os portugueses, é o ícone maior, aquele que cantou a história de Portugal e a consagrou por meio de seus versos. São muitas as biografias e as tentativas de registrar a vida desse autor, apesar das incertezas a respeito de sua vida. Ao comemorar o quarto centenário de sua morte, em 1980, o Teatro Nacional Dona Maria II, em Lisboa, encomendou peças teatrais que retomassem a vida do poeta; dentre os convidados estava Natália Correia, que escreveu a peça *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1981). Entretanto, por razões estruturais e políticas, a peça de Natália não foi encenada durante o evento, lançada somente em 1981, em uma edição de luxo, pela editora Afrodite. A peça que serve de *corpus* de análise deste trabalho baseia-se na obra de Camões e constrói, por meio dos versos camonianos, um percurso biográfico, porém, a partir do gênero teatral. Assim, uma simbiose de gêneros textuais: lírica, epopeia, teatro e biografia são utilizados na tentativa de retratar Camões. Ao propor esse caminho, a autora subverte o gênero biografia, e vale-se do gênero teatral e do lírico para compor sua obra. O objetivo deste trabalho centraliza-se na análise da peça, com o intuito de desvendar as particularidades da escrita de Natália Correia e as estratégias selecionadas pela autora para construir e apresentar a personagem de Luís Vaz de Camões, elegendo, dentre tantas faces, aquela que Natália Correia mais enfatiza, a face lírica.

Palavras-chave: Camões; Teatro; Poesia; Natália Correia.

ABSTRACT

The figure of Luís Vaz de Camões certainly represents one of the most important names in Portuguese-language literature. Mainly, to the Portuguese, he is the biggest icon, the one who sang the history of Portugal and made it recognized through his verses. There are many biographies and the attempt to register the life of this writer, despite of the uncertainty related to his life. In the celebration of the fourth centenary of his death in 1980, the Dona Maria II National Theater ordered plays that would resume the life of the poet, and among the guests was Natália Correia, who wrote the play *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1981). However, because of structural and political reasons, Natália's play was not staged during the event, and it was released only in 1981 in a luxury edition by the publisher *Afrodite*. The play that is the *corpus* of the analysis of this work is based on Camões' works and builds a biographical path through the camonian verses but using the dramatic genre. Thus, a symbiosis of textual genres: lyrics, epic, drama, and biography is used in the attempt of portraying Camões. By proposing this path, the writer subverts the biographical genre and uses the dramatic and lyric genre to build her work. This work aims at analyzing the play in order to unveil the particularities of Natália Correia's writing and the strategies she is based onto build and present the character Luís Vaz de Camões, among many faces, the one that Natália Correia emphasizes the most is lyrics.

Keywords: Camões; Drama; Poetry; Natália Correia.

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| INTRODUÇÃO..... | 11 |
| 1 ERROS MEUS..... | 14 |
| 1.1 Sobe ao palco Natália Correia..... | 14 |
| 1.2 Escritoras portuguesas censuradas pela PIDE e o contexto pós 25 de abril na produção teatral..... | 24 |
| 1.3 Portugal do século XVI, à época de Camões..... | 28 |
| 1.4 Erros Meus: ecos biográficos, a vida de Camões..... | 32 |
| 1.5 O percurso biográfico em <i>Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente</i> | 38 |
| 2 MÁ FORTUNA..... | 49 |
| 2.1 Da pureza à contaminação: a criatividade não aceita limites..... | 49 |
| 2.2 Entre o clássico e o épico..... | 50 |
| 2.3 Em cena: as particularidades do texto dramático..... | 52 |
| 2.4 Descortinando o teatro português..... | 56 |
| 2.5 Sobe o pano: lições de Brecht atuando no pós 25 de abril..... | 67 |
| 2.6 <i>Erros Meus, Má fortuna, Amor Ardente (1981)</i> : o espetáculo do encontro de gêneros e de gênios..... | 69 |
| 3 AMOR ARDENTE..... | 85 |
| 3.1 Recortar, colar, citar. A harmonia de vozes..... | 85 |
| 3.2 O lirismo de Natália: “a poesia é para comer”..... | 91 |
| 3.3 Camões e a lírica: “tão longo amor, tão curta a vida”..... | 96 |
| 3.4 Camões de Natália: “Um Camões que me procurou”..... | 100 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 109 |
| REFERÊNCIAS..... | 112 |
| APÊNDICE..... | 116 |
| ANEXOS..... | 118 |

INTRODUÇÃO

“Sou um instantâneo das coisas
apanhadas em delírio de paixão
a raiz quadrada da flor
que espalmais em apertos de mão.

Sou uma impudência a mesa posta
de um verso onde o possa escrever.
Ó subalimentados do sonho!
A poesia é para comer.” (CORREIA, 1972)

Ao recorrer ao cânone, seja na escrita literária ou na escrita acadêmica, corre-se sempre o risco de cair na banalidade, de não criar nada inédito, de repetir apenas o que já foi escrito. Reescrever Camões, assim como fez Natália Correia, e escrever a respeito dessa reescritura, objetivo desta pesquisa, é também correr esses riscos. Em 1980, o teatro *Dona Maria II*, em Lisboa, faz uma encomenda à dramaturga açoriana, assim como a outros escritores; o objeto encomendado tratava-se de uma peça teatral trazendo como personagem central a figura de Luís Vaz de Camões. Tais obras seriam encenadas durante as comemorações do Quarto Centenário da Morte de Camões, em 1980.

A peça de Natália Correia, *Erros Meus, Má fortuna, Amor Ardente* (1981), obra que serve de *corpus* de análise para esta pesquisa, não foi encenada durante o evento, em 1980; dentre os motivos, o mais evidente aponta para as divergências políticas entre a escritora e os responsáveis pelas atividades e pelo financiamento do evento. A peça publicada no ano seguinte recebe uma edição luxuosa, para compensar o inconveniente. A suntuosidade da obra remete ao luxuoso esplendor dos ambientes palacianos do contexto quinhentista.

A literatura, enquanto forma de expressão artística, possui a infinidade da criação, mesmo quando se repetem as personagens, os enredos, os gêneros textuais; cada obra carrega em si algo de novo, e essa liberdade é uma especificidade da arte. Como exemplo, a vida de Luís Vaz de Camões, recriada inúmeras vezes, reescrita, citada direta e indiretamente. Mas em cada uma das vezes ressurgem sempre um novo Camões.

Na literatura, Camões reaparece, seguidamente, como personagem ou tema central. Desde seus conterrâneos, como Bocage, passando pelos autores românticos que revivem Camões no século XIX, como fez Almeida Garrett, em seu poema *Camões*, seguidos do drama de Cipriano Jardim, em 1880, no Terceiro Centenário da Morte de Camões, reavivado pelos dramas históricos do século XX, mais especificamente a partir da década de 60. Em 1980, para as comemorações do Quarto Centenário da Morte de Camões, além de Natália Correia, outros

autores também elaboraram dramas retratando o Poeta¹ homenageado; dentre eles, José Saramago, com *Que farei com este livro?* (1980), Jaime Gaspar Gralheiro, com *Onde Vaz, Luís?* (1983) e Luzia Martins, com *O homem que julgava ser Camões* (1980).

Seja em sua biografia enigmática ou em suas recriações literárias, os textos que traduzem Camões vão ter sempre a moldura mitológica, talvez devido à escassez de fontes documentais que comprovem sua existência. Nesse sentido, a literatura é favorecida. Se até mesmo “o biógrafo deve apelar para a imaginação em face do caráter lacunar de seus documentos e dos lapsos temporais” (DOSSE, 2009, p. 55), o que comentar da liberdade criativa do escritor literário? A vida de Luís de Camões é uma fonte rica para a criação literária que se propõe a preencher as lacunas de sua trajetória, cada época e autor à sua maneira. E se a literatura é privilegiada por essa razão, o gênero dramático também é; independente da condução da voz narrativa, o teatro dá voz diretamente à personagem.

O Camões de Natália Correia é apresentado ao leitor como personagem de uma peça de teatro que perpassa outros gêneros, pois se utiliza de dados fornecidos pela biografia, pelas cartas, além de extrair excertos da epopeia, do teatro e da lírica de Luís Vaz de Camões e inseri-los em sua peça. Assim, proporciona, por meio de relações intertextuais, um trabalho de citação que permite ao leitor reconstituir as cenas de recepção da obra do autor que é considerado um dos mais importantes da língua portuguesa, consagrado com o título de Príncipe dos Poetas.

A estreita ligação com o gênero lírico também é notada na trajetória de Natália Correia; a predominância e a predileção da poesia em toda sua obra refletem o que a autora considera a visão romântico-barroca da vida e de Portugal. A escritora açoriana, que enfrentou a censura do Estado Novo, declarava-se apenas poeta, apesar de ter assumido muitas facetas profissionais, como deputada, jornalista, tradutora, romancista, ensaísta, e sobretudo, dramaturga. Ao declarar a sua escolha pela poesia, contribui para os encaminhamentos desta análise.

Intenta-se, com esta pesquisa, desvendar as estratégias utilizadas pela autora de *Erros Meus, Má fortuna, Amor Ardente* (1981) para construir a personagem Luís de Camões, revelando, dentre tantas possibilidades, a face que elege como evidência, ou seja, a face do Poeta. Assim como elege a poesia como a sua melhor caracterização enquanto escritora, conforme declarava em entrevistas e textos de caráter autobiográfico. É também por meio da poesia que Natália Correia revela Camões.

¹ Optou-se pela grafia Poeta, com a inicial maiúscula, toda vez que a palavra fizer referência à figura histórica de Luís de Camões. Já a grafia com a inicial minúscula, poeta, será utilizada para se referir ao personagem da peça analisada ou aos demais poetas citados neste trabalho.

Tal qual a obra analisada, a pesquisa será dividida em três capítulos, intitulados respectivamente **Erros Meus, Má Fortuna e Amor Ardente**, títulos que fazem referência aos três atos da peça de Natália Correia, que, por sua vez, retomam o soneto camoniano *Erros meus, Má Fortuna, Amor Ardente*. O primeiro capítulo, **Erros Meus**, contém uma apresentação da autora, de seu papel atuante no combate à censura, as perseguições do regime ditatorial em relação a sua obra e as mudanças ocorridas com o fim do Estado Novo.

Ainda no primeiro capítulo, serão apresentados estudos referentes ao século XVI, período em que viveu Camões, além de um levantamento biográfico, apontando os principais dados registrados em estudos a respeito de sua vida. Destacam-se, ainda, dentre esses elementos biográficos, aqueles que Natália Correia escolhe para apresentar em sua peça, ora obedecendo ao fazer biográfico, ora subvertendo o gênero por meio de inserções que sua escrita conduz.

No segundo capítulo, **Má Fortuna**, discorre-se acerca do gênero teatral, levando em considerações as definições clássicas que defendiam a “pureza” do gênero e as mudanças dessas definições no decorrer do tempo. Aponta-se para especificidades e requisitos que o leitor de teatro deve ter, traçando uma breve explanação histórica do teatro português, para em seguida apresentar as influências de Bertold Brecht em Portugal. E a partir das reflexões que contextualizam a peça, aponta-se o encontro de gêneros literários na obra de Natália Correia.

No terceiro capítulo, **Amor Ardente**, indica-se o trabalho de citar, pautado nas palavras de Compagnon (1996), como uma das estratégias utilizadas pela autora na construção da face lírica da personagem. A poesia lírica é eleita por Natália Correia como o melhor caminho para se chegar ao conhecimento da vida e da obra camoniana. Observa-se o papel da poesia e do lirismo na obra de Natália Correia, assim como na obra de Luís Vaz de Camões, apontando para a recriação da personagem Camões predominantemente lírico.

1 ERROS MEUS

“Erros meus, má fortuna, amor ardente
Em minha perdição se conjuraram;
Os erros e a fortuna sobejaram,
Que pera mim bastava amor somente.”
(CAMÕES, 2005)

Nos períodos mais sombrios da história, quando a repressão política tentou calar muitas vozes, algumas conseguem se destacar, por não se deixarem silenciar, por romperem as mordanças e persistirem no combate à censura. Merecem ainda mais destaque, quando encontramos entre essas vozes, vozes femininas. Mesmo quando não há repressão e censura, insistir no direito a ter voz é um enfrentamento diário na rotina das mulheres.

Mulheres escritoras portuguesas que desafiaram períodos ditatoriais sobreviveram, e resistindo não deixaram suas obras no esquecimento; fazem parte de um pequeno grupo e dentre elas respalda-se o nome de Natália Correia (1923-1993). Após a sua apresentação, discorre-se, neste primeiro capítulo, acerca das vozes femininas e a censura salazarista, porque por mais que a obra em análise se contextualize no período pós 25 de abril, é importante compreender o que se passou durante a trajetória da escrita de Natália Correia e assim melhor analisar a leitura de sua peça.

Será apresentada, ainda, a retomada do contexto abordado pela obra que é analisada nesta pesquisa, ou seja, o século XVI, no qual viveu Luís Vaz de Camões. A vida do Poeta, ou o pouco e incerto já registrado a seu respeito, é retomada no intuito de verificar o percurso conduzido por Natália Correia em *Erros Meus, Má fortuna, Amor Ardente* (1981).

1.1 Sobe ao palco Natália Correia

Natália de Oliveira Correia nasceu no dia 13 de setembro de 1923, no Fajã de Baixo, em Ponta Delgada, na Ilha de São Miguel, Açores. E veio a falecer em Lisboa, no dia 16 de março de 1993. Filha do comerciante Manuel Medeiros Correia e da professora Maria José de Oliveira. Mudou-se para Lisboa quando ainda criança, juntamente com a mãe e a irmã, Carmem de Oliveira Correia, depois de o pai ter abandonado a família e fugido para o Brasil.

De personalidade forte, manteve-se sempre disposta a não se submeter às convenções sociais; por onde passou deixou a marca de sua insubmissão. Sua rebeldia se faz notar a partir do seu processo de formação educacional. Foi expulsa do Liceu Filipa de Lencastre e da Escola

Machado de Castro, no mesmo ano em que foi criada, por Salazar, a Mocidade Portuguesa, com o intuito de propagar o civismo e o nacionalismo.

Natália completou seus estudos de maneira autônoma, recusando-se desde muito jovem à submissão de uma educação militarizada, contando com o auxílio da mãe e de intelectuais que frequentavam sua casa, como é o caso de Manuel Cardoso Marta (1882-1958), além de nomes como Almada Negreiros (1893-1970), Antônio Sérgio (1883-1969) e Vitorino Nemésio (1901-1978).

Ainda a respeito da personalidade da escritora, Costa (2005), em seu livro *Natália Correia: Fotobiografia*, apresenta uma condizente definição:

São Miguel, Açores. Em 1923, no dia 13 de setembro, na freguesia da Fajã de Baixo, nasce uma menina. Nome: Natália de Oliveira Correia. Qualquer que tenha sido a conjuntura dos astros, o concílio dos deuses, distraidamente entregues a devaneios ou, pelo contrário, firmes num qualquer propósito de tarefa com perfeitos, refinadíssimos acabamentos, verdade é que criatura de gênio – no sentido mais amplo – nasceu naquele dia. A inteligência, o carácter vulcânico, a vontade firme de dizer e pensar, com todas essas características, os deuses, despreocupados ou não, seguramente a fadaram para toda uma vida. Mulher de beleza extraordinária, gênio invulgar e verbo incandescente. Talentosa. Para a escrita e para a vida. Poeta, romancista, dramaturga, ensaísta, tradutora, conferencista, editora, deputada. Em qualquer um desses domínios lavrou e se afirmou, numa inquieta busca de uma verdade, de um sentido estético e ético que perseguiu toda a vida. A poesia, o ensaio, o texto dramático e o romance tiveram nela a palavra rápida e certa, a lucidez dos que estão à frente do seu tempo. (COSTA, 2005, p. 19).

Natália Correia manteve-se sempre comprometida com as causas humanitárias e fez de sua obra um instrumento de revitalização, de recuperação e de busca infinita pela essência humana, ou seja, o resgate de valores que a escritora afirmava só conseguir por meio do gênero que ela elege com supremacia, a poesia. Possuía o hábito de escrever à mão e a maioria de seus manuscritos encontram-se em arquivos na Ilha de São Miguel/Açores, como é o caso da peça *Erros Meus, Má fortuna, Amor Ardente* (1981), (ANEXOS A e B), dentre outras obras, algumas ainda inéditas.

Os ideais políticos, defendidos arduamente, têm base em toda sua formação humanística, e se devem principalmente aos ensinamentos postulados por aquele a quem Natália considerava um grande mestre, Antônio Sérgio (1883-1969). Mestre, “amigo e cúmplice de um ideal cooperativista, um socialismo de raiz libertária”. (ALMEIDA², 2019, p. 31).

²Ângela de Almeida é escritora, investigadora, ensaísta e poetisa portuguesa. Com Doutorado em Literatura Portuguesa, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, sua tese aborda a simbologia da ilha e

A Natália mulher oscilava entre a criatura generosa, de brandura no espírito, a colérica e impulsiva filha da ilha vulcânica. A ligação com a mãe e com a Ilha de São Miguel, onde nascera, certamente são elementos importantes na construção do termo Mátria, empregado em um sentido mais amplo para se referir a Portugal. Admirada por sua coragem, foi uma mulher de muitas paixões e amizades. Dentre seus amigos, o mais conhecido foi David Mourão Ferreira, que a chamava de irmã.

A representação do feminino em Natália Correia vai além do físico, do corpo materializado e da sensualidade. Ultrapassando esta construção, a mulher que se apresenta em seus textos reflete aquilo que a autora, enquanto mulher e concretização do feminino, busca exercer. Nota-se que, tanto em sua obra poética, como na prosa, na dramaturgia ou nos ensaios, há uma espécie de conversão entre os estereótipos da “mulher anjo” e da “mulher demônio”, que são recorrentes na literatura, mas de maneira alternada: ora a “mulher anjo”, ora a “mulher demônio”.

(...) Matrona que à cabeça traz
a abismada bilha dos espaços
pomo celeste que destila
no alambique dos afagos.

Anca do mundo requebrada
estrela que guarda em seu lenço
os beijos com que sopramos
a nossa bolha de silêncio.

Ouvido que o crescer dos abetos
no bosque da cópula escuta.
Mulher! oh rito de Anaíta
mistério de ser virgem e puta.
(CORREIA, 2002, p. 125)

Ao se fundirem, criam uma caracterização do feminino que beira ao mítico, porém, ao mesmo tempo, muito próxima da essência humana. Isso porque a mulher incorpora e faz parte das forças da natureza, da ilha, das lavas vulcânicas, do mar, enfim, do meio ao qual pertence:

Auto-retrato

Espáduas brancas palpitantes:
asas no exílio dum corpo.
Os braços calhas cintilantes
para o comboio da alma.

do Pentecostalismo na obra literária de Natália Correia. Auxiliou esta pesquisa fornecendo bibliografia, concedendo entrevista e conduzindo a visita e a pesquisa nos Açores.

E os olhos emigrantes
 no navio da pálpebra
 encalhado em renúncia ou cobardia.
 Por vezes fêmea. Por vezes monja.
 Conforme a noite. Conforme o dia.
 Molusco. Esponja
 embebida num filtro de magia.
 Aranha de ouro
 presa na teia dos seus ardis.
 E aos pés um coração de louça
 quebrado em jogos infantis.
 (CORREIA, 1955, p. 72)

A maneira como propõe um autorretrato remete à criação mítica e revolucionária do feminino. Em meio a um contexto ditatorial e de forte repressão, defende em sua escrita temas que só encontrarão seu auge de luta quase meio século depois, no início do século XXI: a autonomia, a propriedade e o pertencimento do seu corpo. Nas palavras de Fernando Dacosta:

(...) Era surpreendente vê-la dirigir-se às prostitutas e aos travestis que acorriam a saudá-la quando, madrugada alta, chegava à rua, em Santa Marta: “Meninas, não consentam que as humilhem, lembrem-se que são sacerdotisas do amor!” (DACOSTA, 2001, p. 178).

Em 1944, aos 21 anos, enquanto a ditadura salazarista elevava os índices de analfabetismo, fome e desemprego em Portugal, Natália iniciou sua vida profissional como jornalista na Rádio Clube Português. E filiou-se ao MUD (Movimento de Unidade Democrática), em 1945, apoiando as candidaturas de Norton de Matos, em 1949, e de Humberto Delgado, em 1958. Passou a integrar o PSD (Partido Social Democrata), sob influência de Francisco de Sá Carneiro, em 1974, logo após a queda do Estado Novo, com o ressurgimento de partidos políticos; porém, mais tarde, desvinculou-se do partido, por não se identificar com o dogmatismo partidário.

Atuando sempre em defesa da cultura e dos direitos humanos, foi eleita deputada pelo PRD (Partido Renovador Democrata), atuando entre 1987 e 1991. Suas bandeiras na política referiam-se às causas que a autora sempre procurou amparar, como o debate acerca do aborto, as causas feministas, buscando sempre a igualdade de direitos e defendendo a emancipação sexual da mulher. Defendeu, também, o debate a respeito do Acordo Ortográfico, da libertação de reféns presos no Iraque, dentre outras tantas causas em prol do que considerava senso de justiça humanitária.

Por sua atuação e seu posicionamento político, intensificaram-se as perseguições e restrições que sofreu principalmente durante o período inquisitorial, mas também para além

desse período. A PIDE, Polícia Internacional e de Defesa do Estado, criada em 22 de outubro de 1945, pelo Estado Novo, iniciou a perseguição à obra nataliana na década de 50. Em exercício, a PIDE se dedicava a perseguir, interrogar e prender todos aqueles que se opusessem à ditadura salazarista.

Oito obras de Natália Correia foram confiscadas pela PIDE: *Dimensão Encontrada* (1957), *Comunicação* (1958), *Cântico do País Emerso* (1961), *O Vinho e a Lira* (1969), *O Homúnculo* (1965), *O Encoberto* (1969), *A Pécora* (1967) e *Antologia da Poesia Portuguesa Erótica e Satírica* (1965)³; esta última, além da apreensão da obra, rendeu-lhe julgamento e condenação em tribunal plenário. A pena de três anos de prisão foi posteriormente suspensa e o final do processo se deu com a destruição pelo fogo do exemplar da obra, sendo que outros trinta e sete exemplares já tinham sido antes apreendidos e destruídos pela PIDE.

Durante o Processo nº 90/1966, hoje arquivado na Torre do Tombo, Natália compôs um poema, *A Defesa do Poeta*, usado para a sua defesa no Tribunal Plenário Criminal, mas não chegou a declamá-lo e foi publicado em 1972, no livro de poesias *A Mosca Iluminada*. Apesar de não ser declamado, esse é um dos poemas mais citados nos estudos acerca de sua obra poética, pois retrata o posicionamento combativo e aguerrido da escritora frente ao desafio da censura:

A defesa do poeta

Senhores jurados sou um poeta
um multipétalo uivo um defeito
e ando com uma camisa de vento
ao contrário do esqueleto

(...)

Senhores três quatro cinco e Sete
que medo vos pôs por ordem?
que pavor fechou o leque
da vossa diferença enquanto homem?

Senhores juízes que não molhais
a pena na tinta da natureza
não apedrejeis meu pássaro
sem que ele cante minha defesa

Sou uma impudência a mesa posta
de um verso onde o possa escrever.

³Do conjunto de obras de Natália Correia censuradas pela PIDE, três são peças teatrais: *O Homúnculo* (1965), *O Encoberto* (1969) e *A Pécora* (1967). As três obras comungam entre si o fato de desmascararem os mitos portugueses. *O Homúnculo* denuncia a figura de Salazar, *O Encoberto* desmistifica a figura de Dom Sebastião, enquanto *A Pécora* traz a desconstrução dos milagres de Fátima.

Ó subalimentados do sonho!
A poesia é para comer.⁴
(CORREIA, 1972)

Trata-se de um poema que encarna o perfil desafiador e destemido da autora; como já citado, foi escrito com a intenção de ser declamado durante o julgamento, uma atitude de contestação e que ao mesmo tempo demonstrava um pensamento utópico e visionário. Havia a crença de que a poesia provocasse, mas também sensibilizasse aquele momento de perseguição política.

A autora sofreu com a censura por atuar na edição das *Novas Cartas Portuguesas* (1972), de Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa; o processo que tramitou durante o governo marcelino, tão ditatorial quanto o de Salazar, só não teve julgamento final devido à queda da ditadura em 1974.

O posicionamento e a performance militante da escritora nunca foram escondidos e apesar da intensidade de atuações na carreira política, Natália Correia nunca se declarou como tal. Tanto no campo da política, quanto no jornalismo, dizia terem sido apenas coincidências ou ocorrências do acaso em sua vida, pois se declarava apenas poeta. Usava da poesia para todas as suas demais atuações. Da poesia como militância ou intervenção política, também ficou famoso outro poema de sua autoria, conhecido popularmente como *O poema do Morgado*.

Natália Correia sempre defendeu a despenalização pelo aborto. Em 1982, debatiam na Assembleia da República quando o deputado João Morgado declarou que o único objetivo do ato sexual seria o de gerar filhos. Em resposta a tal declaração, a poeta deputada sobe à tribuna para declamar:

Já que o coito - diz Morgado -
tem como fim cristalino,
preciso e imaculado
fazer menina ou menino;
e cada vez que o varão
sexual petisco manduca,
temos na procriação
prova de que houve truca-truca.
Sendo pai só de um rebento,
lógica é a conclusão
de que o viril instrumento
só usou - parca razão! -
uma vez. E se a função
faz o órgão - diz o ditado -
consumada essa exceção,
ficou capado o Morgado.

⁴Poema consagrado no Brasil na voz de Maria Bethânia, que declamou-o na abertura da faixa 29 (*Apesar de Você*, de Chico Buarque), durante agravação de seu DVD *Maricotinha* - Ao vivo, gravado em 2001.

(CORREIA, 2000, p. 486)

A sessão precisou ser interrompida devido às gargalhadas e ao alvoroço causado pela declamação do poema. Esse é mais um dos episódios, talvez o mais cômico e de repercussão, em que a atuação política e a raiz poética de Natália se cruzam. O resultado é o de uma cena de muita ousadia e coragem, integrando um conjunto dentre tantas outras experiências de protesto e de seu desempenho ativista.

No tocante às declarações a respeito da atuação, personalidade e caracterização, lê-se nas palavras de Fernando Dacosta uma comovente declaração; o autor sabiamente definiu Natália Correia em termos que fazem concluir a grandiosidade da presença que exercia a escritora. Para Dacosta (2013), Natália:

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

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

Os grandes mitos portugueses encontraram nela uma celebrante incomum: o mito do Andrógino (o ser completo, uno e plural), do Desejado (o que contém a resistência, não a desistência), de Pedro e Inês (a paixão, a volúpia pela morte), da Ilha (o espaço da esfinge, da iniciação), do Espírito Santo (metáfora de um socialismo de raiz portuguesa), a todos dedicando obras próprias, reformuladas à dimensão do futuro.

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

Muitas vezes perdia a cabeça connosco e nós com ela. Sufocava-nos. Muitas vezes apetecia-nos fugir. Não aguentávamos a sua lucidez, a sua exigência, o seu empenhamento, a sua implacabilidade. Muitas vezes tentámos matá-la em nós para sermos nós – até isso nos ajudou. Era uma mulher inigualável. Nos caprichos, nos excessos, nas iras, nas premonições, nos exibicionismos, na sedução, na coragem, na esperança. Cantava, dançava, declamava, improvisava, discursava, polemizava como poucos entre nós alguma vez o fizeram, o somaram. (DACOSTA, 2013, p. 23-24).

No que se refere à sua obra, Natália Correia é considerada uma figura respeitável da literatura portuguesa; sua maior evidência e seu reconhecimento estão no campo da poesia. De acordo com Almeida (2019), “foi a poeta Maior dos Açores, completando, com Antero de Quental e Vitorino Nemésio, um triângulo açórico de excelência na escrita e no pensamento português” (p.19). Além de poeta, Natália Correia foi também ensaísta, deputada, dona de uma vasta e produtiva obra, obtendo destaque também na dramaturgia, objeto de estudo desta dissertação.

Grandes Aventuras de um Pequeno Herói (1945), um romance infantil, foi o primeiro livro publicado pela jovem escritora açoriana; o poema *Manhã Cinzenta* foi publicado um ano

depois, em 1946, no jornal *Portugal, Madeira e Açores*; no mesmo ano, publicou seu primeiro livro de poesia, *Rio de Nuvens*, e seu primeiro romance, *Anoiteceu no Bairro*, marcando o início da carreira como escritora. Já a sua estreia no teatro aconteceu em 1952, em parceria com Manuel de Lima, com sua primeira peça, *Sucubina ou a teoria do chapéu*. Porém, a autora afirmava que sua primeira proximidade com o teatro se deu pela escrita de *Comunicação* (1958), um poema dramático.

A afinidade e o gosto pelo gênero teatral são perceptíveis em Natália Correia, haja vista o grande número de traduções de peças realizadas pela escritora. Na lista de autores traduzidos para o português constam desde Ésquilo, Eurípedes, ou mesmo Lope de Vega (1562-1635), Peter Ustinov (1921-2004) e René de Obaldia. Suas influências recorrem à tragédia grega, ao teatro vicentino, ao teatro histórico, perpassam várias correntes e movimentos literários, traçando um verdadeiro xadrez de estilos e marcas diferentes que se unem e resultam no conjunto de sua obra dramática.

Muitas de suas peças apresentam características de um modelo presente na geração de dramaturgos a que ela pertenceu, e que também é comum na literatura portuguesa. Trata-se do drama histórico, um gênero que se reaviva em Portugal, logo após o 25 de abril, com o fim do Estado Novo e do regime ditatorial salazarista. Pretendia um vivificar da história, na busca de reconstruir os ânimos de uma nação que acabava de sair de um período de censura ditatorial. Porém, essa relação entre a dramaturgia e a história nota-se já em autores como Gil Vicente, Almeida Garrett e Camões.

Retomar o passado não é uma marca somente de Natália Correia ou dos dramaturgos do século XX. Mas é nesse período que retomar o passado ganha um novo significado. Pode-se observar essa nova significação nas definições apresentadas por Bertold Brecht (1999). O teórico alemão prefere chamar de teatro histórico e não drama histórico, como foi denominado o teatro romântico que retomava o passado.

O teatro histórico brechtiniano difere do drama histórico, principalmente pelo modo como procura envolver o público/leitor, para que possa assumir uma postura crítica em relação à peça; nota-se que o gênero assume uma postura diferente ao se voltar a fatos e personagens históricos, propondo uma leitura crítica e reflexiva acerca dos dados históricos retratados. É inegável a influência do teatro épico de cunho brechtiano nas peças da escritora açoriana, sobretudo nas estratégias de efeitos distrativos e ao mesmo tempo reflexivos, na ambiguidade irônica da construção de suas personagens e nas alegorias metaforicamente críticas e sarcásticas.

É importante destacar que o teatro histórico pós 25 de abril, de cunho épico brechtiniano, possui a marca da releitura da história. É o teatro que volta seu olhar a um fato histórico, propondo uma versão que muitas vezes contraria ou reinventa a versão oficial da história. No conjunto de teatros épicos, que se dirigem ao passado português, questionando-o, um número de peças trata especificamente do século XVI. Como é o caso de algumas obras dramáticas de Natália Correia, que configuram esse modelo, como exemplo, a peça *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1981).

Passados os primeiros tempos da euforia da Revolução, pairou sobre Portugal uma atmosfera de desgaste e desconfiança, porém, Natália Correia já antevia essa atmosfera. Pode-se notar essa desconfiança na leitura de seu diário, publicado em 1978, com o título *Não percas a rosa: diário e algo mais*, com a escrita iniciada no dia 25 de abril de 1974 e concluída em 20 de dezembro de 1975. Em seu diário, a visionária Natália refletia a respeito da presença da autocensura, que assombraria os ambientes artísticos de Portugal.

De fato, as mudanças de ordem democrática não ocorreram de maneira tão profunda quanto desejavam os artistas revolucionários desse período. Para os intelectuais que viveram a censura, o 25 de abril chegava tardiamente e era preciso viver a revolução, mas com cautela. Segundo a autora açoriana, em seu diário, a ruptura era mais visível do que as reformas; era preciso viver o desbravamento com um *olhar de gato*, sua desconfiança pautava-se no receio de que um novo totalitarismo viria disfarçado de Revolução.

Com a multiplicidade de influências e fontes nas quais Natália vai buscar inspirações basilares para sua escrita, torna-se difícil rotular sua obra em um só padrão estético literário, encaixando-a em um único período literário com características estanques. Ao contrário, sua obra perpassa por uma pluralidade de movimentos, comunga com uma diversidade de influências.

Como poeta, possui marcas surrealistas, além de revisitar a estética romântica e barroca, afeiçoada também ao soneto clássico. A respeito de sua dramaturgia, Rosa (2007), especialista no teatro nataliano, caracteriza o conjunto de suas peças, identificando as marcas específicas de cada obra:

[...]o teatro escrito nataliano evolui e viaja por uma impressionante diversidade de registos genológicos e estéticos: da fábula surrealista, infanto-juvenil (*Dois Reis e um Sono*, 1958) ou adulta (*Sucubina ou a Teoria do Chapéu*, 1952), ao absurdismo em sátira política (*O Homúnculo*, 1965); do drama existencial pós-simbolista (*D. João e Julieta*, 1957-58) ao mito drama filosófico ou auto-referencial (*O Progresso de Édipo*, 1957, e *Comunicação*, 1959); do teatro épico-catártico pós-brechtiano e pós-artaudiano (*A Pécora*, 1967 e *O Encoberto*, 1969) ao teatro histórico-mítico, que colige o pathos romântico com o estranhamento da alegoria barroca (*Erros Meus Má*

Fortuna, Amor Ardente, 1980); do libreto operático sociocrítico (Em Nome da Paz, 1973, com música de Álvaro Cassuto) ao drama antropológico e arquetípico (Auto do Solstício do Inverno, 1989); do texto para cantata cénica (O Romance de D. Garcia, 1969, com música de Joly Braga Santos), ao teatro versificado ou em prosa que revisita temas da tradição literária e do romanceiro (A Juventude de Cid, A Donzela que Vai à Guerra, e D. Carlos de Além-Mar, três peças de datação incerta). (ROSA, 2007, p. 97).

Rosa (2007), ao se referir à obra *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1981), denomina-a teatro histórico-mítico, o que se explica não só pelo fato de a peça trazer Camões como personagem, mas também por mitificá-lo. Assim como o mito de Dom Sebastião é mantido em Portugal, tendo em vista o desfecho incerto de sua vida, também Luís Vaz de Camões adquire essa áurea mítica, uma vez que a vida do Poeta é cercada de mistérios, e, mais ainda, quando se trata da peça de Natália, pela construção da cena final de sua morte, repleta de mistério, constrói alegoricamente o mito camoniano. No final da peça, Camões, sumindo em meio a um clarão, intensifica a construção da sua imortalidade mitológica.

Na sequência, Rosa (2007) também caracteriza a peça de Natália Correia como um teatro em que o *pathos romântico*, ou seja, a capacidade de comover pelo lirismo da obra colige com o *estranhamento da alegoria barroca*, identificado na linguagem ornamentada, na propagação excessiva de personagens e figurantes, dentre tantos outros excessos que configuram a peça. A dramaturga, que afirmava em entrevistas ter influências do teatro barroco de Calderón (1600-1681) e Lope de Vega⁵ (1562-1635), também compactua das estratégias elucidativas que buscam emocionar e comover o leitor/espectador.

Natália Correia é autora de quinze peças; algumas obras permanecem inéditas aguardam publicação de seu *Teatro Completo*, pela editora Imprensa Nacional, reunidas por Armando Nascimento Rosa. Um número significativo de peças, tendo em vista a escrita de uma dramaturgia feminina que brota durante um período de silenciamento e castração cultural. Entretanto, a escrita teatral de Natália não se apaga e faz pulsar a sua marca íntima, conseguindo impregnar o lírico em toda a sua dramaturgia. Uma dramaturgia de opostos, quando são vistas em cena a tradição e a inovação, o humano e o sagrado, a preocupação histórica e a transcendência atemporal.

Fadda (2014) também reflete a respeito das marcas ambíguas no teatro nataliano:

⁵Os dois autores citados, Calderón e Lope de Vega, representam o expoente do teatro barroco espanhol. O teatro de Calderón de La Barca pode ser dividido em dois grupos; o primeiro se refere às obras em que continua e aperfeiçoa o legado do drama de Lope de Vega, mantendo uma escrita concisa e perfeita. O outro, de forma diferenciada e original, inclui as comédias religiosas, filosóficas e os autos.

No seu teatro, temas e personagens, elevados ou populares que sejam, vibram na frequência do mito e do rito, reenviando para uma recusa indignada da mediocridade, procurando raízes, especificidades individuais e colectivas, autenticidade e justiça, tudo desenhado numa constante esgrima entre a rara incisividade crítica, o sensitivo fulgor da palavra em acção, a militância da mulher que exerce direitos e deveres de cidadã integrada na sociedade do seu tempo. (FADDA, 2014, p. 42).

Entre essa combinação de marcas estruturais, temáticas e de personalidade é possível estudar o teatro de Natália Correia com suas particularidades, apresentando um material valioso para compreender o contexto e o pensamento lusitano do século XX. Na visão da escritora, mulher, feminista e subversiva, reencontrar os mitos, refletir a história, repensar e questionar o que a tradição e a memória registraram no decorrer do tempo é uma incumbência que a escrita tem e deve exercer efetivamente.

Muitos desses aspectos são possíveis de identificar na obra *Erros Meus, Má fortuna, Amor Ardente* (1981), uma peça que merece um estudo aprofundado, por motivos que serão apresentados no decorrer do trabalho. Na sequência deste capítulo, será apresentada a obra com destaques aos elementos que subsidiarão a análise proposta.

E para uma melhor compreensão da análise, indica-se de antemão uma reflexão a respeito do contexto histórico, social e cultural de escrita da obra, e a respeito do contexto ao qual a obra se remete. Ou seja, apresenta-se a seguir um panorama que situa a escrita de mulheres durante o regime salazarista e as mudanças após a Revolução dos Cravos. Assim como uma explanação acerca do século XVI, período a que se refere *Erros Meus, Má fortuna, Amor Ardente* (1981), de Natália Correia, no âmbito da importância desse século para a história de Portugal e quais as possíveis intenções em retomá-lo na literatura do século XX.

1.2 Escritoras portuguesas censuradas pela PIDE e o contexto pós 25 de abril na produção teatral

Portugal já vivia uma ditadura desde o ano de 1926, depois de um golpe militar, porém, é com a ascensão de Antônio de Oliveira Salazar, em 11 de abril de 1933, que se inicia o regime do Estado Novo, um regime de forte repressão, que perdurou até 1974, com a Revolução dos Cravos, em 25 de abril.

A transição do golpe de 1926 até o início do Estado Novo se consolidou com a aprovação e implantação da Constituição de 1933, que se pautava na ideologia nacionalista, defendendo os planos de colonização, tendo a família como base da estrutura social, e com o apoio da Igreja Católica e seus ideais. O slogan inicial do regime era “Deus, Pátria e Família”,

como a tríade basilar de sua defesa. Há uma forte crítica ao slogan do regime do Estado Novo, presente na obra natalina.

A Constituição de 1933, ainda que apregoasse liberdade de expressão, apontava para leis específicas, que permitiam limitar essa liberdade. Assim, o novo regime se instaurou, ganhando cada vez mais forças. Para se manter e fortalecer, o Estado Novo usou meios de censura e repressão. Entre esses meios, a PIDE talvez tenha sido a mais atuante, uma polícia focada especificamente em silenciar qualquer tentativa de discordância com o regime. Ao mesmo tempo, punia e amedrontava, e promovia uma forma de prevenção de ataques e desacordos para com o governo. Os principais alvos da PIDE eram os integrantes ou simpatizantes do PCP (Partido Comunista Português), do qual Natália Correia chegou a ser militante.

Além da PIDE, outros meios de consolidação de poder também foram criados. Em 1936, foi criada a MP (Mocidade Portuguesa), que atuava em ambientes educacionais, tinha como público-alvo meninos entre sete e catorze anos de idade; o objetivo era implantar uma educação que propiciasse a disciplina, o militarismo, o sentimento patriota e o civismo. Um ano depois, surge a MPF (Mocidade Portuguesa Feminina), voltada à educação de meninas, buscando formar “mulheres cristãs e portuguesas”, uma educação feminina que tinha como objetivo capacitar meninas para se tornarem boas esposas e mães cristãs.

Mas o silenciamento das mulheres durante o salazarismo não ficou apenas a cargo da PIDE ou da MPF; em 1961, também é criado o MNF (Movimento Nacional Feminino), que buscava sobretudo o apoio das mulheres durante a Guerra Colonial, além de defender que a manutenção das mulheres em seus lares era um privilégio feminino, do qual elas deveriam se orgulhar.

Movimentos e órgãos como esses propiciaram a consolidação de ações do Estado Novo. No que se refere ao público feminino, as tentativas de silenciamento da ditadura tiveram grande êxito, porém, não foram suficientes para calar mulheres que não se submetiam às limitações impostas, assim como é possível notas na trajetória de Natália Correia. Infelizmente, nem todas possuíam a mesma coragem e audácia. A grande maioria era levada à dependência econômica, sem acesso à educação ou aos empregos; as mulheres eram omitidas enquanto sujeitos sociais.

Contraditoriamente, o Estado Novo foi o primeiro governo a conceder o voto e a candidatura feminina, mesmo que esses privilégios fossem pretendidos para certa elite feminina, que o regime não igualava ao restante da representação das mulheres da sociedade.

A emancipação financeira das mulheres só começou a se fazer presente em Portugal, com mais notoriedade, a partir da década de 60. Em 1958, com a candidatura de Humberto Delgado à presidência, intensificam-se as lutas por direitos das mulheres, como o divórcio, o uso da pílula anticoncepcional, conquistas já anunciadas em outros países da Europa, mas que ainda não haviam chegado a Portugal.

Os impactos de décadas de repressão atingiram também as artes e a literatura portuguesa; escritores em geral se opunham ao sistema opressivo e transformaram a literatura em um dos mais importantes meios de crítica e combate à tirania. A incursão de escritoras mulheres na literatura portuguesa tem início no século XX, e a partir da década de 50 passa a ter maior representatividade.

Em sua tese de doutorado, pela UFSC, com o título *Escritoras Portuguesas e Estado Novo: as obras que a ditadura tentou apagar da vida pública*, Ana Bárbara Martins Pedrosa (2017) realiza uma investigação acerca das obras de autoras portuguesas que foram censuradas durante o regime do Estado Novo (1933-1974). Segundo a pesquisadora, há um total de vinte e uma obras, escritas por nove autoras. Esse levantamento foi obtido por meio da busca nos Arquivos da Torre do Tombo, ao qual a estudiosa teve acesso ao arquivo específico da PIDE.

Ao enumerar a lista como *corpus* de análise de sua tese, Pedrosa cita:

o conjunto das obras literárias de escritoras portuguesas que foram censuradas pela PIDE no decorrer do Estado Novo: A Campanha (Fiama H. P. Brandão), Casa Sem Pão, Ida e volta duma caixa de cigarros (Maria Archer), Antologia de Poesia Portuguesa Erótica, Comunicação, O Encoberto, O Vinho e a Lira, O Homúnculo, A Pécora (Natália Correia)⁶, O Testamento, O Museu, A Campanha, O Golpe de Estado, Diálogos dos Pastores e Auto da Família e Quem move as árvores (Fiama H. P. Brandão), Falsos Preconceitos, Pigalle, O adolescente (Nita Clímaco), Famintos, Vinte Anos de Manicómio! (Carmen Figueiredo), A Magrizela (Maria da Glória), Minha Senhora de Mim (Maria Teresa Horta), Novas Cartas Portuguesas (Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa). (PEDROSA, 2017, p. 3).

A lista de obras e autoras citadas representa um conjunto bem diversificado, não se limitando aos cânones; também foram censuradas obras de pouco conhecimento na literatura portuguesa. O que aponta para o fato de que os elementos que levaram à censura iam desde a estrutura narrativa, adereços, ou qualquer indício de origem interna ou externa ao texto que remetesse ao cunho erótico, ou de algum modo incentivasse a subversão, pois assim estaria ferindo a moral católica e, por sua vez, os ideais do regime.

⁶Natália Correia declara que oito obras suas foram censuradas. Essa declaração está presente no livro *Natália Correia: um compromisso com a humanidade*, de Ângela Almeida. Na tese de Pedrosa (2017) não está inclusa a obra *Dimensão Encontrada* (1957) que, segundo Natália, também passou pela censura.

Constata-se que o número de obras de autoras mulheres censuradas é muito pequeno, tendo em vista que a censura perdurou por mais de quatro décadas. Mas o número de obras censuradas de autoria masculina é muito superior. O que não é de se espantar, pois, para as mulheres da sociedade e da época referida, até mesmo o ato de escrever já era um ato de rebeldia. Escrever em forma de protesto seria uma atitude ultrajante, já que a própria Constituição vigente restringia a atuação das mulheres.

Para a PIDE, o cunho erótico da literatura era imoral e pecaminoso, desviando a mulher do papel que ela deveria exercer, ou seja, no comando dos lares, na criação dos filhos, domesticadas e intelectualmente silenciadas.

Nesse sentido, o 25 de abril de 1974 foi um grande marco, que possibilitou maior visibilidade no panorama de atuações femininas, sejam na política, nas relações sociais ou na literatura, a partir da chamada Revolução dos Cravos. Com a queda da ditadura, observa-se um grande volume de obras publicadas, algumas engavetadas desde os tempos de censura, outras inspiradas pelos novos ares. Muitos escritores se mantiveram presos ao passado, no viés de uma literatura de combate; outros se dispuseram aos novos temas locais, como a emigração, os exílios, a descolonização de países africanos.

Mas o que uniu a literatura portuguesa após o 25 de abril foi a necessidade de reavivar os ânimos, um grande interesse por resgatar os entusiasmos amordaçados por décadas. Todavia, não se tratava de uma mudança totalmente desprovida de receios. Como já citado neste trabalho, a autocensura também esteve presente. A desconfiança de que os novos tempos embebidos de liberdade só estavam disfarçando uma nova onda de repressão pairou nas mentes dos intelectuais da época. Com Natália Correia não foi diferente; em seus diários, deixou registrada as suas suspeitas com o novo governo.

Assim, nos anos seguintes, sua escrita manteve-se permeada de uma crítica profunda. Mesmo nos anos de ditadura, a censura jamais a intimidou, e as marcas de protesto são notadas em toda a sua obra. Confrontou declaradamente a ditadura, obteve, dentre outras consequências, as insubmissões, três anos de pena suspensa, além da proibição da publicação de algumas das suas obras, a proibição da representação de algumas peças, a perseguição por ter editado *Novas Cartas Portuguesas*.

Tais consequências instigaram-lhe ainda mais a não se calar. A PIDE a vigiava em seus passos na política, na vida social e na literatura. Fernando Dacosta narra, em “A noite fascista”, um capítulo de seu livro *O Botequim da Liberdade* (2013), o episódio em que Natália

foi questionada por um grupo de estudantes acerca de seu posicionamento ante a censura do Estado Novo:

Esta ergue-se de supetão: “Nunca ninguém me controlou! Nem antes nem depois do 25 de abril que totalitaristas existem em todos os regimes, e opositores a eles também. Metam isso na cabeça”.

Regressa à cadeira: “Mas não sou nenhuma dessas vítimas profissionais do fascismo e da PIDE. Repugna-me que se cobre pelas opções feitas, fazem-se, assumem-se, pronto!”

A sua energia emudece os presentes: “Ao contrário do que se conta, tornava-se por vezes exultante enfrentar os opressores, sentíamos-nos vivos, unidos ao fazê-lo.

(...) A longa noite do fascismo não foi para mim nenhuma longa noite porque não deixei que o fosse, pessoalmente até me diverti bastante nela... As pessoas que pertenciam aos meios da oposição e da cultura não se deixavam deformar, por isso é que elas (oposição e cultura) são valiosíssimas.” (DACOSTA, 2013, p. 71-72).

Apesar desse fato, Natália persistiu na atuação de desafiar a censura e não se submeter aos valores que o regime defendia. Foi em combate a estas tentativas de aniquilar a liberdade e a cultura que a sua escrita se concretizou e sobreviveu no decorrer dos anos. Em *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1981), obra escrita seis anos depois da queda da ditadura e publicada um ano mais tarde, ficam evidentes os sentimentos que se mantêm no pós 25 de abril, como a crítica à censura e o revisitar do passado com o olhar crítico.

A dramaturga proporciona, na década de 80, um repensar a respeito da recepção d’*Os Lusíadas*, do mau uso da figura de Camões e, principalmente, de sua epopeia, que, durante o regime do Estado Novo, foi interpretada como um impulso às conquistas territoriais, ao nacionalismo extremista. Ao reler a recepção da obra, nota-se o arrependimento de Camões ao incentivar o aumento das colônias, e, por sua vez, do Cristianismo.

Após o 25 de abril e com o final da Guerra Colonial (1961-1974), Portugal viveu um período de descolonização e de correntes migratórias. Os debates a respeito das conquistas ultramarinas floresceram, reforçando as reflexões ante o legado e a figura de Luís Vaz de Camões.

1.3 Portugal do século XVI, à época de Camões

Passados mais de quatro séculos da morte de Luís Vaz de Camões, a história e a literatura continuam persistindo na tentativa de recriar seus passos, procurando meios que possam preencher as lacunas vazias de sua trajetória e de sua má fortuna. São esses espaços vazios, mantidos pela falta de documentação que comprove efetivamente fatos da vida do Poeta, que permitem a criação e a manutenção do mito camoniano, nutrido por incertezas e mistérios.

Recriar Camões, portanto, é recriar um sentimento coletivo, de nacionalidade, de saudosismo. Em suas diversas faces concebidas pela literatura, seja em Portugal ou em outras nações, a face camoniana está sempre permeada de uma escrita subjetiva. Assim como defendem os teóricos Mikhail Bakhtin (2003), Roland Barthes (1998) e Michel Foucault (1992), nenhuma escrita é livre de marcas autorais; a subjetividade é sempre presente, mesmo que negada pelo autor.

É o que acontece nas mais distintas obras que apresentam Camões como personagem, e não seria diferente na peça de Natália Correia. Nesta pesquisa, objetiva-se elencar algumas das estratégias utilizadas pela dramaturga para propor uma nova face do autor d' *Os Lusíadas*, além de caracterizar qual face é essa, qual a imagem e quais os contornos a escrita nataliana procura reforçar.

A face camoniana apresentada por Natália Correia em *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1981) é construída a partir de uma estratégia que se volta à obra publicada de Luís Vaz de Camões e ao contexto histórico em que viveu o Poeta. Faz-se necessário um levantamento de dados que possibilite a compreensão da época em que viveu Camões e dos registros, ainda que poucos, que confirmam a existência e contêm algumas informações acerca de sua vida. Para esse levantamento, buscou-se embasamento nos estudos biográficos camonianos, assim como nos retratos históricos voltados ao período quinhentista português.

De acordo com Marques, em *Brevíssima História de Portugal* (2016), já no século XIV surgiram as principais invenções que possibilitariam o pioneirismo de Portugal nas grandes navegações, como a bússola, o leme central e a vela latina. E em meados do século XV, o aperfeiçoamento das caravelas, outra vantagem que destacou e permitiu viagens marítimas portuguesas de longas distâncias.

Durante os séculos XV e XVI, Portugal descobriu e explorou várias rotas oceânicas em busca de enriquecimento, expansão territorial e difundindo a fé católica pelos quatro continentes. As conquistas portuguesas ultramarinas tiveram início em 1415, com a tomada de Ceuta, na África, liderada por Dom João I. Em 1418, Portugal já teve o reconhecimento da Ilha dos Açores, e, em 1430, da Ilha da Madeira; são muito controversas as datas de descobrimento e colonização dessas Ilhas, mas é fato a importância desses territórios.

Outras conquistas são relevantes aos portugueses, como a travessia do Cabo do Bojador, por Gil Eanes, em 1434, e a conquista do Congo, por Diogo Cão, em 1482. Seguidas das proezas de Bartolomeu Dias, que contornou o terrível Cabo da Boa Esperança, em 1488. A expedição principiada em 1497, às Índias, sob o comando de Vasco da Gama, a chegada ao Brasil, em

1500, liderada por Pedro Álvares Cabral. Assim como a jornada de Fernão de Magalhães, 1519, após ter o plano rejeitado pelos portugueses, parte da Espanha para a primeira viagem de circum-navegação ao globo.

A expansão ultramarina, que se alargou durante séculos, trouxe o desenvolvimento cultural e econômico a Portugal. Introduziu produtos exóticos no comércio, impulsionou o capital com as conquistas de ouro e prata. Ao mesmo tempo em que abriu as portas ao conhecimento de diversas culturas, com a intenção de obter novas conquistas, e encontraram a necessidade de aprender novas línguas, reconhecer animais, o relevo e organizações sociais diferentes. A Igreja Católica se manteve apoiando as grandes expedições, uma vez que via com bons olhos a oportunidade de expandir o Catolicismo, propagando os preceitos cristãos entre os povos infiéis, recém-descobertos para os portugueses.

O século XVI pode ser considerado o maior século da história; os descobrimentos geográficos dos portugueses despertaram novas energias, que foram denominadas *Renascimento*⁷, quando o homem exerceu predominantemente sua vontade sobre a natureza, as novas concepções de mundo tomam o lugar das velhas tradições. Pela primeira vez, o homem permitiu-se a influência direta da Filosofia, das ciências e da arte, sem o temor das influências divinas; com a mais perceptível clareza de ideais, passou a realizar eventos extraordinários, nas mais diversas áreas do conhecimento (BRAGA, 1907, p.69-70).

No início do século XVI, Portugal ainda vivenciava o seu apogeu, pois nas primeiras décadas ainda se manteve o ritmo de navegações e expansões; mas nesse período encadeiam-se os diversos fatores que levaram à decadência da nação. Dentre esses fatores, estão as disputas pelo poder e pelo trono, a ambição desmedida, além dos excessos e a severidade do período inquisitorial mantido em nome da fé. A intolerância religiosa e as pretensões econômicas levaram ao fim de um período de glória.

Segundo Braga (1907, p. 130), a “decadência de Portugal observada nos caracteres no pendor do século XVI, reconhecia-se na insania do governo ao abandonar possessões que fôram adquiridas por sacrifícios heroicos”⁸, referindo-se à ordem de Dom João III, em 1536, para abandonar a fortaleza do Cabo de Aguer, seguidas de outras retiradas e perdas territoriais na

⁷Movimento cultural, científico e artístico de origem italiana, desenvolvido no século XV e XVI, na Europa; promoveu uma nova atmosfera intelectual, pois o homem passou a ser o eixo central da humanidade, substituindo a centralização em Deus, como se estabelecia no princípio fundamental da Idade Média.

⁸Optou-se por manter a grafia original nas citações retiradas da obra *Camões: Época, Vida e Obra* (1907), de Theóphilo Braga, um dos principais biógrafos de Camões.

África e Ásia. Braga (1907) ainda assinala duas datas que identifica como o auge do individualismo responsável por asfixiar a soberania portuguesa

1536, inaugurou-se em Portugal a Inquisição, por investigações de Carlos V, e com a perda da liberdade de consciência, cala-se e morre o poeta que mais luctára por Ella, Gil Vicente; 1580, a independencia nacional fica extincta pela invasão de Philippe II, que impõe os seus direitos dynasticos, e, n'esse mesmo anno morre em pura pobreza Camões, aquele que mais profundamente sentiu e soube revelar a consciencia da nacionalidade. (BRAGA, 1907, p.132-133).

No ano de 1554, em uma manhã de sábado, 20 de janeiro, D. Joana da Áustria deu à luz o príncipe herdeiro do trono, Dom Sebastião. Aquele que ficou conhecido como “O Desejado”, pois o sucesso de seu nascimento garantiria a manutenção do poder sob domínio dos portugueses. Uma vez que Dom João III, seu avô, falecido em 1557, não teria outro sucessor. Caso não vingasse a gestação de Joana da Áustria, ou a prole não fosse um filho varão, o trono de Dom João III passaria ao domínio espanhol, fruto de um casamento entre uma princesa de Portugal, D. Maria Manuela, e o príncipe da Espanha, Filipe II, condição muito temida pelos portugueses, mas que se concretizou posteriormente.

O nascimento de Dom Sebastião trouxe esperanças e reanimou o sentimento nacionalista; no mesmo ano, Camões iniciava, em Goa, a escrita de sua epopeia, *Os Lusíadas* (1572). E após a morte de Dom João III, em 1557, sobe ao trono o Rei Menino, Dom Sebastião, com apenas três anos de idade. Devido a sua imaturidade, o comando do reino passa às regências de sua avó, D. Catarina, seguida da regência do Cardeal Dom Henrique de Évora, seu tio-avô. Em meio a esse período, depois das conquistas de Macau, em 1557, e Damão, em 1559, as expansões territoriais são interrompidas. Portugal, que já sentia os presságios de tempos sombrios, entrou em um período de declínio e desventura.

Dom Sebastião assume o poder com catorze anos, ainda muito jovem e inexperiente; “importava-se pouco com o ofício da governação, perdido em sonhos de conquista e de expansão da Fé” (MARQUES, 2018, p.88). Sua maior ambição mantinha-se na conquista do Marrocos. Em 1578, no dia 24 de junho, partiram de Lisboa, rumo à batalha na África, sob o comando de Dom Sebastião, aproximadamente dezessete mil soldados, divididos em uma armada de quinhentos barcos.

O terrível confronto contra os mouros ocorreu no dia 04 de agosto de 1578, em Alcácer-Quibir, e resultou na morte de grande parte da nobreza e do exército português, assim como na morte do rei, falecido aos 24 anos, sem ter deixado herdeiros. Seu corpo, nunca identificado, supostamente desapareceu no mar ou nas areias do deserto. Sem o sepultamento de um cadáver,

surgiram muitos presságios do retorno do rei. Após a Batalha de Alcácer-Quibir, a batalha mais desastrosa da história de Portugal, inúmeras predições deram contorno ao mito do sebastianismo, na crença do retorno d'*O Encoberto*, o jovem rei que regressaria, das margens do Rio Tejo, montado em seu cavalo branco, em uma manhã nebulosa, para salvar Portugal.

Depois do desastre no Marrocos, Portugal perde a independência e passa ao domínio espanhol, mergulhando em um declínio que não perpassava somente pelo cunho político, com a queda na agricultura, portugueses passaram a enfrentar a fome; além de tudo, também se alastra a peste, que já há tempos aterrorizava o solo lusitano. Em meio ao período de trevas, a esperança era alimentada pelo mito de Dom Sebastião, que sobrevive no decorrer dos séculos e é revisitado, sobretudo nos períodos de crise, como uma tentativa de revigorar as forças.

Viveu durante esse mesmo período Luís Vaz de Camões, autor da odisseia portuguesa, aquele que também se tornou um mito, e que semelhante a Dom Sebastião, também é alvo de numerosos tributos, por encarnar um símbolo da alma lusitana, do período que Portugal mais prosperou. O Século de Ouro em Portugal deixou legados que ultrapassaram as marcas sociais e econômicas, a riqueza da produção cultural, fruto de mentes que brilharam no contexto quinhentista; é ainda hoje berço de ensinamentos, que continuam a reverberar nos séculos posteriores.

1.4 Erros Meus: ecos biográficos, a vida de Camões

Luís Vaz de Camões viveu durante o século XVI, período frutífero e ingrato. E ao pesquisador de sua biografia não escapa a noção defendida por Leopoldo Scherner (1980, p. 5), pois tem-se a impressão de que “tudo quanto se refere à vida do Poeta português Luís de Camões é incerto e inseguro”. Percepção reforçada em biografias camonianas pelo uso contínuo de termos como *talvez*, *diz-se*, *ao que consta*, *diz a tradição* (p.5), que não contribuem para confirmação, pois antes sugerem, aludem.

À sociedade portuguesa quinhentista pesa a culpa da falta de reconhecimento, do anonimato, de um vazio que muitos estudiosos tentaram inutilmente suprir. Vãos esforços a fim de preencher lacunas que tornam a biografia camoniana uma enigmática trilha de incertezas. Dentre esses estudiosos, constam nomes, alguns praticamente contemporâneos ao Poeta, como Pedro de Mariz (1550-1615), Manoel Severim de Faria (1585-1655), Manuel de Faria e Sousa (1590-1649). Ou biógrafos mais recentes e consagrados, dos séculos XIX e XX, como o alemão Wilhelm Storck (1829-1905), Joaquim Teófilo Fernandes Braga (1843-1924) e José Hermano

Saraiva (1919-2012). Um vasto conjunto de pesquisas que contribui para tentar compreender o percurso de vida de um dos maiores nomes da literatura portuguesa.

Alimentam como suporte e fonte documental para a escrita da biografia de Camões, ora a sua obra, origem de muitas informações, ou, pode-se afirmar, deduções; ora os poucos documentos oficiais, as “parcas e turbas fontes” (STORCK, 1897, p.12), que sustentam e comprovam a sua existência. Configuram dentre essas provas alguns registros encontrados pelo Visconde de Juromenha (1807-1887), por volta de 1860, na Torre do Tombo; citados por Hernani Cidade (1952), listam-se:

- a) A carta de perdão, concedida por D. João III, no dia 07 de março de 1553, contendo o perdão pelo crime de “ferimento ao arrieiro da Casa Real, no dia da procissão de Corpus Christi”. Imagens disponíveis nos Anexos C e D e texto disponível no Anexo E. Confirmam o nome do pai do Poeta, Simão Vaz, cavaleiro fidalgo da Casa Real, também a partida de Camões para a Índia. Além de informações descritivas acerca da fisionomia e situação econômica de Luís Vaz de Camões, “mancebo e pobre”.
- b) O Alvará de licença para a impressão d’*Os Lusíadas*, expedido em 24 de setembro de 1571.
- c) Alvará com data de 28 de julho de 1572, que comprava o recebimento da Tença de 15000 réis, com renovação a cada três anos, atribuído como gratificação pela publicação d’*Os Lusíadas*. Texto do documento disponível no Anexo F.
- d) Documento de maio de 1582, que concede o pagamento da tença à Ana de Sá, mãe de Camões, assim como o recibo datado de 18 de novembro de 1582, que confirmam o pagamento. Comprovando a data da morte do Poeta, em 10 de junho de 1580, a ausência de herdeiros, além de conter descrições a respeito de Ana de Sá, segundo o texto encontrava-se “muito velha e pobre”. Texto do documento, disponível no Anexo G.

Seja com base nesses documentos ou nas informações indicadas em versos camonianos, o que se pode entender a partir do conjunto de leituras é que Luís Vaz de Camões nasceu, supostamente, no dia 23 de janeiro de 1524, em Lisboa. Proveniente de uma família da pequena nobreza, seu pai, de nome Simão Vaz de Camões, e sua mãe, Ana de Sá de Macedo. Sem muitos privilégios, pertenceu a uma classe dependente de favores da aristocracia. Obteve sua formação por meio da ajuda de seu tio, Dom Bento de Camões; estudou no Convento de Santa Cruz, onde

incorporava-se a Universidade de Coimbra. Conviveu com a fidalguia e frequentou o Paço real, tornando-se popular nos salões, devido a sua maestria na composição de versos.

A respeito da condição social de Camões, Cidade, em *Luís de Camões: o lírico* (1952), afirma:

O que ela não lhe podia impedir era a frequência da esfera social onde os seus talentos mais podiam luzir. São das melhores as suas relações. Se, entre as composições dedicadas aos grandes do tempo, uma ou outra não transcenderá em significado as inevitáveis homenagens da retórica necessitada à opulência remediadora (...) são, todavia, mais numerosas as que revelam ou uma camaradagem amistosa ou uma afeição reverente, mas familiar. (CIDADE, 1952, p. 20-21).

Devido aos conhecimentos e o talento que possuía, conviveu no ambiente palaciano, teve contato com as mais belas e educadas damas da alta nobreza. A atmosfera de erudição que envolveu a sua juventude é também considerada parte de sua sólida formação cultural. Aprofundou-se em leituras da antiguidade clássica, estudou Homero, Horácio e Virgílio, além de autores modernos, como Petrarca, Boscan e Sannazzaro.

Dominou conhecimentos da gramática latina, Cosmografia, Geografia, Filosofia. Conheceu numerosas teorias, dentre elas as teorias aristotélicas, as teorias da origem do universo e a teoria do amor platônico. A produção literária camonianiana é uma demonstração do seu domínio das mais diversas áreas do conhecimento. Razão que “faz dele um dos mais perfeitos, senão o mais perfeito representante entre nós de *uomo universale*⁹, do Renascimento” (CIDADE, 1952, p. 13-14).

Sua personalidade era de um inconformista, rebelde, galanteador, irônico, boêmio e valentão. Envolveu-se em brigas e confusões que lhe deixaram o apelido de Trinca-fortes. Por volta de 1547, por conta de uma aventura amorosa proibida, foi enviado a Ceuta, como soldado do exército; durante a batalha contra os árabes, perdeu o olho direito. Regressa a Lisboa em 1549, onde é chamado “cara sem olhos” por uma dama, como relata em sua lírica:

Sem olhos vi o mal claro
Que dos olhos se seguiu,
Pois cara sem olhos viu
Olhos que lhe custam caro
De olhos não faço menção;
Pois quereis que olhos não sejam:
Vendo-vos, olhos sobejam;
Não vos vendo, olhos não são.

⁹ Homem universal ou Gênio Universal – conceito definido durante o Renascimento para se referir ao modelo de conhecimento que abrange os mais variados campos.

(CAMÕES,1963, p. 491)

Contam as especulações biográficas, que Camões foi exilado em Ceuta por causa de suas intenções amorosas pela Infanta D. Maria II; como pena por tal despropósito, foi afastado da corte, preso e levado ao Ribatejo, mas preferiu a liberdade na guerra, optou pelo exílio em Ceuta. Ao retornar, sua aparência moral e física acabou desconsertando as damas da corte. A Infanta, irmã de D. João III, viveu sempre cercada de damas de companhia, figuras intelectuais e eruditas, como Luísa Sigea e Paula Vicente.

Além da Infanta D. Maria II, são muitos os nomes citados entre os possíveis amores de Camões: Catarina de Ataíde, aquela que possivelmente daria origem ao anagrama Natércia, muito frequente na lírica camoniana. Assim como os nomes de D. Francisca de Aragão, D. Violante Andrade, Dinamene (a jovem chinesa), Bárbara (a escrava que o fez cativo), dentre outros nomes também citados em estudos biográficos que fazem referência aos amores do Poeta.

Entre as intrigas vividas por Camões, consta também uma briga no dia de *Corpus Christi*, em 1552, com Gonçalo Borges, inspetor dos animais da tropa real, a quem Camões feriu com espada, e por esse motivo foi preso e levado à Cadeia do Tronco. Recebeu o perdão por meio da Carta Régia, já mencionada, assinada por Dom João III, em 07 de março de 1553, com a condição de lutar na Índia. Partiu num Domingo de Ramos, aos 29 anos, rumo a Goa, como soldado raso. As experiências das batalhas e das expedições ultramarinas serviram-lhe de inspiração para começar a escrever, em 1554, *Os Lusíadas*, com o objetivo de contar as conquistas portuguesas.

De Goa foi transferido a Macau, para exercer o cargo de Provedor-mor dos defuntos e ausentes, em 1556. Há controvérsias se o motivo seria uma punição ou uma incumbência administrativa, mas foi durante esse período que compôs a maior parte de sua epopeia. Ao retornar a Goa, sofreu um naufrágio na costa do Camboja, conseguindo salvar o manuscrito de sua obra, mas é nesse triste episódio que se dá a morte de Dinamene, a sua jovem amada chinesa. Seriam dedicados a ela os versos de *Cara minha inimiga, em cuja mão* e *Alma minha gentil, que te partiste*.

Apesar das turbulências, consegue retornar a Goa, onde vive um período amistoso, sob a proteção do Vice-Rei Dom Francisco de Sousa Coutinho, que vem a falecer em 1564. Desse período, são raros e escassos os dados, pouco se sabe da vida de Camões no Oriente; apenas as alusões compreendidas de versos e as frequentes referências a uma penosa realidade. A pobreza,

as decepções e a revolta por não ser compreendido fizeram parte desse momento da vida de Camões (CIDADE, 1952, p. 63).

As humilhantes injustiças, a mágoa e o orgulho ferido são temas frequentes na lírica camoniana, provavelmente fruto desse período, em que o Poeta viveu em condições de miserabilidade, mergulhado em dívidas. De Goa partiu a Moçambique, fugindo de nova prisão; porém, a essa altura, a situação esteve ainda pior, prolongando-se sua estadia em Moçambique por conta de uma dívida de duzentos cruzados com Pero Barreto, “necessitado do recurso de amigos para comer e continuar a viagem” (CIDADE, 1952, p.65).

Somente em novembro de 1569, aos 45 anos de idade, após ter a dívida de duzentos cruzados paga, Luís Vaz de Camões embarcou para retornar a Lisboa, contando novamente com a ajuda financeira de amigos, como Diogo do Couto, Heitor da Silveira e Antonio Cabral. Segundo Braga (1907), ao final do mês de março de 1570, chegava aos Açores a Nau Santa Clara e “a Lisboa em 07 de abril de 1570, tendo Camões ainda o desgosto de ver morrer Heitor da Silveira, já à vista de terra” (CIDADE, 1952, p.696).

Lisboa já não era mais a mesma dos tempos de juventude do Poeta; pairavam na cidade os males da peste, da pobreza e da intolerância religiosa, oriunda da Contrarreforma e do Concílio de Trento. A Inquisição, instaurada desde 1536, tomava o lugar do pensamento humanista, lançando à fogueira e perseguindo os hereges.

Enquanto outros traziam as ricas mercadorias das Índias, Camões trazia o manuscrito do seu Poema, sentido nos desterramentos injustos, nos cruzeiros doentes, e combates contra os piratas, nas tempestades e naufrágio: era o Tesoro Del Luso, como lhe chamou Cervantes, traduzindo em uma frase genial o sentimento colectivo dos Lusíadas. Allí estava eternizada a vida, a gloria da nação portugueza; trazia-o para lança-lo á publicidade, como o marinheiro que se arroja ao mar a noticia do galeão que afunda, para que um dia aconteça saberem quando e aonde succumbiram á fatalidade. (BRAGA, 1907, p. 696).

Depois que desembarcou, segundo Braga (1907), Camões procurou encontrar sua mãe, já muito velha e muito pobre, e promover a publicação d’*Os Lusíadas*. Temia o Poeta que seu poema épico sofresse o mesmo destino do *Parnaso*, obra que lhe fora roubada e que nunca mais soube o paradeiro. Só não lhe roubaram *Os Lusíadas* porque, em 1571, já estavam entregues ao tribunal da censura eclesiástica (BRAGA, 1907, p.710). A licença que permitiu a publicação é concedida no dia 24 de setembro de 1571, conseguindo a publicação em 1572, logo após os ajustes requeridos pela censura. Teve ainda que enfrentar os desafios de desvendar falsas edições.

Logo após a publicação de sua obra, foi elaborado um alvará assinado por Dom Sebastião, em 28 de julho de 1572, que concedeu a Camões o recebimento da Tença, no valor de quinze mil réis, com renovação a cada três anos. Supõe-se que essa pensão foi conseguida por intermédio de Dom Manuel de Portugal, conforme documento, como consta no Anexo G, uma forma de retribuir *aos serviços prestados, o engenho e habilidade e a suficiência* presentes em seu livro.

O valor da tença, renovada com dificuldades no dia 02 de junho de 1578, não foi suficiente para proporcionar uma condição financeira melhor; viveu mesmo assim na pobreza, após a publicação d'*Os Lusíadas*. Contava com a ajuda do escravo *Jau*¹⁰, nomeado Antônio, em algumas biografias. Aquele que pedia esmolas nas ruas em Lisboa, para poderem comprar comida, a fome e a peste já assolavam a população portuguesa nesse período, mas agravou-se após a tragédia em Alcácer-Quibir.

Ainda em 1578, Portugal é derrotado e o sonho de conquistar o Marrocos culmina no fim trágico e muito sombrio, um luto com gosto amargo, que ressoa aos portugueses até os dias de hoje. Desiludido em todos os aspectos, ignorado e pobre, teria Luís Vaz de Camões contraído a peste; morreu o Príncipe dos Poetas no dia 10 de junho de 1580. Segundo Braga (1907), há duas hipóteses para o local de sua morte: a primeira afirma que Camões ficou internado e isolado, assim como outras pessoas infectadas pela peste, o que explicaria o fato de ter sido enterrado em vala comum, assim como outras vítimas. A segunda aponta que Camões morreu em sua casa, em meio à pobreza e à miséria (BRAGA, 1907, p. 818).

Os infortúnios e a má fortuna perseguiram o Poeta mesmo depois da morte. De acordo com a lenda, o corpo foi envolto em uma mortalha, um lençol fornecido pela casa de Francisco de Portugal, 8º Conde de Vimioso, que concederia essa caridade também aos demais mortos pela peste. E os ossos teriam sido transferidos para um túmulo no centro da Igreja de Santana, quando tardiamente o rei espanhol, Filipe II, que comandava Portugal, procurou saber do autor d'*Os Lusíadas*.

Em 1755, Lisboa foi destruída por um terremoto e os restos mortais novamente se perderam. E em 1880, durante as comemorações do tricentenário da morte de Camões, as ossadas resgatadas do desastre foram transferidas para o Mosteiro dos Jerônimos, onde supostamente estão hoje seus restos mortais. Os Anexos H e I trazem as fotografias do túmulo, feitas durante a visita ao Mosteiro dos Jerônimos, no dia 26 de janeiro de 2020.

¹⁰Javanês ou natural da Ilha de Java.

Em 31 de maio de 1582, de acordo com um novo alvará, a Tença concedida a Camões passou a ser paga à Ana de Sá, sua mãe, como relata o texto do Anexo G, *muito velha e pobre*. A morte de Luís Vaz de Camões é frequentemente associada ao fim dos tempos de glória de Portugal; em uma carta escrita a Dom Francisco de Almeida, seu amigo, o Poeta escreveu: “Enfim, acabarei a vida, e verão todos que fui tão afeiçoado à minha pátria que, não só me contentei de morrer nela, mas com ela!” (CAMÕES *apud* SCHERNER, 1980, p.23). A relação amorosa com a pátria é um tema comum na obra camoniana, seus amores convergem em um único amor, o amor pela nação.

Apesar das discordâncias em alguns aspectos, a identificação do ideal luso nos versos de Camões é descrita nas obras da grande maioria dos teóricos pesquisadores da vida e da obra camoniana:

Pela sua vida, pela sua obra e ainda pelas terríveis circunstâncias da época, que se refletiram na sua morte, Camões sentiu e deu forma imperecível à eterna esperança, da forte raça a que pertence o ramo luso. Desde Pinto Ribeiro, Filinto Elysio, Morgado Matheus, Domingos Sequeira, Bomtempo, e Almeida Garrett, foi glorificando Camões que se tocou a fibra orgânica para acordar Portugal à vida política, à consciência da sua autonomia e missão histórica. (BARATA, 1907, p. 833-834).

Seja pela forma como diz, por meio de uma linguagem prodigiosa e particular, ou por aquilo que diz, a obra de Camões constitui uma miscelânea indissociável entre os mais diferentes temas de seu tempo: as guerras, a pátria, os amores, as adversidades, as conquistas. O contexto da época em que viveu está impregnado em sua escrita, resultando em uma obra que expressa desde o tom melancólico, nacionalista, místico, amoroso, exaltado, triste, lamentoso.

A vida e a obra de Camões continuam repercutindo mais de quatro séculos após a sua morte; a literatura não cessa o trabalho de reproduzir e renovar Camões. Não é por acaso que ele reaparece exaustivamente como tema, como personagem, como fonte de inspiração em novos textos. A injustiça que não permitiu o reconhecimento de seu talento em vida, ao menos dá passagem para sua notoriedade posterior. Há sempre algo de inovador no estudo da vida e da obra camoniana, há sempre o que se comentar acerca de Camões, ou, ainda, há sempre a necessidade de se rever aquilo que já disseram a seu respeito.

1.5 O percurso biográfico em *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente*

Natália Correia toma posse de muitos elementos biográficos na construção de sua peça e recria alguns episódios, como se tivesse a intenção de fidelidade à biografia, mas também distorce outros eventos, dando a impressão de não se preocupar com o que de fato seria verdade. Isso porque o que Natália Correia faz permite essa flexibilidade, uma vez que a literatura, enquanto ficção, não tem o compromisso com a verdade. E a obra *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1981), por se tratar de literatura e de uma peça teatral da década de 80, possui características específicas que permitem uma escrita descompromissada com a verdade histórica, biográfica.

O termo ficção referido neste trabalho deve ser entendido como literatura, ou seja, discurso subjetivo, invenção, criação, ou até mesmo mentira, pois o texto literário, em sua condição artística, possibilita criar e inventar uma suposta realidade. Paradoxalmente esta pesquisa ampara-se também no discurso histórico-biográfico, e a história ou a biografia, neste sentido, opõe-se à ficção, pois se refere ao real, preocupa-se com a verdade e com a fidelidade possível dos fatos. Apesar do discurso histórico contemporâneo já admitir a inviabilidade de uma escrita ausente de subjetividade, ainda assim cabe ao historiador a tentativa de retratar o real e não o imaginário.

Acerca desses dois conceitos, ficção e história, muito já se discutiu e vem sendo discutido; ambos já foram considerados realmente termos paradoxais. Aristóteles, em sua *Poética* (2004), já afirmava haver uma distinção, uma oposição extrema entre Literatura e História. Para esse filósofo, o poeta diferenciava-se do historiador; este preocupava-se em narrar acontecimentos, e o poeta preocupava-se em narrar fatos que poderiam acontecer. Aristóteles evidencia que o poeta parte da *mimesis*, que enuncia e busca a imitação de verdades gerais, possíveis na realidade; já o historiador relata fatos particulares.

Não se pode negar a influência que a história exerce na ficção e vice-versa. O que se constata nos últimos anos é que a ficção e a história têm muito em comum e não há mais a antiga preocupação em definir e delimitar o que seja história e o que seja literatura, a fim de separar, isolar cada conceito, como se fosse único e heterogêneo. É justamente o contrário o que tem ocorrido com os estudos a respeito desse tema.

Tanto a literatura como a história valem-se da linguagem como ferramenta; segundo Esteves (1998, p. 125), “a história e a literatura têm algo em comum: ambas são constituídas de

material discursivo, permeado pela organização subjetiva da realidade feita por cada falante, o que produz uma infinita proliferação de discursos.”

Esteves (1998) levanta outra questão, abordando a possibilidade de se representar uma verdade histórica pela literatura, o que leva a avaliar o fato como se fosse uma questão de ponto de vista, de interpretação. Assim, aponta dois caminhos: “Ou a história, como a ficção, com seu discurso subjetivo também é uma invenção. Ou, então, também é possível se chegar a uma verdade histórica através da literatura” (1998, p. 125). Verifica-se, neste sentido, que não se sugere que a literatura possa exercer o papel da história, mas sim que esta aponta para uma “representação totalizadora”¹¹. Uma constatação que se aproxima da perspectiva aristotélica na compreensão do papel da filosofia e mais especificamente da poesia, no sentido em que para Aristóteles a poesia possui uma visão mais abrangente, já a história possui uma visão mais específica, por narrar acontecimentos. Mas é necessário ressaltar que esta visão totalizadora da poesia pode entrar em contraponto com a visão da história, uma vez que a história, diferentemente da visão de Aristóteles, já não vê a história com essa dimensão fechada da representação de uma verdade.

A literatura possui uma forma exclusiva de remeter fatos históricos, com um olhar despreocupado a respeito da história; ela relata sem se prender ao que seja verdadeiro, real. E assim representa o passado de uma forma irreverente, dando voz ao mistério, ao fantástico, ironizando esse passado. A literatura preenche os espaços vazios deixados pela história, preocupa-se em alimentar o mistério a respeito daquilo que a história não relatou. E por se tratar de um meio artístico, a literatura ainda privilegia, pois permite a interpretação, ou seja, a história, a partir de vários pontos de vista. Com a literatura não há apenas uma visão do passado, como apresentam os relatos de historiadores, mas várias visões, vários aspectos de um mesmo fato histórico.

No discurso histórico, o que se constata é que muitos fatos foram ocultados. Seguindo os padrões de uma sociedade muitas vezes reprimida, preocupada com certos valores morais, muitos historiadores ocultaram fatos relevantes do passado, deixando brechas que somente as suposições podem preencher. E é exatamente nesse ponto que se encaixa o papel importante da literatura.

A literatura enquanto arte vem desmistificar esse passado histórico, possibilitando apontar respostas para muitas dúvidas acerca da história que foi imposta, mas que nunca passou

¹¹ . Expressão usada pelo professor Maaten Steenmeijer e que Esteves indica em seu texto.

a ser convincente; pelo contrário, deixou sempre lacunas, espaços vazios que alimentaram a curiosidade histórica do homem, por isso a história permaneceu sempre intrigante.

No entanto, é importante lembrar que a ficção com olhos para a história não deixa de ser antes de tudo ficção, e, por isso se permeia, como já afirmado neste trabalho, pela invenção, pela subjetividade, ela não é história. Porém, há uma diluição das fronteiras que separam a literatura e a história, e essa diluição tem como resultado os gêneros híbridos, como a biografia, o romance histórico, o drama histórico ou teatro histórico.

Natália Correia perpassa as origens do teatro histórico, tendo em vista que ao falar de Camões ela se propõe, de maneira próxima aos românticos, a um olhar para um passado glorioso. O que a diferencia é o fato de que esse olhar para o passado é feito de maneira a possibilitar um repensar histórico, ao passo que para os românticos o passado era tido como modelo saudosista. Para produzir esse efeito de reflexão, a dramaturga toma posse de fragmentos da obra camoniana, introduzindo-os em seu texto dramático e construindo um percurso biográfico, uma vez que também faz uso de dados que se encontram em diversos estudos a respeito da vida de Luís Vaz de Camões.

No que se refere à biografia, Dosse (2009) dedicou-se ao estudo do que ele configura como gênero híbrido, pois, segundo o teórico,

a biografia se situa em tensão constante entre a vontade de reproduzir um vivido real passado, segundo as regras da *mimesis*, e o polo imaginativo do biógrafo, que deve refazer um universo perdido segundo sua intuição e talento criador. Essa tensão não é, decerto, exclusiva da biografia, pois a encontramos no historiador empenhado em fazer história, mas é guinada ao paradoxismo no gênero biográfico, que depende ao mesmo tempo da dimensão histórica e da dimensão ficcional. (DOSSE, 2009, p.55)

Essa tensão citada por Dosse (2009) é identificada na obra *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1981), de Natália Correia, apesar de a obra não se classificar como biografia, o que ela apresenta é semelhante ao gênero, pois proporciona ao leitor um percurso pela vida de Camões, desde sua juventude até a morte.

Em 1981, Natália Correia já apresentava traços das vertentes contemporâneas da literatura; nota-se pelo fato de apresentar um hibridismo na composição de seu texto dramático, conciliando elementos de outros gêneros textuais, como a poesia lírica, a epopeia clássica e a biografia. Entre essas combinações, a primeira que se pode destacar é entre o gênero teatral e a biografia.

Os dados biográficos acerca de Camões utilizados no tópico anterior têm como referência os estudos dos biógrafos mais antigos, como Pedro de Mariz (1550-1615), Manoel

Severim de Faria (1585-1655), Manuel de Faria e Sousa (1590-1649), assim como os biógrafos dos séculos XIX e XX, como Storck (1829-1905) ou José Hermano Saraiva (1919-2012), mas usa principalmente a obra de Teófilo Fernandes Braga (1843-1924) e Hernani Cidade (1887-1975). Encontram-se nessas obras as passagens biográficas utilizadas também na peça de Natália Correia.

De acordo com Dosse (2009, p. 56), a primeira das regras da biografia é “seguir a ordem cronológica”; uma biografia normalmente narra a vida de uma pessoa desde o nascimento até a morte, ou os fatos mais recentes, caso o biografado seja alguém ainda em vida. Já o que acontece na peça nataliana é a apresentação das ações a partir de um Camões jovem; no início do primeiro quadro, em uma rubrica, lê-se:

(...) Entra Luís de Camões. Terá quando muito, vinte e quatro anos. É meão, entroncado, mas grácil na desenvoltura do corpo. A barba e os cabelos ruivos emolduram-lhe o rosto de traços nobres em que fulgem uns olhos rasgados, ora contemplativos, ora febris. (CORREIA, 1981, p.18).

Além da descrição física, o primeiro ato faz referência também aos amores e às intrigas vividas por Luís de Camões. Ainda no início do ato, o retorno do primeiro desterro vivido pelo poeta, as primeiras cenas mencionam o fato de o personagem ter voltado do Ribatejo, onde viveu por um tempo, para esquecer um amor. As passagens envolvendo as damas Catarina de Ataíde e a Infanta Dona Maria II também se encontram nas primeiras cenas. Assim como a menção ao segundo desterro, em Ceuta, por motivo dos conflitos amorosos, envolvendo a Infanta.

O epíteto Trinca Fortes é mencionado, o título honorífico de Cavaleiro Fidalgo do Rei, dentre as outras marcas da vida de Camões, como a autoria da peça *Auto de El Rei Seleuco* e o estranhamento e a má recepção da obra por estabelecer ligações com os boatos direcionados a Dom João III e seu suspeito afeto pela madrasta. Ao retornar do exílio em Ceuta, onde perdeu um olho em batalha:

ANDRÉ FALCÃO DE RESENDE, indicando Luís de Camões que acaba de entrar.
 Aí o tens
 Luís de Camões vem mal-humorado. Está cego do olho direito que perdeu em combate. Mas, no seu aspecto ainda muito jovem, nem mesmo essa inferioridade física lhe diminui o desempenho e a sedução.
 TODOS OS MOINANTES, num acolhimento festivo.
 Viva o Trinca-Fortes!
 LUÍS DE CAMÕES, sem entusiasmo.
 Viva!
 (CORREIA, 1981, p. 59)

Finalizando o primeiro ato, as cenas aludem à briga com Gonçalo Borges, em dia de *Corpus Christi*, à prisão e ao novo degredo, desta vez enviado para lutar na Índia. Não há até esse momento referência à carta de perdão, nem ao tempo de estudo e formação do poeta, também não há passagens envolvendo familiares.

Verifica-se, sobretudo, que tanto os fatos suprimidos quanto aqueles inseridos pela autora não ocorrem ocasionalmente, pois servem de estratégias na construção da personagem, pautadas na percepção de Natália Correia acerca de Luís Vaz de Camões. Chamam-se inserções os desvios ou conduções da trama nas quais se nota a mão da autora, como se pegasse peças de um tabuleiro e as mexesse, por vezes seguindo as regras do jogo e outras desvirtuando-as, sem a menor culpa. São as regras, regras da biografia, porém não é esse o jogo pretendido, porque o que faz chama-se antes de tudo: teatro.

Entre as inserções que podem ser destacadas no primeiro ato, são exemplos as passagens em que a poesia é contextualizada; a dramaturga, ao criar a cena em que o poeta profere seus versos, induz o leitor a acreditar que aquele foi o momento de criação artística, de composição daquele texto. Inserções como essas aparecem no decorrer de toda a obra, ora concordando com as leituras biográficas, ora discordando.

Também é possível notar como inserções o decorrer do tempo na obra. A começar pelo fato de a obra iniciar com o poeta já aos vinte e quatro anos de idade, mas também pelas várias cenas em que, contrastando com a biografia, o tempo parece passar de maneira mais rápida. Por exemplo, nas cenas que tratam das prisões, dos exílios. Não há na peça marcações do tempo durante essas cenas; Natália Correia parece sugerir que são episódios que aconteceram de uma forma mais acelerada, diferente da impressão passada ao leitor da biografia. Talvez pelo mesmo motivo, porque como escritora de um gênero literário possui a liberdade de escolher os episódios que pretende enfatizar.

No segundo ato, as passagens da vida de Camões que entram em cena são alguns dos infortúnios do exílio em Goa, as dificuldades financeiras, o apoio do Vizo-Rei, Francisco Barreto, e dos amigos João de Melo, Heitor da Silveira e João Lopes Leitão. Camões já adulto, com cerca de trinta anos, como afirmado na rubrica que inicia o segundo ato. Aparecem também os nomes de Bárbara, a escrava que o fez cativo, e Dinamene, a paixão chinesa. Não há nenhuma cena das batalhas, do Camões soldado. Mas sim do Camões escritor, que cria o *Auto de Filodemo*, sob encomenda do Vizo-Rei. E por causa dessa obra é enviado em novo desterro, dessa vez a Macau, na China, para exercer o cargo de Provedor-Mor dos Defuntos e Ausentes.

Nessa passagem, Natália Correia faz as inserções apontando o motivo de o poeta ter sido indicado ao cargo e enviado à China.

Segundo a peça teatral, o poeta teria desagradado o Vizo-Rei com a trama de seu auto; a encomenda buscava uma homenagem a Francisco Barreto, mas o poeta usa da peça para contar suas desventuras amorosas. Mostra dessa maneira que não estaria em condições de voltar a Portugal, pois causaria maiores confusões, visto que ainda não tinha desistido da paixão pela Infanta D. Maria II, e por esse motivo é enviado a Macau:

VIZO-REI, para Luís de Camões

Encomendei-te um auto em que devias fazer memória da minha fama. E ele serve-te de ensejo para apregoares uma paixão que ofende os costumes. Não estás em estado de espírito de voltares para Lisboa.

LUÍS DE CAMÕES

Senhor, acabei o serviço militar.

VIZO-REI

Mas não se acabaram as loucuras com que intentas comprometer um nome soberano.

LUÍS DE CAMÕES

Das minhas loucuras só eu tenho sido bom pagador.

VIZO-REI

Pois desta vez suavizo-te o preço. Nomeio-te Provedor-Mor dos Defuntos e Ausentes nas partes da China.

LUÍS DE CAMÕES

Senhor...

VIZO-REI

Não tem discussão.

O Vizo-Rei vai a retirar-se com a Comitiva mas são detidos por um alegre repicar de sinos que festejam a entrada na barra da armada vinda de Lisboa.

VIZO-REI

Chegou a armada! (Para os soldados). Despachem bergantins e bargaçãs para descarregar as tropas e a mercadoria.

(CORREIA, 1981, p. 116-117)

A partir do décimo quadro, quando Camões está rodeado de cortesãs chinesas em Macau, há uma série de alucinações, misturadas com a embriaguez. O poeta narra, por meio de suas falas, o naufrágio que o levou a perder tudo que havia conquistado na China, inclusive a morte de Ti-Nam-Men, ou Dinamene, uma de suas musas inspiradoras.

Em meio a essas alucinações, são narrados também os primeiros cantos de *Os Lusíadas*, a trama da peça *Erros Meus, Má fortuna, Amor Ardente* (1981). Acrescenta o momento de inspiração para a escrita da grande obra de Luís Vaz de Camões, assim como o decorrer da escrita, os principais episódios da epopeia, além de recriar também os percalços de sua edição, impressão e da recepção da obra em terras lusitanas, como será apresentado no terceiro ato.

Do segundo ato, ainda, deve-se acrescentar que contradizendo o que se lê em muitas biografias, na peça de Natália Correia, o soneto *Alma minha gentil que te partiste* é proferido no momento em que o poeta tem conhecimento da morte de Catarina de Ataíde, ou seja, é para

Catarina que Camões dedica esses versos, não para Dinamene, como alguns textos biográficos afirmam. Há ainda a inserção do texto de Fernando Pessoa, pois nas falas de Camões, quando ainda está no meio de sua alucinação e narra os episódios d'*Os Lusíadas*, usa o termo Mostrengo¹² e não Gigante Adamastor, como é encontrado em sua epopeia.

O que a dramaturga propõe é o que a personagem narrou por meio de suas falas e escreveu posteriormente em sua obra, não o texto encontrado de fato n'*Os Lusíadas*, mas um fragmento do texto de Pessoa, um escritor modernista, nascido séculos depois de Camões. Fato que somente a ficção pode proporcionar, o encontro de textos e autores separados pelo tempo e pela história, mas que a literatura permite dividirem a mesma cena.

No terceiro ato, os elementos biográficos referem-se já ao retorno do poeta a Lisboa. Envelhecido, dezessete anos passados, longe de sua pátria, retornando com o desejo de publicar seu livro, é descrito como um velho mendigo. Lisboa sofre com a peste, o sofrimento do povo lisboeta, assim como a pobreza do poeta; são fatos reforçados nas rubricas e nas falas dos Homens e Mulheres do Povo:

Uma rua em Lisboa que durante meses foi arrasada pela peste. Em acção de Graças, celebra-se o fim do flagelo com uma procissão à Senhora da Saúde. Este ambiente de festejos, é também consagrado ao regresso do Rei que, há muitos meses saiu de Lisboa, fugido à peste. Ouvem-se estouros espaçados de morteiros. Homens e Mulheres do povo, elas vestidas de luto.

1ª MULHER, tom patético

Morteiros...tambores...folias. O povo dança sobre milhares de covas. (Num choro desgarrado). Áááááái... Só num dia, a peste levou-me quatro filhos.

2ª MULHER, mesmo tom

E o meu homem.

3ª MULHER, engrossando a choradeira

Famílias inteiras.

4ª MULHER, voz lúgubre

Tantos cadáveres que, na mesma cova, os enterraram às dezenas.

Do fundo, surge um homem que se queda à distância a observar esta cena. Não sendo idoso, os anos vividos ao desbarato, marcaram-no impiedosamente. A impressão causada é a de uma velhice permatura que, penosamente, transporta uma pujança de espírito, sem idade. Após uns momentos, reconhece-se nele a sombra gasta do jovem galhardo e barbirruivo que brilhou nos paços e campeou nas arruaças: Luís de Camões. (CORREIA, 1981, p. 143-144)

Compreende-se na leitura do excerto acima que o percurso da personagem Luís de Camões converge no percurso do herói trágico, uma vez que sua trajetória ficcional se inicia já na juventude, passando por várias cenas que demonstram as tentativas de superar as dificuldades, que são também as dificuldades de seu povo, mas que culminam em um final

¹² Fernando Pessoa em *Mensagem* (2010), retoma alegoricamente a personagem Adamastor, de Luís de Camões, sob o nome de Mostrengo.

trágico, uma tragédia gerada pela culpa. Todos estes aspectos permitem a aproximação com uma outra peça de dimensão trágica, *Édipo Rei*, de Sófocles, escrita por volta de 427 a. C, quando o protagonista também possui um final trágico, vivendo como mendigo, configurando também a impressão de “uma velhice prematura”.

As musas e paixões do poeta também aparecem no último ato. D. Francisca de Aragão, um dos nomes citados em estudos voltados aos amores de Camões, aparece na peça, fortalecendo essa afirmação; em suas falas, a personagem, que em cenas anteriores facilita um encontro amoroso entre Luís Vaz e Catarina de Ataíde, faz agora confissões de ter guardado um sentimento amoroso pelo poeta: “É tarde. Em tempos amei-te. Era uma criança. (...) Pobre Catarina! Chorei com ela. Mas não de amizade. Eram lágrimas de raiva. De Ciúme (...)” (CORREIA, 1981, p.182).

Natália Correia recria também as cenas nas quais Camões busca a impressão de seu livro; as personagens que contribuem para essa realização são os amigos mais próximos, mas principalmente D. Francisca de Aragão. A impressão se dá depois das ações em que se efetuam as avaliações da censura inquisitorial.

1º FRADE

Tinhas a Puríssima Virgem Maria para proteger os portugueses, em vez dessa deusa impudica.

(...)

2º FRADE

Baco! A quem vem Baco quando a Santa Teologia tem execração própria por Satanaz.

1º FRADE

Jupiter! Como ousas sentar esse deus indecente e frascário no trono da Omnipotência?

(...)

1º FRADE

Essa ilha de diabas não pode passar.

FREI BARTOLOMEU FERREIRA

Irmãos, Deus está aborrecido com os vícios que arruinam esta nação que d’Ele recebeu o benefício de muitas vitórias. O livro de Luís de Camões dá-nos exemplos de obras valorosas que animam a Cristandade a imitá-las. Por isso o julgo digno de ser imprimido.

2º FRADE

Com a condição de suprimirmos a frandulagem pagã.

(...)

LUÍS DE CAMÕES

Nem a própria teologia consinto que me pegue na mão para me ensinar a fazer versos.

FREI BARTOLOMEU FERREIRA

Quem fala em ensinar? Retocamos aqui... recompomos ali...

LUÍS DE CAMÕES

Suprimis, Alterais...

FREI BARTOLOMEU FERREIRA

Só o que basta para não contrariar a fé e os bons costumes.

LUÍS DE CAMÕES

Estou em vossas mãos.

FREI BARTOLOMEU FERREIRA

Estás nas mãos de Deus.

(CORREIA, 1981, p. 174-178)

O terceiro e último ato reforça os momentos de recepção *d'Os Lusíadas*, hoje considerada uma das obras mais célebres da língua portuguesa. Porém, o que Natália Correia apresenta é uma reavaliação do recebimento dessa obra em 1572; para o leitor contemporâneo, é difícil imaginar a rejeição ou o descaso em relação ao Poeta e a sua epopeia. Mas são essas as leituras em *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1981); Camões, ao ver Portugal devastado pela peste, a população empobrecida e a impulsividade desprovida de Dom Sebastião, arrepende-se de ter motivado por meio de seus versos novas batalhas.

No quadro em que se encontra com o Rei é humilhado e questionado pela pobreza e má aparência:

D. SEBASTIÃO, após uma pausa em que digere a impressão violenta que o Poeta lhe provocou.

Deixem-me a sós com ele. (Cristóvão de Távora e os três Moços Fidalgos saem, após o que D. Sebastião toma uma atitude de secretismo nervoso). Sabes por que os mandei embora? (Acentua o tom secreto). Vou humilhar-me ao teu gênio. Preciso dele. Não quero testemunhas. (Empertigando-se numa pose para o futuro.) Nenhum sinal de fraqueza manchará o clarão que vou projectar na História. (Luís de Camões permanece mudo, D. Sebastião afasta-se e observa-o com comiseração teatral). Que miséria! O príncipe dos poetas! Como chegaste a esse estado?

LUÍS DE CAMÕES

Perguntais aos vossos ministros.

D. SEBASTIÃO

O quê? Não te pagam a tença?

LUÍS DE CAMÕES

Devem-me muitos meses atrasados. (Irônico). Se outros méritos não tenho para que não me deixem morrer de fome, sempre vos lembro que sou Cavaleiro Fidalgo da vossa casa.

(CORREIA, 1981, p. 209-210)

O que Natália Correia propõe com essas ações é que as humilhações vividas por Luís Vaz de Camões não se deram apenas pelo descaso com a sua obra e a sua engenhosidade, mas vieram daqueles a quem o Poeta mais enalteceu em seus versos: Dom Sebastião, a quem dedicou *Os Lusíadas*, D. Maria II, sua grande paixão, e também sua Pátria.

Vale ainda destacar, entre os elementos biográficos recriados por Natália Correia, o recebimento da Tença, concedida por Dom Sebastião a Camões, após a publicação de sua epopeia e os fatos históricos contemporâneos ao Poeta, como a batalha em Alcácer-Quibir, que acarretou a derrota de Portugal e a morte de grande parte da fidalguia lusitana. Na peça, a autora enfatiza o sentimento de culpa, o arrependimento por ter motivado o confronto e faz uma inserção criando cenas que mostram a tentativa de Camões em convencer Dom Sebastião a desistir do combate:

LUÍS DE CAMÕES

O culto cego da antiguidade transtorna-vos o entendimento. Pedi-vos que imitásseis as virtudes antigas. Mas no ânimo. Não nos costumes que os outros. Hoje quando se fala em Rei, fala-se em Estado, em governo, em Pátria. E quem o exorta a tomar as armas, tem em mente que ele combata por obra dos seus capitães.

D. SEBASTIÃO

Em resumo, não queres que eu morra. Comoves-me. Mas ouve lá, acreditas na morte? Tu, um poeta imortal.

LUÍS DE CAMÕES

Tive que acreditar nela para vencer em cantos que as suas garras não alcançam.

D. SEBASTIÃO

És pretencioso (sic). Pois eu sou mais modesto. Prefiro brincar com ela.

LUÍS DE CAMÕES

A morte gosta dos que a tratam como meninos.

D. SEBASTIÃO

E esquece-se dos prudentes, porque os despreza.

LUÍS DE CAMÕES

Oh, a rapacidade angelical da vossa predestinação! E pensar que me apaixonei pela maravilha fatal dessa desgraça demoníaca. Todas as mulheres que amei fundiram-se numa. E ela na Pátria. E a Pátria em vós. Apareceste-me entre os mortos com a força da ressurreição. Amei-vos como a um filho que saíste do ventre misterioso do meu gênio (sic). Hoje causais-me o horror de eu ter parido um monstro.

D. SEBASTIÃO, transfiguradamente orgulhoso.

Tenho a coragem de ser poeta na vida. Vós, lacaios das Musas, só sois sublimes com a pena na mão.

(CORREIA, 1981, p. 214-215)

A peça se encerra com a morte do poeta, uma cena recriada de maneira mitológica. Logo após as notícias da tragédia da guerra, a população sai aos prantos nas ruas, todos culpam o autor d'*Os Lusíadas*, ameaçam apedrejá-lo, mas não o reconhecem no meio da multidão.

Na peça, Camões não morre por causa da peste, como relatam seus textos biográficos, mas sim por sentir muita culpa. Seu corpo é coberto por um lençol no meio da rua. Na última rubrica, a descrição de seu vulto e um clarão se desfazem, apontando para uma cena de morte em tom de mistério. O fato de a personagem sumir, da descrição de um “clarão” e de se transformar em um vulto, remete a uma cena obscura, enigmática, confusa, podendo levar ao questionamento a respeito da morte da personagem. A impressão sugerida ao leitor é a de uma cena de cunho fantástico, como se, a partir daquele momento, não se tratasse do corpo, do físico, mas da presença imaterial da personagem. Novamente pode-se remeter à trama da tragédia de Édipo, em *Édipo em Colono*, o protagonista também tem seu fim enigmático que possibilita a moldura mitológica, quando Édipo desaparece misteriosamente no bosque sagrado e ninguém sabe ao certo seu fim.

Assim, Natália Correia aponta para a construção de uma personagem que também se molda em torno de mito; o Camões de Natália Correia configura-se mitologicamente a partir de

sua peça, ou a partir da última cena, mais precisamente que não conclui o fato de sua morte, mas sugere por meio do desaparecimento misterioso de seu corpo.

2 MÁ FORTUNA

“Posto me tem Fortuna em tal estado,
E tanto a seus pés me tem rendido!
Não tenho que perder já, de perdido;
Não tenho que mudar já, de mudado.

Todo o bem pera mim é acabado;
Daqui dou o viver já por vivido;
Que, aonde o mal é tão conhecido,
Também o viver mais será escusado,

Se me basta querer, a morte quero,
Que bem outra esperança não convém;
E curarei um mal com outro mal.

E, pois do bem tão pouco bem espero,
Já que o mal este só remédio tem,
Não me culpem em querer remédio tal.”
(CAMÕES, 2005)

Ao propor uma análise de *Erros Meus, Má fortuna, Amor Ardente* (1981), de Natália Correia, faz-se necessário apontar as dimensões do gênero dramático ao qual a obra pertence. Mas é importante ter clareza de que o teatro, assim como os demais gêneros literários, não pode ser conceituado de maneira fechada, com barreiras fixas, que limitam fronteiras entre um gênero e outro. Para iniciar as reflexões a respeito do teatro, propõe-se de antemão uma breve explanação da teoria dos gêneros literários e as mudanças nas definições, comparando as teorias mais recentes com conceitos mais clássicos.

Na sequência, apontam-se as características do gênero dramático, tendo em vista os ensinamentos gregos e as definições do teatro clássico, relacionando-os aos conceitos do teatro épico. Ainda neste capítulo, discorre-se acerca do gênero dramático, pensando em um panorama histórico do teatro português, elencando obras e suas peculiaridades no decorrer do tempo, desde o teatro religioso e de Gil Vicente até o século XX, no qual se pode situar a obra que serve de análise para este trabalho, das lições de Brecht e sua presença no pós 25 de abril. Encerrando o capítulo, são apresentadas algumas nuances de gêneros literários diferentes que se encontram em uma mesma obra: a biografia, a poesia, a epopeia e o teatro se encontram em *Erros Meus, Má fortuna, Amor Ardente* (1981).

2.1 Da pureza à contaminação: a criatividade não aceita limites

As primeiras definições e os estudos da teoria de gêneros literários surgiram na Grécia Antiga, com Platão e Aristóteles. A origem da classificação de obras literárias, segundo os

gregos, divide os textos literários de acordo com os “modos imitativos”, resultando em apenas três gêneros: o lírico, o épico e o dramático. O autor possuía poucas possibilidades de criação, mas no decorrer do tempo essas possibilidades foram ampliando-se, impulsionadas pela criatividade dos autores, as fronteiras entre um gênero e outro foram se rompendo, surgindo novos gêneros literários.

Entretanto, esse rompimento de barreiras e o surgimento dos novos gêneros aconteceram lentamente, com o passar dos anos. Por muito tempo ainda permaneceram as concepções concebidas a partir de regras, de maneira fechada, determinando fronteiras. Cada gênero literário precisava obedecer rigorosamente a essas regras, imitando o ideal de beleza e perfeição dos gregos e latinos. A valorização e a beleza estavam ligadas ao rigor de obediência dos modelos clássicos.

Atualmente não se nota essa cobrança, pelo contrário, é comum uma obra literária possuir características de gêneros literários diferentes; o que há é uma predominância de um gênero sobre os demais. Segundo o teórico alemão Emil Staiger, em sua obra *Conceitos Fundamentais da Poética*, “qualquer obra poética participa de todos os gêneros” (1997, p. 140). Para o autor, o que define uma obra literária é o seu traço estilístico predominante, o que não impede que a mesma obra partilhe de características de outros gêneros.

Em *Erros Meus, Má fortuna, Amor Ardente* (1981), Natália Correia utiliza gêneros dramáticos para concluir a encomenda feita pelo Teatro Dona Maria II, a fim de incluir a peça nas atividades que comemoram o IV Centenário Camoniano. A obra, que sugere a subversão em todos os seus aspectos, internos e externos ao texto, corrompe os padrões e revoluciona todos os moldes. Desde o temático, por tratar da vida e obra de Luís Vaz de Camões, mas ao mesmo tempo propor um questionamento a respeito do uso de sua imagem. Até mesmo no aspecto estrutural ou formal da obra, a autora subverte os gêneros literários, apropria-se de marcas do gênero biografia, do gênero poético e do gênero épico, para mostrar por meio do gênero dramático um Camões Poeta.

Neste sentido, a peça de Natália Correia apresenta, como já mencionado no capítulo anterior, traços do teatro épico brechtiano. A seguir, arrolam-se algumas explanações acerca das definições do gênero dramático, do pensamento clássico na definição do drama, dos estudos de Brecht e da maneira como a dramaturga portuguesa dialoga com essas definições por meio de sua obra.

2.2 Entre o clássico e o épico

O teatro é um exemplo de uma das mais antigas formas de expressão artística humana. Desde o teatro grego, com o surgimento da tragédia, passando pelo Renascimento até os dias atuais, o teatro sofreu transformações; as formas de se observar e de se manifestar por meio do teatro mudaram. Para os gregos, frequentar o teatro era um compromisso social. Três autores se destacam: Ésquilo (525-456 a.C.), com suas peças que tratam dos deuses e dos mitos gregos; Sófocles (496-406 a.C.), com peças mais voltadas a seres reais, e Aristófanes (445- 386 a.C.), com as comédias, gênero que surge também entre os gregos.

Na Idade Média, o teatro foi muito utilizado pela Igreja Católica, como meio de difundir o Catolicismo. No Renascimento, na Itália, surge a *commedia dell'arte*, de caráter popular e baseada no improviso, em que os atores, usando máscaras, eram um misto de cantores e dançarinos. As personagens mais marcantes desse gênero são a Colombina, o Arlequim e o Pierrô. É também durante o Renascimento que nasce William Shakespeare (1564-1616), na Inglaterra, autor de peças como *Romeu e Julieta* (1594) e *Hamlet* (1601), que ficaram consagradas e são encenadas até os dias atuais.

O século XVII trouxe, além do teatro de catequese, outras formas de teatro que ganham destaque, para celebrar festas, acontecimentos e comemorações populares, utilizando de adereços, como máscaras e outros acessórios. As peças misturavam música, dança e encenações.

Nos séculos XVIII e XIX, o teatro tornou-se um meio artístico mais individual, voltando-se ao sentimento e à emoção por meio do *melodrama*; desenvolveu-se a comédia e as personagens eram pessoas comuns do cotidiano.

Nota-se que as manifestações teatrais sempre marcaram a história da humanidade, pois o homem, antes da escrita, já usava gestos e encenações para se comunicar. Mas é na Grécia Antiga que o teatro é sistematizado enquanto produção cultural e tem seu marco inicial.

Na obra *Poética*, de Aristóteles, escrita por volta do século IV a. C., estão descritas as características da tragédia grega clássica. Trata-se de um dos textos mais renomados da teoria literária, considerada uma das obras basilares para os estudos do teatro. Aristóteles comenta, em sua *Poética* (2004), que trataria em uma segunda parte da comédia, porém, esta segunda parte é tomada por um mistério, não se sabe o seu paradeiro, perdeu-se e jamais foi encontrada.

Segundo Aristóteles, a tragédia é um gênero maior, por imitar ações de caráter mais elevado do que a comédia. A comédia é a imitação das ações de homens inferiores e comuns. As duas formas de dramas despertariam no público espectador emoções diferentes, mas ambos os gêneros tratariam da imitação das ações, ou *mimesis*.

A *mimesis*, uma forma de imitação, não trata da duplicação do real, mas da correspondência com aquilo que é possível na realidade, plausível, ou, ainda, verossímil. Na tragédia, a representação das ações de caráter elevado, expressas por uma linguagem ornamentada, por meio do espetáculo cênico e do diálogo, provoca a presença do *páthos*, o despertar do temor e a compaixão.

No decorrer da história o teatro foi se distanciando dos moldes clássicos, passou por muitas transformações, apresentando meios e objetivos diferentes. No século XX, no qual está situada historicamente a publicação de *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1981), de Natália Correia, o teatro fortalece a prática de refletir e propiciar uma crítica ao contexto social. O alemão Bertold Brecht (1898-1956), um dos autores mais importantes do século XX, traz um conjunto de obras permeadas por um caráter pedagógico; o teatro épico caracteriza-se, com Brecht, pelo cunho narrativo e descritivo, pela dialética que diverte, distrai, mas ao mesmo tempo faz pensar e refletir.

Na dramaturgia contemporânea, surgem muitas modalidades de textos, inovam-se também os meios, espaços e as técnicas, dando abertura ao teatro alternativo. Outras formas de expressão artística ganham força, como o cinema e a música, porém, o teatro nunca perdeu o seu aspecto encantador, que prende a atenção do público pela proximidade com o espectador, a sua força e a eficácia em propor uma reflexão acerca das ações humanas por meio da imitação.

2.3 Em cena: as particularidades do texto dramático

Antes de tratar das questões estruturais, é preciso entender o teatro como uma forma de comunicação multifacetada, ou, como afirma Barata, em sua obra *História do teatro português* (1991), “um sistema de comunicação pluricodal” (p.23), por englobar múltiplas coordenadas, dentre elas a de um gênero literário. Também pela diversidade de símbolos que o teatro carrega, Barthes busca definir o teatro:

Que é o teatro? Uma espécie de máquina cibernética. Em repouso, esta máquina está escondida por detrás de uma cortina. Mas, desde que a descobrimos, ela se põe a nos enviar um certo número de mensagens. Essas mensagens têm isto de particular: são simultâneas e entretanto de ritmo diferente (...) estamos pois a braços com uma

verdadeira polifonia informacional, e é isso a teatralidade: uma espessura de signos [...]. (BARTHES, 1999, p. 166).

Encontra-se nas palavras de Barata (1991) a reflexão de que apesar da vastidão de signos, o que permanece do teatro no decorrer do tempo é o texto. O espetáculo não será o mesmo, ainda que reencenado exaustivamente, pois os atores estarão diferentes, suas atuações diferentes, o público não será o mesmo. O que fica do teatro é o texto, o teatro enquanto gênero literário.

Para pensar na pesquisa acerca do teatro, é preciso explicar as relações e especificidades do teatro enquanto espetáculo/representação e do teatro enquanto gênero textual; de acordo com Pavis (2011), essa seria a relação entre a visão *textocentrista*, referindo-se ao texto dramático, e a visão *cenocentrista*, ligada à encenação teatral. Dessa relação, conclui-se que o que permanece é o texto, é a escrita que sobrevive no decorrer do tempo. O texto no teatro é entendido como arcabouço, como alicerce e sustentação. A escrita do texto teatral pode ocorrer após a encenação, porém, tal fato não nega a sua existência antes do espetáculo, o texto pode ser o precursor, mesmo que não tenha sido escrito.

Ainda que o foco desta pesquisa se concentre no teatro enquanto gênero textual, não se descarta a sua ligação com a sua representação, pois pressupõe-se que o texto teatral seja escrito com o objetivo de alcançar os palcos. No que se refere à peça *Erros Meus, Má fortuna, Amor Ardente* (1981), de Natália Correia, sabendo da rejeição da encenação da peça durante o evento para o qual era destinada, é possível destacar alguns dos elementos que inviabilizaram a representação, além dos motivos ligados às rivalidades políticas; os excessos da obra parecem dificultar ainda a sua chegada aos palcos.

Natália Correia demonstra-se despreocupada com a encenação quando entrega a escrita encomendada; sua peça teria custos altíssimos para ser encenada. O requinte e a alternância dos cenários, a iluminação, o figurino, sem contar o número exagerado de personagens, tudo enfatiza a despreocupação da autora com o espetáculo. Dramaturga experiente, certamente sabia desses obstáculos. O que mais uma vez reafirma o aspecto subversivo da obra e da autora.

O texto dramático carrega especificidades que o colocam em um lugar único e particular. Enquanto gênero literário, o texto de teatro exemplifica uma miscelânea de signos e suas particularidades se identificam justamente por meio dessas relações semióticas. Nos moldes clássicos, o texto dramático evita a presença de elementos narrativos, buscava-se conduzir a trama apenas com o diálogo das personagens. Assim, a tarefa do leitor torna-se muito mais desafiadora, tendo em vista que, durante a leitura, cabe ao leitor inferir certas informações,

como a ligação entre cenas e atos, a caracterização das personagens, a ambientação. No romance ou no conto, por exemplo, o narrador desempenha o papel de um fio condutor, guiando o leitor durante a narrativa, apontando as informações que facilitam a compreensão do texto.

Por essas razões, pode-se considerar mais solitária a leitura do texto de teatro, uma atividade mais instigante e desafiadora. Na ausência de uma condução narrativa, as informações de cenário, figurino, dentre outras, podem ser concedidas pelas rubricas ou didascálias¹³ acrescentadas pelo dramaturgo, com a intenção de contribuir para com o leitor, ou como preparação para a representação da obra. Por esse motivo, espera-se do leitor uma atitude atenta; segundo Pascolatti (2009):

Por ser vocacionado para a cena, o texto dramático carrega marcas de sua dimensão espetacular, seja por meio das rubricas, do discurso das personagens ou dos signos teatrais. A leitura do texto dramático pressupõe um leitor atento à configuração do signo teatral e capaz de transformar em imagens as virtualidades cênicas impressas no texto. (PASCOLATTI, 2009, p. 3).

É importante ressaltar a relação dialética entre o texto e a cena; na leitura do texto, é presumível que o leitor imagine a encenação, crie mentalmente o espetáculo, mas o movimento contrário também pode acontecer. Um leitor de teatro, quando no papel de espectador, frequentemente volta-se ao texto. A cena também remete à escrita, portanto, não há como estabelecer um corte entre texto e espetáculo, um estudo que se mostre relevante somente a uma dessas faces. Espera-se obviamente que a leitura seja desempenhada de maneira comprometida. A compreensão do texto dramaturgicó requer um conhecimento acerca da estrutura e das características próprias desse gênero. Mesmo que essa estrutura baseada em moldes clássicos tenha sofrido alterações no decorrer do tempo, ter o conhecimento a respeito dela torna-se imprescindível, no sentido de que o leitor saberá identificar quando um autor apresenta a intenção de obedecer ou subverter aos padrões.

Como norteador dos estudos dessas características, busca-se nas palavras de Pavis (2008) um denominador comum que o autor considera essencial para a análise tanto *textocêntrica*, quanto *cenocêntrica*. Portanto, na compreensão da linguagem teatral, é necessária a determinação da ação e dos *actantes*; as estruturas do espaço, do tempo e do ritmo; a articulação e o estabelecimento da fábula.

Na obra *Dicionário de teatro* (2007), Pavis define ação como “(...) a sequência de acontecimentos cênicos essencialmente produzidos em função do comportamento das

¹³ Segundo Pavis, são “Instruções dadas pelo autor a seus atores (teatro grego, por exemplo), para interpretar o texto dramático. Por extensão, no emprego moderno: indicações cênicas” ou rubricas”. (2007, p. 96).

personagens” ou, ainda, “o conjunto de processos de transformações visíveis em cena, e no nível das personagens, o que caracteriza suas modificações psicológicas ou morais” (PAVIS, 2007, p. 2). Já o conceito de actantes é mais amplo e não se pode confundir com personagens, pois, segundo o autor, seriam “entidades gerais, não antropomorfas e não figurativas (exemplo: a paz, Eros, o poder político). Os actantes só têm existência teórica e lógica dentro de um sistema de lógica da ação ou da narratividade”. (PAVIS, 2007, p. 9) Compreende-se que o conceito de actante ultrapassa o conceito de personagem, de ator ou de papel; por ser mais amplo, é constantemente retomado na análise de um texto teatral, apesar de o termo personagem ser o mais comum e reconhecido.

Determinar as estruturas do espaço, do tempo e do ritmo seria uma segunda etapa. No que se refere ao espaço, Pavis (2007) diferencia as várias possibilidades, como espaço dramático, cenográfico, lúdico, textual e interior. Porém, entende-se que a compreensão dos dois primeiros, espaço dramático e espaço cenográfico, é suficiente para exemplificar a análise do espaço no texto dramático. O espaço dramático de cunho mais abstrato é aquele que o leitor ou espectador consegue criar ou imaginar.

Já o espaço cenográfico é o visível, ou seja, o espaço do palco, quando ocorre a encenação. O espaço dramático extrapola os cenários ou as indicações cênicas, e funciona como um espaço possível na imaginação, a partir de um caminho de descoberta do leitor.

O tempo, também dividido em cênico e dramático, possui definições similares com as de espaço, pois o tempo cênico refere-se ao tempo da representação, que se identifica no palco e nas cenas. E o tempo dramático, ao contrário, não se trata da duração do espetáculo, mas do tempo que pode ser compreendido pela leitura, a partir da interpretação do texto.

O ritmo, segundo Pavis, trata do elemento que “dá vida às partes do discurso; à disposição das massas dos diálogos, a figuração dos conflitos, a divisão dos tempos fortes e fracos, a aceleração ou a diminuição das trocas” (PAVIS, 2007, p. 343). A determinação do ritmo ultrapassa a esfera da literatura e do teatro, está relacionada a questões fisiológicas como a respiração, e até mesmo muscular e cardíaca. Identificar o ritmo do texto dramático é tão essencial quanto identificar o espaço ou o tempo.

Por último, aponta-se necessária a determinação da articulação e o estabelecimento da fábula frente a um texto dramático, tratando-se da disposição dos acontecimentos. Para o teórico francês, a fábula é a “(...) instalação cronológica e lógica dos acontecimentos que constituem a armação da história representada”. (PAVIS, 2007, p. 158).

A partir desses pressupostos de Pavis (2007, p. 2008), é possível propor uma melhor compreensão da obra que serve como objeto de análise para este trabalho. Não se trata de um estudo apenas estrutural, mas entende-se a relevância dos conceitos estruturais para uma análise eficaz. Em *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1981), Natália Correia distancia-se de uma preocupação de que ação, as personagens, ou *actantes*, o espaço, o tempo e o ritmo, a articulação e o estabelecimento da fábula seguissem os padrões clássicos do drama. A dramaturga opta pelo exagero, pela troca constante de ambiente, pela inconstância do ritmo. Ou seja, novamente entende-se a peça em análise como um modelo de insubmissão, confrontando padrões e propondo inovações.

Além dos apontamentos relacionados ao texto de teatro, é preciso também situar historicamente a obra. Para compreender a importância do gênero teatral, é necessário situar sincrônica e diacronicamente o contexto que proporcionou o reconhecimento dessa peça. Para tanto, no subcapítulo a seguir, será apresentado um percurso histórico da dramaturgia portuguesa.

2.4 Descortinando o teatro português

Para conduzir o estudo acerca da história do teatro português, é imprescindível debruçar-se na *História do teatro português* (BARATA, 1991). Nessa obra, além de se compreender a dinâmica histórica do teatro em Portugal, é possível averiguar tópicos fundamentais, como as questões que dificultam e põem em xeque a existência ou não de uma específica dramaturgia portuguesa. Ou, ainda, a respeito de se tomar Gil Vicente como o “pai do teatro português”.

No tocante à primeira questão, Barata (1991) comenta a respeito das dificuldades na demarcação de uma historiografia da arte na dramaturgia em geral. Mais especificamente da dramaturgia portuguesa, afirmando que a discussão referente à existência de um teatro português é cíclica e nunca resolvida, e que há uma “insuficiência de trabalhos críticos sobre a vitalidade de uma tradição dramática portuguesa” (BARATA, 1991, p.46).

Barata (1991) toma emprestadas as palavras de Eça de Queirós (1969), que elenca quatro motivos para a decadência do teatro português. Dentre esses motivos, estaria a própria literatura dramática, pois os autores se distanciavam do teatro. Um segundo motivo é que o público via no teatro apenas uma mera distração. Os atores, o terceiro motivo, por não possuírem boa qualificação, e, por último, o quarto motivo, a pobreza em geral, sendo Lisboa uma cidade empobrecida e o teatro um luxo à parte.

Nessas condições, o teatro sempre foi tratado como um apêndice da lista de produção de um autor. Ou seja, comumente lê-se que certo autor escreveu diversas obras e um texto ou textos dramáticos. Sugerindo a impressão de que o teatro fosse um devaneio artístico e literário, pois a poesia sempre obteve maior destaque entre os portugueses.

Apesar das contradições, ressalta-se que para explicar a respeito de uma história do teatro português é preciso tratar de um conjunto de obras. Por esta razão, seria necessário desconstruir a imagem de que Gil Vicente seria o pai do teatro português, como se somente a partir de sua obra é que nascesse a dramaturgia em Portugal.

O título de pai do teatro deve-se à importância que o autor tem para a dramaturgia portuguesa, pois sua obra foi responsável por grandes inovações, como o palco e o cenário. O público apreciava muito suas peças e *Auto da Visitação* (1502) foi encenada para a rainha Dona Maria, em comemoração ao nascimento do príncipe D. João III. Dentre as obras mais famosas estão *Auto da Barca do Inferno* (1516), *Auto da Barca do Purgatório* (1518) e *Auto da Barca da Glória* (1519), além da comédia *Farsa de Inês Pereira* (1523).

Mas apesar do destaque das peças vicentinas, não se pode apagar a importância das manifestações populares e manifestações litúrgicas que precederam a Gil Vicente, tampouco os autores que o sucederam, como é o caso de Antônio Ribeiro Chiado (1520-1591), Afonso Álvares (15??-1580) e Baltasar Dias (15??-15??), ambos com dados biográficos imprecisos, redimindo-os a integrantes de uma Escola Vicentina. É coerente antes compreender Gil Vicente como um grande eixo corporizador de tendências anteriores.

Um dos sucessores vicentinos que merece destaque, apesar de sua curta trajetória na dramaturgia, é Luís Vaz de Camões (1524-1580). Reconhecido por sua excelência na lírica e em sua obra épica, passam desconhecidas muitas vezes as nuances de Camões dramaturgo, tendo três autos publicados postumamente: *Auto de El Rei Seleuco* (1645), *Auto dos Anfitriões* (1587) e *Auto de Filodemo* (1587).

É durante o Renascimento que Sá de Miranda (1481-1558), influenciado pelo Humanismo italiano, busca implantar os valores humanistas no teatro português. Seu caráter inovador fixa-se nos ambientes universitários; o teatro escolar ou teatro universitário passa a contrastar com os modelos tradicionais. As tragédias e comédias dividem espaço com os modelos vicentinos, como o auto¹⁴ e a farsa¹⁵, ainda presentes no gosto popular. Camões, ao

¹⁴Peças religiosas alegóricas representadas na Espanha ou em Portugal por ocasião de Corpus Christi e que tratam de problemas morais e teológicos. (PAVIS, 2007, p. 31).

¹⁵ À farsa geralmente se associa um cômico grotesco e bufão, um riso grosseiro e um estilo pouco refinado: qualificativos condescendentes e que estabelecem de imediato e muitas vezes de maneira abusiva que a farsa é oposta ao espírito que ela está em parte ligada ao corpo, à realidade social, ao cotidiano. (PAVIS, 2007, p. 164).

entender esse gosto, não se desvinculou dos modelos vicentinos, soube agradar a tradição, mas sem passar imune às influências humanistas. Em seus três autos publicados postumamente, porém escritos em sua juventude, estão presentes as marcas tanto da tradição, resquícios dos modelos vicentinos, como da inovação e da continuidade, quando introduz novas personagens aos seus modelos dramáticos.

Em meio aos contrastes, a obra teatral decisiva e de marca latente no panorama renascentista é *Castro* (1587), de António Ferreira (1528 – 1569). Publicada postumamente, dividida em cinco atos, com seus longos monólogos, a tragédia retoma o tema da lenda popular que conta os amores de Pedro e Inês. A obra merece destaque por manter a atmosfera trágica, com uma linguagem sentenciosa, modelo de uma tragédia perfeita, escrita em língua portuguesa, impondo-se perante outros exemplos do teatro europeu. Camões retoma o tema de Inês e Pedro em famoso episódio presente na obra *Os Lusíadas*.

Em 1580, a perda da Independência e o domínio espanhol reforçavam os ventos de um período difícil e caro ao povo lusitano, que logo assombraria aquelas terras. Enquanto a maioria da Europa vivia o Século de Ouro, Portugal debatia-se na tentativa de afirmação de uma dramaturgia nacional, apesar da forte influência imposta pela presença espanhola e a convivência com o bilinguismo, que demonstravam a batalha entre a tradição e a inovação, a volta à pureza ou a aceitação da influência estrangeira.

Os séculos XVII e XVIII representam um período por vezes esquecido; isso se explica por corresponder ao período em que pairaram em Portugal as sombras inquisitoriais, momento de muitos conflitos ideológicos. O século XVII foi marcado também pelo terrível terremoto que arrasou Lisboa e estremeceu seus conceitos ideológicos.

Nesse contexto, Francisco Manuel de Melo (1608-1666) escreve *O Fidalgo Aprendiz*, publicado pela primeira vez em 1665, obra que se destaca em meio a dificuldades estruturais apresentadas pelas demais obras do mesmo período. Na peça de Francisco Manuel de Melo, os conflitos e as dualidades já antecipam o Barroco. Tal fato nota-se até mesmo na divergência entre os termos auto e farsa para se referir à peça. Ou seja, a tradição e a inovação, o apego aos modelos nacionais frente aos vestígios das influências estrangeiras. Ao escrever a peça acerca de Camões, Natália Correia se valerá dos ideais do teatro barroco, como será apresentado na parte dedicada à análise da obra.

No século XVIII, reforça-se acentuadamente a presença de contrastes do choque entre a tradição e a ideia de criação, representados pela força repressiva da Inquisição, contrária às tentativas de um pensamento livre. O mundo em desarmonia apresenta um século que “assinalado por contrastes, a gesticulação dramática do homem barroco português reflectia o sentimento de ameaça e instabilidade característico dos grandes momentos de crise.” (BARATA, 1991, p.209).

Portugal recebia muitas influências estrangeiras, desde a castelhana, que propagava a comédia, o gênero mais divulgado pelos espanhóis, além do bilinguismo, pois autores portugueses passaram a escrever em espanhol. Também é presente a influência italiana, levando a ópera a Portugal e uma multiplicidade de autores, bailarinos, coreógrafos, intérpretes, todos empenhados nas produções das óperas ou bailes, como eram denominados. Esses eventos propiciaram a busca por novos espaços teatrais. Da influência francesa, alvo de críticas iniciais, nota-se a defesa do rigor, seja nas traduções ou adaptações, proporcionando o ressurgimento do drama nacional.

António José da Silva (1705-1739), conhecido pelo epíteto de O Judeu, autor de comédias e nascido no Brasil, deslumbrava as plateias portuguesas com uma escrita marcada por traços de crítica política, que pré-anunciavam tendências antiabsolutistas. A sua qualidade estética e inovação apontam-no como “um esboço de um projecto dramático nacional” (BARATA, 1991, p. 230), mediando o academicismo e o experimentalismo.

A obra do Judeu é designada como ópera joco-séria¹⁶, o que demonstrava a sua afronta e o seu desrespeito ao aristotelismo. A alternância entre o trágico e o cômico, semelhante à tragicomédia, evidencia que:

Ao nível do significado último que o teatro de **O Judeu** assume, dentro do quadro estético-ideológico da época, vê-mo-lo não como um teatro **anti-sistema**, mas antes estreitamente vinculado e condicionado pelos valores contemporâneos. O universo dramático das óperas representadas no Bairro Alto, na sua estrutura labiríntica, não rompe com a fixidez das normas que o século se habitua a aceitar. Num esquema espectacular, assente fundamentalmente no sistemático recurso à **sedução dos sentidos** e onde, **ser** e **parecer** permanentemente se jogavam na sala-cena, não era fácil encontrar soluções verdadeiramente inovadoras. (BARATA, 1991, p. 225, grifos do autor).

Assim, surge a obra do Mártir da Inquisição, um outro epíteto de António José da Silva, baseada em sua trajetória conturbada que se debate frente às constantes perseguições da

¹⁶ Peças musicadas e cantadas com o auxílio de bonifrates, bonecos de cortiça pintada movimentados por arames. O termo joco-sério foi designado pelo próprio Judeu.

Inquisição. Suas peças configuram um exemplo do teatro barroco português, destacando-se na primeira metade do século.

Já em 1756, com a publicação dos *Estatutos da Arcádia Lusitana*, de Garção (1724-1772), observa-se, por meio do movimento intelectual, a formação das Academias ou Arcádias, difundidas na Europa e que chegaram a Portugal refletindo os ideários neoclassicistas, que confrontavam a postura formal e já desgastada do barroco.

O progressivo entusiasmo pelas ciências experimentais, as disputas entre os primados da fé cega na fixidez do dogma, e a sua iluminação através dos dados científicos trazem ao século XVIII um decisivo contributo polémico que, em última análise faz deste período o **momento caótico** que prepara a **reordenação neo-clássica** e estabelece os marcos decisivos da nossa **modernidade**. (BARATA, 1991, p. 240, grifos do autor).

A contínua busca por uma identidade nacional defrontava-se novamente na passagem da teoria à prática. Destaca-se a obra de Correia Garção (1724-1772), *Teatro Novo* (1766), peça mal recebida no Teatro do Bairro Alto, tendo em vista o forte apego, ainda persistente, das plateias lisboetas às comédias de capa ou tragicomédias, alvo de críticas da obra de Garção.

O movimento árcade defendia a imitação dos antigos, a volta do modelo aristotélico; constata-se um reavivar do modelo clássico de tragédia, aliado ao apelo em reatar a tradição ligada a Gil Vicente.

Diante desse contexto, não se pode deixar de lado a existência paralela de um teatro considerado menor, por permanecer no anonimato. A literatura de cordel é exemplo de literatura popular, produzida pelo povo e para o povo, difundida por meio de folhetos, como um símbolo permanente da tradição portuguesa. Usada muitas vezes como um meio de disfarce para encarar a vigilância inquisitorial, compõe uma literatura situada à margem, mas que merece atenção, por representar certa ligação com a mentalidade da época.

Assim, “passado o furor normativo dos árcades, assiste-se, progressivamente, a um contraditório jogo de forças que já preanunciam os novos tempos” (BARATA, 1991, p. 258), que são os vestígios do Romantismo. A tradição e o rigor formal vão gradativamente perdendo espaço a uma nova postura, individual e libertária, refletindo as inquietações internas, o subjetivismo, postura estimulada pelo exemplo estrangeiro.

Ao se referir ao Romantismo, José Oliveira Barata apresenta a dificuldade de se delimitar as datas que determinam o início e fim desse movimento, pois, enquanto há teóricos que refutam, outros defendem a ideia de um pré-romantismo, em 1770. Também há a defesa de um início do Romantismo, com a publicação, em 1825, de *Camões*, de Almeida Garrett (1799-1854). Findando-se em 1886, com a publicação de *Questão Coimbrã*, primeira obra realista.

Há ainda teóricos que defendem a ideia de que os demais movimentos, posteriores ao Romantismo, são apenas evoluções do movimento romântico.

O fato é que habitualmente a novidade sempre chegou com atraso em Portugal, assim também acontece com os ideais românticos, tão bem representados pela metáfora da luz, trazendo como características a natureza e a liberdade criadora, o triunfo da arte natural e verdadeira.

A liberdade da arte, opunha-se a liberdade na arte, entendendo a poesia como expressão de sentimentos e paixões que a alma sensível expressava, sem esperar pelo policiamento da razão. Assim, a seriedade e frieza do neo-clássico cedia perante o “débordement” íntimo que ainda e sempre rejeitando a apertada vigilância das regras instituídas, procurava reafirmar a originalidade e veemência do sentimento vivido. (BARATA, 1991, p. 261).

A arte passa a ser uma representação de originalidade do complexo mundo dos sentimentos, retomando o desprezo aos clássicos e às poéticas, o desrespeito às regras. No teatro surgem encaminhamentos para uma arte dramática nova, que rompesse de vez com as estruturas fixas dos modelos neoclássicos. Surge Almeida Garrett (1799-1854), a grande figura de destaque do Romantismo português, que vê no teatro um meio de promover sua voz liberal. Coube também a Garrett trazer para o centro das discussões a renovação da cena lusa, a imagem romântica de Camões e que certamente serviu de baliza para Natalia Correia compor o perfil camoniano em sua peça. Garrett apresentará Camões como o poeta infeliz, que sofreu em vida todo tipo de infortúnio e por isso será modelo para a maioria dos poetas românticos. Ainda é de Garrett a imagem do poeta, no caso Camões, como vate, ou seja, poeta como profeta.

Os ideais românticos impulsionados pelos ideais da Revolução Francesa de liberdade, igualdade e fraternidade encontram em solo português um ambiente caótico:

Portugal, após a experiência das invasões francesas, inicia um dos processos mais complexos e dolorosos na busca de sua verdadeira identidade. A presença francesa, a ausência do rei fugido para o Brasil e a “desinteressada” ajuda das tropas inglesas que rapidamente de aliados passaram a ocupantes por Beresford, eram elementos bastantes para dilacerarem o pouco e frágil que restava da nossa identidade nacional. (BARATA, 1991, p. 268).

Com todos esses acontecimentos, as aspirações de liberdade e exaltação cívica e nacionalista promovem a ideia da recuperação da independência de Portugal, o que acaba gerando algumas revoltas, conturbando o início do século no país.

Após a segunda invasão francesa, liderada por Soult, em 1809, Garrett e a família fogem para a Ilha Terceira, nos Açores, onde recebe uma formação clássica. Quando retorna ao continente, entra para a Faculdade de Leis da Universidade de Coimbra, encontrando destaque

entre os anos de 1816 e 1821; era considerado um verdadeiro talento nas letras, escrevia muitas peças por encomendas. Destacam-se dentre sua obra: *Um Auto de Gil Vicente* (1842), *O Alfageme de Santarém* (1842), *Frei Luís de Sousa* (1844), a grande obra-prima da dramaturgia romântica, e *D. Filipa de Vilhena* (1846).

Em 1823, com a Vilafrancada, (uma revolta absolutista liderada por D. Miguel), Garrett, sendo um liberal, passa por seu primeiro exílio, entre a Inglaterra e a França. Na França, publica, em 1825, o poema *Camões* e *D. Branca*, em 1826.

Quando publicada a *Carta Constitucional*, em 1826, Garrett regressa a Portugal, retomando o cargo de Secretário do Reino. Porém, com o retorno de D. Miguel, em fevereiro de 1828, as perturbações políticas o levam novamente ao exílio na Inglaterra. Fato que não o acomodou, pois continuava a publicar incansavelmente contra os abusos de D. Miguel.

Garrett é nomeado Cônsul Geral na Bélgica, o que soava como um novo exílio, mas também como um tempo de paz, longe das perseguições políticas. Voltando de Bruxelas, em 1838, representa a peça *Um Auto de Gil Vicente*, obra que demonstra seu gosto pelo historicismo e nacionalismo, marcada pela facilidade que o autor dominava pela sintaxe dramática. Diferente de seus textos mais satíricos, nos quais demonstrava a sua percepção do cômico situacional e corriqueiro.

Durante seus exílios, Almeida Garrett continuou acompanhando as notícias de seu país; diante de seus textos percebe-se “alguém que perante a nossa história da literatura dramática, e para além do muito que nos vai legar como contributo prático, se preocupa em reflectir na busca dos principais momentos de crise (e do seu porquê).” (BARATA, 1991, p.275)

Apesar de sua luta para estabelecer o perfil de um teatro nacional, é o próprio Garrett quem afirma, na introdução de *Um Auto de Gil Vicente* (1838), que “Em Portugal nunca chegou a haver teatro”. Nesse texto, o autor reflete as conturbações ideológicas e políticas que cercaram e causaram o infortúnio da degradação na dramaturgia portuguesa.

Frei Luís de Sousa (1844) encerra como um exemplo de perfeito no que se refere à estrutura formal, permeada pelo equilíbrio e sólida estrutura, um reflexo da harmonia entre a forma e o conteúdo. Na busca da tragédia nova, Garrett propõe suscitar o terror e a piedade, promovendo a catarse por meio de originalidade e nacionalismo, que o fez um merecedor do destaque que sua obra carrega.

O drama romântico em geral centralizou-se na temática histórica, e tal aspecto se demonstra pelos inúmeros dramas históricos do período. Essa vertente histórica se explica por corresponder

essencialmente, ao espírito romântico que, em sintonia com as dramaturgias francesa e alemã (Hugo, Schiller), também entre nós valorizava o reencontro com uma (perdida) matriz nacional, escolhendo os cenários mais propícios para glorificar o individualismo dos heróis históricos, ou ainda a “cor local” de grandes momentos nacionais. (BARATA, 1991, p. 295).

A grande quantidade de dramas históricos sobreviveu passando por moldes realistas, naturalistas e movimentos posteriores. Porém, a monotonia temática e estilística acabou por priorizar mais a quantidade de obras do que a qualidade. Razão pela qual compreende-se a dificuldade em traçar uma divisão entre o teatro histórico, o realista e o pré-simbolista. Natalia beberá da fonte do teatro histórico, posto que, para falar de Camões, ela terá como uma das balizas temporais o tempo em que ele viveu. Monotonia estética e estilística não fará parte da peça de Natalia, como se apresentará na parte dedicada à análise da obra.

O conceito de realismo surge cautelosamente, com o objetivo de captar a verdadeira face dos costumes da época, havendo uma ruptura com o drama histórico, pois o público, já cansado, exigia uma certa originalidade e inovação. É Dom João da Câmara (1852-1908) quem concede ao público essas novidades, um dos dramaturgos mais aplaudidos dos palcos de Lisboa.

Sua obra *Os Velhos* (1893), retrato de um realismo regionalista, promove o entusiasmo do público não só pela novidade temática, mas também por se tratar de uma fábula rural agradável e simples. Desse autor também se destacam as peças *O Pântano* (1894), ainda mais inovadora do que a peça citada anteriormente, e *Meia Noite* (1900), obra que já aponta, mesmo que timidamente, para os traços simbolistas.

O Simbolismo se manifesta inicialmente na França, no final do século XIX. Movimento estético marcado pelo mistério e pela intuição, mostra-se superior à razão. Voltado essencialmente à vida interior, procurava sugerir por meio de símbolos, evitando descrições; a ciência perde seu prestígio e a arte passa a ter mais valor quando retrata o destino do homem.

O teatro simbolista ou teatro dos sonhos passa a questionar o teatro naturalista. Nesta modalidade, nota-se a presença constante dos monólogos, com uma linguagem excessivamente rebuscada; as temáticas abordadas por esse “teatro novo será a Ideia vista sob o seu aspecto de eternidade. Tratar-se-á de um teatro de sonho em que as categorias do tempo e do espaço se transformam, ou são abolidas” (BARATA, 1991, p.307).

Um teatro estático no qual o movimento perde espaço, as ações são reduzidas e dão caminho a outros elementos de significação como figurino, cenário, luz, som e até mesmo o silêncio, todos assumem maior importância.

Portugal, passando por um momento de frustração, com a decadência da monarquia e uma forte crise econômica, torna-se solo fértil para essa nova dramaturgia. É Eugénio de Castro

(1869-1944) o responsável por levar aos portugueses as ideias simbolistas; suas obras de maior destaque são *Belkiss* (1894) e *Sagramor* (1895), obras nas quais estão presentes temas como a impossibilidade amorosa, o pessimismo, o tédio, a morte e a inutilidade de tudo.

Além de Eugênio de Castro (1869-1944), também pode-se citar João da Câmara (1852-1908), com destaque para a peça *O Pântano* (1894) que, apesar de mal recebida pelo público, carrega também características simbolistas. Assim como essa obra, o movimento simbolista, no geral, reafirma a polêmica de que há obras mais para serem lidas do que para serem encenadas. Essa afirmação também foi defendida por Fernando Pessoa (1888-1935), autor da peça *O Marinheiro* (1915), que também acreditava na existência de obras apenas para serem lidas e não encenadas.

Pedro Cru (1918), de Antônio Patrício, também é uma peça fortemente ligada ao Simbolismo, obra que retoma o tema do amor de Pedro e Inês. Pedro é remetido pelo epíteto “o cru”, termo que significa “o justiceiro”. A peça apresenta um clima de ilusão, nudez do espaço, mas a importância se volta à luz e ao som, provocando no espectador um encantamento por meio do jogo de sinestésias. Longos monólogos passam-se na escuridão, tendo em vista que a peça se desenvolve na ausência do sol, predominando a noite e o escuro.

Raul Brandão (1867-1930) é outro dramaturgo que merece destaque nesse período, por ter sua obra permeada pelos temas da dor e da morte; um exemplo é a sua obra-prima, *O Doido e a Morte* (1923).

O final do século XIX e início do século XX foram períodos prósperos; as ideias simbolistas e naturalistas permeavam paralelamente os ambientes artísticos, apesar de se chocarem constantemente, e acabaram refletindo as inquietudes da época, resultando num vasto conjunto de obras.

Os estudos defendidos por Émile Zola (1840-1900) se espalham por toda Europa; no teatro, os grandes influenciadores dos princípios naturalistas são Ibsen (1828-1906) e Strindberg (1849-1912). Nomes como Marcelino Mesquita (1856-1919), Gervásio Lobato (1850-1895), Eduardo Schwalbach (1860-1946) e Henrique Lopes de Mendonça (1856-1931) levam aos palcos uma forte crítica à burguesia lisboeta e demonstram como os fatores biológicos e sociais transformam o homem, pois, segundo os naturalistas, o meio determinava a personagem.

Em toda a Europa ocorre uma proliferação de pequenos grupos de teatro inspirados no Teatro Livre, modelo de André Antoine (1858-1943), que visava renovar o espetáculo teatral. Mais tarde surge o Teatro Moderno, modelo mais sintonizado com os ideais republicanos.

Nesse confronto de formas de representar, o Naturalismo e o Simbolismo opunham-se, formando um emaranhado de obras muitas vezes de difícil classificação. “O naturalismo, no seu progressivo afastamento do realismo, assistia à reação simbolista que parecia querer responder à frieza científica dos positivistas ou dos que procuravam a alma na ponta do bisturi.” (BARATA, 1991, p.341).

Em 1909, o *Manifesto Futurista*, de Marinetti (1876-1944), propunha a arte de vanguarda, uma ruptura com o clássico, buscando na beleza da velocidade e na tecnologia limpar o passado; esse radicalismo condenava o drama histórico. Almada Negreiros (1893-1970) divulga as ideias futuristas em 1917, na revista *Portugal Futurista*, porém, mais tarde se distancia, dizendo-se desiludido.

O futurismo de Almada pode ver-se como experiência tímida e logo filtrada por uma original força poética; naturalismo e simbolismo coexistem com um pré-existencialismo de Raul Brandão, com o psicologismo moralizante de um Vitoriano Braga com o expressionismo (bem presente nos palcos europeus) e a sátira social do melhor teatro de Alfredo Cortez, nos anos trinta. (BARATA, 1991, p. 349).

Esse xadrez de apreciações se mantém durante um bom tempo em Portugal. Com a implantação do Estado Novo, intelectuais e artistas passaram por muitas dificuldades para expor suas obras e pensamentos. A dramaturgia foi umas das formas de expressões artísticas que mais sofreu com o regime ditatorial salazarista. O peso da censura afetou o teatro. Dramaturgos foram perseguidos, julgados, presos e proibidos de exercer a profissão.

Durante os anos mais duros da ditadura uma peça para subir à cena **sofria** várias leituras. A primeira era feita por uma **Comissão de Censura**, que constituindo-se em verdadeira Mesa Censória, cortava a seu belo prazer falas, quadros “menos recomendáveis” ou, inclusive, toda a peça.

Critérios?

Não é necessário adiantar muitas explicações ou aduzir exemplos. Fundamentalmente, interessava detectar o que poderia ser menos consonante com os valores que se tinham como únicos e, por isso mesmo, susceptíveis de “por em risco a segurança e a tranquilidade do país”. (BARATA, 1991, p. 353, grifos do autor).

Primeiramente a censura do texto, seguida da censura do espetáculo, muitas peças impressas não subiram aos palcos depois do espetáculo em processo de produção. Muitas obras foram proibidas na íntegra, como as de Bertold Brecht (1898-1956), Jean Paul Sartre (1905-1980) e Peter Weiss (1916-1982). Outros autores também perigosos para a censura foram Gil Vicente (1465-1536), Maquiavel (1469-1527), Shakespeare (1564-1616) e longa lista de autores renomados.

Durante cinquenta anos, a dramaturgia portuguesa sofreu uma monstruosa asfixia, que só voltou a respirar tranquila após o 25 de abril de 1974, com a revolução que trouxe a abolição

da censura; a queda da ditadura propiciou a ânsia de recuperar o tempo perdido. Depois do 25 de abril, Brecht (1898-1956) é um dos autores mais encenados em Portugal.

Dos autores portugueses, Bernardo Santareno (1920-1980) é um dos grandes destaques desse período, com a obra *Português, Escritor, 45 anos de idade* (1974), que fez um grande sucesso nos palcos portugueses.

Durante o período da ditadura, os autores buscaram meios de contornar a censura, estratégias que permitissem aos leitores uma reflexão crítica do contexto que estavam vivenciando, mas que ao mesmo tempo pudessem passar pelo crivo censório. Dentre essas estratégias estava a técnica de se voltar à história, mas não da maneira como defendiam os ideais ditatoriais. A ditadura retomava a história como um passado intocável e venerado. Diferentemente, os dramaturgos procuravam nos fatos históricos, por meio de uma releitura velada, um exemplo a ser repensado e não seguido. Ou seja, a reescrita da história, por um viés ofuscado, disfarçado pela literatura, que permite repensar os fatos históricos, mas de uma maneira crítica. Esse viés, o de repensar criticamente os fatos históricos, será percorrido por Natália Correia na peça *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1981).

Essa lição brechtiniana¹⁷, a de repensar criticamente os fatos históricos, perdurou posteriormente ao 25 de abril e se intensificou muito; a história continuou a ser relida por meio do viés crítico nos palcos portugueses. Entre os temas mais frequentes no teatro épico¹⁸ desse período estão o “Sebastianismo”, mito do retorno de Dom Sebastião, “as revoluções” e as “figuras históricas”, nomes consagrados da história, da arte, e, sobretudo, da literatura, como é o caso de Camões.

É nesse contexto, em meados do século, convivendo com a ditadura e durante quinze anos posteriormente ao fim do regime salazarista, que se situam as peças de Natália Correia (1923-1993), autora de uma extensa obra dramática, que frequentemente retoma os temas citados acima. São quinze títulos escritos entre 1952 e 1989, que lhe concedem o papel de destaque na dramaturgia portuguesa da segunda metade do século XX.

Traçar uma linha histórica da dramaturgia portuguesa, pontuando alguns dos principais autores, as nuances que cada período solidificou, são de extrema importância, a fim de que se possa compreender melhor a dramaturgia nataliana. São inegáveis as influências literárias em sua escrita, mas não se trata somente do forte jogo intertextual que seu texto propõe, mas

¹⁷Teorizada por Bertold Brecht, que utiliza efeitos de distanciamento a fim de preservar uma atitude crítica do leitor/espectador.

¹⁸ Termo proposto por Brecht, a partir de 1926; refere-se ao gênero teatral de cunho narrativo, que propicia um posicionamento crítico do leitor/espectador.

também da compreensão da sua obra, que só se dá por meio da compreensão de todo caminho histórico e literário que permeia o sentido de suas peças. Na peça analisada nesta pesquisa, há uma mescla de características de movimentos diferentes, como o Barroco, o Romantismo e o Simbolismo, porém, essas características serão apontadas com maior ênfase no decorrer das análises.

2.5 Sobe o pano: lições de Brecht atuando no pós 25 de abril.

Apesar de já citado neste trabalho, o nome e as lições de Bertold Brecht (1898-1956) necessitam de mais explicações, uma vez que estão sempre relacionados ao teatro épico, pois foi Brecht quem mais aprofundou os estudos e as definições a respeito do gênero.

O termo épico utilizado pelo teórico alemão remete ao conceito narrativo do teatro; assim, contrapõe-se ao teatro clássico ou aristotélico, visto que não segue seus moldes rigorosos e rompe com as chamadas unidades de ação, tempo e lugar. Entretanto, as lições de Brecht não se limitam em ampliar os conceitos dramáticos para além do diálogo, na quebra de regularidades; o cunho épico brechtiano tem também o papel didático para permitir um esclarecimento ao público a respeito da sociedade, despertando uma necessidade de transformação.

O papel revolucionário de Brecht está em subverter os antigos valores, reaproveitando as formas narrativas já usadas e incorporando outras. Tornando, assim, o cunho narrativo não apenas uma marca estilística essencial em sua dramaturgia, mas fundamentalmente uma ferramenta de crítica e denúncia.

Alguns dos recursos épicos utilizados por Brecht, como o coro, prólogo, epílogo e relatos de personagens, já eram usados e são tão remotos quanto o próprio gênero dramático. O que o autor faz é intensificar o uso destes recursos, ampliar e criar marcas épicas. Essas marcas serão usadas sistematicamente em suas peças, possibilitando uma comunicação entre o palco e a plateia, ou entre o texto e o leitor. O leitor/espectador é instigado a ter julgamentos, o despertar do posicionamento crítico, da consciência, exigindo uma tomada de decisão.

Ao contrário do teatro dramático, o teatro épico não está preocupado com o encadeamento das ações, ligando uma cena à outra. Não há o interesse por um desenlace, desfecho, apenas pelo desenvolvimento da trama. De acordo com Anatol Rosenfeld (1912-1973), um dos maiores pesquisadores de Brecht, o objetivo didático em Brecht requer

que se dissolva o encadeamento rigoroso da dramaturgia tradicional. Tal encadeamento causal sugere a situação irremediavelmente trágica do homem, devido ao envolver inexorável da ação linear. Pela mesma razão, o homem não deve ser exposto como ente fixo, como “natureza humana” eterna e definitiva, porém como ser em processo, capaz de se transformar e de transformar o mundo. (...) O fito principal do teatro épico (...) é a “desmistificação”, a revelação de que as desgraças do homem não são necessárias e eternas, mas sim históricas, podendo ser superadas. (ROSENFELD, 2019, p. 32).

Em suas peças, o homem é apresentado por meio da visão marxista, como um ser determinado pelas relações sociais submerso ao universo capitalista, submetido a um processo de alienação. O teatro épico tem como objetivo revelar esse contexto de alienação e despertar-lhe a visão crítica, a consciência, para que busque modificar essa situação.

Também são utilizados como recursos do teatro épico a ironia e a paródia, que propiciam reflexões, e não se reduzindo à função de emocionar. Verifica-se o rompimento da quarta parede, ou seja, uma aproximação direta com o público.

A influência de Brecht no teatro português é fortemente notada, principalmente a partir de meados do século XX, quando se reavivaram as forças de combate à ditadura, os ânimos reconquistados depois da Revolução dos Cravos no 25 de abril. Brecht reencontrou o lugar nos palcos lusitanos e seus ensinamentos foram retomados pelos dramaturgos que viam, assim como ele, o teatro como meio de transformação da sociedade.

O compromisso com o ser humano e o combate à opressão fazem parte da influência brechtiano pós 25 de abril. Mesmo com a queda da ditadura, era necessário reforçar enfrentamento à censura, durante muitos anos persistiu a autocensura, o medo da perseguição.

Quando Natália Correia apresenta em *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1981) uma desmistificação da figura de Camões, um repensar a respeito da recepção de *Os Lusíadas*, quando ela aponta a censura na grande epopeia lusitana, ou mesmo quando escreve cenas que mostram a imaturidade, a insegurança e o descaso de Dom Sebastião perante o povo português, perante a arte e a literatura, indica um questionamento. Todos esses indícios apontam para o caráter didático e reflexivo da peça de Natália Correia. Assim como Brecht, Natália também propõe a subversão; suas longas didascálias, repletas de elementos narrativos, a quebra das unidades de ação, tempo e espaço, tudo propõe um repensar histórico, serve de instrumentos de análise e reflexão tanto do momento vivido pela autora, quanto aquele retomado pela obra.

2.6 *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1981): o espetáculo do encontro de gêneros e de gênios

A primeira ressalva que se sugere acerca dessa peça diz respeito ao título escolhido: *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente*. Trata-se, não coincidentemente, do mesmo título de um dos sonetos de autoria de Luís Vaz de Camões (1524-1580), figura que Natália Correia recria como personagem central na obra. Ou seja, o mesmo nome, personagem ficcionalizado e central do drama, é também o nome do autor de um poema que dá nome a essa peça. A escolha entende-se a partir da leitura do soneto, tendo em vista que para Camões caracteriza-se como um poema de autorretrato, pois, analisando o soneto e comparando-o aos dados históricos da vida do Poeta, ainda que sejam dados incertos, identificam-se marcas de uma escrita autobiográfica:

Erros meus, má fortuna, amor ardente
em minha perdição se conjuraram;
os erros e a fortuna sobejaram,
que para mim bastava o amor somente.

Tudo passei; mas tenho tão presente
a grande dor das cousas que passaram,
que as magoadas iras me ensinaram
a não querer já nunca ser contente.

Errei todo o discurso de meus anos;
dei causa [a] que a Fortuna castigasse
as minhas mal fundadas esperanças.

De amor não vi senão breves enganos.
Oh! Quem tanto pudesse que fartasse
este meu duro génio de vinganças!
(CAMÕES, 2005, p. 70)

O título que dá nome à peça também está presente na divisão dos atos. A obra se divide em três atos, cada um com os respectivos títulos: **Erros Meus**, **Má Fortuna** e **Amor Ardente**. Além do título, identificam-se, simultaneamente no poema e na peça, os sentimentos de mágoa e de culpa. A mágoa citada no soneto é expressa nas falas de Luís de Camões durante a peça, quando a personagem reflete a respeito de sua má fortuna. A culpa e o arrependimento aparecem no poema como consequência de seus erros; na peça, a maior culpa identifica-se em relação à motivação à guerra, um fato triste para seu país. Além desses sentimentos, também estão presentes na peça os “breves enganos” amorosos e o “gênio de vinganças” de Camões.

O soneto completo integra o corpo do texto dramático de Natália Correia; aliás, esse não é o único texto camoniano de que a autora se utiliza para construir sua peça. Toda a obra de

Camões, desde a lírica, a épica e até mesmo a dramática são tomadas pela dramaturga para moldar a sua versão literária que retrata a vida de Luís Vaz de Camões (1524-1580?).

A obra que tem Camões como personagem é digna de um estudo cuidadoso, por apresentar aspectos peculiares, como o fato de ter sido uma encomenda do Teatro Nacional Dona Maria II, para a comemoração do 4º Centenário da Morte de Camões (1980). Entretanto, a peça não foi encenada durante o evento, e apenas em 1988 ganha os palcos, no formato de ópera declamada. A primeira edição, em 1981, pela editora Afrodite, conta com um aspecto luxuoso que “tenta, de certo modo, compensar o percalço da não representação do texto em data oportuna. Feita em papel IA creme com *vergé* e ilustrada por Ângelo de Sousa, Carlos Calvet, Cruzeiro Seixas, Francisco Relógio, Júlio Resende e Lima de Freitas” (BRILHANTE, 1983, p. 82). O luxo e requinte da primeira edição fazem referência ao contexto que a peça procura recriar, ou seja, a suntuosidade dos ambientes e ornamentos ostentados pela nobreza quinhentista; dados que reafirmam os traços da influência barroca no drama nataliano. Porém, essas características estéticas são encontradas somente na primeira edição; foi tomado como base um exemplar dessa edição para a análise deste trabalho.

Na Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada (BPARPDL), encontram-se os arquivos bibliográficos pessoais de Natália Correia e Dórdio Guimarães; dentre os vários documentos dos arquivos da BPARPDL, é possível encontrar raridades, como os originais das principais obras de Natália, correspondências, manuscritos avulsos, recortes de jornais contendo reportagens, notícias e entrevistas. Esse material está organizado em pastas ou separados por assuntos que a imprensa publicava no tocante à obra e à participação política de Natália Correia. Em meio a esses arquivos, é possível também ter acesso às entrevistas concedidas por Natália, textos que sugerem as expectativas da autora em relação às suas obras.

Na entrevista que antecede o lançamento de *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1981), ainda em 1980, Natália Correia comenta as intenções ideológicas que sempre rodearam a representação da imagem de Camões. Para a dramaturga, as ideologias políticas estiveram sempre permeando a retomada da personagem histórica, ora para enaltecer, ora com a pretensão de desmoralizar a figura do Poeta. Acerca de sua proposta de recriar Camões, Natália declara:

A abordagem da figura e da obra de Camões em termos dramáticos, como faço na peça a que dou o título *Erros Meus, Má fortuna, Amor ardente...*, pressupõe na dialética da estrutura dramática, uma visão englobante, animada pelos contrastes da temática camoniana. E nesses contrastes não se ignora quer o Camões que se confessa freqüentador da estúrdia, numa das suas três cartas, quer o idealista amoroso dos transportes platônicos. Quer o desiludido da Babilónia do Estado da Índia, donde “mana todo mal que o mundo cria” (cito-o), quer o cantor deslumbrado dos grandes feitos que engrandeceram a Pátria. Quer o zelador das velhas virtudes do Reino, que

esmoreciam, quer o espírito universalizante aberto aos novos conhecimentos que vieram desdogmatizar as ideias. Acrescento ainda que o Camões da minha peça resulta essencialmente de uma visão psico-poética que é, em última análise, a única que o capta como sensibilidade exemplar das gentes portuguesas. (CORREIA, 1980, p. 9).

Constata-se nessa afirmação a pretendida ideia de uma representação globalizante; para a escritora portuguesa, nenhuma das faces de Camões é recusada na peça. Mostra-se em cena o Camões empobrecido, o Camões boêmio, o Camões amante. Desde o gênio da escrita ao homem que se destrói pelo sofrimento amoroso; do nacionalista, que cultua e reverencia Dom Sebastião, ao escritor arrependido das motivações provocadas por suas palavras em sua epopeia. Indiscutivelmente, no drama nataliano em estudo são apresentadas as diversas faces do Poeta maior da língua portuguesa. E mesmo negando uma intenção de criar uma versão particularizada, o que Natália Correia apresenta é uma versão específica de Camões.

A visão *psico-poética* que a autora afirma ser a única que capta não somente a sensibilidade do Poeta Luís Vaz de Camões, mas de todos os portugueses, é a visão que propõe revelar a *psych* da alma lusitana, por meio da obra de Camões, principalmente da poesia. O que permite interpretar que a imagem camoniana construída por Natália Correia busca como principal alicerce a obra poética do grande Poeta renascentista da língua portuguesa.

Para compreender essa versão, é necessário antes retomar a peça. Composta por três atos, que se referem respectivamente aos seus erros, a sua má fortuna e ao amor ardente, identificados biograficamente em Camões, além de dezoito quadros¹⁹. Possivelmente a utilização de quadros e não de cenas torna-se mais um dos aspectos da imponência da obra, isso devido a sua extensão. A obra é um exemplo materializado dos excessos que as recorrentes influências barrocas resultam na escrita de Natália Correia, seja pela sua extensão, pelos exageros requisitados na sua representação, na configuração cênica, quanto pelo número de personagens.

Cada ato possui tamanho diferente, o que condiz com o número de informações biográficas; o segundo ato, por exemplo, é o menor, devido à escassez de dados do período em que Camões viveu fora de Portugal, no exílio. O último ato é o que faz referência ao momento em que mais se obtêm registros documentados da vida do Poeta. Os três atos não são demarcados por datas, mesmo assim é possível inferir que as ações que ocorrem no primeiro ato correspondem aproximadamente ao período de 1549 a 1553. As ações remetem a um

¹⁹Segundo Pavis (2007), o quadro é uma “unidade da peça do ponto de vista das grandes mudanças de lugar, de ambiente ou de época” e “corresponde, na maior parte do tempo, a um cenário particular”. (p.313).

Camões ainda na juventude, vivenciando seus erros amorosos, declarando-se apaixonadamente com galanteios dirigidos ora à Catarina de Ataíde, ora à Infanta Dona Maria, sua grande paixão.

O primeiro ato é composto por sete quadros. O primeiro quadro se passa em uma sexta-feira santa; conversam os jovens André Falcão de Resende e Manuel de Portugal, logo chega Dom Francisco de Noronha, perguntando por Luís Vaz. Os jovens declaram que não sabem do seu paradeiro, pois o poeta há dias não aparece e o motivo é o de estar apaixonado por Catarina de Ataíde, um amor improvável, segundo as personagens. Mesmo Camões e Catarina sendo parentes, esse romance não seria possível, pelo fato de que o pai dela desejava um casamento com pretensões financeiras para a filha.

Dom Francisco de Noronha se diz preocupado com Luís Vaz, pois ele corria perigo; a causa seria a representação de *El-Rei Seleuco*, a peça que Camões escreveu e que promoveu *risinhos maldosos*. Ironicamente, a peça insinuara os amores de Dom João III pela madrasta. Luís Vaz, mesmo com o alerta, debocha da situação.

Surge então Catarina de Ataíde e seus familiares, todos seguem em direção à igreja; Luís Vaz se despede dos colegas e segue para a igreja também. Dom Francisco o acompanha, tentando alertá-lo sempre de sua audácia. Já no final do primeiro quadro, Natália Correia faz a primeira inserção de um fragmento poético no texto dramatúrgico. Nas falas das personagens André Falcão de Resende e Dom Manuel de Portugal, quando os dois questionam o atrevimento de Luís Vaz ao retratar Dom João III, recitam um fragmento da *Carta a El-Rei D. João III*, de Sá de Miranda. A personagem André Falcão diz concordar com Sá de Miranda, quando se refere a Dom João III como:

Homem dum só parecer,
D'um só rosto, uma só fé,
D'antes quebrar que torcer,
Ele tudo pode ser,
Mas de corte homem não é.
(CORREIA, 1981, p. 23)

No segundo quadro, na igreja, Luís Vaz tece comentários a Dom Francisco de Noronha acerca de seus sentimentos por Catarina de Ataíde; o companheiro tenta aconselhá-lo, reforçando que o pai desejava um casamento com um pretendente de posses e que Luís Vaz não teria esse perfil. Logo em seguida, entra na igreja a Infanta, Dona Maria, e Luís Vaz muda seu olhar e seus comentários apaixonados, que eram dirigidos até então à Catarina de Ataíde, passam a se voltar à Infanta, no primeiro instante em que a vê. Em tom de incredulidade, Dom Francisco questiona Luís Vaz a respeito da mudança tão repentina de amores.

No terceiro quadro, no salão do paço de Xabregas, acontece um sarau literário promovido pela Infanta Dona Maria, a pedido de Dom Francisco de Noronha, para promover Camões. O poeta Pero de Andrade Caminha, rival de Luís Vaz, sarcasticamente o provoca, relembrando o desterro do qual acabava de retornar Luís Vaz, ridicularizando o apelido Trinca-Fortes, frequentemente usado para se referir a Camões. Trinca-fortes significava que Camões era conquistador boêmio, que se envolvia sempre em brigas, confusões.

Dom Francisco, alertando o amigo para evitar confusões com galanteios, reforça que outros pretendentes tiveram sérias consequências, pois o irmão impedia qualquer compromisso; na conversa das damas, afirma-se que a possibilidade de a Infanta corresponder aos gracejos é aceitável, tendo em vista o desejo de afrontar o irmão, João III, aquele que sempre desmanchallhe todos os casamentos pretendidos, uma vez que casada teria ela também o direito ao trono.

Durante o sarau, Catarina de Ataíde, também presente, se decepciona ao perceber que os galanteios de Luís Vaz agora são dirigidos à Infanta. É provocado novamente por Pero de Andrade Caminha, que pede um mote falando dos olhos verdes, tão frequentes nos versos de Camões. Assim como o modelo de beleza da mulher petrarquiana, das cantigas medievais, a mulher de pele clara e olhos verdes é frequente nos versos de Camões. O verde da esperança, do amor não correspondido. Para a população portuguesa, os olhos azuis são mais raros do que os olhos verdes, ou castanho-esverdeados, dado estatístico que talvez explique o fascínio do poeta pelos olhos azuis da Infanta. Neste ponto, observa-se uma divergência de informações: alguns dados biográficos apontam como sendo os olhos azuis da lírica camoniana referentes aos olhos de Catarina de Ataíde, porém, na peça de Natália Correia, esses olhos são identificados como sendo os da Infanta Dona Maria II.

Já os olhos verdes fazem referência no drama à Catarina de Ataíde, que fora digna de sua atenção, mas fora substituída por olhos mais raros e mais belos do que os verdes. Luís Vaz entende que é posto em uma situação incômoda, mas, sem temer o desagrado de Catarina de Ataíde, declama:

Tudo, senhora, alcançais.
Quanto o ser formosa alcança;
Senão que dais esperança
Cos olhos com que matais.
Se acaso os alevantais,
É para as almas renderdes. . .
Senão que tendes os olhos verdes.
(CORREIA,1981, p.44-45)

E depois, voltando-se à Infanta, com maior intensidade profere: “Ouro e azul é a melhor/Côr, por que a gente se perde” (p.45). Novamente olhando para Catarina, encerra:

E se a graça desse verde
 Tira a graça toda a cor.
 Fica agora sendo a flor
 A cor, que nos olhos tendes.
 Porque são vossos e verdes.
 (CORREIA, 1981, p. 45)

Ofendida, Catarina de Ataíde sai com as mãos no rosto para esconder as lágrimas e os referidos olhos verdes. Luís Vaz não interrompe o recital; o som da harpa ao fundo, com os olhos e os encantos voltados para Dona. Maria, prossegue:

Crescei, desejo meu, pois que a Ventura
 Ja vos tõe nos seus braços levantado;
 Que a bella causa de que sois gerado
 O mais ditoso fim vos assegura.

Se aspirais por ousado a tanta altura,
 Não vos espante haver ao sol chegado;
 Porque é de águia Real vosso cuidado,
 Que quanto mais se sobe, mais se apura.

Ânimo, coração; que o pensamento
 Te pode inda fazer mais glorioso,
 Sem que respeite a teu merecimento.

Que cresças inda mais é já forçoso,
 Porque se foi de ousado o teu intento,
 Agora de atrevido é venturoso.
 (CORREIA, 1981, p. 48-49)

O recurso utilizado até aqui é repetido e intensificado na continuidade da obra. Natália Correia parafraseia a escrita camoniana, de forma que induz ao leitor informações da produção do Poeta. Como, quando e para quem, em que contexto e com quais objetivos teria Camões escrito sua obra.

No quarto quadro, as ações se passam no gabinete de trabalho de D. Maria. Depois da insistência de uma das damas, Luísa Sigéa, Camões é recebido pela Infanta, que decide enviá-lo ao exílio, em Ceuta. D. Maria se declara certa de sua decisão, mantendo-se irredutível. A possibilidade da união entre os dois é, segundo ela, inexistente, e o exílio seria uma forma de seu pretendente esquecer seus sentimentos.

O quinto quadro retrata Luís Vaz já de regresso do exílio, quando esteve em combate em Ceuta, está com uma má aparência; além de abatido, triste, desanimado e caolho, pois perdera um olho em combate, da disputa contra um soldado ainda no degredo. Em um estabelecimento mal afamado, conversa com Ana Braz, *moça da vida airada*, e outras

personagens que o consolam; afirma estar arrependido por ter desistido de Catarina de Ataíde. Instigado a recitar seus versos, aqueles que o confortam, ergue-se triste a recitar:

Perdigão que o pensamento
Subiu a um alto lugar,
Perde a pena do voar,
Ganha a pena do tormento.
Não tem no ar nem no vento
Asas com que se sustenha:
Não há mal que lhe não venha.

Quis voar a uma alta torre,
Mas achou-se desasado;
E, vendo-se depenado,
De puro penado morre.
Se a queixumes se socorre,
Lança no fogo mais lenha.
Não há mal que lhe não venha.
(CORREIA, 1981, p .63)

Está triste e desiludido porque Catarina não aceita suas desculpas, mas, com os arranjos de amigos, mesmo com as decepções causadas, recebe a notícia de que Catarina foi convencida e aceitou revê-lo. O encontro acontece no sexto quadro, no jardim do paço. Porém, a jovem declara sua grande mágoa e sofrimento pela humilhação que Luís Vaz lhe causara. O poeta não consegue o perdão e ameaça alistar-se no exército, para lutar na Índia; Catarina mantém-se irresoluta; afastando-se dos braços do amado, declara estar condenada a um casamento por interesses arranjado por seu pai. No encerrar do quadro, Camões declama:

Aquela triste e leda madrugada,
cheia toda de mágoa e de piedade,
enquanto houver no mundo saudade
quero que seja sempre celebrada.

Ela só, quando amena e marchetada
saía, dando ao mundo claridade,
viu apartar-se d'uma outra vontade,
que nunca poderá ver-se apartada.

Ela só viu as lágrimas em fio
que, de uns e de outros olhos derivadas,
se acrescentaram em grande e largo rio.

Ela viu as palavras magoadas
que puderam tornar o fogo frio,
e dar descanso às almas condenadas.
(CORREIA, 1981, p. 71)

No último quadro do primeiro ato acontece uma briga; é o dia de *Corpus Christi*, acontecem as procissões nas ruas enfeitadas, Luís Vaz e amigos enfrentam um bando de amigos

do noivo de Catarina de Ataíde, que, irritado por Camões estar atrapalhando seu noivado e com o objetivo de limpar sua honra, mandou homens de sua confiança à caça do Trinca-Fortes. Na briga, Luís Vaz fere Gonçalo Borges gravemente no pescoço, é preso junto com os amigos envolvidos também na briga, levados à cadeia do Tronco, por conta dessa briga partem posteriormente para lutar na Índia em novo degredo.

Encerrada a leitura do primeiro ato, já são possíveis alguns apontamentos acerca da obra. Em primeiro lugar, característica própria do teatro de Natália Correia, que são as longas rubricas, principalmente as que abrem cada quadro. Também é importante destacar aspectos específicos da peça em análise, como a apresentação estética da obra, com ilustrações de Ângelo de Sousa, Carlos Calvet, Cruzeiro Seixas, Francisco Relógio, Júlio Resende e Lima de Freitas, além do arranjo gráfico de José Marques de Abreu, que compõem um livro que se apresenta como objeto luxuoso, mais um exemplo das contradições da obra. A novidade moderna e luxuosa da apresentação estética em nada combina com o texto e a linguagem que pretendem remeter ao contexto quinhentista português.

O segundo ato, *Má Fortuna*, é o mais curto da obra, composto por três quadros, e corresponde aproximadamente aos anos 1553 a 1569, período de poucas informações biográficas a respeito da vida do Poeta. Segundo o drama, encontra-se em Goa, alojado em um *casinhoto*; Camões está perto dos trinta anos, empobrecido e acumulando dívidas, passa o tempo enganando a fome com versos; já no início do quadro, Heitor da Silveira lê uma redondilha camoniana:

Ceia não a papareis;
contudo, por que não minta,
para beber achareis,
não Caparica, mas tinta,
e mil cousas que papeis.
E vós torceis o focinho
com esta anfibologia?
Pois sabeis que a Poesia
vos dá aqui tinta por vinho,
e papéis por iguaria.
(CORREIA, 1981, p. 88)

Além de Heitor da Silveira, encontram-se presentes João Lopes Leitão e João de Melo. Também a escrava cativa Bárbara, companhia afetuosa de Camões, nome que lista entre seus amores. Em sua obra lírica, o Poeta dedica-lhe suas *Endechas*²⁰, texto que é citado na peça de

²⁰Trata-se de uma composição poética acerca de um assunto melancólico, triste. É formada por quatro versos de cinco sílabas, ou seja, quartetos escritos em redondilha menor.

Natália, porém, não de forma direta, como faz com a maioria das citações. A passagem que cita indiretamente as *Endechas a Bárbara Escrava*, “Aquela cativa, /que me tem cativo” (CAMÕES, 1988, p. 60-61), aparece na fala de João Lopes Leitão, quando pergunta a respeito de Bárbara.

Depois de quitar sua dívida com o Estado, terminado o serviço militar, Luís Vaz declara sua decisão de voltar a Portugal, fato que leva Bárbara às lágrimas. João Lopes Leitão adverte que não havia ninguém em Lisboa à espera de Camões, pois é confirmada a morte de Catarina de Ataíde. Nesse momento, o poeta declama:

Alma minha gentil, que te partiste
Tão cedo desta vida, descontente,
Repousa lá no Céu eternamente
E viva eu cá na terra sempre triste.
(CORREIA, 1981, p. 91)

Seguem as lamentações do poeta e, na sequência, Heitor da Silveira chama a atenção para o fato de que o Vizo-Rei esperava a encomenda de uma peça teatral que deveria ser escrita por Luís Vaz. No quadro seguinte, acontece a encenação da peça encomendada, ainda em Goa, em um palco improvisado em uma praça; o Vizo-Rei Francisco Barreto e sua comitiva estão acomodados à frente de uma multidão que também aguarda a encenação de *Filodemo*. Mas, ao contrário do que esperavam, o auto não retrata a fama do Vizo-Rei, na interpretação da plateia serve mais uma vez de estratégia para Camões retratar amores intoleráveis; alegoricamente a personagem Dionisa representava a Infanta e Filodemo, o próprio Camões. O espetáculo em forma de comédia causa revolta e o responsável pela encenação é nomeado Provedor-Mor dos Defuntos e Ausentes, enviado à China, como pena por tal atrevimento. Para o Vizo-Rei Francisco Barreto era preciso impedir a volta de Luís Vaz a Portugal, evitando maiores confusões envolvendo a Infanta.

Na passagem desse quadro, Natália Correia utiliza fragmentos do auto escrito por Camões, os excertos do *Auto de Filodemo* (1587), que são citados nas falas das personagens. Já na abertura das cortinas, a primeira fala é retirada do terceiro ato do auto original:

Oh! Que formosa serrana
À vista se me oferece!
Deusa dos montes parece
E se é certo que é humana,
O monte não na merece.
(CORREIA, 1981, p. 102)

A partir desse momento, observa-se um teatro dentro do teatro; citando partes do texto de Camões, a dramaturga portuguesa compõe com fragmentos uma espécie de encenação da encenação. O leitor/espectador é lançado em um *looping*²¹ literário, pois há a presença de textos dentro de outro texto. Sem dúvidas, somente um leitor/espectador atento e preparado consegue dar conta desse movimento proposto por Natália Correia.

No décimo quadro, encerrando o segundo ato, Camões está em Macau, na China, rodeado por cortesãs, embriagado e maltrapilho. Tem nesse momento alucinações e começa a ouvir vozes que o inspiram a escrever *Os Lusíadas* (1572). Em meio às alucinações, a personagem Luís Vaz, como se estivesse conversando com a musa Dinamene, declama:

Ah, minha Dinamene! Assim deixaste
 Quem nunca deixar pode de querer-te?
 Que já, Ninfa gentil não possa ver-te?
 Que tão veloz a vida desprezaste.
 (CORREIA, 1981, p. 123)

Na passagem desse quadro há uma grande quantidade de fragmentos *d'Os Lusíadas* (1572), versos, estrofes inteiras, quando não são transcritos, copiados e depois colados, são parafraseados por Natália Correia. São citações retiradas inicialmente do canto II, transcritos em forma de diálogos entre os navegantes. Na sequência, são extraídas do canto IV, do episódio do Velho do Restelo, transcritos para a peça teatral como a fala do Coro das Mulheres, lamentando a partida dos filhos e maridos; são falas que dialogam com o Velho do Restelo, personagem que censura a postura dos portugueses que deixam seus lares, filhas e esposas, esvaziando a pátria.

Na continuidade, notam-se passagens do canto V, quando uma tempestade se anuncia. É nesse momento que Natália Correia proporciona ao leitor uma das cenas mais inusitadas da obra, ao se referir ao episódio do Gigante Adamastor. A dramaturga deixa de citar os versos fragmentos *d'Os Lusíadas* (1572) e vai buscar em *Mensagem* (1934), de Fernando Pessoa (1888-1935), as falas para a sua personagem Luís de Camões. Portanto, tem-se a personagem Monstrengo e não Adamastor. Em uma rubrica, a autora explica essa escolha:

Durante essa declamação, o pranto das mulheres esvai-se. Sobe um ruído de mar que ganha furor. Bramidos de trovões. Relâmpagos iluminam uma figura gigantesca e disforme que avança. É o Adamastor. Mas aplica-se-lhe o nome e o tema do Monstrengo de Fernando Pessoa para exprimir a intemporalidade da odisséia lusa. Camões está estarecido com a medonha visão. (CORREIA, 1981, p. 129).

²¹O termo *looping* é normalmente utilizado nas artes plásticas ou cinematográficas para designar um movimento constante, circular, no qual ocorre uma repetição automática, uma ação desencadeia, abre outra ação. Aqui o termo se refere ao fato de um texto teatral apresentar outro texto teatral, o teatro dentro do teatro. O leitor se depara em um movimento que o capta para a encenação da encenação.

O que Natália Correia propõe é um encontro, por meio do teatro, entre os dois maiores nomes da literatura portuguesa. É Fernando Pessoa que dá voz às inspirações de Luís Vaz de Camões; um pouco mais de três séculos separam biograficamente os dois cânones da escrita, mas a literatura prova que não é o tempo que marca a distância na arte, pois a genialidade os aproxima. É como se Pessoa retribuísse um favor; em *Mensagem* (1934), vai buscar em Camões as palavras e Natália Correia propicia o retorno, quando Fernando Pessoa concede as falas às personagens camonianas.

Seguindo a leitura do mesmo quadro, encontram-se passagens do Canto VI, quando o mar se acalma e os marinheiros agradecem. De forma curiosa, no texto teatral nota-se, diferente da epopeia camoniana, a referência a Maria, nos termos *Virgem Celeste*, *Virgem Sagrada*, os marinheiros agradecem às ninfas e à santa cristã. Possivelmente, mais uma estratégia a fim de atualizar a *odisseia lusa*, proposta já declarada por Natália em sua rubrica.

Os próximos excertos citados na peça são retirados do Canto IX, do episódio da Ilha dos Amores. Ainda em meio às alucinações, a personagem Luís de Camões vê a Infanta entre as Ninfas da Ilha. E citando um fragmento do Canto X, dirige-se a sua amada como a *Eterna Musa* e *Rainha*, mas no momento em que receberia os afetos desejados encerram as alucinações e retomando a consciência desespera-se. É nesse momento que inicia a escrita de sua epopeia, recompõe-se dos delírios e começa a cantar os primeiros versos d' *Os Lusíadas* (1572):

As armas e os Barões assinalados
Que da Ocidental praia Lusitana,
Por mares nunca de antes navegados,
Passaram inda além da Taprobana;
E entre perigos e guerras esforçados
Mais do que permitia a força humana,
Entre gente remota edificaram
Novo Reino que tanto sublimaram.
(CORREIA, 1981, p.139)

Termina assim o segundo ato, indicando a produção da obra que concederia ao Poeta o destaque como o *Poeta maior*, aquele que cantou a pátria em versos e sacramentou os feitos dos heróis portugueses, os navegantes que estiveram nas conquistas de novos territórios

O terceiro e último ato corresponde aos anos de 1569 a 1580, e é intitulado **Amor Ardente**, composto por oito quadros. Camões regressa a Lisboa para buscar a publicação de sua epopeia, porém, depara-se com uma nação devastada pela peste. Ainda quando estivera em Macau, teve a notícia da morte de Dom João II e do novo Rei Menino, Dom Sebastião, que sucedera prematuro ao trono. Em seu retorno, o poeta não é reconhecido, e no décimo primeiro

quadro dialoga com lisboetas que lamentam a situação vivida em Portugal, o perigo de perder a independência, tendo em vista o repúdio que tem ao casamento e a imaturidade de Dom Sebastião. Acontece nesse momento uma procissão em agradecimento a Nossa Senhora da Saúde, pelo fim do flagelo.

No quadro seguinte, Luís Vaz de Camões é recebido no Paço de Xabregas pela camareira da rainha, a já conhecida Dona Francisca de Aragão. Na recepção, estão presentes também André Falcão de Resende, velho amigo do poeta, e Pero de Andrade Caminha, rival que não perde a oportunidade de criticar seus versos. Já é comentado em Lisboa o esplendor d’*Os Lusíadas* (1572). Os amigos lhe antecipam as intervenções inquisitoriais, fato que ocorre no décimo terceiro quadro. Durante a cena censória, são impostos cortes e emendas, também questionadas as presenças excessivamente pagãs que ultrajavam o povo português e cristão, segundo os Frades e o Frei Bartolomeu Ferreira.

A publicação e o sucesso dos versos camonianos são declarados no décimo quarto ato, por meio da personagem D. Francisca de Aragão, que informa a Camões a fama de sua obra, já lida por muitos fidalgos e por Dom Sebastião que agora deseja conhecê-lo. Mas nada disso agrada completamente ao poeta, que indaga a respeito da Infanta. D. Francisca afirma que ela depois de ter lido a famosa obra teria se comovido com os versos. Porém, isso não agrada a Camões, que esperava uma reação mais expressiva, e depois de receber as advertências por parte da camareira, relutando ao fato de não poder criar mais expectativas em relação a sua grande paixão, constrangido e magoado entoou o soneto *Erros meus, má fortuna, amor ardente*, poema que explicita sua trajetória e seus infortúnios.

No décimo quinto quadro, os feirantes e fidalgos comentam a notoriedade da epopeia lusitana e as interpretações que a obra já despertava, como exemplo de inspiração para novas batalhas. Essa ideia, defendida por uns, mas criticada por outros, causa alvoroço nas tendas e praças. O ato que segue mostra Dom Sebastião tendo a mesma discussão com seus conselheiros, guerrear ou não na África é a maior indagação. Muitos alertam para o perigo de lutar tendo escassos soldados e armas. Mas Dom Sebastião decide enfrentar a batalha contra os mouros; envaidecido, ambicioso, vê na guerra o único meio de renovar os ânimos em Portugal.

Entra em cena Luís Vaz de Camões, os comentários são maldosos, pois se encontra mal vestido, aparência miserável e grotesca, mesmo depois de receber a tença concedida por Dom Sebastião, as condições financeiras do poeta mal davam para o sustento. Ao dirigir-se ao rei, Camões é questionado por estar apresentando-se daquela maneira; ironicamente, Dom Sebastião culpa a sua fama com as mulheres e com a vida boêmia.

Camões tenta desaconselhar Dom Sebastião de enfrentar a guerra, chamando atenção para as condições do país, mas é em vão, pois o rei já estava convencido de sua partida e propõe ao poeta partir para a batalha também, para narrar as conquistas que almejavam alcançar. O poeta não aceita e é amaldiçoado por Dom Sebastião.

No décimo sétimo quadro, iniciam-se as cenas de culpa, o grande gênio das rimas defronta-se com a responsabilidade de ter encorajado a guerra; prevendo a desgraça, declama:

O dia em que eu nasci morra e pereça;
 Não o queira jamais o tempo dar;
 Não torne mais ao mundo e se tornar
 Eclipse nesse passo o sol padeça.

A luz lhe falte, o sol se lhe escureça;
 Mostre o mundo sinais de se acabar;
 Nasçam-lhe monstros, sangue chova o ar;
 A mãe ao próprio filho não conheça.

As pessoas pasmadas de ignorantes,
 As lágrimas no rosto, a cor perdida
 Cuidem que o mundo já se destruiu.

Oh gente temerosa, não te espantes
 Que este dia deitou ao mundo a vida
 Mais desgraçada que jamais se viu!
 (CORREIA, 1981, p. 221-222)

Ainda assombrado pela culpa, dentro da igreja dirige-se ao Padre Manuel Correia, questionando-o se seu feito de ter incitado tal guerra seria um dia perdoado por Deus. O padre tenta consolar-lhe, mas entre os fiéis o acusam severamente. As primeiras notícias da guerra chegam e são boas, mas não demoram a esclarecer as enganosas conquistas, emboscadas de guerras. Enquanto os portugueses festejavam a falsa vitória, os inimigos os surpreendem, arruinando a festa lusitana. Portugal é derrotado na batalha de Alcácer-Quibir.

O último quadro é o retrato da culpa que pesa sobre os ombros de Luís Vaz de Camões, em meio às cobranças de mulheres e homens do povo; ergue a cabeça que estava encostada nos ombros do Padre Manuel Correia e lastima a morte de Dom Sebastião:

Matei-o. Em criminosos versos incitei-o a extremos que são a abreviada destruição do que pretendem. Os meus cantos inscientes ganharam asas negras num anjo maligno. Jaz morto. Seus olhos espantados, na íris de um sonho delirante, apodrecem numa lama de sangue. O trono está vazio. Para o ocupar já os tiranos passam as águas do Guadiana. O meu coração não pode mais com o remorso. Ó musas perversas! Deste louco amante da Pátria vos servistes, para lhe dar, em gênio, o canto da sereia que havia de arrastá-la para a morte. Ó Pátria ferida por meus excessos de filho desastrosamente extremoso! Por isso me fazes contar os dias por desgraças. Por isso me engeitas. Perdoa-me. Na febre amorosa pode o amante magoar a amada. E o meu

crime foi amar-te demais. Abre-me o seio. Ao menos na morte. Pouco espaço ocupa um cadáver de um filho desgraçado. (CORREIA, 1981, p. 231).

É nessa longa citação, na fala extensa de Luís de Camões, que estão alguns dos principais levantamentos amparados na leitura da peça. O primeiro deles trata da imensa culpa carregada pelo poeta, nítida na intensidade das palavras e do sofrimento que elas expressam. E o segundo levantamento é o dos amores de Camões, que convergem no amor pela Infanta e ao mesmo tempo no amor pela Pátria, unindo-se num só sentimento. Convergindo a fala citada acima com o final do Canto X de *Os Lusíadas*, a melancolia, o desânimo e o cansaço nas palavras do poeta, que pede apenas o refúgio da morte, recorrendo às musas, mas que já não as vê com bons olhos, antes belas e inspiradoras, agora perversas, demoníacas.

Ao final do quadro e do último ato, acusam-no severamente e fazem menção de apedrejar Luís Vaz de Camões, mas são impedidos pelo Padre Manuel Correia; tratam o poeta como o “Maldito que provocou a guerra” (p. 231). Arruinado, retira-se, afasta-se lentamente para a morte. A última cena é a representação da humilhação e miséria que perseguiram Camões até a morte:

PADRE MANUEL CORREIA

Ide buscar um lençol, mulheres piedosas. Que a Pátria não conserve a vergonha de Luís Camões ter morrido sem um lençol para cobrir.

1ª MULHER DO POVO, *desdenhando a discipienda preocupação do padre*

Que importa um cadáver no meio de tantos deixados às aves de rapina?

TODAS AS MULHERES DO POVO

Chorai! Chorai!

O padre afasta-se desamparadamente e desaparece por uma saída lateral.

2ª MULHER DO POVO

Possa a nossa dor ressuscitar o Rei para que ele perpetue o nosso antigo sangue.

Ao fundo, em contra-luz, a silhueta de Luís de Camões funde-se num clarão que, entretanto, se foi acendendo. A imagem transmite a idéia da transformação das misérias terrenas do Poeta na espécie luminosa da sua imortalidade.

CAI O PANO. (CORREIA, 1981, p. 233)

Apresentadas até aqui a trama e a efabulação das ações que permeiam a peça *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1981), são necessárias algumas ressalvas que a fortuna crítica da obra permite apontar. Dentre os estudos já publicados a respeito desse drama, destacam-se, por exemplo, a *Recensão crítica Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1983), de Maria João Brilhante, trabalho que aponta para alguns dos excessos da obra, uma vez que totalizam quarenta e quatro personagens, vinte e um figurantes especiais, e outros figurantes que integram os cenários e esboçam as modificações temporais e espaciais durante as cenas.

Brilhante (1983) também sugere alguns dos motivos pelos quais a peça de início não foi bem aceita e que inviabilizaram sua encenação durante o evento para o qual a obra havia sido

encomendada, além do excessivo número de personagens. De acordo com sua recensão crítica, outros fatores que se opõem à encenação da peça de Natália Correia são a linguagem e a extensão do texto, que

corresponde, assim, a um percurso dificilmente alterável, porque a A. escolheu associar a progressão dramática à progressão cronológica, ao mesmo tempo que tentou incluir esse percurso num cenário mais vasto, correspondendo a um período particularmente problemático da História de Portugal. Deste modo, o projecto de *Erros meus, má fortuna, amor ardente* é de teatro histórico e segue os “erros e fortunas” da técnica usada pelo Romantismo ao propô-lo como novo. (BRILHANTE, 1983, p. 82).

Segundo Brilhante (1983), esses mesmos *erros e fortuna* são notados em outras peças que trazem Camões como personagem, como é caso das obras de Jaime Gralheiro (1930-2014), *Onde Vaz, Luís?* (1983), e de Luzia Maria Martins (1927-2000), *O homem que se julgava Camões* (1981). No tocante à linguagem, afirma que as qualidades dramáticas da peça são questionadas pela

verbosidade quase geral das personagens, pelo nível de língua literário e pelo conhecimento prévio de muitas das situações do texto compondo efeitos barroquistas a autora procura adaptar a linguagem da obra à linguagem em uso no período quinhentista ao qual pertenceu Camões. (BRILHANTE, 1983, p. 82).

Na análise citada, a autora afirma que o lirismo da linguagem utilizada na peça se sobrepõe aos elementos dramáticos, tirando a atenção do leitor/espectador, porque Natália Correia propõe a “tentativa de criação de cor local” por meio da linguagem, do vocabulário e da sintaxe, que se aproximam ou remetem ao século XVI.

Além do texto de Brilhante (1983), também merece destaque o trabalho *Máscaras Genológicas: Camões, personagem de Natália Correia (uma leitura de Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente)* (2019), de Jorge Vicente Valentim, publicado pela NEPA (Revistado Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana), da UFF/Niterói.

Segundo Valentim (2019), a peça propõe uma “recriação e efabulação de Camões, enquanto criatura modelar para os artistas dos séculos XX e XXI” (p. 3). Em seu estudo, parte do conceito de epicização²² e sugere uma análise a fim de revelar as máscaras camonianas, pensando em cada um dos gêneros escritos pelo Poeta lusitano e que são emprestados na obra dramática. Sua pesquisa afirma que a intenção da dramaturga não é especificamente histórica ou político-social, pois na peça de Natália Correia:

²²Termo proposto por Barbalosi e Plana (2012), que se refere ao ato de incorporar elementos épicos em outros gêneros literários.

A ideia reside, sim, numa apropriação de momentos da obra camoniana e na recriação do impacto da recepção de sua obra no contexto quinhentista português, para a partir desses aspectos, mostrar as máscaras genealógicas possíveis para compreender a dimensão gigantesca que tem a obra do autor das Rimas. Tanto assim parece ser que, ao longo dos 18 quadros, escritos e dispostos quase como em forma de cantos - naquele sentido empregado para a subdivisão estrutural do poema épico -, a trajetória camoniana vai sendo gradativamente recuperada (...) (VALENTIM, 2019, p. 200).

Valentim (2019) também diverge de Brilhante (1983) nos apontamentos acerca da linguagem da peça; para ele, não há sobreposição do lírico ou de outro gênero sobre o dramático. O que há, de acordo com Valentim, é o processo de epicização, incorporação dos elementos épicos no texto dramático, além de elementos de outros gêneros, um diálogo que para o autor é permitido no texto teatral.

Entre o posicionamento de Valentim (2019) e Brilhante (1983) procura-se estabelecer uma nova postura, uma vez que a face camoniana identificada como a eleita por Natália Correia é a face poética. Mas não da maneira como aponta Brilhante (1983), tratando o lirismo da obra como um motivo de estranhamento e dificuldade encontrada pelo leitor/espectador. A seguir, durante as análises da peça o estudo será direcionado a esse novo olhar a respeito da obra de Natália Correia.

Destaca-se, ainda, dentre os textos que refletem acerca da obra de Natália Correia, o manuscrito *Sobre Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1988), de José Lima Freitas (1927-1998), diretor do Teatro Dona Maria II e nome protagonista na encomenda feita a Natália Correia para as comemorações de 1980. O texto foi encontrado durante pesquisa nos Arquivos da BPARPDL/Açores, e o diretor declara a decepção concebida por não se concretizar a encenação da peça, em decorrência desse cancelamento é que deu a sua saída do cargo que exercia no Teatro Dona Maria II. Em seu texto afirma que:

(...) a peça *Erros meus* é um **topos** fundamental no território magnético dos “mitolusismos”: nele sopra o antigo vento épico dos *Lusíadas*, nele, por sobre os gemidos de um destino trágico e de um morrer mesquinho, faz-se, ouvir a voz profética de Antônio Vieira proclamando a ânsia de harmonia dos opostos, depois sibilamente enunciada por Pessoa, e que Natália Correia põe inteira nas palavras que faz murmurar a Camões: “Eu queria outra coisa. Uma harmonia do velho sentimento nacional com o novo saber que prepara a idade de ouro da terra...” (FREITAS, 1988, p. 2, grifos do autor)

Há ainda outros textos dos Arquivos de Natália Correia da BPARPDL/Açores que serão apresentados no próximo capítulo, que agregam e embasam esta pesquisa. Dentre eles, recortes de jornais com trechos de entrevistas que enfatizam a receptividade da peça, as críticas e intenções declaradas por Natália a respeito de *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1981).

3 AMOR ARDENTE

“Amor é fogo que arde sem se ver;
É ferida que dói e não se sente;
É um contentamento descontente;
É dor que desatina sem doer”.
(CAMÕES, 2005)

“A minha ânsia mede-se por versos
E na descida a meus jardins submersos
Vedadas rosas rebentam-me na boca.

Poesia: angústia de querer sempre mais,
Saudoso endereço de termos imortais.
E ao fim de tanto anseio, a vida pouca.”
(CORREIA, 2000)

Se a peça *Erros Meus, Má fortuna, Amor Ardente* (1981) abrange elementos que vão além dos elementos teatrais é porque Natália Correia se propõe a um caminho de escrita que propicia essa abrangência. É preciso identificar as estratégias utilizadas pela autora a fim de compreender as possibilidades de leitura e análise da peça.

Que nome dar ao exercício de utilizar em uma obra fragmentos de outras obras, de outros autores? Para além da relação intertextual, há também delimitações deste exercício. A escolha do termo citação é embasada na leitura de Compagnon (1996), o trabalho de citar definido pelo teórico se aproxima da estratégia que Natália emprega em sua peça. Apresentam-se, neste terceiro capítulo, as reflexões acerca do trabalho da citação explanado por Compagnon.

Dando sequência, busca-se justificar a predominância do gênero lírico em Natália Correia e em Camões. Contribuições que sustentarão as finalizações do capítulo, indicando a caracterização de um Camões mais lírico do que épico na peça *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1981).

3.1 Recortar, colar, citar. A harmonia de vozes

As estratégias de escrita de Natália Correia representam uma parte do que foi a autora, uma mulher que, negando as inovações, afirmando seu culto ao passado e aos grandes moldes clássicos, involuntariamente, acabava por imprimir o novo e reforçar a vanguarda. Assim pode-se descrever a sua escrita, uma vez que se propondo aos padrões canonizados, acabava por subvertê-los, introduzindo sempre algo de inovador, proporcionando essa mistura muito nítida em seus textos, a convivência entre o passado e o futuro, entre o clássico e o moderno. Contrastes notados em sua poesia, em sua prosa e em sua obra dramática.

Em *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1981) evidenciam-se as mesmas marcas; a obra encomendada, aparentemente como uma proposta aos moldes do drama histórico ou do teatro épico, utiliza uma linguagem e uma apresentação esteticamente barroca, mas acaba por realizar na prática uma escrita inovadora para o contexto teatral dos anos 80, uma vez que utiliza fragmentos da obra de outros autores, e também de outros gêneros textuais; e insere-os em sua peça, denotando uma relação intertextual ao descrever essa prática.

São numerosas as concepções teóricas que buscam a definição de intertextualidade; dentre elas, pode-se citar as de Laurent Jenny (1979), Gerard Genette (2006) e primordialmente as de Julia Kristeva (1974); todas resultam em um extenso e minucioso estudo que aponta a identificação de um *discurso alheio*, uma *conversa entre textos*, um *tomar emprestado* um texto na construção de outro texto.

Kristeva (1974) talvez seja o maior destaque nos estudos que se referem a uma mistura de textos. A teórica búlgaro-francesa parte de análises bakhtinianas para formular o conceito de intertextualidade. Afirma que

qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a noção de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. (KRISTEVA, 1974, p. 64).

O conceito de intertextualidade se concentra nos estudos literários, nas relações entre um texto e outro(s), porém, o termo também pode ser usado em estudos que relacionam modalidades de textos que não sejam propriamente literários, como textos visuais, midiáticos ou publicitários.

As pesquisas em torno da intertextualidade tiveram inúmeros desdobramentos. Optou-se nesta pesquisa por um embasamento nas postulações formuladas por Antoine Compagnon (1996), que apresenta uma perspectiva teórica da prática intertextual, conceituando o trabalho da citação.

Ao optar pelo embasamento de Compagnon (1996), identifica-se uma explanação crítica repleta de metáforas e analogias. O teórico compara o ato de ler e escrever a uma brincadeira infantil, a de recortar e colar. Estaria nessa brincadeira a essência primordial de um escritor, assim como a criança que seleciona, por meio do olhar, as imagens que criteriosamente lhe interessam mais, depois recorta com a tesoura de pontas arredondadas, separando as que lhe convêm, segue depois usando a cola, acomodando os recortes em outro papel e construindo uma nova imagem:

Quando cito, extraio, mutilo, desenraizo. Há um objeto primeiro, colocado diante de mim, um texto que li, que leio; e o curso de minha leitura se interrompe numa frase. Volto atrás: re-leio. A frase relida torna-se fórmula autônoma dentro do texto. A releitura desliga do que lhe é anterior e do que lhe é posterior. O fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não mais fragmento de texto, membro de frase ou de discurso, mas trecho escolhido, membro amputado; ainda não o enxerto, mas órgão recortado e posto em reserva. (COMPAGNON, 1996, p. 13).

Assim também é o trabalho da escrita. O texto é o resultado de tudo que o autor leu, selecionando as partes que mais considerou importantes, as quais ressurgem na hora da escrita, criando um outro texto. Segundo Compagnon (1996, p.11), “recorte e colagem são experiências fundamentais com o papel, das quais a leitura e a escrita não são senão formas derivadas, transitórias, efêmeras”. Defende ainda a ideia já apresentada por outros teóricos de que não há um texto imune à intertextualidade, todo texto é resultado de outros textos:

Nada se cria. Eu parodio o jogo recortando novos elementos em papel comum que vou pintando sem levar em conta o bom senso. Isso não se parece mais com coisa alguma; não me reconheço, A mim. Mas eu amo essa “coisa alguma”.
(...) Construo um mundo a minha imagem, um mundo onde me pertença, e é um mundo de papel. (COMPAGNON, 1996, p. 10-11).

O processo de escrita por meio da citação, como apresentado por Compagnon, refere-se tanto à leitura quanto à escritura; o leitor/escritor procede da desagregação e depois junção, recorte e cola, ou ainda uma forma de mutilação e enxerto, construindo o seu objeto de criação. Escrever seria na verdade um ato de reescrever, porque “se trata de converter elementos separados e descontínuos em um todo contínuo e coerente” (1996, p. 38).

Compagnon (1996) também reflete acerca da relação intrínseca entre as práticas de leitura e escrita; segundo o teórico, a citação comprova que não há como dissociar o ato de ler e de escrever, pois:

A citação tenta reproduzir na escrita uma paixão da leitura, reencontrar a fulguração instantânea da solicitação, pois é a leitura, solicitadora e excitante, que produz a citação. A citação repete, faz com que a leitura ressoe na escrita: é que, na verdade, leitura e escrita são a mesma coisa, a prática do texto que é prática do papel. A citação é a forma original de todas as práticas do papel, o recortar-colar, e é um jogo de criança. (1996, p. 29).

As leituras que ressoam na escrita seriam aquelas que de alguma forma recebem maior atenção do leitor. A fim de compreender esse processo de leitura e de como há no ato de ler o realce de determinadas partes de um texto em contraste com outras partes, são elencados quatro

momentos na leitura: a solicitação, a acomodação, o grifo e a ablação. Correspondem respectivamente: primeiro ao momento em que o leitor se encanta, desperta maior interesse em determinados textos ou partes de um texto; desta forma, a leitura acaba acomodando-se, o leitor sente-se em um lugar satisfatório; de alguma maneira, essa leitura passa a ter um destaque, um grifo do leitor que aprisiona; assim destacado, deslocado por meio da ablação. (COMPAGNON, 1996, p.27).

Desta maneira, notam-se nas palavras de Compagnon (1996) uma aproximação com o trabalho de escrita em *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1981), de Natália Correia. Ao identificar as citações realizadas pela dramaturga compreendem-se os fragmentos de leituras que obtiveram destaque e que sabiamente foram enxertados em sua peça, acomodados em um novo espaço, formando “um todo contínuo e coerente” (p.38).

De maneira aproximada, Jean Pierre Sarrazac trata, em *O Futuro do Drama*, do escritor-rapsodo, estabelecendo uma analogia entre o exercício do escritor e do exercício do arquiteto:

Isto porque, da mesma forma que um edifício se fixa no solo através dos alicerces, e se erige ao ar livre, a modernidade da escrita dramática decide-se num movimento duplo que consiste, por um lado, em abrir, desconstruir, problematizar as formas antigas e, por outro, em criar novas formas. Aqui termina, aliás, a parábola do arquitecto uma vez que, efectivamente, o escritor de teatro não trabalha nem pensa em termos de grandes unidades estruturais. Porque toda a sua atenção está concentrada no detalhe da escrita, na escrita do detalhe. E o detalhe, como é sabido, significa originariamente divisão, converter em pedaços. Logo, escritor-rapsodo (rhaptein em grego significa «coser»), que junta o que previamente despedaçou e, no mesmo instante, despedaça o que acabou de unir. A metáfora antiga não deixará de nos surpreender com as suas ressonâncias modernas. (SARRAZAC, 2012, p. 10-11).

O escritor-rapsodo de Sarrazac (2012) exerce no teatro o mesmo trabalho de recortar e colar citado por Compagnon (1996), usando múltiplos fragmentos de textos diversos para construir seu texto. Similar à metáfora da brincadeira de “recorte e cole”, em Sarrazac (2012) a metáfora envolve a função do arquiteto de unir “o que previamente despedaçou” e o trabalho de “coser”, isto é, costurar fragmentos para a reconstrução de sentido em um novo texto.

Natália Correia proporciona ao leitor de *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1981) o contemplar desse fazer literário a partir de fragmentos, pedaços recortados de outros textos e acomodados em sua obra. Transplantados para seu texto, partes da lírica, da épica, do drama camoniano ou da poesia de Fernando Pessoa ganham um novo sentido, exercem uma nova função e atuam em uma nova identidade, passam a ser escrita de Natália Correia.

Os primeiros indícios de “recorte e cole” se apresentam no título da peça de Natália Correia, que remete ao soneto camoniano. Algumas outras citações foram pontuadas no capítulo

anterior; convém, neste momento da pesquisa, reforçar o porquê de optar-se pelo termo citação ao se referir ao trabalho de escrita de Natália Correia em *Erros Meus, Má fortuna, Amor Ardente* (1981) e o jogo intertextual apresentado na peça.

É imprescindível que o leitor tenha familiaridade com as obras utilizadas pela dramaturga no processo de construção de seu texto. A proximidade da linguagem, da escrita e da condução do texto de Natália se camuflam perfeitamente com os recortes colados pela escritora em seu texto. A ponto de o leitor necessitar comparar o texto de sua peça com outros textos para saber até onde as palavras pertencem a Natália Correia de fato e até onde são usurpações muito bem costuradas ao seu texto.

O que escritora açoriana faz é transformar os fragmentos recortados em um novo material, que encontra em um novo contexto uma nova significação. Reutilizar Camões ou Pessoa em seu texto tem, portanto, um novo objetivo. Não se trata meramente de que o leitor reconheça as citações, mas que compreenda as intenções da dramaturga ao deslocá-los para o seu texto. Esses deslocamentos completam a proposta de subversão da obra. Uma vez que, ao ler a peça, as impressões acerca dos textos citados podem ser reafirmadas, modificadas ou desconstruídas.

Ao ler fragmentos da lírica camoniana na peça, identifica-se para quem a personagem Camões dedica seus versos, como se encontrava a personagem no momento em que tem a inspiração para escrever, ou seja, as citações feitas por Natália Correia ganham um contexto que não tem intenção de corresponder verdadeiramente com o contexto que supostamente foram criadas. Um exemplo perfeito desses deslocamentos é quando a personagem Monstrengo, criada por Fernando Pessoa, é citada pela personagem Camões, quando narra as suas adversidades durante as navegações:

MONSTRENGO, *voz cava e horrenda à qual, os bramidos da borrasca se vão afastando*

Quem é, quem é que ousou entrar
Nas minhas cavernas que não desvendo,
Meus tectos negros do fim do mundo?

Durante esta imprecação do Monstrengo, Vasco da Gama foi nascendo da treva.

VASCO DA GAMA, *desafiando a hórrida figura*

El-Rei D. João II

MONSTRENGO

De quem são as velas onde me roço
De quem as quilhas que vejo e ouço
Quem vem poder o que eu só posso
Que moro onde nunca ninguém me viu
E escorro os medos do mar profundo?

VASCO DA GAMA

El-Rei D. João Segundo

Aqui ao leme sou mais do que eu,

Sou um povo que quer o mar que é teu.
 E mais que o Mostrengo, que me a alma teme
 E roda nas trevas do fim do mundo,
 Manda a vontade, que me ata ao leme,
 De El-Rei D. João Segundo.
O monstrengo funde-se na treva espessa. Recrudescem os ruídos da tormenta e os coriscos voltam a relampejar. Luís de Camões e Vasco da Gama são alternadamente saraivados pelos clarões dos relâmpagos.
 (CORREIA, 1981, p. 129-130)

A própria Natália Correia, na rubrica que antecede estas falas, declara que a opção de não usar Adamastor e sim o Monstrengo e trechos de Fernando Pessoa são “para exprimir a intemporalidade da odisseia lusa” (p.129).

Pode-se afirmar que Natália Correia é uma “autora citante”, a partir do conceito apresentado em *O Trabalho da Citação* de que “o autor citante é aquele que põe ordem nos sistemas citados, que concebe seus cadastros e, retrospectivamente, se identifica com a imagem dessa ordem” (COMPAGNON, 1996, p.163). Em sua peça, as citações conferem ordem e harmonia, devido à consciência que a autora realiza com o trabalho de citar.

Assim, o trabalho da citação em *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1981) é um exercício de intertextualidade, no qual a dramaturga se apropria de outros textos, extraíndo-os para encaixá-los em uma nova tessitura. O êxito das citações encontradas na peça se dá pela acomodação proporcionada no ato da escrita, pois a citação é antes de tudo “um lugar de acomodação previamente situado no texto” (p.22).

Segundo Compagnon (1996), a citação pode ser “reconhecida e não compreendida, ou reconhecida antes de ser compreendida” (p.22). O texto deslocado e transplantado, ao passar por um estágio de reconhecimento, revela ao mesmo tempo um estranhamento, as primeiras impressões do leitor seriam de verificar a acessibilidade ao objeto reconhecido e seu espaço de origem, para posteriormente buscar a compreensão do seu papel.

Papel que inicialmente é tido como o fático, tendo em vista que para o teórico a citação “convida para a leitura, solicita, provoca como uma piscadela” (p.23), instigando o leitor não só ao reconhecimento, mas à investigação de uma nova valorização do texto citado. Já não se trata do texto de origem, mas de um novo texto. Ou seja, já não são mais palavras de Luís Vaz de Camões ou de Fernando Pessoa, mas de Natália Correia. Convém analisar o que ela está dizendo por meio destas citações, a quem ela dá voz e o que provoca de novo ao retomar esses textos.

Deste modo, nota-se que na peça analisada, as citações se acomodam, de maneira que dialogam e se completam ao texto de Natália Correia. Os fragmentos extraídos são ajustados

dentro de cenas em que participam personagens que passam a ter voz a partir dessa materialização. Em *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1981), personagens como prostitutas, homens e mulheres do povo, damas de companhia, navegantes, feirantes e populares, passam a ter uma visibilidade, no momento em que participam das cenas, que dialogam com textos de Camões ou de Pessoa, utilizam-se da autoridade destes cânones para também dizer.

Talvez o que Natália tentou apresentar foi também o que os dois grandes poetas tentaram, dar voz ao povo, mostrar por meio da escrita literária a participação de quem é silenciado. Da mulher cortesã que se apaixona, dos navegantes que deram a vida em troca das conquistas territoriais de Portugal, homens e mulheres do povo que sofreram com a pobreza e as pestes, dos feirantes, populares e damas que serviam à aristocracia. Aqueles que não ficaram registrados em telas, pinturas encomendadas, foram imortalizados na escrita camoniana e reavivados por Pessoa, Saramago e Natália Correia.

3.2 O lirismo de Natália: “a poesia é para comer”

O lirismo na escrita de Natália Correia ultrapassa o espaço de sua poesia; há lirismo também em sua prosa, em seus ensaios, em seu diário, em suas cartas e em sua dramaturgia. Ângela de Almeida (2018), no livro *A Simbólica da Ilha e do Pentecostalismo em Natália Correia*²³, chama essa essência que prevalece em seus textos de “uma consciência poética que preside à poesia, enquanto matriz literária do discurso nataliano, poesia que é potência da metamorfose da existência” (p.17). É possível afirmar que a *consciência poética* de Natália ultrapassa até mesmo a sua escrita, uma vez que reflete em seu modo de ver o mundo e de viver. Natália Correia viveu em poesia, nos amores, nos serões, nas tertúlias, nas amizades, em todos os seus excessos, mas principalmente em suas lutas, na defesa de tudo em que acreditava.

Iniciou sua carreira literária na poesia e foi este gênero que a destacou inicialmente; seu primeiro poema publicado no *Jornal Portugal, Madeira e Açores*, em 1946, intitula-se *Manhã Cinzenta*, e retrata o dia em que partiu da Ilha de São Miguel, nos Açores, rumo a Lisboa, com a mãe e a irmã:

²³Tese de doutoramento publicada pela editora Letras Lavadas em 2018.

Manhã Cinzenta
 Ai madrugada pálida e sombria
 Em que deixei a casa dos meus pais...
 E aquele adeus que a voz do mar trazia
 Dum lenço branco, a acenar no cais...

O meu veleiro – era de espuma fria –
 Levava-o o furor dos vendavais.
 À passagem gritavam-me: onde vais?
 Mas só o meu veleiro respondia.

Cruzei o mar em direcções diferentes.
 Por quantas terras fui, por quantas gentes,
 Nesta longa viagem que não finda.

Só uma estrada resta – mais nenhuma:
 Na ilha que o passado envolve em bruma,
 Um lenço branco que me acena ainda...
 (CORREIA, 1946, p. 1)

Verifica-se um saudosismo, a lembrança da Ilha é sempre presente em seus versos, uma ligação muito forte com sua terra natal, com os laços da infância e dos primeiros ensinamentos na vivência insular.

Ainda em 1946, lança o primeiro livro de poesias, *Rio de Nuvens*. Em toda sua obra poética é possível identificar a constante presença de temas como a Ilha natal, a saudade, o amor, o culto ao Espírito Santo, a mãe e a sua ausência após a morte, as transformações da alma e do mundo. Também enfrentou a censura por meio de sua poesia e por ela foi condenada. Dentre todos os trabalhos relativos à poesia, a que mais lhe causou transtornos com a PIDE foi sem dúvida a *Antologia da Poesia Portuguesa Erótica e Satírica* (1965); mas enfrentar o julgamento não lhe amedrontou, pelo contrário, inspirou-lhe ainda mais. A ponto de escrever um poema para sua defesa, *A Defesa do Poeta*, escrito em 1966, é um de seus poemas mais famosos, seus versos informam a sociedade que a poesia lhe proporciona, pois em seu ponto de vista poético “a poesia é para comer”. Talvez não por alimentar o corpo, mas a necessidade de sonho, de amor e de humanidade que autora tanto defende em sua escrita.

Em 1971, Natália Correia e sua amiga Isabel Meirelles inauguram *O Botequim*, um espaço que proporcionou as grandes noites de tertúlias, os saraus de poesia, nos quais se reuniam os grandes amigos, intelectuais e artistas renomados. As noites regadas a vinho e a poesia renderam-lhe grandes amizades, algumas tão importantes que vieram a publicar as descrições das festividades e dos serões protagonizados por Natália, como é o caso de Fernando Dacosta, em seu livro *O Botequim da Liberdade* (2013).

A poesia nataliana absorve influências de diversos períodos literários, sempre muito ligada ao Trovadorismo, em que busca revisitar o culto ao feminino, também sob forte

influência do Barroco, no aperfeiçoamento estético, na primazia da escrita, sem deixar de lado as marcas do Romantismo e do Surrealismo, na expressão da interioridade, no subjetivismo e a frequente correspondência dos símbolos e suas representações poéticas. Quando questionada a respeito das escolas com as quais mais simpatizava em sua obra, Natália declarava que todas estas eram as que melhor reabilitaram o amor.

A valorização do sentimentalismo, do subjetivismo, da exaltação do amor justifica o lirismo preponderante em seus textos. É somente por meio da poesia que autora diz ser possível exprimir essa valorização. A respeito da forte influência da poesia nos demais gêneros literários da obra completa nataliana, Ângela de Almeida ainda afirma:

Apesar dos gêneros literários que dará à estampa, em Natália Correia existe uma predominância latente do discurso poético, que atravessa a ficção, os textos dramáticos, os ensaios, a poesia. Talvez por isso, a autora prefira falar em poesia, quando se refere a literatura. Embora o discurso poético não seja uma constante nas páginas de ficção ou nos textos dramáticos que escreverá, de forma alguma é possível fazer a apologia do contrário, facilmente concluiremos que, embora a autora percorra um itinerário narrativo, a raiz poética do inconsciente será predominante, sendo a suspensão da narrativa uma recorrência para que se apresentem momentos muitas vezes extensos, da mais pura poesia. (ALMEIDA, 2019, p.173).

Tais afirmações são nítidas na totalidade de sua obra; em *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1981) não é diferente. Além da linguagem poética da autora, também a presença de citações é resultado de escolhas de leitura que demonstram a influência da poesia enquanto leitora. Até mesmo nas rubricas da peça nota-se o lirismo e uma escrita carregada de poesia:

(...) abrem-se lentamente as portas do templo e, com elas, as paredes. Nesse ritmo, vai surgindo o interior da igreja. Celebram-se os ofícios fúnebres de sexta-feira santa. Na penumbra do templo entreluz o ouro que, profusamente, reveste, em riquíssima toalha, as paredes, as colunas e os altares. Véus roxos velam as imagens, pondo manchas violáceas nas opulências de ouro que, por enquanto recatadas na meia-luz da igreja, devem ser cenograficamente muito acentuadas, pelo que se verá. (CORREIA, 1981, p. 26).

A partir de 1970, a escritora, já cansada do trabalho jornalístico, passa a se dedicar mais à vida literária e à pesquisa, intensifica esse estilo de vida nos anos 80. Nesse período, principalmente na década de 70, publica o maior número de obras poéticas, mais do que em outras décadas. São sete no total: *As Maçãs de Orestes* (1970), *Trovas de D. Dinis*, (*Trovas d'el Rey D. Denis*) (1970), *A Mosca Iluminada* (1972), *O Anjo do Ocidente à Entrada do*

Ferro (1973), *Poemas a Rebate*²⁴ (1975), *Epístola aos Iamitas* (1976), *O Dilúvio e a Pomba* (1979).

Em 1985, publica *O Armistício*, em que a poesia em defesa dos temas humanitários é mais notada. O contexto da Guerra Fria e os conflitos no mundo inteiro provocam em seus textos, principalmente na poesia, um pedido de paz.

Devido a sua afinidade com a escrita lírica, é incumbida de escrever o Hino dos Açores, em 1986²⁵. Incumbência que gerou uma extrema autocobrança da escritora, pois deveria traduzir o sentimento de pertencimento à Ilha. Tão bem correspondeu às expectativas que “a letra daquele hino espelha o Império espiritual que a poeta almejava para seu país” (ALMEIDA, 2019, p. 97):

Hino dos Açores
Deram frutos a fé e a firmeza
No esplendor de um cântico novo:
Os Açores são a nossa certeza
De traçar a glória de um povo.

Para a frente! Em comunhão,
Pela nossa autonomia.
Liberdade, justiça e razão
Estão acesas no alto clarão
Da bandeira que nos guia.

Para a frente! Lutar, batalhar
Pelo passado, imortal.
No futuro a luz semear,
De um povo triunfal.

De um destino com brio alcançado
Colheremos mais frutos e flores,
Porque é este o sentido sagrado
Das estrelas que coroam os Açores.

Para a frente, açorianos!
Pela paz à terra unida.
Largos voos, com ardor firmamos,
Para que mais floresçam os ramos
Da vitória merecida.

Para a frente! Lutar, batalhar
Pelo passado imortal,
No futuro a luz semear,
De um povo triunfal.

(...)

(CORREIA, 1986, *Apud* ALMEIDA, 2019, p. 97-98)

²⁴ Obra que contém os poemas censurados de livros anteriores.

²⁵De acordo com Ângela de Almeida (2019), o hino foi assinado por Natália Correia em 1986. Porém, na Fotobiografia de Natália Correia, Ana Paula Costa afirma que o Hino dos Açores foi escrito em 1980, a pedido de Mota Amaral.

A mesma importância que pretendia na escrita do hino era também a que dedicava à escrita poética; para Natália Correia, somente a poesia era o meio em que as palavras expressariam além do perceptível em palavras, pois a poesia realçava-se simbolicamente no inconsciente. Somente o Poeta poderia dizer além do que pretendia; por seu caráter sugestivo e altamente metafórico, a poesia possibilitaria tais interpretações. Nas palavras de Natália: “(...) tratar pássaros como pássaros e rosas como rosas é, ao contrário do que parece, não chamar a atenção sobre pássaros e rosas (...)” (*Apud* ALMEIDA, 2019, p. 171). Ou seja, o papel da poesia, do lirismo é justamente este ressignificar, enaltecer, ir além da escrita, da decodificação de palavras.

Entre os poetas que mais a influenciaram encontra-se Homero, em a *Odisseia*, principalmente pela primazia da forma, o rebuscamento e o cuidado para com a escrita. Natália Correia também se aprofundou nos estudos camonianos, possuía um grande acervo de obras do Poeta, sobretudo diversas edições de *Os Lusíadas*, algumas obras raras que com orgulho colecionava. Para além das influências clássicas, quem também é declaradamente uma prestigiada referência é Antero de Quental (1842-1891), seu conterrâneo, também poeta de Ponta Delgada/Açores.

Antero de Quental²⁶, a quem Natália Correia, assim como Eça de Queiroz (1845-1900), costumava se referir como “Santo Antero”, deixou um legado que exerceu forte influência na escrita poética nataliana, principalmente por levá-la a “transferir para a alteridade imaginária a mesma paixão romântica pela noite reveladora e subversiva” (ALMEIDA, 2018, p. 126).

As imagens da infância, da convivência na Ilha com a literatura e as histórias deixadas por Antero de Quental repercutem nos textos de Natália. Após uma visita à Ilha de São Miguel, em 1969, escreve para o *Diário de Notícias*: “(...) Levem-me tudo menos o banco de Antero. Foi nele que timidamente me achei diferente das outras crianças.(...)” (CORREIA, 1969). A ideia da morte, do suicídio, da arma que parece amedrontar outras crianças não afligem Natália, ao contrário, ela parece compreender aquelas imagens que também estão presentes nos poemas:

(...)
Ali num jardim que o chapéu
de bruma para o mar inclinava
um neurasténico banco
só de poetas gostava

banco onde Antero deixava
a pistola como um segredo.

²⁶Escritor açoriano que se suicidou com dois tiros, no dia 11 de setembro de 1891, em um banco de jardim, onde havia uma parede com a palavra “Esperança” escrita.

Peguei na pistola e brinco à bala
Que não dispara esse brinquedo.
(...) (CORREIA, 1972, p. 22)

Para a poeta, era possível identificar na leitura de Antero de Quental marcas surrealistas, a presença do sonho, o devaneio da realidade, comuns aos poetas açorianos, aproximando ainda mais o seu fazer poético da memória literária deixada por Antero.

Seja pelas influências de Antero de Quental, de Homero, de Camões e de tantos outros, o inconsciente poético se apresenta em tudo que condiz a respeito de Natália Correia. Ultrapassa a escrita da poesia, personifica-se na completude do rastro deixado por sua existência. Natália Correia sempre elege, consciente e inconscientemente, o lirismo em primeiro lugar:

Não tenho qualquer espécie de carreira. Fui deputada porque me pediram para introduzir o discurso cultural no Parlamento, o que fiz nunca abdicando de me dedicar à minha obra literária que se desdobra em vários géneros. A partir do núcleo poético, percorro os campos da ficção, do ensaio, da investigação e **sobretudo da dramaturgia**, a que têm dado um relevo especial na minha obra. (CORREIA, *apud* COSTA, 2005, p. 181, grifo nosso).

O núcleo poético ou lírico também se sobressai na obra camoniana. Doravante, será apresentada uma reflexão a respeito da lírica de Camões e o destaque do amor, dos temas românticos, como prefere chamar Natália Correia, que apontam para uma identificação entre essa escrita e o povo português.

3.3 Camões e a lírica: “tão longo amor, tão curta a vida”

A lírica de Luiz Vaz de Camões é comumente confrontada à perfeição estética de sua épica; ambas as críticas em relação aos dois gêneros enaltecem um ou outro, justificam a escolha pelas mesmas razões: a obediência e rigor com que imitou os moldes clássicos. Não há como partidizar, optar por um dos gêneros como superior. Trata-se antes de apontar para aquele que melhor reflete a espiritualidade e a imagem camoniana. Uma vez que a sua épica procura retratar um coletivo, ou seja, o povo português.

Como norte para este encaminhamento, busca-se nas palavras de Hernani Cidade (1952), em *Luís de Camões, o lírico*, o embasamento para identificar os aspectos da lírica camoniana mais significativos que podem, posteriormente, justificar as conclusões desta pesquisa. Inicialmente vale ressaltar que a maioria dos biógrafos de Camões assume o fato de encontrar primordialmente na lírica os versos que permitem deduzir os dados de sua trajetória.

Foi graças ao domínio da poesia, por improvisar com maestria os versos tão aclamados na época, que o Poeta obteve o privilégio de frequentar espaços reservados à nobreza. E apesar de Camões ser afamado por ter esse domínio, são poucas as obras de sua lírica que publicou ainda em vida. Os saraus de poesia, o improvisado das rimas, as declamações eram entretenimento e diversão de uma elite dominante. Mas não se restringia a isso. Cidade (1952) discorre acerca da importância da poesia como demonstração de complexidade intelectual:

A poesia não fora na Idade Média, como também o não foi em qualquer outra época, apenas a expressão da sensibilidade comovida. Aproveitava-se a graça da sua técnica e o encanto do seu ritmo para os brincos da inteligência arguta e engenhosa, do espírito ligeiro e risonho. Porventura, se quiséssemos definir esta forma de arte mais pelos seus aspectos através da História, do que pelo conceito do momento presente, ainda carregado de herança romântica, cumpriria considerá-la como tendo sido mais frequentemente destinada a *distrair da vida*, do que a *exprimir a vida*. Desde os primeiros trovadores até Bernardim ribeiro, ela foi predominantemente um gratíssimo entretenimento intelectual, uma forma da actividade lúdica. Mesmo quando uma viva comoção a inspirava, ainda não perdia por completo esta natureza. Porque tanto, pelo menos, como a necessidade moral de libertar a emoção pela comunicação simpática com o leitor, ou de perpetuar, na memória própria ou alheia, um estado moral que mais nos orgulha, quando mais excepcionalmente nos punge, também impele a escrever o desejo, que não é sem vaidade, de afirmar raros talentos nesta *transformação da dor em poema*, neste domínio, pela consciência lúcida, do que obscuramente empolga a emotividade. Nesse momento a personalidade desdobra-se. E ao lado da que sofre está a que vê sofrer, a que da própria dor tira a vantagem das atitudes que nobilitam ou singularizam, das expressões artísticas ou análises psicológicas que provocam a admiração. (CIDADE, 1952, p. 102).

Camões soube conciliar os ensinamentos deixados por seus antecessores, mas também engenhosamente ousou inserir e mesclar certos gracejos inovadores à sua poesia. No conjunto de suas composições líricas, encontram-se “sonetos, vilancetes, glosas, elegias, canções, églogas, odes, etc. Grande observador da alma humana, impregnado de um lirismo muito natural, ele retratou o coração humano em todos os seus sentimentos (...)” (SCHERNER, 1980, p. 27). Seus poemas dividem-se em dois grupos; o primeiro, usando a medida velha (redondilha menor e redondilha maior, com cinco ou sete sílabas poéticas), são os poemas mais voltados à essência tradicional; o segundo grupo, usando a medida nova (versos decassílabos, com dez sílabas poéticas). O uso diversificado da métrica demonstra sua versatilidade e o conhecimento amplo, no que se refere ao tradicional e no refinamento da estrutura moderna da época.

Ao brincar com as palavras, com a agilidade de uma malabarista, nota-se que o Poeta tem afinidade com os “equívocos e trocadilhos, de que o Seiscentismo tanto havia de abusar” (CIDADE, 1952, p. 103). Dentre tantos exemplos, tem-se o mote: “Menina dos olhos verdes,/ Por que me não vedes?” (CAMÕES, 1988, p. 25). O jogo com a palavra-brinquedo, “verdes” e

“vedes”, ora o adjetivo, ora o verbo, compactuam na sonoridade o efeito extrovertido do fazer poético camoniano:

Eles verdes são,
E tem por usança
Na cor da esperança
E nas obras não
Vossa condição
Não é de olhos verdes,
Porque me não vedes.
(CAMÕES, 1988, p. 25)

As inovações de Camões são muito mais perceptíveis na lírica do que na épica, isso porque no “lirismo em geral, a menor preocupação da grandiloquência deixa mais espontâneo o fluxo verbal e rítmico. É mais fluente a linguagem, mais fácil o metro, menos incidentada a frase de latismos lexicais e sintáticos, menos obscurecidos os ornatos pela sobrecarga erudita” (CIDADE, 1952, p. 116). Soube combinar a essência da tradição com as inovações culturais; portanto, é na lírica que se notam resquícios de um fio de liberdade, uma impessoalidade que reluz mais que a épica, ainda que ao mesmo tempo mantivesse a galhardia e graciosidade herdada dos cancioneros.

Camões tinha o conhecimento dos poetas do seu tempo, como Bernardim Ribeiro e Sá de Miranda, que são nomes citados algumas vezes em suas cartas. Mas ao contrário deles, não se propôs somente à imitação da poesia trovadoresca. A poesia camoniana tem forte influência dos cancioneros, mas também de Ovídio, de Virgílio, de Horácio, e, inegavelmente, de Petrarca; a Laura de Petrarca em muito se assemelha à amada que Camões eternizou em seus versos.

Difícil discriminar, na poesia camoniana, a parte que teria vindo da tradição, da que lhe teria sugerido o magistério petrarquista. Podemos crer, contudo, que a atitude quase religiosa para com a mulher, que é o que sobretudo resulta desta subtilização cerebral do sentimento erótico, essa a herdou Camões dos nossos poetas medievais, porque não fora interrompida a tradição lírica que a exprimia, projectada nos Cancioneiros espanhóis de Quatrocentos, como no de García Resende. (CIDADE, 1952, p. 90-91).

Mas, para além da santificação da mulher amada, também há na lírica de Camões versos borrifados de malícia, sempre usando um tom satírico, brejeiro e ao mesmo tempo permeados de sensibilidade, não deixando que essa liberdade poética ferisse a sutileza dos versos. Não trata o amor de forma libidinosa, há antes um toque de sensualidade:

Pede o desejo, Dama, que vos veja:
 Não entende o que pede; está enganado.
 É este amor tão fino e tão delgado,
 Que quem o tem não sabe o que deseja.

Não há cousa, a qual natural seja,
 Que não queira perpétuo o seu estado.
 Não quer logo o desejo o desejado,
 Só por que nunca falte onde sobeja.

Mas este puro afecto em mim se dana:
 Que, como a grave pedra tem por arte
 O centro desejar da natureza,

Assim meu pensamento, pela parte
 Que vai tomar de mim, terrestre e humana,
 Foi, Senhora, pedir esta baixeza.
 (CAMÕES, 2005, p.120)

Observa-se uma mistura de influências em um mesmo soneto, uma voz lírica que se pronuncia para sua Dama; essa voz parece estar diante de um conflito, entre o desejo do amor carnal, “Pede o desejo, Dama, que vos veja”, e o “puro afecto”. Finalizando o poema, o desejo carnal é visto como “baixeza”, vence a ideia do amor puro e idealizado. Mesclam-se aqui, portanto, as expressões do petrarquismo, no que se refere ao tratamento afetuosos com a amada, e do platonismo, que conduz à contemplação do amor. A lírica de Luís Vaz de Camões reflete um estremecimento do Classicismo e a representação do Maneirismo, notados, muitas vezes, nos questionamentos, nas incertezas, nos desequilíbrios e na complexidade das ideias.

Eis uma possibilidade na relevância e na dimensão da lírica camoniana, os conflitos entre o desejo e o amor, a emoção e a razão; somam-se a esse conflito o “encanto da perfeição estética, a atitude da concepção metafísica, a emoção da verdade vivida – vivida *simultaneamente e pela inteligência, pelo sentimento e pelos sentidos*”. (CIDADE, 1952, p. 204, grifo do autor).

Além do tema amoroso, Cidade (1952) elenca outras três temáticas: a natureza, a religião e a vida. A natureza, que está intimamente ligada ao cenário amoroso, configura muitas vezes como testemunha do sofrimento e da saudade. A religião da fé católica, pois, apesar de Camões viver em um período em que ascendia o Humanismo, esses ideais ainda estavam distantes da prática cotidiana, na qual prevalecia fortemente o Cristianismo. E tão abrangente quanto as outras temáticas, o tema da vida, como é apresentado, abarca o retrato das injustiças, do desconcerto do mundo, dos erros e a má fortuna do Poeta.

Não se findam aqui as ponderações que correspondem à lírica de Camões, porém, são algumas das principais características que podem ser importantes na construção da análise proposta neste trabalho. Uma vez que se identifica na personagem Luís de Camões de Natália Correia a criação de um Camões Lírico, um Camões que cantou o amor, reavivado pelo Romantismo, nas palavras de Garrett.

3.4 Camões de Natália: “Um Camões que me procurou”

Até este momento refletiu-se que Natália Correia elege a lírica como sua identidade literária, sua prática de escrita que se sobressai. E em Luís Vaz de Camões, tanto quanto sua epopeia, recebe tamanho prestígio a sua lírica, sendo considerada mais próxima da sua expressão subjetiva, por exprimir mais livremente aquilo que viveu e sentiu. Entende-se que a partir deste fio condutor, faz-se necessário costurar, bordar a imagem da face camoniana que se apresenta em *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1981).

Natália Correia, por meio de citações, usa fragmentos da épica, da dramaturgia e da lírica de Luís de Camões, porém, dentre tantos gêneros dos quais se vale, a autora escolhe criar uma personagem que se aproxima, tem maior compatibilidade, vinculação, com apenas um destes gêneros: o lírico.

O Camões lírico que está presente na peça não deixa de apresentar sua dramaturgia, não deixa de cantar sua épica, mas é na essência, acima destas facetas, lírico em supremacia. Para confirmar tal pressuposto, é preciso identificar aspectos dessa face lírica sobrepujante às demais faces, utilizando como embasamento a leitura da obra, dos fragmentos citados e usados por Natália Correia na peça em análise. Utiliza também excertos de entrevistas, e declarações concedidas a jornais da década de oitenta, nas quais Natália Correia afirma as intenções pretendidas com a obra e com a sua apresentação da personagem Camões. E ainda, reportagens, notícias ou resenhas críticas de jornalistas que acompanharam e relataram a recepção da obra e da peça em Portugal.

Esses textos de jornais, que estão sob os cuidados da Biblioteca Pública dos Açores, fazem parte do Arquivo Pessoal de Natália Correia; parte desta pesquisa efetivou-se a partir da leitura e investigação realizada em visita à Ilha de São Miguel, e tendo acesso a esses arquivos que seguirão em anexos, assim como a bibliografia, relatos e entrevista concedidos a Ângela de Almeida, escritora portuguesa, especialista em poesia nataliana, como citada neste trabalho.

Como ponto de partida, retoma-se uma citação de Natália Correia referida anteriormente, em entrevista concedida ao *Jornal Juventude Social Democrática* (ANEXO J), em que afirma as diversas faces de seu Camões em *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1981), mas também confirma aquela face que se sobressai, fruto de uma visão psico-poética. Em sua peça, nenhuma face camoniana é negada:

não se ignora quer o Camões que se confessa frequentador da estúrdia, numa das suas três cartas, quer o idealista amoroso dos transportes platônicos. Quer o desiludido da Babilónia do Estado da Índia, donde “mana todo mal que o mundo cria” (cito-o), quer o cantor deslumbrado dos grandes feitos que engrandeceram a Pátria. Quer o zelador das velhas virtudes do Reino, que esmoreciam, quer o espírito universalizante aberto aos novos conhecimentos que vieram desdogmatizar as ideias. Acrescento ainda que **o Camões da minha peça resulta essencialmente de uma visão psico-poética que é, em última análise, a única que o capta como sensibilidade exemplar das gentes portuguesas.** (CORREIA, 1980, p. 9, grifo nosso)

Essa é uma das declarações da autora acerca de seu personagem. Identifica-se uma justificativa para o encaminhamento desta análise. O forte lirismo presente em *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1981) aponta para um Camões acima de tudo lírico, o que pode ser confirmado nas palavras da autora, dada a intenção de captar por meio da lírica a sensibilidade do povo português.

Em outra declaração, publicada em 1988, em uma reportagem de *A Capital* (ANEXO K), a autora deixa ainda mais enfática a sua preferência pelo Camões lírico como proximidade ao que considera a *temperamentalidade portuguesa*:

A peça que reflecte toda a temperamentalidade portuguesa que está encarnada em Camões, que é o homem-síntese do sonho e da paixão que moveram os homens dos Descobrimientos. **Mas eu sinto isso mais no Camões lírico do que no Camões épico.** Por isso, **o meu Camões resulta uma personagem romântica.** Considero que Portugal é um país romântico, mas que tem medo de o enfrentar. (CORREIA, 1988, grifo nosso)

Esse aspecto baliza muita sustentabilidade para esta análise. A *temperamentalidade portuguesa* se explica pela expressão emotiva, impulsiva e apaixonada do povo português, que muitos identificam na garra das conquistas e dos colonialismos, tão bem representada n’*Os Lusíadas*, mas que, segundo Natália, é mais expressiva ainda em sua lírica. Por esta razão, a sua escolha na representação de Portugal se faz *mais no Camões lírico do que no Camões épico*.

Ao afirmar escolher o lírico, conclui que o seu Camões é uma personagem romântica. O que em parte retoma o Camões de Almeida Garrett, pelo sentimentalismo, pela exacerbação dos lirismos. Mas, ao contrário do Camões de Garrett, o seu Camões não propõe um olhar

saudosista e orgulhoso do passado, pois reforça o resultado desastroso da Batalha de Alcácer-Quibir. Assim, o termo romântico empregado por Natália Correia corresponde melhor ao sentido poético, apaixonado e amoroso. Não que em Garrett também não se acentue esse sentimentalismo, mas vale antes ressaltar que o termo se refere mais a esse fato do que àquilo que se propõe com Camões do período romântico.

Ainda na mesma declaração, a autora afirma que sua visão a respeito dos portugueses é desse povo que sente em excesso, que se apaixona, que sofre, um povo extremamente afetivo, amoroso, entretanto, um povo que sente medo de demonstrar, de confessar, ou nas palavras da autora, *de enfrentar* esses sentimentos.

Na mesma reportagem de *A Capital*, além das declarações da dramaturga, há o posicionamento do diretor do espetáculo, Carlos Ávilez²⁷, em relação à obra de Natália, uma leitura que vale ressaltar, primeiramente por identificar na peça e na personagem Camões, uma crítica ao modo como os poetas e artistas em geral eram tratados pelos portugueses. Por notar, principalmente nos poetas, “o fatalismo de quem faz suas epopeias e fica fechado nas suas características”. O diretor também conclui acerca do caráter crítico da obra:

E é claro que está é uma peça política (...). Não é uma peça panfletária nem de chavões. É política. A Natália não é uma autora que vá falar e localizar problemas como a guerra colonial e a censura, mas isto está tudo cá. E é por isto que esta peça vai provocar. (...) Este texto é um texto universal, um grande texto teatral que exige um tratamento também muito teatral. (AVILEZ, 1988, *apud* CORREIA, 1988).

É interessante pensar na universalidade da obra, mesmo tratando indiretamente de problemas locais, como a censura e a guerra colonial, um universalismo acentuado com o auxílio da lírica, uma vez que esta abrangência é uma das características deste seu gênero. O diretor também fala das dificuldades e adaptações do palco que a peça exigiu antes de ir ao público, confirmando a ideia de um texto que não se preocupou muito com o seu espetáculo, como já afirmado neste trabalho.

Em meio ao espólio documental de Natália Correia encontrado na BPARPDL, há também um texto de Natália publicado em *O Diário* (ANEXO L), em 1988. Nesse texto, intitulado *O Camões que me procurou*, a dramaturga também reflete a respeito das diferenças e das aproximações entre o “Camões que a procurou” e o Camões que procurou Garrett:

²⁷Ator e diretor português, nasceu em 1935. Na ACARTE (Fundação Calouste Gulbenkian), foi o diretor responsável pela peça de Natália Correia ir aos palcos em 1988.

Bem mais que o Camões que eu procurei, o Camões desta minha peça é o Camões que me procurou. Com ele introduziu Garrett, no poema narrativo homônimo, o Romantismo em Portugal. E, assim, fez a mais lúcida exegese do saudosismo camoneano que, a par da natureza apaixonada e do instinto de liberdade do poeta, nos fazem ouvir o pulsar de uma alma romântica na fábrica do classicismo quinhentista. (CORREIA, 1988).

De início, já se pode observar o tom poético com que vai discorrer a sua própria análise da peça. Uma autorreflexão não menos lírica e engenhosa no domínio das palavras do que a obra de que trata. Nas primeiras linhas aponta ao que se assemelha o Camões que a procurou do Camões de Garrett. Assemelham-se por evocarem a *natureza apaixonada* e o *instinto de liberdade do poeta*. E por ambos propiciarem um contato com a alma romântica que habitava Portugal intensamente no contexto classicista do Quinhentos.

Na sequência, passa a elencar aquilo que considera distinto em seu Camões; com a mesma verbosidade costumeira, deixa claro que o seu Camões se diferencia em certos aspectos:

Mas enquanto Garrett confiou a tessitura da trama dramática ao amor de Camões por Natércia contrariado por “bárbaros tutores”, enredo menor para a solicitação de uma nova veemência romântica, mais exacerbador obstáculo entusiasmante me pediu o Camões que me procurou. A resposta encontrei-a no delírio amoroso de Camões pela Infanta D. Maria, segundo a versão que tantas vezes ouvi a minha mãe, sendo eu criança e que mais tarde vejo corroborada por argumentos fascinantes na tese de José Maria Rodrigues: O demandante da aventura espiritual única não podia aspirar a menos do que alçar o coração à realeza da amada inatingível. O rancor que a lição acadêmica vota à subversão romântica, rejeita esta leitura? Maior temeridade lhe foi escrever os **Lusíadas** do que pôr o amoroso pensamento **num tão alto lugar, de tão alto preço**. E eis que no rosto da amada se plasmam as divindades do sonho português. Transforma-se o amador na coisa amada. E, tomando camaleonicamente todas as cores da loucura nacional, o poeta incendeia com seus cantos a cabeça do agente do sonho colectivo: o fantástico D. Sebastião que vai sepultar os desvairados desígnios da Pátria em Alcácer Quibir. O coração do poeta não pode mais com o remorso: “Ó Musas perversas! Deste louco amante da Pátria vos servistes para lhe dar, em gênio, o canto da sereia que havia de arrastá-la para a morte”. E dispôs-se a morrer com a Pátria. (CORREIA, 1988, grifos nossos).

Destaca como primeiro aspecto divergente o fato de que em Garrett o amor de Camões é voltado a Natércia, enquanto em *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1981), o grande amor de Luís de Camões é a Infanta Dona Maria. Seria este um motivo maior, um romance com maior efeito para o Romantismo do que o proposto por Garrett; trata-se de um amor impossível, com objeções que proporcionam a tragicidade que combina com o romântico de sentimentos exacerbados.

Natália justifica as escolhas do poema pelas intenções acadêmicas, da invocação de heróis, do olhar saudosista ao passado. Seria este o motivo por privilegiar a epopeia e não a lírica, pois se tratando de heróis, antes mostrar as bravuras do que as fraquezas. Também por

este motivo, retomar a épica com orgulho e reviver a sua publicação com exaltação, ao contrário do que fez Natália, apontando para a culpa, o arrependimento do Poeta. Assim como a figura de Dom Sebastião, que, em *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1981), é composto de fragilidades e inseguranças, guiado por impulsos que culminam em uma tragédia. Essa mesma tragédia que na peça de Natália gera um imenso remorso no poeta, sentimento responsável por sua morte.

Natália compreende que o caráter crítico e reflexivo de sua peça é o que separa principalmente das construções camonianas de Garrett. Encerrando seu texto, aponta para outro período literário, no qual também identifica nuances que se apresentam em sua peça:

A paixão deste Camões romântico reflecte as contradições e as intensidades da alma nacional. Um humanismo exacerbado que já nos coloca na complexidade da atitude espiritual do Barroco. Donde a conclusão que esta peça é animada de um Romantismo que repassa o Barroco. (CORREIA, 1988).

O Camões maneirista, renunciando o Barroco, permeado de sentimentalismos, lírico por essência, romântico. Porém, impregnado de incertezas, contradições que lhe acentuam a alma sentimental. É este o seu Camões. Aqui delimita, no tempo poético, escolas e estéticas literárias diferentes, em qual período identifica melhor o espírito do povo lusitano. E ao mesmo tempo confirma a sua interpretação da essência desse período, que, para Natália Correia, é o amor transformado em versos, o lirismo, mas um lirismo que é intelectualmente ativo, que pensa, questiona, reflete.

Além da opinião da autora de *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1981), há também nos arquivos da BPARPDL recortes de jornais e revistas com publicações da crítica de teatro. Um exemplo é a publicação do *Jornal Europeu* (ANEXO M), com um texto assinado por Manuel João Gomes²⁸, que traz uma resenha em que ao mesmo tempo declara a desaprovação da peça, mas também contribui para reafirmar a sobreposição do lirismo na obra de Natália Correia.

Creio não estar a dar à autora se escrever que essa peça é muito longa, chata e enfadonha. Mas não sei também se há na literatura e no teatro muitos romances ou peças que consigam tornar minimamente interessante a vida de um poeta. No caso de Camões não há e cuido que nunca haverá. (...) O Camões da Natália Correia faz, portanto, versos. Pedem-lhos e ele improvisa logo, compram-lhos e ele vende-os ou troca-os às vezes por comida. Improvisa quer na corte, para a Infanta e para as damas a quem desalmadamente ama, quer na taberna para bêbados e para as mulheres da vida que o amam e a quem ama desalmadamente. (GOMES, 1988, *apud* CORREIA, 1988).

²⁸ Tradutor e crítico de teatro muito conceituado na década de 80, em Portugal.

Apesar do tom depreciativo da resenha, o crítico corrobora com o encaminhamento desta pesquisa, apontando o Camões lírico de Natália como o grande destaque da peça. A respeito da sua percepção da obra como *longa, chata e enfadonha*, Manuel João Gomes não conseguiu perceber a ligação dos excessos de versos com a identificação da alma nacional, assim como viu Natália.

Declara, ainda, que a obra possui um texto pouco teatral, carregado de “sessões de glosas aos olhos verdes de Catarina de Ataíde e às penas que os perdigões ganham e perdem”, que a ausência de ações de *momentos dramáticos* é decorrente de um distanciamento no tempo, de tudo que há na peça com o período que ela procura retratar. Em sua opinião, para transformar a trama em um *bom teatro* seria necessário usar da ironia, do cômico e adquirir um distanciamento do *tempo de Camões*. Nada disso foi opção da dramaturga; a tentativa de recriação da cor local está entre as características mais marcantes da peça. E a percepção repulsiva do crítico não ofusca o valor da peça, porque Natália Correia já pressentia que seriam necessárias algumas décadas para que pudessem compreender sua escrita.

A crítica também contribuiu para a divulgação e a notoriedade da peça; aliás, tratando-se de Natália Correia, as polêmicas estão sempre associadas e não deixam de ser bem-vindas. Natália declarava que não se interessava pela crítica e que a opinião alheia nunca lhe afetara, porém, vez ou outra respondia aos ataques da imprensa com publicações, como se nota nos textos em resposta a José Hermano Saraiva²⁹.

Na pasta de arquivos que correspondem aos recortes da obra *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1981), a parte que corresponde somente às críticas conta com um número de dezoito páginas, todas com textos de jornais que desaprovam fortemente a peça de Natália Correia. Dentre essas páginas, há as réplicas e trélicas nas quais a calorosa discussão entre Natália e Saraiva vai se estendendo. Em defesa da sua obra, publica no *Diário Popular* (ANEXO N) a resposta:

O Camões **apaixonado, e nisto tipologicamente português**, que pus em cena arrepiava o academismo fanado de José Hermano Saraiva? Pois fique com pele de galinha porque não é o cacarejar das suas críticas que impedem uma juventude em que desponta uma cultura neo-romântica (...) de não achar enfadonho, antes se entusiasmar com o **Camões romântico** com que pus Saraiva em patológico despejo de raivosos humores.

²⁹ Entre muitos cargos, José Hermano Saraiva destacou-se enquanto historiador, advogado, comunicador e político. Apoiador do Estado Novo, um dos motivos nas divergências com Natália Correia. Atuou também como crítico literário.

Destrabelhos que não vão bem a seriedade do crítico que ele quer ser como denoto desajustado da qualificação para tal. E daí logo ao debutar teve o percalço de ser desautorizado pelo crítico de teatro de seu próprio jornal (...).

(...) Resta ao espectador José Hermano Saraiva que nessa qualidade, até reforçada pelo facto de ser um intelectual, tem todo direito de não gostar da minha peça. Fique-se honestamente por aí, que lhe respeitarei o gosto ou a falta do mesmo, segundo outras perspectivas que valorizam o que enfada Saraiva numa peça que, sendo **uma provocação romântico-barroca** ao academicismo racionalista em que se ancilou o modernismo, teria de ser naturalmente polémica. (CORREIA, 1988, grifo nosso).

As discussões continuam, seguem a mesma página de publicação e adentram outros jornais, nas trocas de farpas que vão além do desentendimento de cunho literário. Uma coleção de artigos que comprovam o alvoroço que a peça causou desde sua publicação até a chegada aos palcos; seria este material digno de uma pesquisa centrada somente na relevância da recepção de *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1981). Aqui cabe ressaltar os fragmentos que consolidam e dão sustentação às conclusões desta pesquisa. Uma vez que se reitera a concepção nataliana de um Camões *romântico, apaixonado, tipicamente português* que culmina *em uma provocação romântico-barroca* à estética literária que despontava na época.

Finalizando e de posse de todas estas considerações, buscam-se em um diálogo com a escritora e pesquisadora Ângela de Almeida as reflexões que permitam os encaminhamentos finais deste trabalho.

Em meio ao contexto pandêmico e de isolamento social, devido ao alastramento do Coronavírus, período no qual se desenvolveu a maior parte destas investigações, o uso das ferramentas tecnológicas foi imprescindível também no campo das pesquisas acadêmicas. As videoconferências, videochamadas e conversas por meio de aplicativos de interação social se intensificaram, possibilitando o andamento dos trabalhos.

Deste modo, uma entrevista com a escritora Ângela de Almeida foi realizada por meio do aplicativo de conversas whatsapp (APÊNDICE A). A especialista em Natália Correia contribuiu valiosamente para um afunilamento das reflexões acerca da peça *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1981). A proposta de entrevista foi realizada no dia 20 de janeiro de 2021, sendo da mesma data a elaboração das perguntas. A ideia inicial seria de uma videochamada, mas devido às diferenças de fuso horário e de configurações dos aplicativos de interação, optou-se pelo andamento da entrevista via whatsapp. A finalização da entrevista e as respostas finais ocorreram no dia 25 de janeiro de 2021.

A primeira pergunta lançada foi em relação à coexistência da poesia com os demais gêneros literários na obra de Natália Correia; questionada a respeito de seu posicionamento na

afirmação de que o lírico se sobressai em meio a esta coexistência de gêneros, a pesquisadora afirma:

Na obra multimodal de Natália Correia, a poesia é o lugar da síntese agregadora dos contrários, conforme escrevi em *Natália Correia, um compromisso com a humanidade*. Não admira, pois, que a autora prefira o discurso poético e o utilize em todos os seus gêneros literários, inclusivamente no texto dramático. Sem dúvida que, respondendo à segunda parte da sua pergunta, o lírico sobressai em Natália, nem podia ser de outra maneira, porque o texto nataliano exterioriza o seu interior romântico e, por isso, libertino, ousado, iconoclasta, saudoso, inquieto, apaixonado pelo seu país, pela humanidade e por esse «futuro que houve dantes», conforme escreveu no seu primeiro livro de poemas. (ALMEIDA, 2021).

A Natália Correia tão presente nos livros de Ângela Almeida (2021) se confirma na resposta durante a entrevista. Descrita como multimodal, romântica, libertina e apaixonada, vai ao encontro da descrição que também se observa em seu *Camões*, e na interpretação que possui de seu povo e de sua nação. Natália, *Camões* e Portugal parecem convergir em um mesmo contorno de descrição. Pertencem a um núcleo semântico de personificações muito próximas. E o que permite essa aproximação é a percepção de um interior romântico alimentado por libertinagem, ousadia, iconoclastia, saudosismo, inquietação e paixão.

Formulou-se uma segunda pergunta, buscando o porquê das afirmações de Natália Correia de que a poesia é o gênero que melhor retrata a imagem do povo lusitano. Nas palavras de Ângela Almeida:

Claro que o lírico define o ser português, a nossa alma inquieta e ardente, a nossa interioridade e espiritualidade adjacentes, a saudade anterior de um Império – o V Império – interior, visando a união do mundo através da Língua e da Cultura Portuguesas. Ainda, a memória dos crimes da Inquisição, do ostracismo das mulheres, da desigualdade, da opressão e da repressão. (ALMEIDA, 2021).

Ao aproximar a alma portuguesa da expressividade pertinente ao lírico, a entrevista aponta para marcas presentes em uma *interioridadee espiritualidade*, a saudade de uma da glória dos tempos do Quinto Império e da abrangência da Língua e da Cultura Portuguesa. O orgulho do amplo alcance que a Língua Portuguesa atingiu é um sentimento que nós, colonizados, infelizmente não adquirimos. Mas o lírico não define Portugal somente por motivos de orgulho, pois também é gênero que reflete melhor as memórias tristes e criminosas vividas no país.

A última indagação se deu em relação especificamente à peça *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1981). A respeito do lirismo que se sobressai também nessa obra dramática, Ângela de Almeida conclui:

Naturalmente que em *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente*, o lírico sobrepõe-se ao épico: antes de mais, é o verso de um soneto de Camões, que dá lugar ao título do texto dramático, onde reside a sinédoque³⁰: à semelhança de Camões, e tendo o poeta como personagem principal, Natália Correia utiliza esse recurso estilístico para falar dos portugueses e do seu destino trágico, trazido pelo erro dos Descobrimentos, pelo Amor, enquanto predestinação máxima do ser português, e pela desventura. (ALMEIDA, 2021).

Ao encontro dos apontamentos levantados no início destas análises, a pesquisadora enxerga já no título da peça uma confirmação da escolha do lírico como face camoniana eleita por Natália Correia. Na visão de Ângela Almeida, a dramaturga faz uso de uma estratégia também estilística, a sinédoque. Isso porque ao se referir à personagem Camões, faz referência a uma nação inteira, e de posse da trajetória literária e biográfica do Poeta constrói a sua visão da trajetória histórica de seu país, uma trajetória de Erros, Má Fortuna, mas sobretudo uma trajetória conduzida pelo sentimento que melhor define Natália, Camões e Portugal: o Amor Ardente.

³⁰Figura de linguagem, não raro identificada como metonímia, consiste em designar, numa contiguidade quantitativa, o mais restrito pelo mais extenso, ou seja, a espécie pelo gênero, a parte pelo todo, o singular pelo plural, a causa ou o meio pelo efeito, a substância pelo produto, etc.” (MOISÉS, 2004, p. 429).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Transforma-se o amador na cousa amada,
por virtude do muito imaginar;
não tenho, logo, mais que desejar,
pois em mim tenho a parte desejada.”
(CAMÕES, 2005)

Entre 1923 e 1993 viveu em solos lusitanos um expoente da literatura de nome Natália Correia. Uma mulher de seu tempo, multifacetada, visionária, deixou um rastro de muita poesia por todos os lugares nos quais passou e em todas as suas atuações. Confrontou a ditadura durante o regime do Estado Novo, e continuou combatendo as injustiças e os abusos de poder mesmo no período após a Revolução dos Cravos, ocorrida em 25 de abril de 1974.

Na literatura, perpassou todos os gêneros que lhe dispuseram como ferramenta para dar voz aos seus anseios, dentre eles a dramaturgia. A herança teatral portuguesa é fortemente rememorada, desde Gil Vicente ou das manifestações teatrais anteriores ao mestre; são inúmeras lições que os portugueses propagam por meio da dramaturgia. No contexto em que Natália Correia escreve sua peça, *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1981), objeto de análise desta pesquisa, Portugal vivia um momento pós-ditadura, pós-guerra colonial, pós-colonialismo. Mesmo com o fim de episódios tão amargos na história portuguesa, o clima ainda inquietava o pensamento dos artistas que tanto sofreram com a censura e uma espécie de autocensura tendia a uma cautelosa forma de se expressar.

No teatro, muitas peças guardadas ou censuradas foram lançadas após 25 de abril; as ideias do revolucionário Bertold Brecht e do seu teatro épico influenciaram a escrita dramática. Natália Correia busca em diversas fontes a mistura com que compõe sua obra. Uma peça, diferente do restante de sua obra, por se tratar de uma encomenda solicitada pelo Teatro Nacional Dona Maria II, para compor as festividades em comemoração ao Quarto Centenário da Morte de Camões. A proposta era escrever uma peça que retratasse Camões como personagem central.

Assim o fez Natália Correia, uma pesquisadora apaixonada pela enigmática biografia camoniana, biografia repleta de indagações e lacunas que aguçam a curiosidade dos leitores; apaixonada também por sua épica, que representa o mais alto grau de perfeição estética e estilística de metrificção, mas, acima de tudo, uma apaixonada pela lírica de Luís Vaz de Camões, pois nos versos líricos afirmava reconhecer refletida a imagem que considerava a imagem de Portugal.

Neste contexto, sob domínio destes anseios e de tal bagagem, a composição de *Erros Meus, Má fortuna, Amor Ardente* (1981) usa estratégias como a relação intertextual por meio

de citações. Natália Correia bebe nas fontes biográficas e epistolares de Camões, subtrai fragmentos da dramaturgia, da épica e da lírica camoniana, além de fragmentos da obra de Fernando Pessoa, para então compor a sua peça.

O trabalho de recortar e colar em *Erros Meus, Má fortuna, Amor Ardente* (1981) é realizado de maneira engenhosa e admirável; a escrita de Natália Correia se camufla em meio às citações, compondo um todo coerente e uniforme. Conforme a leitura de Ângela de Almeida (2021), outra estratégia utilizada por Natália Correia é a estratégia estilística da sinédoque, ao usar uma parte para se referir a um todo, pois a dramaturga se vale da personagem Luís de Camões para falar de visão acerca de Portugal e do povo português.

Uma peça que possui moldes barrocos, por se compor em excessos, em contrastes e por meio de uma linguagem rebuscada. Também utiliza a essência romântica, no sentimentalismo, no lirismo excessivo, na eleição dos amores e criação enigmática de uma personagem mítica e ao mesmo tempo repleta de mágoas, sofrimentos e tristezas. Mas que também aponta para uma modernidade, justamente por inovar e subverter todos esses moldes clássicos, quando se vale de todos eles, porém, não chega a obedecer a nenhum.

Dentre tantas influências, Natália Correia escolhe entrelaçar todas elas, e assim constrói o seu próprio caminho. Sua obra distancia-se de uma possível classificação enquanto estética ou período literário. Também subverte os gêneros de que se vale em favor de sua escrita. Adentra os moldes da biografia, pois retrata a vida de Luís Vaz de Camões, também os moldes da épica, pois por meio dos versos camonianos conta a glória de um povo e de um herói. Serve-se profundamente da lírica e nisto propõe um encontro entre dois grandes poetas portugueses separados por séculos na história, os versos de Fernando Pessoa e Luís Vaz de Camões conversam em sua peça.

É uma peça de teatro que comporta em si outros gêneros literários, em prol de uma proposta maior, a de retratar a personagem Camões. Mas em meio a esta proposta há entre esses gêneros um que se sobressai: o gênero lírico. O lirismo é preponderante por escolha de Natália Correia, uma vez que reconhece no lírico o melhor meio de refletir a imagem de seu povo e sua Pátria.

E ao contrário de algumas interpretações; entende-se na sobreposição do lirismo não somente a volta ao passado e ao clássico, mas um apontamento para o futuro, porque as estratégias usadas mostram um caminho de repensar o passado, refletir a respeito das conquistas, mas também deixar em aberto uma crítica, seja aos desconcertos da ambição, do colonialismo, que culminou em tragédia, seja no tratamento aos artistas, principalmente aos

poetas portuguesas, seja a criação de mitos que engessam o avanço da consciência e da evolução portuguesa.

O caminho escolhido por Natália é o caminho da poesia, porque mais do que o Camões reconhecido pelas cartas e pelas biografias, mais do que o Camões da dramaturgia e da épica, é o Camões da lírica que mais se aproxima da imagem romântica que Portugal possui. O Camões de *Erros Meus, Má fortuna, Amor Ardente* (1981) possui a face lírica, que converge na mesma face de Natália e de Portugal. Uma face da interioridade sentimentalista, apaixonada. Ou seja, o Camões de Natália Correia é o Camões Lírico, o Camões do Amor, do Amor Ardente.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, José de; CAMÕES, Luís Vaz de. *A Chave dos Lusíadas*. Porto: Livraria Figueirinhas, 1915.
- ALMEIDA, Ângela. *A Simbólica da Ilha e do Pentecostalismo em Natália Correia*. Ponta Delgada-Açores: Letras Lavadas, 2018.
- ALMEIDA, Ângela. *Natália Correia: um compromisso com a humanidade*. Ensaio sobre a obra édita e inédita. Açores: Secretaria Regional da Educação e Cultura/Direção Regional da Cultura, 2019.
- ALMEIDA, Ângela. *Entrevista com Ângela de Almeida: “A predominância do lírico em Natália Correia”*. (Entrevista concedida a Sibebe Barausse). Whatsapp, 20-25 de janeiro de 2021.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian. 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BALL, David. *Para trás e para frente: um guia para a leitura de peças teatrais*. Tradução: Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BARATA, José Oliveira. *História do teatro português*. Lisboa, Universidade Aberta, 1991.
- BARBALOSI, Laurence; PLANA, Muriel. Epicização. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- BARTHES, R. A morte do autor. In: BARTHES, R. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1999
- BRAGA, Teófilo. *Camões, Época e Vida*. Porto: Livraria Chardron de Lello&Irmão, 1907.
- BRAGA, Teófilo. *História do teatro português*. Porto: Imprensa Portuguesa-Editora, 1870-1871. 4 v.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999. v. 6.
- BRILHANTE, Maria João. Recensão crítica a Erros meus, má fortuna, amor ardente. In: Revista Colóquio/Letras. *Recensões Críticas*, nº 73, maio 1983, p.82-83. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=73> Acesso em: 23 fev.2020.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Poesia Lírica de Camões*. Lisboa: Ulisses, 1988.

- CAMÕES, Luís Vaz de. *Rimas*. Coimbra, Almedina, 2005.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- CIDADE, Hernani. *Luís de Camões: o lírico*. 2.ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1952.
- CIDADE, Hernani. *Luís de Camões: o épico*. Lisboa: Presença, 2001.
- COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho da Citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- CORREIA, Natália. *Poemas*. 1. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1955.
- CORREIA, Natália. *Jornal Juventude Social Democrata/ Entrevista com... In: BPARPDL – Biblioteca Pública e Arquivos Regionais de Ponta Delgada/ Arquivo Natália Correia*. Lisboa: 1980.
- CORREIA, Natália. *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente*. Lisboa: Afrodite, 1981.
- CORREIA, Natália. *In: BPARPDL – Biblioteca Pública e Arquivos Regionais de Ponta Delgada/ Arquivo Natália Correia*. Lisboa: 1988.
- CORREIA, Natália. *Poesia Completa: O Sol nas Noites e o Luar nos Dias*. 2. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.
- CORREIA, Natália. *Antologia de Poesia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.
- CORREIA, Natália. *Não percas a rosa: diário e algo mais (25 de abril de 1974 – 20 de dezembro de 1975)*. 2 ed. Lisboa: Notícias Editorial, 2003.
- CORREIA, Natália. *Entre a Raiz e a Utopia: Escritos sobre Antônio Sérgio e o Cooperativismo. Introdução e Notas: Ângela Almeida*. 1.ed. Lisboa: Ponto de Fuga, 2018.
- COSTA, Ana Paula. *Natália Correia: Fotobiografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2005.
- DACOSTA, Fernando. *Nascido no Estado Novo*. 2. ed. Lisboa: Editorial de Notícias, 2001.
- DACOSTA, Fernando. *O Botequim da Liberdade- Como Natália Correia marcou, a partir de um pequeno bar de Lisboa, o século XX português*. 3.ed. Lisboa: Casa das Letras, 2013.
- DOSSE, François. *O Desafio Biográfico: escrever uma vida*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: EDUSP, 2009.
- ESTEVES, Antônio R. *O novo romance histórico brasileiro*. In: ANTUNES, Letizia Zini (org.). *Estudos de literatura e linguística*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.
- FADDA, Sebastiana. *No princípio era o verso e o seu reverso: Auto do solstício de inverno de Natália Correia*. In: *Sinais de cena*, Vila Nova de Famalicão, Húmus, I, n.º22, dezembro de 2014.

- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 3.ed. Lisboa: Passagens, 1992.
- FREITAS, L. Sobre Erros meus, má fortuna, amor ardente. In: *BPARPDL – Biblioteca Pública e Arquivos Regionais de Ponta Delgada/ Arquivo Natália Correia*. Lisboa: 1988.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsesto: a literatura de segunda mão*. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia R. Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG,2006.
- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: JENNY, Laurent *et al. Intertextualidades*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
- KRISTEVA, Júlia. *Introdução à Semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- NEVES, J.das. *A análise do texto teatral*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- OLIVEIRA MARQUES, A.H. de. *Brevíssima História de Portugal*.1. ed. Rio de Janeiro: Tinta da China Brasil, 2016.
- PASCOLATI, Sônia A.V. *O texto dramático na sala de aula*. In:17º COLE, 2009, Campinas: Unicamp, 2009.
- PAVIS. Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PAVIS. Patrice. Do texto para o palco: um parto difícil. In: PAVIS. Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PAVIS. Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, teatro-dança, cinema*. Tradução de Sérgio Sávia Coelho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PEDROSA, Ana Bárbara M. *Escritoras Portuguesas e Estado Novo: as obras que a ditadura tentou apagar da vida pública*. Trabalho de investigação apresentado ao Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2017. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/183612>. Acesso em: 11 jan. 2021.
- PESSOA, Fernando. *Mensagem*. São Paulo: Abril, 2010.
- ROSA, Armando Nascimento. Eros, história e utopia: o teatro de Natália. In: ABREU, Maria Fernanda *et alii* (org.). *Natália Correia: A Festa da Escrita*. Lisboa: Edições Colibri, 2007. p. 137-153.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo – SP: Perspectiva, 2019.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro –RJ: Jorge Zahar, 2003.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Lisboa: Campo das Letras, 2002.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

SILVA, Edson Santos. *O drama histórico de Almeida Garrett: o presente à luz alegórica e exemplar do passado*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001. Dissertação. (Mestre em Literatura Portuguesa) Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas e Vernáculas, FFLCH-USP, 2001.

SILVA, Edson Santos. *A dramaturgia portuguesa nos palcos paulistanos (1864- 1898)*. São Paulo: Editora Todas as Musas, 2012.

SCANTIMBURGO, João de. *Interpretações de Camões: à luz de Santo Tomás de Aquino*. São Paulo: Edições Melhoramentos – Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1979.

SCHERNER, Leopoldo. *Luís de Camões: a Vida e a Obra*. Edição comemorativa do 4º Centenário de Camões – 1524-1580. Curitiba: Lítero-Técnica, 1988.

STORCK, Guilherme. *Vida e Obras de Luís de Camões*. Trad. Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Lisboa: Por Ordem e na Tipografia da Academia Real das Ciências, 1987.

STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

VALENTIM, Jorge Vicente. Máscaras Genológicas: Camões, personagem de Natália Correia (uma leitura de Erros meus, má fortuna, amor ardente). Niterói: *Revista do NEPA/UFF*, 2019, v.11, n.23, p. 197-206.

ZAPPONE, Mirian HisaeYaegashi. Estética da recepção. In: BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 189-199.

APÊNDICE A

Entrevista com Ângela de Almeida: “A predominância do lírico em Natália Correia”

Mesmo de posse de algumas obras de Ângela de Almeida que tratam da poesia de Natália Correia, ainda restavam algumas indagações. Surgiu a possibilidade de realizar uma entrevista por meio do aplicativo de conversas whatsapp. Como pesquisadora, Doutora com tese a respeito da poesia nataliana, livros publicados, possui um aprofundamento nos estudos acerca de Natália Correia que possibilitam um amplo embasamento para esta pesquisa.

A sugestão de entrevista foi realizada no dia 20 de janeiro de 2021, também nesse dia enviei as perguntas. Inicialmente, a proposta era de uma videochamada, porém por diferenças de fuso horário e de configurações dos aplicativos de interação, decidimos pelo andamento da entrevista utilizando do aplicativo whatsapp. Finalizamos a entrevista no dia 25 de janeiro de 2021, quando recebi as respostas finais.

Seguem abaixo as três perguntas com as respostas de Ângela de Almeida:

1-Sendo especialista na poesia de Natália Correia, como vê a coexistência da poesia com os demais gêneros literários da obra desta autora? Podemos afirmar que o lírico se sobressai em Natália?

Na obra multimoda de Natália Correia, a poesia é o lugar da síntese agregadora dos contrários, conforme escrevi em *Natália Correia, um compromisso com a humanidade*. Não admira, pois, que a autora prefira o discurso poético e o utilize em todos os seus gêneros literários, inclusivamente no texto dramático. Sem dúvida que, respondendo à segunda parte da sua pergunta, o lírico sobressai em Natália, nem podia ser de outra maneira, porque o texto nataliano exterioriza o seu interior romântico e, por isso, libertino, ousado, iconoclasta, saudoso, inquieto, apaixonado pelo seu país, pela humanidade e por esse «futuro que houve dantes », conforme escreveu no seu primeiro livro de poemas.

2-Natália afirma em muitas entrevistas, assim como em seus textos, que considera o gênero lírico aquele que melhor reflete a imagem do povo português. Como justificar essa afirmação?

Claro que o lírico define o ser português, a nossa alma inquieta e ardente, a nossa interioridade e espiritualidade adjacente, a saudade anterior de um Império – o V Império – interior, visando a união do mundo através da Língua e da Cultura Portuguesas. Ainda, a memória dos crimes da Inquisição, do ostracismo das mulheres, da desigualdade, da opressão e da repressão.

3-Em *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* o lírico se sobrepõe ao épico e ao dramático. Tratando-se de uma peça que traz a recriação da personagem Camões, em sua opinião, o que se pode compreender desta sobreposição?

Naturalmente que em *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente*, o lírico sobrepõe-se ao épico: antes de mais, é o verso de um soneto de Camões, que dá lugar ao título do texto dramático, onde reside a sinédoque: à semelhança de Camões, e tendo o poeta como personagem principal, Natália Correia utiliza esse recurso estilístico para falar dos portugueses e do seu destino trágico, trazido pelo erro dos Descobrimentos, pelo Amor, enquanto predestinação máxima do ser português e pela desventura.

ALMEIDA, Ângela. *Entrevista com Ângela de Almeida: “A predominância do lírico em Natália Correia”*. (Entrevista concedida a Sibebe Barausse). Whatsapp, 20-25 de janeiro de 2021.

ANEXO A Fotografia do manuscrito da obra *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1981)

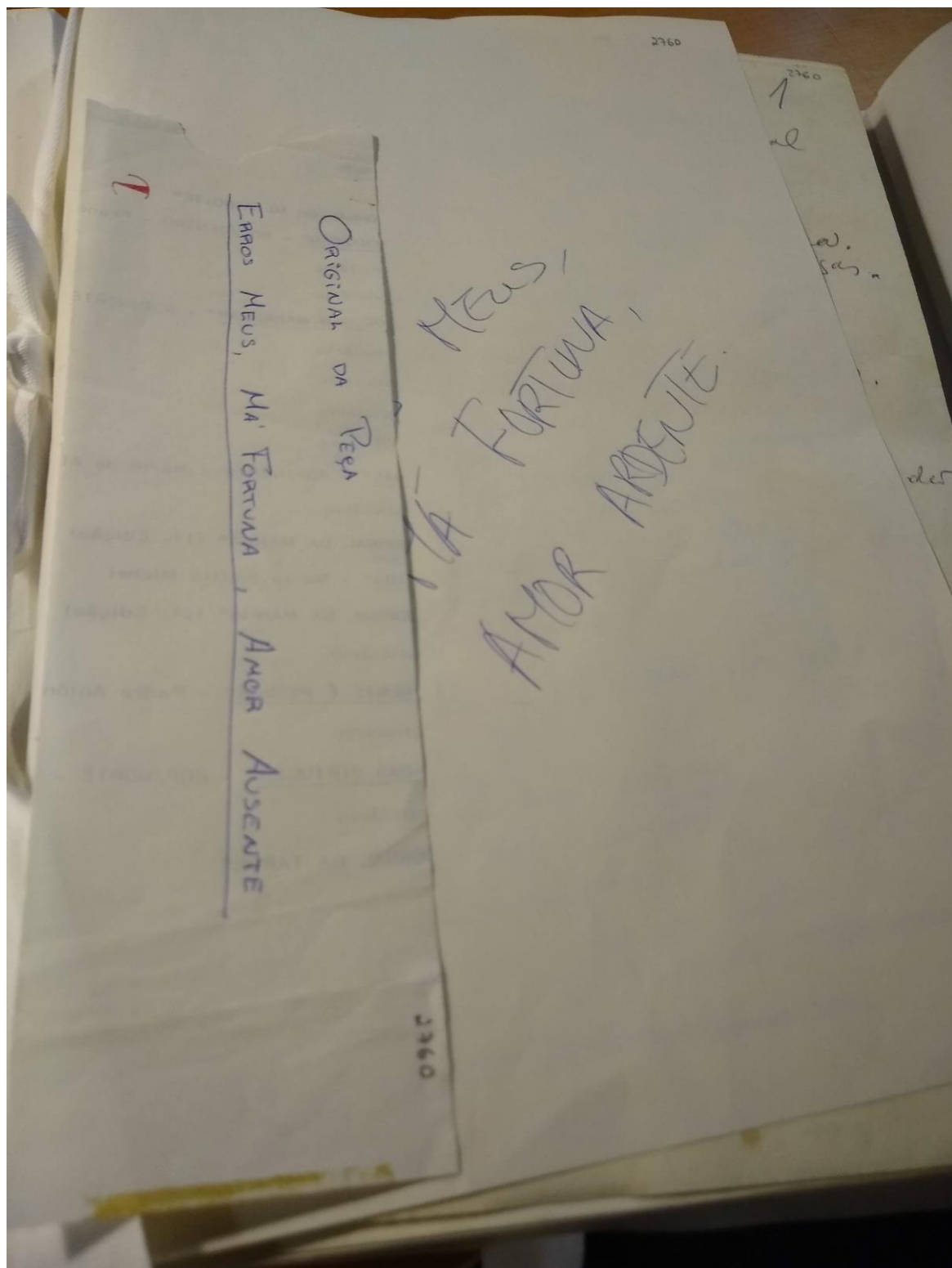


Foto de Sibebe Barausse

ANEXO B Fotografia com manuscrito da obra *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1981)

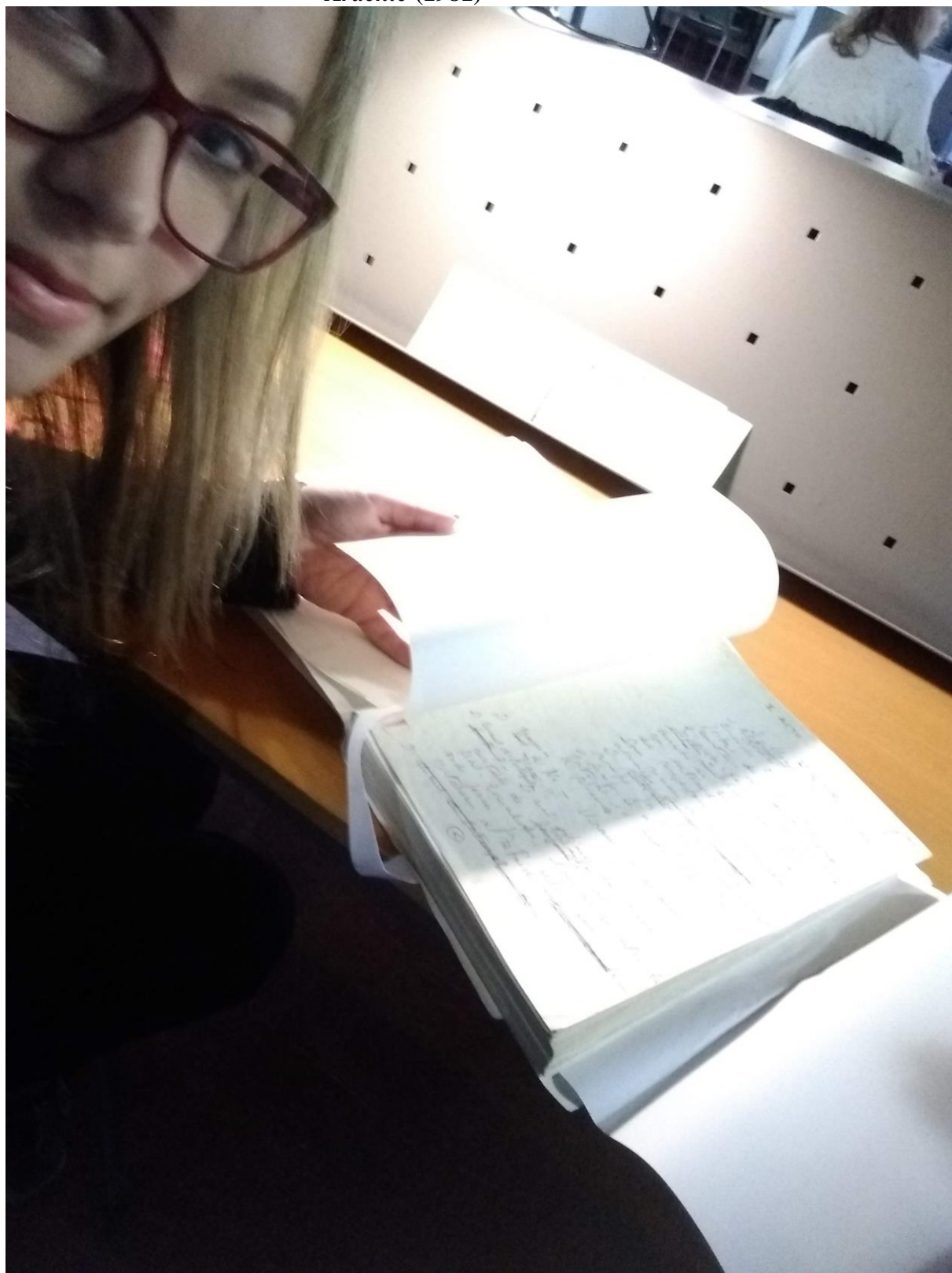
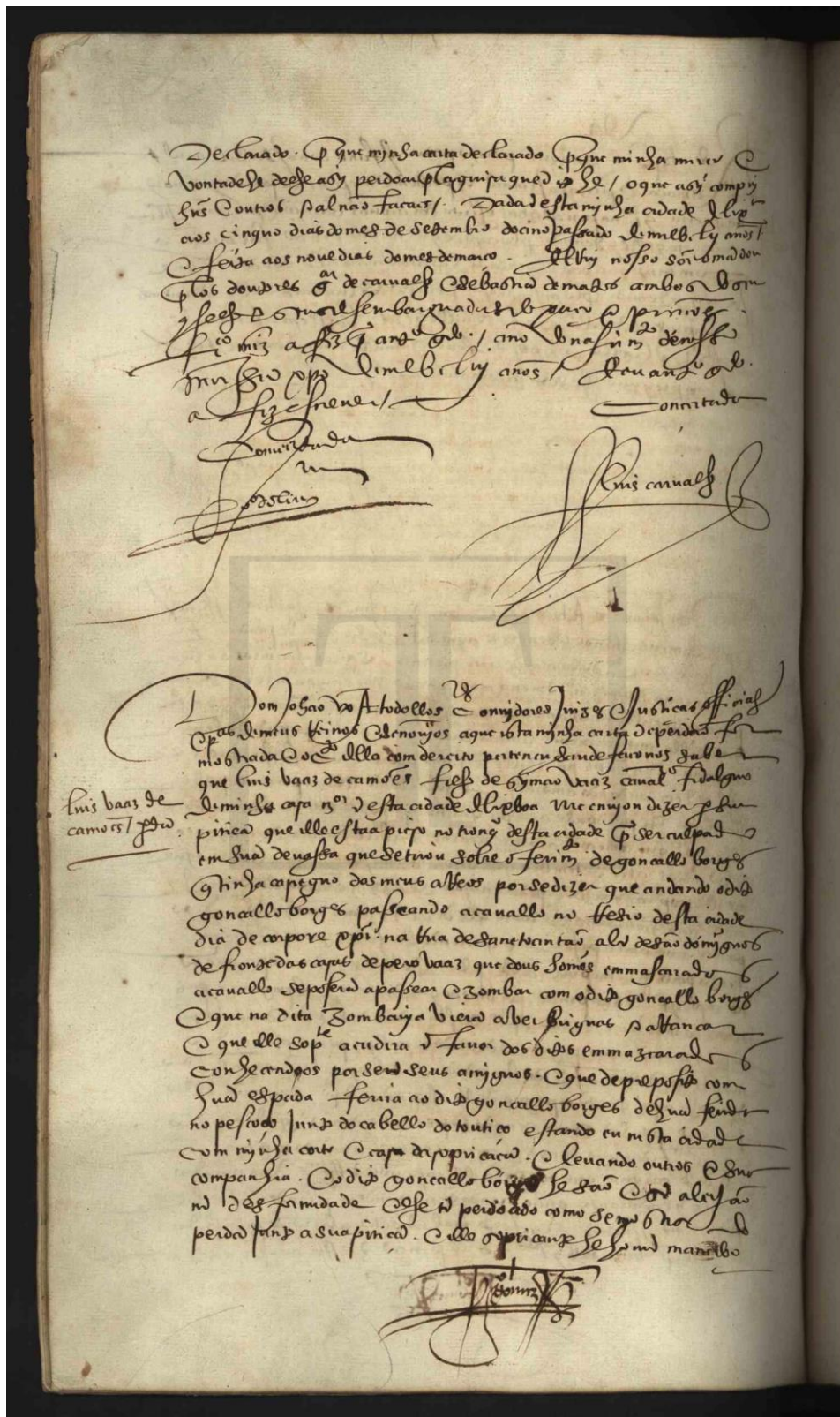


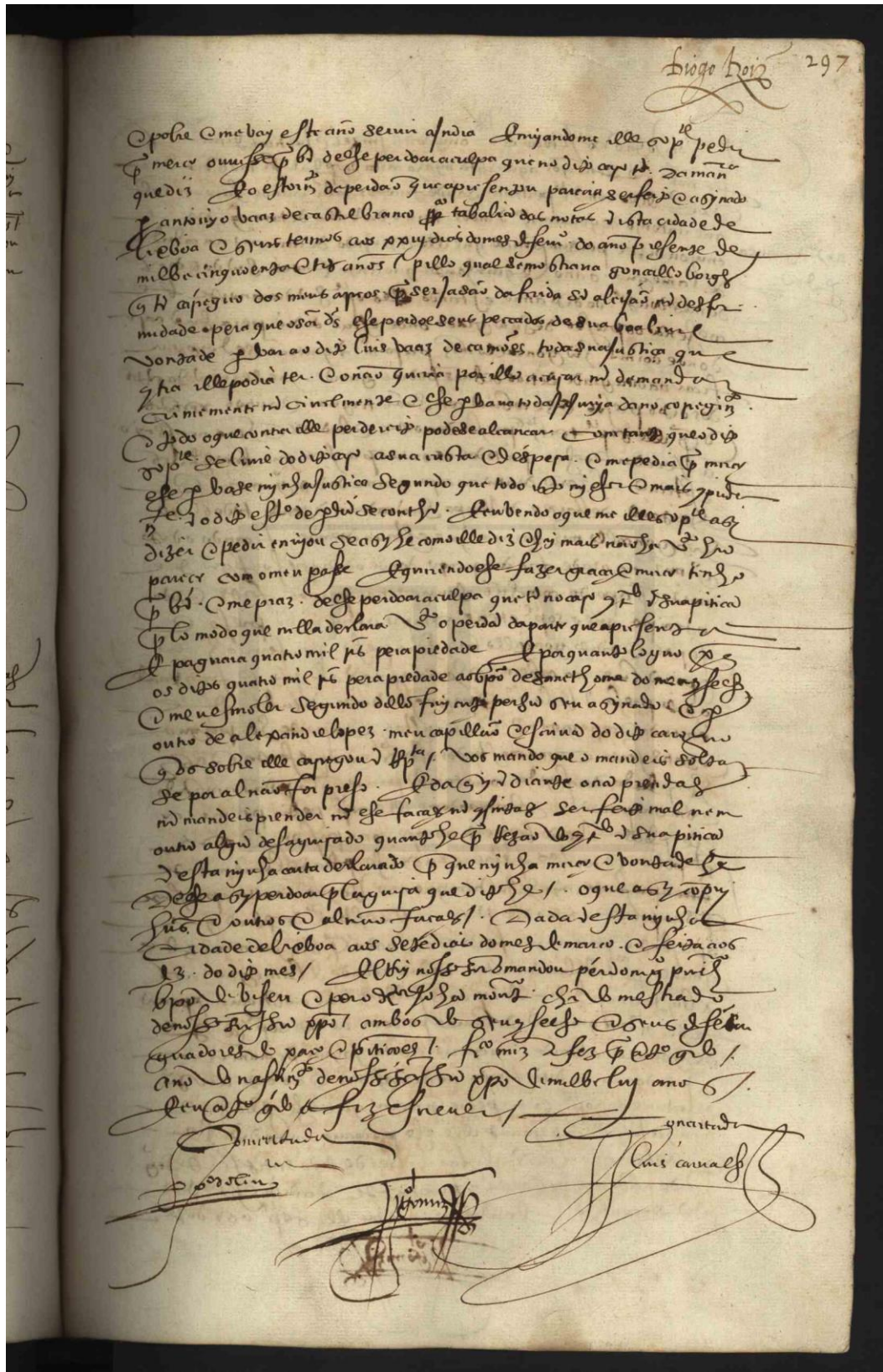
Foto de Sibebe Barausse

ANEXO C Imagem I da Carta de Perdão de D. João III, concedida a Luís Vaz de Camões³¹



³¹Imagem dos arquivos digitalizados disponíveis no site da Torre do Tombo: <https://digitalq.arquivos.pt/details?id=3882143>

ANEXO D Imagem II da Carta de Perdão de D. João III, concedida a Luís Vaz de Camões³²



32- Imagem dos arquivos digitalizados disponíveis no site da Torre do Tombo: <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=3882143>

**ANEXO E Transcrição do texto contido na Imagem I da Carta de Perdão de D. João III
concedida a Luís Vaz de Camões³³**

Dom João, [?].

A todos os Ouvidores, Juízes e Justiças Oficiais de pessoas de meus Reinos e Senhorios a que esta minha carta de perdãoformostradae [?]elacom direito [?] saúde,

Faço-vos saber que Luís Vaz de Camões, filho de Simão Vaz, Cavaleiro Fidalgo de minha casa, morador desta cidade de Lisboa, me enviou dizerporsuapetição que ele está preso no troncodesta cidade por ser culpado em sua devassa que se tirousobre o ferimento de Gonçalo Borges, que tinha [?] dos meus arreios, por se dizer que andando o dito Gonçalo Borges passeando a cavalo no Rossio desta cidade dia de *corpor e Xpõr*. [*Corpus Christi*] na rua de Santo Antão, além de São Domingos defronte das casas de Pero Vaz, que dois homensmascarados e a cavalo se puseram a passear e zombar com o dito Gonçalo Borges e que na dita zombaria vieram a ter brigas e [?] com que ele suplicante acudira a favor dos ditos mascarados e golpeando-ospor serem seus amigos, e que de propósito com sua espada ferira ao dito Gonçalo Borges [?] ferindo no pescoço junto do cabelo do toutiço estando em nesta cidade com minha corte daCasa da Suplicaçãoe levando outros em sua companhia com o dito Gonçalo Monteiro se [?] com alijão nem desformidade e se [?] perdoado como [?]perdão junto a sua petição com ele o suplicante se [?].

³³Transcrição realizada pelo Professor Wallas J. de Lima – Doutorando em História na UFPR.

ANEXO F Texto do Alvará que concede a tença a Luís Vaz de Camões pela publicação d’*Os Lusíadas*

Eu El Rey, faço saber aos que este alvara virgem que avendo respeito ao serviço que Luis de Camões cavalleiro fidalgo de minha casa me tem feyto nas partes da India por muitos annos e aos que espero que ao diante me fará e a informação que tenho de seu engenho e habilidade e a suficiencia que mostrou no livro que fez das cousas da India, Ey por bem e me praz de lhe fazer merce de quinze mil reis de tença em cada umanno por tempo de tresannossómente que começaram de doze dias do mês de Março d’este anno presente de mil quinhentos setenta e dous em diante que lhe fiz esta merce e lhe serem pagos no meu thesoureiromór ou em quem seu cargo servir cada hum dos ditos tresannos com certidão de Francisco de Siqueira escrivão da matricula dos moradores de minha Casa de como elle Luis de Camões reside em minha côrte. E por tanto mando a Dom Martinho Pereira do meu Conselho, Vedor de minha fazenda que lhe faça pontar no livro d’elle estes quinze mil reis no tittulo do thesoureiromór para n’elle lhe serem pagos cada um dos ditos tresannos com a certidão acima declarada, e este alvará quero que valha como se fosse carta feyta em meu nome sem embargo da Ordenação do 2º Livro que despoem o contrario. Simão Boralho a fez em Lisboa a XXVIII de Julho de 1572. E eu Duarte Dias a fiz escrever. (Liv. XXXII de Dom Sebastião, fl. 86. Torre do Tombo.)

BRAGA, Teófilo. *Camões, Época e Vida*. Porto: Livraria Chardron de Lello&Irmão, 1907. p. 740.

ANEXO G Texto do Texto do Alvará que concede a tença a Anna de Sá, mãe de Luís Vaz de Camões.

“D. Felipe. Et. Faço saber a quantos esta minha carta virem que avendo respeito aos serviços de Simão Vas de Camõis e aos de Luis de Camõis seu filho, Cavalleiro de minha Casa, e a não entrar feytoria de Chaul de que era provido e a vagarem por sua morte quinze mil reis de tença, hei por bem e me praz fazer mercê a Anna de Sá sua mulher do dito Simão Vaz e mãy do dito Luis de Camõis, de nove mil reis de tença em cada humanno e dias de sua vyda, alem dos seis mil que já tem de tença em sua vida os quaes nove mil reis de tença começará a vencer de desasete dias do mez de novembro do anno passado de MDLXXXIV em diante em que lhe fiz esta mercê, e poratanto mando aos Vedores de minha fazenda que lhe façam assentar os ditos nove mil reis de tença nos livros della e despachar em cada humanno em parte onde haja d’elles bom pagamento, e por firmeza de todo lhe mandei dar esta minha carta de padrão por mim assignada e assellada com o meu sello pendiente. Antonio Pereira a fiz a cincodias do mez de Fevereiro anno do nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo de MSLXXXV, e eu Manoel de Azevedo a fiz escrever. (Doações de Filippe 1, fl. 132. Na Torre do Tombo)”

BRAGA, Teófilo. *Camões, Época e Vida*. Porto: Livraria Chardron de Lello&Irmão, 1907. p. 828-829

ANEXO H Fotografia do túmulo de Luís Vaz de Camões

Foto de Sibeile Barausse

ANEXO I Imagem do túmulo de Luís Vaz de Camões

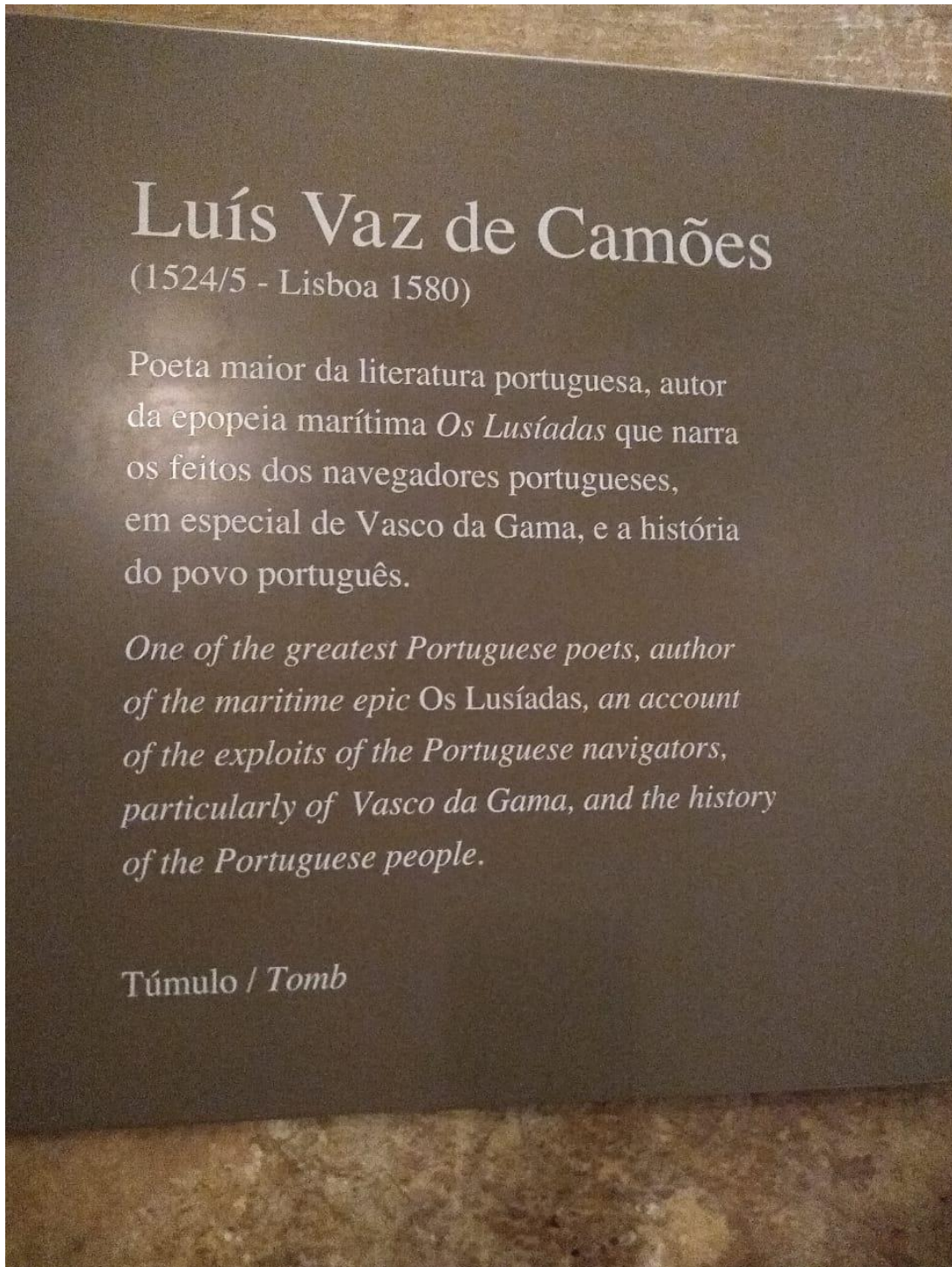


Foto de Sibeles Barausse

ANEXO J Imagem do *Jornal Juventude Social Democrática*

Comemorando o IV Centenário da morte de Camões

ENTREVISTA COM...

A poetisa e deputada
Natália Correia

1 — Gerou-se recentemente uma certa polémica acerca de uma "nova visão" de Camões, apresentada por forças que ainda há pouco tempo se empenhavam em anulá-lo definitivamente. Esta "nova visão", de uma forma muito pouco criativa, pretendia "desmistificá-lo".

E também do conhecimento geral que Natália Correia escreveu uma peça intitulada "Camões", independentemente do lado político da questão, quer dizer-nos algo sobre este novo "Camões" e sobre o seu último trabalho a ser em breve levado à cena?

1 — As novas visões de Camões têm-se sucedido e sempre em proveito de tendências ideológicas a que se pretende amarrar a imagem do poeta. Dado que o leque dessas variantes é muito amplo, limito-me a citar algumas. Em 1880, o terceiro centenário da morte de Camões serve de ensejo à propaganda republicana para uma confrontação com o regime monárquico. No transe tempestuoso do Ultimatum, a estátua de Camões é coberta de crepes em expressão do luto nacional pelas cedências do poder à ingerência da Inglaterra. Nesta fase pretende-se, como eu já disse algures, enfiar na cabeça intemporal e supra-histórica de Camões, o barrete frigorífico.

A ditadura que vigorou até 25 de Abril de 1974 quis também assenhorar-se de Camões, usando-o como patrono de um passadismo gerónimo.

Com o 25 de Abril, intencionalmente, num surto desnacionalizante, denegir a memória de Camões, expoente da cultura portuguesa, para demolir as resistências culturais da nação à hegemonia marxista. Mas a grandeza de Camões, e o que ela encerra de sentido da continuidade nacional, resistiu a esses golpes. E os que não puderam derrubá-la, vêm agora colocar-se na pri-

meira fila dos seus veneradores para lhe exaltarem a memória que quiseram desonrar.

O PCP, que foi activo em relegar Camões para o Index, recorda-se oportunisticamente de António Gramsci que recomendou a captura do poder através do aparelho cultural, e vai de dar louvores ao indefeso épico.

Em resumo: Camões paira acima de todas as "novas visões" que queiram afixar-lhe na fama imorredoura. Cristão-novo? Impugnador das leis injustas que cavam diferenças sociais? Agente intelectual das transformações filosóficas, científicas e económicas resultantes do próprio rasgo marítimo que cantou n'Os Lusíadas? Visões fragmentárias que, de um ou de outro modo, podem acertar nesta ou naquela faceta do universo camoniano.

A abordagem da figura e da obra de Camões em termos dramaturgícos, como faço na peça a que dou o título Erros meus, má fortuna, amor ardente... pressupõe, na dialéctica da estrutura dramática, uma visão englobante, animada pelos contrastes da temática camoniana. E nesses contrastes não se ignora quer o Camões que se confessa frequentador da estúrdia, numa das suas três cartas, quer o idealista amoroso dos transportes platónicos. Quer o desiludido da Babilónia do Estado da Índia, donde "mana todo o mal que o mundo cria" (cito-o), quer o cantor destimbrado dos grandes feitos que engrandeceram a Pátria. Quer o zelador das velhas virtudes do Reino, que esmoreciam, quer o espírito universalizante aberto aos novos conhecimentos que vieram desdogmatizar as ideias. Acrescento ainda que o Camões da minha peça resulta essencialmente de uma visão psico-poética que é, em última análise, a única que o capta como sensibilidade exemplar das gentes portuguesas.

2 — Concorda com a afirmação de Cunha Rego segundo a qual em todo este processo "a figura de Camões nunca esteve em causa"?

2 — Nem seria de admitir que estivesse em causa. Mas, vejamos. Tão abusadora será a exegese que faz de Camões um espelho de virtudes, como a que lhe calça o pé de cabra da marginalidade. É perfeitamente compreensível que uma TV do Estado procure furtar-se a dar qualquer uma destas imagens do nosso poeta nacional, por serem elas unilaterais e, portanto, não culturalmente informadoras. Já indicado será

o perfil. E é só isto que está em causa.

3 — Em relação às Comemorações do Ano Camões, peço-lhe que comente a forma como foram organizadas e o que, no seu entender, deveria ter sido feito. Qual foi, Natália Correia, o seu contributo para estas comemorações?

3 — O diploma que dotava a designação do Presidente da Comissão Organizadora das Comemorações com resolução favorável da AR não foi promulgado. Este contrato não constitui, contudo, impedimento de celebrações que se impõem até como testemunho do relevo que o Governo A.D.

portuguesa é ensinado nos liceus ao nível do 9.º ano unificado. Creio que não desconhece como os estudantes encaram Camões e a sua obra: algo difícil, aborrecido e que é forçoso saber; resumindo, "terror" antes do início do estudo desta matéria e "alívio" ao virar a última página de "Os Lusíadas".

Permito-me lembrar-lhe que, em relação a Eça de Queiroz sucede precisamente o inverso. Se bem que inicialmente encarado com cepticismo, após o estudo de "Os Maias" os jovens sentem-se motivados a ler mais obras deste autor.

Pensa que os 14/16 anos é a idade indicada para um estudo minimamente profundo de Camões, e que o binómio "terror/alívio" se justifica? A que atribui a falta de motivação das camadas jovens para a leitura, por prazer, de Camões? Pedagogicamente algo deve estar errado. Como pensa que se pode remediar esta situação?

4 — Essa abertura dos estudantes a Eça de Queiroz e o suso que Camões lhes provoca são perfeitamente naturais. Eça é grande, entre muitos. Os estudantes têm acesso a um código de ficção, através de leituras livremente escolhidas ou didacticamente impostas que os iniciam no género. Já Camões é enorme entre poucos. Homero... Virgílio... A sua monumentalidade é assustadora. O seu maneirismo cere-a-o de espinhos semânticos que afastam os que não estão familiarizados com o estilo. Justifica-se, assim, o terror, não menos que o alívio de virar a última página d'Os Lusíadas. Mas da novidade dessa reacção não são culpados os estudantes.

E-o, sim, um sistema de ensino que, por destempero, inquina, à nascença, o interesse pela épica camoniana.

Penso que o ensino da obra de Camões devia ser feito por fases amplas. Na primeira, que abrangeria os alunos do 9.º ano uni-

ficado, o estudo concentrar-se-ia na chamada obra menor, ou lírica. Faça notar que, devidamente analisada, como fez o camonista brasileiro Afrânio Peixoto, nesta estratificação lírica encontram-se os pressupostos da épica, nomeadamente nas odes, bégas e mesmo nos sonetos. Teríamos, aqui, um motivo de atracção para a poesia de Camões, atendendo a que a adolescência é sensível à expressão lírica e também, implicitamente, um valor de introdução à épica.

Pela mesma lógica, o enquadramento escolar do estudo d'Os Lusíadas devia situar-se entre o 10.º e 12.º anos. Mas, em método introdutório e de carácter interdisciplinar, este, de forma a estabelecer relações aliciantes com conhecimentos incluídos na vasta gama erudita d'Os Lusíadas. Finalmente, esta fase introdutória da épica camoniana seria o vestíbulo de estudos camonológicos de âmbito universitário. Na verdade não se compreende que, a este nível, não existia uma cadeira de camonologia que prepare eruditos e investigadores.

5 — Ninguém, nem a nível internacional, nega o real valor de Camões. Como vê a obra camoniana e que repercussões pensa que ela teve no mundo e cultura actuais, e em particular na cultura portuguesa?

5 — A projecção da obra de Camões, no mundo, tem sido enorme e constante.

Na vizinha Espanha o gongorismo foi uma derivação super-elaborada do maneirismo camoniano.

Estudiosos como Storek, e romancistas como Tieck, implantaram o nome de Camões na cultura germânica. Elizabeth Browning inspirou-se na lírica camoniana para compor os seus famosos sonetos portugueses. E, nos nossos dias, Aragon, faz um poema à maneira de Camões, chamando a título

Continua na pag.

ANEXO K Imagem do Jornal A Capital

englobante, animada pelos contrastes da temática gramas de cariz polemizant-

A CAPITAL

Diário Vespertino
28.10.88

UNA AMOR ARDENTE», LANÇA POLÉMICA

POETA DO AMOR TEM DE SER PROVOCADOR

anda o encenador que adianta: «A Natália Correia deu uma assistência total e completa a este espectáculo e o meu objectivo foi procurar estar dentro do que ela queria do espectáculo.»

Polémica

«Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente» — uma peça que versa sobre o que se passa num país de poetas, sobre o tratamento que é dado, através de todas as gerações, aos artistas deste País. Camões encarna todos os artistas. E a peça tem lá tudo: o conflito entre os práticos e os sebastianistas e o acreditar em qualquer coisa.

«É a tragédia de um povo, o fatalismo de quem faz as suas opiniões e fica fechado nas suas características», observa Carlos Avilez.

«É o divo que está é uma peça política» — acrescenta. Não é uma peça penitente nem de chavões. E política. A Natália Correia não é uma autora que vê falar e localizar problemas como a guerra colonial e a censura, mas isso está tudo cá. E é por isso que esta peça vai provocar.»

A apresentação em público da peça de Natália Correia promete vir a causar certo impacto.

«Este texto é um texto universal, um grande texto teatral que exige um tratamento também muito teatral», adianta Carlos Avilez, que considera que qualquer companhia do mundo podia representar este Camões.

A preparação do espectáculo foi feita em menos de dois meses e, segundo o encenador, exigiu uma entrega total por parte de toda a companhia.

«Montar este espectáculo neste espaço, forçou-nos a algumas adaptações, tivemos de modificar a disposição de sala. Isto ao nível de esforço físico e psíquico foi terrível. É um exercício de amor pelo teatro», conclui Carlos Avilez.

Trabalho de Investigação Inatacável

Natália Correia, autora da peça, confidenciou por seu lado que a sua presença neste trabalho não terá sido tão forte quanto sentem os membros da companhia.

«Entendi que tinha de dar toda a liberdade ao encenador», afirma a escritora, que sobre a peça declara:

«A peça que reflecte toda a temperamentalidade portuguesa que está encarnada em Camões, que é o homem-síntese do sonho e da paixão que moveram os homens dos Descobrimentos. Mas eu sinto isso mais no Camões lírico do que

no Camões épico. Por isso, o meu Camões resulta um personagem romântico. Considero que Portugal é um País romântico mas que tem medo de o enfrentar.»

Interpelada sobre se teme as opiniões dos historiadores e estudiosos da vida de Camões acerca da versão que dá nesta peça, Natália Correia foi peremptória:

«Essas opiniões são-me completamente indiferentes. Isto é uma obra de arte, não é um documento histórico. Mas o fundo de investigação desta peça — fise a autora — é muito sólido e inatacável.»

Tragédia amorosa

No elenco, Lia Gama tem a cargo a personagem chave deste espectáculo: a infanta D. Maria, filha de D. Manuel, por quem Camões se apaixonou e que estará presente em toda a trágica odisséia do poeta.

«A D. Maria quase não é uma personagem, parece-me mais uma divindade, uma entidade real. É uma mulher que vive numa torre, é transcendida, e parece de outro hemisfério», afirma Lia Gama que considera este seu trabalho «infinito» se resultar.

Dona Maria entra em três cenas diferentes através das quais se evidencia que «o fio condutor da tragédia de Camões é o amor dele pela infanta». Na primeira cena a princesa deorta Camões para Ceúta.

«Ela assume o ter de o pôr daí para fora porque é por demais óbvia a paixão dele por ela, a sua realidade não lhe consente isso. Penso que o faz com alguma mágoa», observa Lia Gama.

Nas outras duas cenas a infanta surge como projecção na imaginação de Camões, primeiro como sendo a Dionísia do «Auto da Florimena» e na outra como a ninfa Vénus, na ilha dos Amores.

Lia Gama considera que o tempo de ensaios deste espectáculo foi demasiado curto.

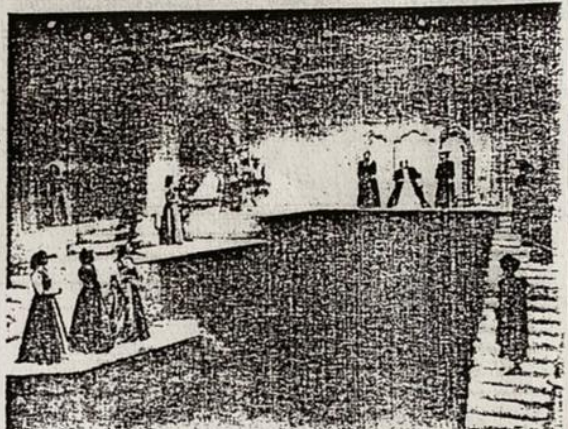
«Enslamos até à estreia de

manhã, à tarde e à noite. E uma burocracia fazer um trabalho destes em tão pouco tempo. Não se deve exigir tanto dos actores», considera a actriz.

O culto de Camões

Zita Duarte, para além de fazer a assistência de encenação, deste espectáculo, interpreta outra das mulheres da vida de Luís de Camões, D. Francisca de Arêago, admiradora do poeta e das poucas que, em sua vida, reconheceu o seu talento.

«Ela teve uma paixão enorme por Camões, por ele e pela sua obra», afirma Zita Duarte sobre a sua personagem. «Maniava



Os cenários e os numerosos artistas dão ênfase ao espectáculo de «Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente»

um culto por Camões toda a sua vida.»

Zita Duarte falou-nos também uma máquina criadora. É um assistente de encenação neste

trabalho: «É fascinante trabalhar ao lado do Carlos Avilez. Ele é encenador com uma enorme

capacidade de renovar, de imaginar coisas diferentes num espectáculo, e é excelente trabalhar ao lado de uma pessoa assim.»

Rogério Samora no papel de Camões:

«TENTO DAR DO POETA O LADO MAIS HUMANO»

ROGÉRIO SAMORA é o actor que encarna Camões em «Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente». Trata-se de um papel de enorme responsabilidade segundo o actor: «Fazer Camões é uma responsabilidade terrível. É como fazer um «Hamlet» ou o «O Rei Lear». As pessoas já têm uma concepção da personagem quando vêm ver a peça, é isso que torna mais difícil o trabalho. Imagine-se o que é ir ver um filme de um grande realizador, do Resnais, por exemplo, em que ele muda tudo. O público fica sem saber como reagir. Com este Camões passa-se um fenómeno equivalente.»

Rogério Samora dá uma interpretação especial à personagem de Camões, que aparece retratada neste espectáculo desde os 24 anos de idade até quase ao fim da vida do poeta.

«Não faço um Camões com toda a sua genialidade, nem com todo o peso com que normalmente se imagina a figura dele. Tentei fazer diferente porque afinal de contas, ele não sabe que é génio, escreve poemas, é um fêmeiro, morre na miséria... Tentei dar o lado mais humano de Camões», adianta o actor.

Mês e meio de ensaios

O convite para interpretar o personagem principal em «Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente» surgiu quinze dias antes de

começarem os ensaios, quando Rogério Samora ainda se encontrava no Brasil. Embora já conhecesse o texto o actor confessa nunca ter acreditado que lhe fosse dado o papel principal.

O trabalho de composição desta personagem foi enorme não só pela grandeza do papel como também pelo pouco tempo que houve para ensaios.

«Devo ter duas horas e meio em palco, sempre a falar. Só deve haver dez minutos do espectáculo em que não estou em cena», observa. «Tive um grande trabalho de entender este texto — para não ficar um boneco a falar», observa ainda Rogério Samora que acrescenta: «É mau para o teatro um espectáculo desta envergadura seja feito numa casa como a Gulbenkian em tão pouco tempo. Que as companhias independentes montem espectáculos à pressa, porque têm compromissos com a SEC a cumprir, eu posso entender, mas aqui não deviam existir esses condicionamentos. E depois é uma enorme responsabilidade, porque a partir do momento em que se abre a porta ao público tem de estar bem. Ao público não interessa, nem pode interessar-se por um mês e meio ou um ano para preparar o espectáculo.»

«Tenho trabalhado muito, mas com o maior dos prazeres também. Tenho uma equipa fantástica que me apoiou muito, tanto a nível técnico como emocional. E tudo tem corrido muito bem, em palco e fora dele. As vezes tratam-me quase como se eu estivesse doente. Por sorte as pessoas dão-se muito bem.»

O Camões de «Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente», diz vários poemas ao longo da peça, o que dificulta a representação.

«Preocupa-me desde o princípio com os poemas ele porque as pessoas estão habituadas a ouvir grandes vozes a recitá-los. Encontrei uma forma de os dizer como se os tivesse a criar. Na parte em que ele diz «Os Lusíadas» em cena. Está a ter alucinações — começa a encontrar os versos. Na minha interpretação o texto é uma coisa e os poemas são outra.»

Personagens marcam

Para fazer Camões este actor trabalhou durante um mês e meio, numa rotina que ia

desde as dez da manhã à meia-noite.

«Tenho trabalhado muito, mas com o maior dos prazeres também. Tenho uma equipa fantástica que me apoiou muito, tanto a nível técnico como emocional. E tudo tem corrido muito bem, em palco e fora dele. As vezes tratam-me quase como se eu estivesse doente. Por sorte as pessoas dão-se muito bem.»

O Camões de «Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente», diz vários poemas ao longo da peça, o que dificulta a representação.

«Preocupa-me desde o princípio com os poemas ele porque as pessoas estão habituadas a ouvir grandes vozes a recitá-los. Encontrei uma forma de os dizer como se os tivesse a criar. Na parte em que ele diz «Os Lusíadas» em cena. Está a ter alucinações — começa a encontrar os versos. Na minha interpretação o texto é uma coisa e os poemas são outra.»

Rogério Samora considera, enfim, que «Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente» é toda a obra de Camões repanda pelo amor que a Natália Correia tem pelo Camões. E apesar de admitir que todas as personagens que faz acrescentam alguma coisa ao que ele é, Rogério Samora conclui com a garantia de que não está tão empenhado no seu papel que comece «por aí, no meio da rua» a fazer poemas a meninas de olhos azuis e verdes.

ANEXO L Imagem do Jornal *O Diário*

o diário

Diário Matutino

5.11.88

O Camões que me procurou

Bem mais do que o Camões que eu procurei, o Camões desta minha peça é o Camões que me procurou. Com ele, introduziu Garrett, no poema narrativo homónimo, o Romantismo em Portugal. E, assim, fez a mais lúcida exegese do saudosismo camoneano que, a par da natureza apaixonada e do instinto de liberdade do poeta, nos fazem ouvir o pulsar de uma alma romântica na fábrica do clacissismo quinhentista. Mas enquanto Garrett confiou a tessitura da trama dramática ao amor de Camões por Natércia contrariado por «bárbaros tutores», enredo menor para a solicitação de uma nova veemência romântica, mais exacerbador obstáculo entusiasmante me pediu o Camões que me procurou. A resposta encontrei-a no delírio amoroso de Camões pela Infanta D. Maria, segundo a versão que tantas vezes ouvi à minha mãe, sendo eu criança e que mais tarde vejo corroborada por argumentos fascinantes na tese de José Maria Rodrigues: O demandante da aventura espiritual única não podia aspirar a menos do que alçar o coração à realeza da amada inatingível. O rancor que a lição académica

vota à subversão romântica, rejeita esta leitura? Maior temeridade lhe foi escrever os *Lusíadas* do que pôr o amoroso pensamento num tão alto lugar, de tanto preço. E eis que no rosto da amada se plasmam as divindades do sonho português. Transforma-se o amador na coisa amada. E, tomando camaleonicamente todas as cores da loucura nacional, o poeta incendeia com os seus cantos a cabeça do agente do sonho colectivo: o fantástico D. Sebastião que vai sepultar os desvairados designios da Pátria em Alcácer Quibir. O coração do poeta não pode mais com o remorso: «Ó Musas perversas! Deste louco amante da Pátria vos servistes para lhe dar, em génio, o canto da sereia que havia de arrastá-la para a morte.» E dispõe-se a morrer com a Pátria.

A paixão deste Camões romântico reflecte as condições e as intensidades da alma nacional. Um humanismo exacerbado que já nos coloca na complexidade da atitude espiritual do Barroco. Onde a conclusão que esta peça é animada de um Romantismo que repassa o Barroco.

Natália Correia



Rogério Samora em «Erros Meus, má Fortuna, Amor Ard

ANEXO M Imagem do Jornal *Europeu*

A EUROPEU

Diário Matutino

15.11.88

Camões longe do espectador

Uma defesa da reinvenção e revitalização da lenda de Camões e uma crítica ao culto litúrgico dos textos camonianos.

MANUEL JOÃO GOMES

Nós portugueses temos um fraquinho pela lenda de Camões. Do Camões que, por ser pinga-amor e amar esta e mais aquela, acabou por ser excluído da corte e por ter a vida desgraçada que se sabe. Do Camões zarolho que, por namorar a Real Infanta, foi castigado com uma guia-de-marcha para a guerra da África onde perdeu o olho direito. Do Camões que amava esta, mais aquela, a princesa e a escrava, e que a todas era infiel, trocando-as de boamente pelas rameiras das tabernas de Lisboa. O Camões que finalmente foi parar às Índias, dando assim algum descanso aos pais das donzelas casadoiras e alguma esperança aos pretendentes.

É esta lenda que Natália Correia conta na peça a que deu o título de *Erros meus, má fortuna, amor ardente*, borjada num pano de fundo histórico e adornada com as lançoas de numerosas citações camonianas, tiradas tanto da lírica como da epopeia e das cartas.

Creio não estar a dar à autora nenhuma novidade se escrever que a peça é muito longa, chata e enfadonha. Mas não sei também se há na literatura e no teatro muitos romances ou peças que consigam tornar minimamente interessante a vida de um poeta. No caso de Camões, não há e cuido que nunca haverá. Os poemas não têm biografia, isto é, têm umas biografias muito interessantes para o resto da humanidade, a qual não consegue identificar-se minimamente com os protagonistas, uns desgraçados pouco pro-



Figurinos de :Emília Nodal

ativos, pouco escrupulosos, confessadamente fingidores e, portanto, pouco comprometidos com as coisas que dizem e escrevem, geralmente versos lamurientos e apaixonados.

O Camões da Natália Correia faz, portanto, versos. Pedem-lhos e ele improvisa logo, compram-lhos e ele vende-os ou troca-os às vezes por comida. Improvisa quer na corte, para a Infanta e para as damas a quem desalmadamente ama, quer na taberna para os bêbados e para as mulheres da vida que o

amam e a quem ama desalmadamente.

Como transformar estas vidas em teatro, hoje, de forma convincente? Deve haver uma maneira. Mas aquela a que a autora recorreu não funcionou. Não funciona. Pessoalmente, acho que talvez se chegue lá com um pouco de ironia, com muita distância, com a consciência do ridículo. Talvez só vendo e dando a ver ao espectador o lado cômico de tanta paixão, de tanto lirismo, é que hoje podemos imaginar em cena sessões de glo-

rias aos olhos verdes das Catarina de Ataíde e às penas que os perdigões ganham e perdem. Sim, estas vidas podiam dar bom teatro, mas só com um grande esforço de desmistificação.

Não creio, por outro lado, ser injusto afirmar que *Erros meus...* é um texto em que se acumulam narrativas sobre narrativas dialogadas, de tom predominantemente hierárquico, mas com raríssimos momentos dramáticos pelo meio. Muitas conversas, muita informação, pouquíssima surpresa, pouquíssimos contrastes. Conversas durante as quais não acontece nada, porque tudo aconteceu antes, longe do palco, longe do espectador, longe das personagens que contam tudo como se não fosse nada com elas. Conversas arrancadas a ferros, invariavelmente rematadas por sonetos de Camões, sendo frequentemente entre os poemas e a cena em que são citados.

Havia que reinventar e revitalizar a lenda, em vez de se insistir muito nas inconsistências da história. E o culto quase litúrgico dos textos camonianos também não ajuda o espectador a entrar no jogo.

Havia que reinventar e revitalizar a lenda, em vez de se insistir muito nas inconsistências da história. E o culto quase litúrgico dos textos camonianos também não ajuda o espectador a entrar no jogo.

Ritualismo

É claro que um texto pouco teatral à partida pode ser encenado. Mas só se o encenador souber e quiser desrespeitar a letra e o espírito desse texto, se puder lê-lo criticamente e quiser refazê-lo cenicamente com muita liberdade. Carlos Avilez não pôde ou não quis. Limitou-se

a achar algumas marcações ritualistas que sustentassem a narração da história interminável de Camões e a recitação dos versos que ele debita sem se cansar. Como aceitar, por exemplo, o artificialismo e o tom declamatório de toda a cena em que Camões se despede dos amigos na Índia? Porque não havia aquela cena de ser toda natural, familiar, linear, fluente, quase sem gestos?

São escassos os momentos de brilho no trabalho dos actores. Seriam necessárias mais umas boas semanas de preparação para metade dos actores deixarem de parecer figurantes.

Há, apesar de tudo, belos momentos de teatro neste espectáculo. Por exemplo, as despedidas de Bárbara e a peça dentro-da-peça, nomeadamente quando Lia Gama intervém. Também, na segunda parte, a teatralização dos *Lusiadas* começa bem: a descrição das vitórias lusas é posta em paralelo com o discurso do Velho do Restelo e os lamentos das viúvas (infelizmente a música, monótona, torna as estrofas da epopeia ainda mais enfadonhas do que elas já são). A tempestade e o aparecimento do Monstrengo são eficazes, mas falta algum amor e emoção à bacanal estilizada da Ilha dos Amores. Soa, mais uma vez, a falso, o enxerto da primeira estrofe dos *Lusiadas* naquele momento. Mas não é difícil perceber que a segunda parte do espectáculo é a mais conseguida.

Outro belo momento é a sequência de D. Sebastião. É óbvio e indiscutível que a interpretação de Filipe Craw-

ford é a mais elaborada do espectáculo e tudo nesta cena funciona harmonicamente: desde o texto (por uma vez repassado de dramatismo e de ironia); a colocação da voz do rei, os tiques, até à cor do figurino e dos apontamentos cenográficos. É notório o contraste desta cena com o resto do espectáculo. E este ganharia se a preocupação de estabelecer contrastes fosse regra e não excepção. E custa-me dizer-o a propósito de um encenador que, na *Breve Sumária da História de Deus*, fez uso magistral desse princípio.

Do final da peça gostei e não gostei: Camões é considerado responsável pelo desastre de Alcácer-Quibir e o povo prepara-se para o apedrejar; só não é apedrejado até à morte porque uma voz sensata convence o povo de que o responsável foi ele mesmo, o povo, que adulou e alimentou os caprichos do rei. O volte-face é impressionante. Mas aquele erro do povo e as suas consequências têm tanto de trágico como de cômico. Se o final fosse irónico, se toda a peça o fosse, talvez a moral da história surgisse com outra eficácia.

Em resumo: há nas quatro horas do espectáculo uma boa hora de teatro. É pouco? É muito? Numa escala de quatro estrelas, demos-lhe uma. E acabemos aqui.

Erros meus, má fortuna, amor ardente de Natália Correia, com encenação de Carlos Avilez na Sala Polivalente do CAM.

Terça a Domingo às 13:00; Terças e Quartas às 18:30.

DIÁRIO POPULAR

Diário Vespertino

28.11.88

Natália Correia não desarma e volta à liça em defesa da sua peça «Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente», forcejando a continuidade da polémica sem nada lhe acrescentar.

O CAMÕES DE NATÁLIA

que eu desenvolvo à luz do Eros português de que ele é, na sua obra lírica, suprema figura mediúnica, é precisamente a mensagem que na minha peça tem atraído encheretes de jovens e os seus aplausos. E essa exaltação amorosa, esse culto da amada impossível que no poeta sofre metamorfoses na sua relação passional com a Pátria e no fascínio que o alumbrava em D. Sebastião é um valor primordial da nossa cultura que em Pedro e Inês tem o arquétipo da sublimidade do amor, uma cultura que literariamente se inaugura com a colza amorosa como razão de trovar.

«O Camões apobonado, e nisto tipologicamente português, que pus em cena arrepiou o academismo fanado de José Hermano Saraiva? Pois fique

peroso de ser desautorizado pelo crítico de teatro do seu próprio jornal, esse com saber de experiência feito, que na crítica que fez à minha peça estapou o seu desacordo com o que sobre ela sentenciou Saraiva travestido de Juizador da arte cénica.

«Resumindo. Como biógrafo de Camões, são abundantes as estimativas científicas que me exortam a não me preocupar com as conglomerações camonianas de Saraiva. Como crítico teatral recém-nado é pouquíssimo de saber que em alçar-se a magistério judicativo se toma ridículo. Resta o espectador

Comentário — Prezada amiga: Não acha que está a exorbitar o seu direito de resposta? Por mim só lhe agradeço esta colaboração que nos está a prestar. Porque se o seu teatro é mau, a sua prosa tem certo interesse. Padece de certos exageros que não perdiam nada em ser aparados, mas enfim, é você própria que se considera romântico-barroca e há gostos para tudo.

O curioso é que a sua resposta acaba por me dar toda a razão: como diz no final eu tenho todo o direito de não gostar da sua peça. Eu e os outros. Porque permita que lho diga muito à puridade: ainda não encontrei ninguém que tivesse gostado. E pode crer que em comparação com o que andam a dizer nas suas costas, eu fui benevolente e amigo com o que

eu digo bem de ti — que a habitou à leçonja fácil e que a leva agora a irritar-se tanto com a apreciação de uma pessoa que simplesmente lhe disse em voz alta o que toda a gente sente, o que toda a gente pensa, o que toda a gente diz.

Mas há mais: eu expliquei-lhe porquê. O seu texto é maquado, é uma colagem grotesca de versos admiráveis de Camões, com o seu barroquismo superfluo e fora de moda. Não é teatro. É uma récita de estudantes. É um deserviço prestado a Camões. E tudo isto porque a autora, que tem uma obra poética que mostra que seria capaz de fazer melhor, se agarrou às biografias clássicas e aos livros liceais de História Pátria, e em vez de fazer teatro obrou uma teatralização possidória e apoiada. O mais grave é que você, Natália, já provavelmente sabia que leitores lentos eram muito severos com este seu seródio frívolo. Ou não se terá pronunciado sobre o assunto alguma instância oficial? Se o senhor não sabia mesmo. É o resultado desta chafarica reverencial e da sua capacidade de chifrim. Ninguém está disposto a ouvi-la, e nem sequer lhe dizem o que pensam destas tristes trapalhadas.

É costume (não digo que seja este o caso) os autores aproveitarem as críticas negativas para conseguirem certo ambiente publicitário à volta do espectáculo. Se fosse essa a intenção eu entraria de bom lenço no jogo. O que nesse caso diria aos leitores é: vão e vejam. É a sanção que você, Natália, merece: que vejam e julguem.

E, se achar bem, fiquem por aqui. Se quiser continuar a tartúlia, iremos mais ao fundo das cousas e faremos a autópsia dos «Erros meus», que neste caso são seus. Com o inventário completo das inépcias, ridicularias, alarvidades, que lá se cometem. Mas para isso tem de me mandar um texto. Eu aplico-lhe depois as palmatoadas.

Vamos a isso?

J. N. S.

EM resposta à tréplica de que foi alvo a sua carta publicada na edição do passado dia 14, a escritora Natália Correia enviou-nos o seguinte texto:

«Do excitado camoniano historicista com que se assanhou contra a minha peça *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente*, pulou José Hermano Saraiva com ânimo leve e despachado para o ofício de crítico teatral que eu aliás adivinhara nas entrelinhas de furor pelotico com que se atirou ao que reputou ser um meu atentado dramaturgico contra Camões. E, levando a ligeira ao extremo do desdém, vem agora desmentir a óptica de «investigação responsável» em que se estribou para desbocar-se contra o desrespeito pelo saber camoniano de que me acusou. Porque, enfim, confessa-o, não foi como historiador que a peça o pôs fora de si, mas como exageta da arte dramática. E nesse alvoroço de endomíngar o insaciável génio na pele de crítico teatral, vem perorar lições. Aquilo não é teatro, aquilo carece de valores que são as próprias metas da cultura. Aquilo é um agarrar de pequenos acidentes de história que eu julgo relacionados com o processo camoniano. Com franqueza, Dr. Saraiva, como é possível que em tão víçoso espírito manjeque o resumático de ideias tão velhotas? É que acontece que esse processo camoniano

ANCIANO 478



Camões, por Almada Negreiros

com pele de galinha porque não é o cacarejar das suas críticas que impede a juventude em que desponta uma cultura neo-romântica (leia-lhe Saraiva, por exemplo, a recém-lançada revista *Luz Cheta* em que é privilegiado o tema do amor) de não achar enfadonho, antes se entusiasmar com o Camões romântico com que pus Saraiva em patológico despejo de raivosos humores.

«Destrambêlhos que não vão bem à seriedade do crítico que ele quer ser com denodo desajustado da qualificação para tal. E daí logo ao debutar teve o

José Hermano Saraiva que nessa qualidade, até reforçada pelo facto de ser um intelectual, tem todo o direito de não gostar da minha peça. Fique-se honestamente por aí, que lhe respeitarei o gosto ou a falta do mesmo, segundo outras perspectivas que valorizam o que enfada Saraiva numa peça que, sendo uma provocação romântico-barroca ao academismo racionalista em que se anclouou o modernismo, teria de ser naturalmente polémica.»

(a) Natália Correia

lhe disse bem pela frente. Aceite o meu conselho, que é de amigo: não seja ridícula, e deixe Camões em paz.

O que importa nas páginas de um jornal é não deixar introduzir a confusão e manter uma atmosfera límpida que permita pensar claro. Ora Natália, nisso você não está a ajudar. Compreendo que o seu amor-próprio ferido realça com aquele alarido despejado de que esta sua carta é mais um espantoso exemplar. É a pequenez do horizonte de botiquim, do ar violado do «diz bem de mim que