António Manuel Vilhena

O DRAMA DO ORIGINADO EM NATÁLIA CORREIA — *O PROGRESSO DE ÉDIPO*

Dissertação de Mestrado em Estudos Clássicos — Mundo Antigo, orientada pela Professora Doutora Maria do Céu Fialho, à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

2013

· U C ·

Universidade de Coimbra

António Manuel Vilhena

O Drama do Originado em Natália Correia — *O Progresso de Édipo*

Dissertação de Mestrado em Estudos Clássicos – Mundo Antigo, orientada pela Professora Doutora Maria do Céu Fialho, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2012

FLUC FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

O Drama do Originado

em Natália Correia – *O Progresso de Édipo*

Ficha Técnica:

Tipo de Trabalho	**Dissertação de Mestrado**
Título	**O Drama do Originado em Natália Correia – *O Progresso de Édipo***
Autor	**António Manuel Vilhena**
Juri	**Orientadora - Doutora Maria do Céu Grácio Zambujo Fialho**
	Presidente - Doutora Carmen Isabel Leal Soares
	Vogal - Doutora Susana Maria Duarte da Hora Marques Pereira
Identificação do Curso	**Mestrado em Estudos Clássicos – Mundo Antigo**
Área científica	**Estudos Clássicos**
Data da defesa	**29 de Outubro de 2013**
Classificação	**18 (dezoito) valores**

Universidade de Coimbra

Trabalho desenvolvido no plano de actividade do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra/ FCT POC 2013.

Segue-se a velha ortografia.

NOTA HISTÓRICA

Conheci Natália Correia em Lisboa, no "Botequim", em 1987, tinha eu acabado de publicar "*Do Ventre da Terra*", um livrinho de poemas, que a Dr.ª Luísa Teotónio Pereira lhe fez chegar. Até ao seu desaparecimento (1993) cultivámos uma bela amizade, pois, sempre que ia a Lisboa, era na sua casa que ficava. Durante anos, tive o privilégio de a acompanhar e descobrir a mulher mais fascinante que já conheci até hoje. Várias foram as vezes que a convidei a participar em eventos culturais, em Coimbra. Normalmente, o escritor Fernando Dacosta, seu grande amigo, acompanhava-a nessas deslocações.

Desde o início desta aventura, e com a ajuda sábia da Doutora Maria do Céu Fialho, que Natália Correia foi uma opção/obsessão académica para concretizar a tese de mestrado.

Para além das razões pessoais, eu tinha o dever de conhecer melhor a sua obra e a sua vida. Na minha cabeça, só fazia sentido estudar uma obra de Natália Correia. Porém, por sugestão da Doutora Maria do Céu Fialho, a opção recaiu em *O Progresso de Édipo – Poema dramático* (1957).

Sendo escassa a literatura sobre esta obra, foi, por isso, ainda, mais estimulante o desafio.

AGRADECIMENTOS

Agradecer significa reconhecer a nossa incapacidade para esculpirmos a "obra" sozinhos; significa que partilhámos a viagem com alguém que foi importante para podermos dizer, agora, que valeu a pena. Por isso, quero deixar expressa a minha mais sincera gratidão à minha orientadora, Profº Doutora Maria do Céu Fialho, pelo saber que me emprestou, pela imensa paciência que, sempre, me dispensou e, principalmente, pelo olhar grego com que me devolveu o esplendor do Mundo Antigo. Cabe, ainda, um enorme reconhecimento às minhas queridas colegas Joana Guimarães e Ália Rosa Rodrigues pela disponibilidade. A todos os funcionários da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, onde "vivi" uma eternidade rodeado de livros, um obrigado reconhecido. Quero, ainda, agradecer ao criativo Marco Marcelo a recuperação do desenho de Natália Correia que aparece na capa. E, finalmente, à Doutora Carina Gomes, que fez uma dúctil leitura, um sincero obrigado.

Aos meus filhos, Rodolfo e Susana, pelo muito que me ensinam, pelo privilégio de renascer com eles, todos os dias, na esperança de um mundo melhor, com a cumplicidade dos seus olhares em busca do conhecimento.

À Maria João pela tolerância e compreensão.

Aos meus pais, Mestres na construção do Templo.

ÍNDICE

RESUMO 1

INTRODUÇÃO 2

PRIMEIRA PARTE 5

1. Biografia e formação 6

SEGUNDA PARTE 19

2. Do imaginário poético em Natália Correia 20

TERCEIRA PARTE 28

3. *O Progresso de Édipo* - Poema Dramático 29

3.1 - *Mythos* 29

3.2 - Zeus sombra e luz de Édipo 32

3.3 - Édipos em Portugal 37

3.4 - Análise da obra 39

3.4.1- Édipo, o decifrador de enigmas, em Natália Correia 39

3.4.2- A Cabala e o Oculto 39

3.4.3- O Onírico e o Oculto: marcas do Surrealismo em *O Progresso de Édipo* 44

3.5 - *Corpus* da peça 45

3.5.1 - Partes da peça 45

3.5.2 - Personagens da peça 46

3.5.3 - Número de falas das personagens em cada uma das partes 46

3.5.4 - Falas totais na peça 47

CONCLUSÃO 80

BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA 83

TRADUÇÕES 84

BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA 84

RESUMO

Conhecer melhor a obra da escritora Natália Correia, em ambiente académico, foi uma motivação acrescida para estudar e analisar *O Progresso de Édipo – Poema dramático* (1957). Este trabalho é um pequeno passo nesse sentido. O seu conhecimento do Mundo Clássico aproximou-a de autores como Ésquilo, Sófocles, Eurípides, Ovídio, Propércio e outros. A influência da *mitologia* e do *trágico* tornou-se visível na obra em estudo.

O Progresso de Édipo – Poema dramático é uma reescrita do mito de Édipo, em que a autora caldeou uma leitura freudiana com um certo subconsciente onírico, quiçá, influenciada por Breton. Com a sua criatividade poética soube converter o mito oculto em arte e desocultar o i*ncesto*, como forma de olhar criticamente os costumes, num determinado período social e político.

O Progresso de Édipo – Poema dramático é uma *via luminosa do amor sem culpa*. Ao devolver a Jocasta o protagonismo e a luz, recusa o interdito e a herança mítica da culpabilidade.

ABSTRAT

Getting to know the work of the writer Natália Correia, in the academic environment, has increased the motivation to study and analyze *O Progresso de Édipo – Poema dramático* (1957). This poem is a small step in this direction. The author's knowledge of the Classical World attracted her to authors such as Aeschylus, Sophocles, Euripides, Ovid, Propertius and others. The influence of *mythology* and *tragedy* is visible in the work analyzed.

O Progresso de Édipo – Poema dramático is a revision of the Oedipus myth, in which the author combined a Freudian reading with the subconscious dream, probably influenced by Breton. With her poetic creativity, Natália Correia managed to convert myth into art and unveil incest as a way to look at conventions critically, in a particular social and political period.

O Progresso de Édipo – Poema dramático is a *luminous path of love without guilt.* By making Jocasta the protagonist and by granting her light, the author rejects prohibitions and the mythical heritage of guilt.

INTRODUÇÃO

O primeiro contacto com os mistérios da vida
foi-me dado pela minha mãe, através das leituras
diárias que ela me fazia da mitologia grega[1].

N. Correia

A obra literária de Natália Correia (1923-1993) é vasta e diversa. Passam este ano, 2013, vinte anos da sua morte e, embora haja sinais de um crescente interesse académico, este é esparso e surge, muitas vezes, da iniciativa individual de mestrandos ou doutorandos. Por isso, estamos longe do muito que precisa de ser feito para resgatar a escritora ao silêncio e devolver a sua obra a um lugar de dignidade no cânone.

Este estudo, sobre a obra *O Progresso de Édipo – Poema dramático*, datada de 1957, e nunca editada por qualquer editora, encontra-se na Biblioteca Nacional, com a cota 227427 e data de entrada de 16 de Julho de 1957.

Ao enquadrar a história de vida da poeta, como percurso estruturante de uma vivência riquíssima e culturalmente ousada, numa Lisboa entediante, pretendeu-se contribuir para o conhecimento da mulher, da escritora, da cidadã activa e da deputada eloquente, mordaz e implacável. A sua coerência custou-lhe uma condenação a três anos e meio de prisão, com pena suspensa, por ter publicado a *Antologia da Poesia Portuguesa Erótica* e *Satírica*, em 1966. Só com a compreensão e o conhecimento do que foi a sua vida, as suas relações pessoais, de amizade e afectivas, se torna mais fácil fazer o cotejo das suas obras.

[1] *In* Sousa (2004:51).

Foi, por isso, nosso propósito ajudar a conhecer o percurso da sua autoformação, das suas cumplicidades afectivas, intelectuais e políticas.

Com uma escrita luminosa e carregada de referências clássicas, cedo se tornou o centro de atenções. O seu amigo David Mourão-Ferreira profetizou-lhe o futuro: "Natália Correia é um dos casos mais sérios da poesia portuguesa de todos os tempos. Só serão incapazes de afirmá-lo aqueles que ainda não a leram sem a terem entendido – ou os que receiam – oficiais do mesmo ofício – a sombra que cedo ou tarde dela lhes fará – ou finalmente aqueles que (sem serem do mesmo ofício) temem sobretudo a luz que dela irradia."[2]

A obra que nos merece a atenção, *O Progresso de Édipo – Poema dramático*, permite conhecer um pouco mais do seu imaginário poético. A reescrita do mito de Édipo num contexto social e cultural de ditadura surge, talvez, em resposta a João de Castro Osório, que então publicou *A Trilogia de Édipo* (1954), recuperando "uma forma de dizer o trágico há muito adormecida".[3]

Identificou-se nas obras poéticas, publicadas até 1957,[4]um crescente recurso expressivo implicitamente influenciado pela carga simbólica do mito de Édipo que, lentamente, assumiu uma certa transgressão verbal e temática, funcionando como um assomo de discordância a Castro Osório. Ao denunciar a sua inconformidade através do seu fazer poético, o tema do incesto surge valorizado, como causa reveladora de uma exigência que impunha uma mudança estética e ideológica a Portugal.

Com a sua obra, *O Progresso de Édipo – Poema dramático*, N. Correia abre as portas a Bernardo Santareno para que este escreva *António Marinheiro* (1960) e quebre as amarras trágicas do mito edipiano.

Em ambos os édipos, a figura de Jocasta/Amália assume um papel revelante, diria de ruptura com os padrões trágicos que Castro Osório ainda fixou em *A Trilogia de Édipo*.

O Progresso de Édipo – Poema dramático é uma obra que consubstancia um advento estético e, simultaneamente, a rejeição de uma leitura sincrónica do mito que Sófocles fixou na tragédia e Aristóteles elegeu como referência.

---

[2] Apud Almeida (1994:53), citando David Mourão-Ferreira a propósito da edição da obra *Mátria*, de Natália Correia, no jornal" União" (29 de Junho de 1968).
[3] Vide Rodrigues (2009: 146).
[4] *Rio de Nuvens* (1947); *Poemas* (1955) e *Dimensão Encontrada* (1957).

O progresso, nesta obra, consiste em Édipo ter assumido, conscientemente, matar Laio, símbolo da autoridade paterna e Jocasta ter recusado o suicídio, rejeitando, em parte, o desfecho da tradição clássica. Esta diegese, sem culpabilização e contrapondo um outro olhar sobre o mito edipiano, sugere uma outra vida sem castigos e sem punições.

PRIMEIRA PARTE

BIOGRAFIA E FORMAÇÃO

1. BIOGRAFIA E FORMAÇÃO

Eu não gosto que os mestres me escolham.
Prefiro escolher os meus mestres![5]

N. Correia (2004:56)

O nome de Natália Correia, quando chega aos nossos sentidos, traz uma ressonância e uma distorção semântica que resulta, em grande parte, de um manto diáfano e de uma personalidade de traços excêntricos, construída por ela e por uma imagem pública alimentada pela cultura anedótica, decadente e preconceituosa em relação às mulheres que se afirmavam de/a cultura. A sua erudição e o recurso a uma linguagem hermética são em parte responsáveis pelo crescente afastamento da autora de uma franja da sociedade que respirava uma herança cultural misógina. A sua matriz greco-latina, acessível apenas a uma escassa minoria, contribuiu para uma comunicação unívoca, onde não se estreitavam laços de reciprocidade.

A vida da escritora foi, assim, um pórtico com ligações a um passado onde as trevas ocultavam as vozes desalinhadas. A sua personalidade de traços narcisistas e egocêntricos havia de lhe reservar uma posição de relevo na galeria de personalidades que atravessaram, no seu convívio, o século vinte. "Não se tornava fácil compreendê-la. Nem amá-la. Fazê-lo, exigia disponibilidades especiais. Era um ser tocado pelo sagrado, um desses seres que não cabem no espaço que lhes foi destinado, nem no corpo, nem nas normas, nem nos modelos, nem nos sentimentos"[6] N. Correia desencadeava reacções emocionais, que se dividiam como um disco de difracção da luz, em diferentes cores, consoante o grau de "conhecimento" que os próximos julgavam ter da autora.

[5] Vide Sousa (2004:56).
[6] Vide Dacosta (2008:98-9).

De um dos lados desse prisma multifacial estavam os indefectíveis, aqueles que privaram de alguma maneira com ela, quer através de laços literários, políticos, tertúlias ou, simplesmente, por pura amizade; do outro lado, todos aqueles que sentiram o seu gume crítico, que ela ousou com a frontalidade e a paixão que a distinguiam, por isso, dificilmente lhe perdoavam.

Depois, havia, ainda, os outros, que por razões menores, ensaiavam ódios de estimação que se perpetuaram até à sua morte, consumindo-se no labirinto da intolerância. Dacosta dizia muitas vezes que N. Correia era como uma cebola, tinha muitas camadas. Infelizmente, muitos dos que se cruzaram com ela conheceram apenas a camada mais superficial, insuficiente para um conhecimento mais completo da mulher que tinha pensamento próprio.

Consciente da sua personalidade, ensaiou no poema "Os *Numes* nos Nomes" [7] a sua possível explicação:

> *Não por acaso Natália me puseram:*
> *minha mãe que era fada lá sabia.*
> *Posta a graça ao afino do mistério*
> *para estar sempre a nascer é que eu nascia*
> *(...)*
> *Também não é fortuíta a oliveira*
> *de folhas de ouro no meu nome oclusa:*
> *a alma é paz de ideias à lareira*
> *que o pudor em mau génio não acusa.*
> *(...)*
> *Vem por fim a justiça na Correia:*
> *perdoar vendilhões só a chicote.*
> *Absolva-os a Virgem que faz meia.*
> *Não eu. Adivinhai-me. Eu dei o mote.*
>
> N. Correia (2000: 459)

"Os *Numes* nos Nomes" parece ser uma adaptação da expressão latina *nomen omen*, que se pode traduzir como um sinal divino do nome, no sentido de que os seus nomes tiveram a vontade divina. O uso de palavras parónimas é recorrente na obra da autora.

[7] Publicado no livro *O Dilúvio e a Pomba* (1979). Vide Correia ([2]2000: 459).

Conhecedora da etimologia, assim, Natália deriva do latim[8] *natale*-, "de nascimento, natal", mas no plural, assume o sentido de vários nascimentos, daí o verso "para estar sempre a nascer é que eu nascia"; Oliveira, do latim olivaria (arbor), "(árvore) que produz azeitonas", "de folhas de ouro"; Correia, do latim *corrigia*, "correia; chicote; laço de calçado", a identificação do chicote como objecto de castigo ao serviço da justiça. A poeta, ao tentar explicar que não foi por acaso que se chamava Natália de Oliveira Correia, quis corrigir possíveis desvios semióticos, justificando-se com a cumplicidade divina.

Natália de Oliveira Correia nasceu a 13 de Setembro de 1923, às 19h30, na Fajã de Baixo, na ilha de S. Miguel, e morreu na madrugada de 16 de Março de 1993, em Lisboa. Entre as duas datas contam-se sessenta e nove anos e seis meses de uma vivência inquieta, marcada pelo medo constante de abandono e de ruína.

A sua mãe, Maria José de Oliveira, nascida a 26 de Maio de 1890, natural da freguesia de Capelas, Ponta Delgada, professora primária, autora de alguns romances – *Almas Inquietas* (1944) e *Plano Inclinado* (1946) - publicados sob pseudónimo de Ana Maria, foi quem ensinou as primeiras letras a N. Correia. Conhecedora da cultura greco-latina, diplomada em piano e apaixonada pela Matemática, tendo chegado a ser aluna de Benjamim Férrin,[9] haveria de falecer, no Brasil, a 25 de Janeiro de 1956.

O pai, Manuel Medeiros Correia, natural da freguesia de Fenais da Ajuda, Ponta Delgada, era viúvo do primeiro casamento, comercializava ananases e era proprietário. Do casamento celebrado, a 17 de Outubro de 1918, com Maria José Oliveira nasceram duas meninas, a Cármen, a 19 de Junho de 1921, e Natália, a 13 de Setembro de 1923, como atrás foi referido.

Cármen e Natália nasceram na casa anexa à escola feminina, de dois pisos, destinada aos professores aí colocados, sita na Rua Direita, nº 41, na freguesia da Fajã de Baixo, em Ponta Delgada, na ilha de S. Miguel, onde a sua mãe tinha sido colocada a 1 de Junho de 1912, depois de terminado o Curso Normal de Ponta Delgada, em 8 de Julho de 1911. Por falta de pagamento da renda pela Câmara Municipal a família foi obrigada a deixar a casa, contígua à escola, onde Maria José Oliveira leccionava. Este acontecimento acabaria

[8] Cf. Machado, Pedro José (s.d), *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Editorial Confluência, S. Paulo, Brasil.
[9] Vide Campos (2006:25).

por marcar indelevelmente a família enquanto permaneceu na Ilha. Várias foram as moradas que se lhe seguiram depois do encerramento da escola na freguesia da Fajã de Baixo, tendo sido colocada na Escola Anexa à Escola Normal, em 1926, na cidade de Ponta Delgada: Rua Carvalho Araújo, Rua do Meio, pensão Drummond e Rua Margarida Chaves nº 22, até Maria José se transferir em definitivo com as filhas para Lisboa, em 1934.[10]

No período de 1923 a 1935, na Ilha, as figuras significativas que influenciaram a sua personalidade foram, na sua maioria, elementos femininos: a sua mãe e um número considerável de tias, primas e criadas. A sua ligação à mãe é o laço mais forte com ressonância na sua obra, funcionando como uma espécie de voz sussurrada que a autora sinalizará em diferentes momentos da sua vida. A vivência na Ilha, até aos onze anos, afigura-se como tempo suficiente para formatar a sua personalidade base. A turbulência vivida neste período indicará os primeiros sinais de uma menina inquieta mas determinada. A ausência do pai haveria de tornar-se efectiva em 1929. Tinha Natália seis anos, este decide emigrar para o Brasil, mas com "morada incerta". Ainda que muito apoiada pela restante família, esta ausência relevou a importância da mãe como sensibilidade estruturante na formação da sua personalidade.

Este acontecimento irá condicionar profundamente a vida e o pensamento de Natália. A mãe, portadora intemporal de uma carga simbólica, confundir-se-á com as suas raízes vulcânicas, a *Ilha/útero/berço*, e, simultaneamente, com a força telúrica onde começam a crescer as teias do seu romantismo fantástico, salpicado de um imaginário saudoso. O fascínio e admiração pela mãe é, também, alimentado porque esta revela uma vasta cultura literária e musical. A Ilha começava a ser pequena para a mãe, que desejava frequentar outros meios culturais. Com a ida do marido para o Brasil, surgia, finalmente, a oportunidade para se aventurar numa nova vida em Lisboa. Entretanto, Maria José tinha proporcionado às filhas uma educação marcadamente literária, através da divulgação da cultura greco-latina, e de uma matriz romântica pela via da música.

Após a emigração do pai para o Brasil, a situação económica da família deteriorou-se, as receitas das rendas revelaram-se insuficientes para proporcionar uma situação confortável. Mesmo assim, é no seio da família que Natália encontra um ambiente

[10] Vide Campos (2006:25).

favorável ao sonho, à poesia e à música. A sua sedutora personalidade funcionará como um íman onde se abeiram os filhos de Deus e do Diabo. Natália sabe usar como ninguém essa força centrípeta gerada pelo seu carisma, onde habita a beleza que lhe escorre de dentro e a generosidade. Este período de onze anos, até 1934, constituiu um ciclo onde cimentou uma cultura de vinculação à mãe, à terra, à Ilha, às amizades primordiais. É no decorrer deste anos que Natália conhece algumas pessoas que se confirmarão como indefectíveis ao longo da sua vida: o tio paterno, o padre Francisco Correia, Nuno Câmara e Maria Armanda Falcão.[11]

A mãe inicia-a no mundo das letras, sendo responsável pela sua escolarização, pelo ensino da música e da mitologia grega desde os cinco anos. Já em Lisboa, 1935,[12] com a mãe e a irmã é transferida do Liceu Antero de Quental, em Ponta Delgada, para o Liceu D. Filipa de Lencastre. Natália passa a frequentar o ano escolar de 1935/36, ou seja, o 2º ano do curso geral do liceu, de onde foi expulsa no final do ano lectivo - por razões menores -, passando a frequentar no ano seguinte a Escola Machado de Castro.

A difícil adaptação de Natália à vida de Lisboa, principalmente, se tivermos em conta a sua opinião a propósito da passagem pelo Liceu Filipa de Lencastre, onde se sentia marginalizada, não pelos outros, mas porque se autoexcluía: *Não aceitei a disciplina que me era imposta, sem me demonstrarem a razão dela.*[13] Esta afirmação confessional sugere que a adaptação da Natália não foi fácil, sentiu-se desenraizada, estranha num mundo onde as diferenças sociais e culturais eram muito significativas.

Podemos imaginar os anos 30: uma Lisboa coquete. É nesse ambiente que Natália inicia o seu percurso de formação, de costas para a escola convencional, avessa a regras e a horários rígidos. Assume uma atitude de hostilização pelos bancos de escola e opta por viver a sua vida, procurando junto das mais diferenciadas figuras de/a cultura a partilha desse cálice, onde bebem as mais destacadas personalidades do seu tempo.

A sua formação foi o resultado desses encontros com os mestres que ela procurou, com as leituras obsessivas, com a inteligência intuitiva que sempre trabalhou e desenvolveu. A sua eterna insatisfação glosada na obra explica, em parte, a sua simpatia por tudo o que assumia contornos de novidade, manifestando sempre uma atitude de grande

[11] Vide Almeida (1994:25).
[12] N. Correia passará um longo período, 35 anos, sem regressar à Ilha, de 1934 a 1969.
[13] Vide Sousa (2004:55).

compreensão e generosidade para com os mais novos. A vida era urgente, havia que vivê-la, senti-la nas veias, respirar os óxidos dos jardins e o pulsar das avenidas e dos cafés, visitar livrarias e galerias. Tudo o que intermediava entre os homens e os deuses era um convite explícito à sua curiosidade intelectual. E a sua mãe foi uma excepcional mestra nesta iniciação.

Durante os primeiros anos de estada em Lisboa, o convívio de Maria José com artistas foi fecundo e Natália bebeu desses ambientes de tertúlia e, talvez, tenha formatado aí um pouco as suas tendências literárias. A relação de pele que existia com a mãe há-de conhecer outros episódios de manifesta cumplicidade. É exemplo disso o silêncio assumido pelas duas em resposta às cartas ameaçadoras do padre Francisco de Medeiros Correia, depois de Maria José lhe ter manifestado o desejo de se divorciar. A mãe haveria de formalizar a separação, apesar das ameaças. Este episódio pode explicar em parte por que Natália demorou cerca de 35 anos a regressar à sua Ilha. Este litígio com a sua família, da parte do pai, ter-lhe-á provocado algum desconforto, necessitando de(o) tempo para o resolver. As razões são bem diferentes das do filho de Laertes.[14]

O sentimento saudoso dava lentamente lugar a uma literatura, quase, de exílio, onde o objecto cantado era a sua Ilha, lugar de memórias perpetuadas pelas recordações da infância num universo feminino.

Natália libertava-se lentamente da adolescência. Aos dezanove anos casa-se com Álvaro dos Santos Dias Pereira, a 14 de Setembro de 1942, um dia depois do seu aniversário. O matrimónio tem uma curta duração, mas ele sinaliza uma nova fase na vida da autora.

Ao sair do convívio diário da mãe, Natália desencadeia um luto que irá ter consequências na sua vida privada e determinar muito a sua personalidade. Natália vivia permanentemente sobre o gume da ambivalência: um grande desejo de liberdade e, simultaneamente, uma permanente necessidade de segurança. Esta última, era-lhe assegurada, desde sempre, até ao casamento, pela mãe com quem tinha desenvolvido afectos profundos e uma significativa cumplicidade. A segurança vai ser ao longo da sua vida uma questão central que muito a condicionará. Natália era voluntariosa mas, também, muito receosa.

[14] Refere-se a Ulisses, aquando do regresso à sua ilha de Ítaca.

É neste período, em plena II Guerra Mundial, em que a oposição democrática à ditadura de Salazar se mobiliza, que declara a sua simpatia às causas da liberdade e que conhece diferentes personalidades. Por exemplo, o escultor Martins Correia (1940) que lhe esculpiu um belo busto em bronze policromado, com a inscrição "Poéta", e que se encontra à guarda do Governo Regional dos Açores. Martins Correia foi uma amizade duradoura que acompanhou, desde sempre, a autora da "Pécora", tendo, inclusive, apadrinhado o seu casamento com Alfredo Machado (1950), que se prolongou até à sua morte, em 1989. Esta relação foi estruturante para a vida e a construção da obra literária de N. Correia. Foi durante este período que a autora dos *Sonetos Românticos* publica quarenta e três, de um total de cinquenta obras, ou seja, uma percentagem aproximada de 85% da sua bibliografia activa. Durante esta relação haveria de conhecer Dórdio Guimarães, em 1962, grande admirador da cultura clássica e apaixonado, quase patológico, da poetisa. Talvez, por isso, lhe chamou Cynthia, por influência de Propércio. Depois da morte de Alfredo Machado, Natália casou-se com Dórdio, em 1990.

Os seus primeiros envolvimentos em causas sociais iriam marcá-la, indelevelmente. O declarado apoio ao Movimento de Unidade Democrática, MUD, em 1945, foi uma espécie de vírus que a contaminou, assumindo, a partir daí, uma atitude comprometida na defesa da liberdade e da democracia em Portugal. O seu apoio à candidatura de Norton de Matos à Presidência da República (1948), com 26 anos, ao lado de Mário Soares marca um compromisso sem retorno com os mais elevados valores, como a liberdade, depois dos quais nunca mais lhe foi possível defender uma inócua semântica poética.

A sua criação literária seria, também, uma arma ao serviço de causas. É exemplo o poema "Queixa das Almas Jovens Censuradas" (1957), interpretado por José Mário Branco, cantor de intervenção, e que Mário de Cesariny de Vasconcelos viria a integrar, mais tarde, na antologia Surrealismo/Abjeccionismo, em 1963.

Foi na década de 50 que N. Correia conhece Mário Cesariny e Eugénio de Andrade. É o começo de um grande fulgor social e literário que sempre desejou e procurou. Este espírito de festa interdisciplinar, com diferentes personalidades, transformou-se num modo de vida, cultivado em tertúlias na sua casa e, depois, no Botequim, no Largo da Graça, nº 79, em Lisboa. A década de 50, década de composição do seu *Édipo*, será profícua em novos conhecimentos e amizades, de que se destaca Almada Negreiros

(1951), David Mourão Ferreira (1952), Urbano Tavares Rodrigues (1955) e Fernanda de Castro (1959).

O despertar para a consciência cívica, que começou a esboçar-se neste período, deve-se muito ao conhecimento de algumas figuras: Mário Soares, Cruzeiro Seixas, Isabel da Nóbrega e António Sérgio.

Inicia-se na imprensa, como colaboradora, 1944, no *Rádio Clube Português* e no jornal *Sol*. Esta incursão pela imprensa haveria de constituir uma profícua e intensa comunicação com o grande público, até aos anos noventa.

N. Correia foi uma personalidade de causas. Estar presente era emprestar a sua voz de poeta. Foram muitas as circunstâncias em que ela soltou a sua coragem e inconformismo para mobilizar vontades e denunciar injustiças.

O ex-Presidente da República, Mário Soares, escreveu que "na personalidade de Natália Correia, obra, vida e atitudes cívicas confundem-se nos mesmos traços: originalidade, invulgar desassombro, abertura de espírito, excepcional fulgor e algum excesso na intenção premeditada de provocação."[15]

A sua impaciência desassossegava, arrastava os que lhe eram próximos, contagiava fiéis e detractores. Ninguém lhe era indiferente, por isso, onde estivesse, as circunstâncias faziam dela a notícia da notícia.

O seu compromisso empenhado na transformação social e cultural contaminaria a sua concepção de poeta.

A causa da liberdade é cada vez mais a primeira de todas as suas causas, aquela que justifica a urgência de uma solução para Portugal, que acabe com a censura e o regime fascista. Ao não se eximir de clamar por essa necessidade, expõe-se aos olhares ímpios das polícias defensoras do regime. N. Correia suscitava grandes simpatias na corte dos oposicionistas ao regime de Salazar, a sua lucidez e luminosidade intelectual faziam com que fosse muito solicitada a sua presença e intervenção em actos públicos. A este reconhecimento não terá sido alheio o convite de A. Lello Portella, Director do semanário "*Sol*", para que escrevesse no seu jornal, tendo iniciado a sua colaboração, a 26

[15] Vide Almeida (1994:5).

de Julho de 1947, com uma série de artigos sobre a história da mulher ao longo dos séculos.

"Se o homem e a mulher têm uma unidade de origem, se ambos tombaram da mesma árvore que o vento da humanidade agitou, se na aurora do mundo igualmente venceram os mesmos obstáculos, lutando lado a lado contra a natureza hostil, se juntos formaram a família humana, porque não integrá-los numa unidade de fins?", escrevia N. Correia no seu primeiro artigo no jornal semanário *Sol*, em 1947.[16]Esta janela semanal potenciava a sua influência e visibilidade e, consequentemente, um crescente acompanhamento da sua intervenção pelo regime. Esta sequência de artigos, génese da sua reflexão sobre a necessidade de falar do feminino que há na mulher, recusando a sua masculinização como caminho para a igualdade, guindava-a à condição de uma das vozes mais respeitadas na defesa da mulher na sociedade.

Em 1958, envolve-se na Candidatura do General Humberto Delgado à Presidência da República. Mais tarde, em 1969, com Mário Soares, integra a Comissão Eleitoral da Unidade Democrática, C.E.U.D., projecto eleitoral oposicionista que disputou as eleições legislativas e que congregava socialistas, comunistas e outras personalidades, como Sophia de Mello Breyner e Gonçalo Ribeiro Teles. O regime acabaria por fazer tudo para dificultar a eleição de qualquer deputado da C.E.U.D. à Assembleia Nacional.

N. Correia sabia que a luta pela liberdade tinha os seus espinhos. Ao ser levada a Tribunal Plenário, em 1970, e condenada a três anos com pena suspensa, pela publicação, em 1966, da *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, a poetisa desnudava uma sociedade de costumes, acanhada e bafienta. Com o propósito de se defender em tribunal escreveu o poema "A Defesa do Poeta": "compus este poema para me defender no Tribunal Plenário de tenebrosa memória, o que não fiz a pedido do meu advogado que sensatamente me advertiu de que essa minha insólita leitura no decorrer do julgamento comprometeria a defesa, agravando a pena."[17]

Enquanto directora literária da editorial Estúdios Cor publica, em 1971, o livro *Novas Cartas Portuguesas*, de Maria Velho da Costa, Maria Teresa Horta e Maria Isabel Barreno. As autoras foram, também, objecto de uma acção judicial por causa deste livro, mas

[16] Cf. Correia (2003b: 27).

[17] Vide Correia ([2]2000: 330).

acabaram por ser absolvidas. O contributo de Natália Correia para a afirmação de uma literatura feminina – não feminista-, é decisivo e a sua ousadia deixou marcas indeléveis que ultrapassaram o seu tempo.

Com o 25 de Abril de 1974, N. Correia tem cinquenta e um anos, espera uma Revolução interior, que traga um Homem Novo, com elevação de espírito e onde triunfe o amor sobre a guerra. Mas, rapidamente, percebe que o caminho da Revolução dos Cravos não vai nesse sentido.

A causa da liberdade, pela qual sempre se batera; estava ameaçada, a extrema-esquerda e o Partido Comunista haviam adulterado o seu espírito. A própria liberdade de imprensa sucumbia aos tiranetes, recém-chegados às redacções dos jornais e revistas, sendo ela própria vítima da censura no jornal *A Capital,* em 1975. A liberdade era surpreendentemente, e ainda, a sua nova causa, depois do 25 de Abril de 1974. A circunstância exigia-lhe, ainda, mais empenhamento cívico e intervenção. O Botequim, no Largo da Graça, o "salão simpósio", onde a poetisa recebe os seus amigos e onde convergem artistas, intelectuais e políticos, recupera o brilho e o esplendor dos tempos de resistência ao fascismo.

Havia como que um grito de alerta, todos os contributos eram preciosos, e o caudal dessas sensibilidades desaguava nas noites do Botequim, onde a poesia tinha lugar cativo. Os sinais que recebia sobre a marcha do período pós-25 de Abril eram preocupantes, a intolerância havia descido à rua e as liberdades começavam a ser cerceadas. Tinha vivido desde sempre a lutar pelas liberdades políticas, contra a censura, pela emancipação da mulher, pela nobreza de ideais, pelos valores que dignificavam o Homem, por isso, não podia estar cansada. Tocou a rebate no Botequim, onde convergiram deputados, artistas, capitães de Abril, lideres partidários que faziam a psicanálise do momento político no país. Interpretavam o sentido dos ventos sociais que pareciam ter fugido da Caixa de Pandora.

Natália convocou a sua intuição, em nome do interesse nacional. Portugal estava ameaçado por uma deriva política que parecia comprometer a estabilidade democrática. Não era mulher de baixar os braços, tinha a capacidade de mobilizar os outros em momentos difíceis. Foi sempre assim ao longo da vida. Atraía como um íman, as suas reflexões eram escutadas como se fosse interlocutora dos deuses no mundo dos homens. As suas palavras traziam o veludo semântico capaz de seduzir os incrédulos. A sua vida

fazia mais sentido quando os afectos se misturavam com os princípios inalienáveis que sempre a acompanharam. Não alimentava ódios, mas sabia que nem todos a aceitavam sem lhe deixarem um ferrete envenenado."As causas, as pessoas do coração e do sonho, e da fé, tinham-na do seu lado."[18] O amor foi sempre a sua maior causa, tendo sido responsável pelo encontro da paixão entre Snu, de nome Ebra Marete Seidenfaden, e Francisco Sá Carneiro, então primeiro-ministro. Chegou a declarar que "Sá Carneiro teve o maior acto revolucionário depois do 25 de Abril: impôs a amante à sociedade." [19]

A pitonisa da paixão exercia os seus poderes visionários, alertando os futuros amantes para as consequências desse encontro. Mas o seu aviso não intimidou Sá Carneiro e Snu. Logo que o romance foi conhecido, surgiram as vozes da ira, defensoras dos "bons costumes", avisando que essa paixão seria uma ameaça séria ao exercício da política. E, desse lado da barricada, estavam os ortodoxos do PCP e alguns sectores católicos conservadores, como se as moscas se tivessem esquecido por instantes do sabor do vinagre. Assim, "nasceu" o mito de Sá e Snu.

Os defensores dos "bons costumes" surgiam em defesa de uma relação "amorosa", funcional e útil, opondo-se ao "fogo que arde sem se ver". A máscara, insustentável para quem ousa erguer a paixão como linguagem intransitiva numa vida autêntica, foi recusada pelos amantes.

A investida política e a peçonha moralista exacerbada contra Sá Carneiro terá levado N. Correia a aceitar o desafio de se candidatar a deputada em 1979, como independente, nas listas do Partido Popular Democrático (P.P.D). Ao assumir a defesa do primeiro-ministro, opondo-se à hipocrisia daqueles que confundiam paixão e política, espaço privado e público, ética e ignomínia, Natália notabilizou uma das mais notáveis páginas da luta pela liberdade, na defesa do amor-paixão, na linha do seu pensamento romântico.

Os moralistas usavam este amor inadiável como uma arma política de arremesso para exacerbar os "bons costumes". Mas, no limbo estava guardada aquela que viria a ser uma das mais notáveis deputadas, pela sua capacidade e imaginação, na Assembleia da República, numa atitude de solidariedade e de afecto para com Sá Carneiro. Este ter-lhe-á

[18] Vide Dacosta (2008:156).
[19] *Idem* (2008:100).

pedido que introduzisse na Assembleia da República o léxico cultural. Ela fê-lo e, até hoje, a sua ausência é uma sombra que se passeia no palácio de São Bento.[20]

Em 1990 foi escolhida, juntamente com a ex-primeira-ministra, Maria de Lurdes Pintassilgo, para se deslocar a Bagdad a fim de negociarem a libertação dos reféns portugueses. O respeito pelas culturas e as suas identidades parecem ter sido a razão da escolha do seu nome para integrar a missão ao Iraque. Uma distinção que não enjeitava: na sua cultura humanista cabiam todas as diferenças, a tolerância era a sua medida, a sua *sophrosyne* (σωφροσύνη), disponibilizava toda a sua generosidade aos que dela carecessem.

Com David Mourão Ferreira, Luiz Francisco Rebello, Urbano Tavares Rodrigues funda, em 1992, a Frente Nacional para a Defesa da Cultura. Esta será verdadeiramente a sua última causa pública. O Secretário de Estado da Cultura, Pedro Santana Lopes, tinha taxado os produtos culturais com um novo imposto. Este terá sido o álibi que justificou o nascimento desse movimento que ganhou grande expressão entre criadores e intelectuais. Uma grande representação da Frente chefiada por Natália Correia chegou a ser recebida pelo Presidente da República, Mário Soares. A sua capacidade mobilizadora arrastava os incrédulos e exercia um poder de sedução contagiante. Era impossível dizer-lhe que não. O seu empenhamento cívico e cultural foi reconhecido pelos mais altos representantes da República. Ramalho Eanes, Presidente da República, condecora-a, em 1981, com a Ordem Militar de Santiago de Espada, grau de Grande Oficial. Dez anos mais tarde, em 1991, Mário Soares, Presidente da República, condecora-a, também, com a Ordem da Liberdade, grau de Grande Oficial. Em 1990 recebe o Grande Prémio de Poesia da APE.

A morte[21] de N. Correia chegou de madrugada e surpreendeu o país. Através da cortina transparente que oculta a sua sombra, o Hades, vêem-se, ainda, os heróis clássicos que ela tando admirava, saudando-a com a vénia tranquila e gestos coloquiais.

No mundo profano a ironia jocosa ainda hesita, sucumbe ao argumento fácil da crítica anedótica, persiste na ignorância de não querer conhecer a mulher e a obra. A clausura

[20] N. Correia foi Deputada nas I, II e V Legislaturas (1980-83 e 1987-91). Aquando da passagem dos dez anos da sua morte (2003), a Livraria Parlamentar organizou uma exposição de homenagem, onde constavam intervenções, cartas e algumas primeiras edições das suas obras.

[21] Faleceu a 16 de Março de 1993.

do silêncio continua a ser um espartilho à vida eterna de N. Correia, mas ao fundo da noite, nas trevas e no tempo, ensaia-se já o despertar para a sua obra, neste século, premonitoriamente, desejado pela autora para ser estudada e compreendida. Nunca deixou que os mestres a escolhessem, foi sempre ela que os escolheu. Apaixonada pelo mundo clássico, traduziu de Ésquilo: *Os Persas, Suplicantes*, *Sete Contra Tebas*; de Eurípides: *Electra, Ifigénia em Áulide*, *As Bacantes*; e, ainda, com David Mourão-Ferreira, *A Arte de Amar*, de Ovídio. Apesar de conhecer os tragediógrafos gregos, a sua obra, *O Progresso de Édipo – Poema dramático,* revela conhecer, também, a obra de Sófocles, *O Rei Édipo*, que Aristóteles elegeu como a tragédia perfeita.

Conhecedora do melhor da nossa tradição clássica, *O Progresso de Édipo – Poema dramático*, confirma a sua paixão e inovadora abordagem temática ao reescrever o mito edipiano, simultaneamente, como um espelho do reencontro com a sua história pessoal e, por outro lado como uma assunção de discordância com a *Trilogia de Édipo*, de Castro Osório. Ao pôr em destaque o incesto, quiçá, em oposição ao tratamento que Castro Osório deu ao tema, N. Correia assume que o reencontro do Homem só pode ser feito através dessa viagem às origens. Num ambiente político de ditadura, a autora quis, também, assumir que Portugal precisava de escolher o seu próprio destino sem preconceitos e sem vergonha da sua história. *O Progresso de Édipo- Poema dramático* parece surgir numa clara resposta a Castro Osório, politicamente comprometido com o regime, pouco facilitador de novas linguagens e cativo de costumes conservadores. A temática assumidamente de ruptura foi seguida por Bernardo Santareno na peça *António Marinheiro:* em *Édipo de Alfama* (1960), António (Édipo) assume-se contra uma sociedade, neste caso Portugal, moralmente doentia e a necessitar de mudanças. Nesta peça, *António Marinheiro*, a personagem principal é uma mulher, Amália (Jocasta), o que confere uma nova dimensão social e moral à personagem e à peça. Trata-se de uma personagem que assume o seu destino contra a moral estabelecida, recusando o suicídio e os castigos.

SEGUNDA PARTE

DO IMAGINÁRIO POÉTICO DE NATÁLIA CORREIA:

UMA REESCRITA DE ÉDIPO

2. DO IMAGINÁRIO POÉTICO DE NATÁLIA CORREIA: UMA REESCRITA DE ÉDIPO

Não expulsarei os deuses e os demónios
que discutem a posse da minha alma.

N. Correia ([2]2000:71)

O universo literário da escritora denuncia-se desde as primeiras obras. Há uma linguagem de envolvência e de sugestão, que se enleia numa constelação de palavras estruturadas numa paisagem de significações herméticas. E é neste universo que, lentamente, desde o livro *Rio de Nuvens* (1947), começam a surgir construções que hão-de justificar o imaginário poético da obra: *O Progresso de Édipo* (1957). Assim, em *Rio de Nuvens* (1947), surgem sinais em busca de um Eu, interrogando o destino, *Que este destino em que venho* ([2]2000:17:41), não se surpreendendo com a mão invisível de uma vontade que não comanda. Esse olhar orientado para uma entidade superior, sem nome, haveria de assumir na sua obra um território profícuo, onde o *sagrado* foi um conceito em expansão.

Desencantada com uma infância de insegurança e instabilidade familiares, recria o ambiente que deixa transparecer no seu primeiro poema, "Manhã Cinzenta"[22] (1946), um envolvente saudosismo insular que há-de acompanhá-la ao longo da sua obra, *Só uma estrada resta – mais nenhuma: Na ilha que o passado envolve em bruma/um lenço branco que me acena ainda.* São palavras que hão-de sair da bruma criativa para iluminarem a corda de cumplicidades que atravessam o texto poético. Aos poucos, adensa-se o romantismo configurado numa geografia de lugares, ícones de uma imagética remissiva para vocábulos perenes que se fixarão à pele da poetisa.

[22] Poema publicado no jornal *Portugal, Madeira e Açores*, em 1946.

Assim, a ideia de viagem e movimento, surgem nos primeiros textos poéticos, quer no primeiro poema publicado, "Manhã Cinzenta" (1946), quer no livro *Rio de Nuvens* (1947), como se a viagem de uma vida tornasse urgente a existência de uma *ponte*, confidente de um monólogo a que a poeta concede a honra de escutar: *Mas quando me aproximava,/da fonte logo ela falava/coisas que só eu entendia* ([2]2000:16-18:46).

Estamos perante uma matriz oracular, um espelho sonoro do Eu poético que N. Correia se predispõe escutar, como se carecesse dessas fontes, simbolismo de uma renovação necessária ao encontro consigo própria, para encontrar o significado oculto do mundo e convertê-lo em palavra poética. Este é um *topos* clássico, que já vem da Grécia, o da fonte ligada à inspiração poética, sob a égide de um deus (veja-se a do Parnasso ou de Castália).

Nesse monólogo da poeta esboça-se uma tímida iluminura em busca da luz que há-de salvar a voz perdida da menina desenraizada através do olhar imperativo da mulher, para quem ser feliz era apenas *Não haver necessidade de poesia como género literário por ela se achar já realizada na vida.*[23] Assim, escreve para encontrar outras perguntas, como no livro *Poemas* (1955), onde estão as sementes de *O Sol das Noites e o Luar dos Dias* (1993)[24]. Só o pensamento pode libertar os que estão cativos das suas origens, espécie de asas sem forma que ajuda a encontrar a rota, mesmo quando os ventos são adversos. Nessa busca das origens, onde o absoluto concentra as trevas e as fontes anunciam a renovação, emerge, ainda timidamente, um *topos* da sua escrita: luz-treva. No "Poeta", ([2]2000:2-6:53) anuncia-se já um pórtico com vista para a temática edipiana: água, fonte, noite, claridade e olhos. Estão aqui alguns elementos/palavras que abrem o horizonte a um assunto poético onde o drama será sinónimo de conflito, culpa, conhecimento e ruptura, em oposição a uma homogeneidade social doentia. Ou seja, a *água* que servirá para lavar o sangue dos olhos de Édipo, a *fonte* com a sua carga primordial, iniciática e purificadora, a *noite* como extensão das trevas e ignorância, a *claridade* como expressão do conhecimento e da liberdade, e os *olhos* como constructos de expiação e castigo.

[23] Sousa (2004:15).

[24] Na introdução à edição da obra poética, "O Sol nas Noites e o Luar nos Dias" (1993), N. Correia procura explicar: *Mas se não alcanço esse "outro" que entre as minhas intrínsecas pluralidades me provoca com palavras a ordená-las em imagens que libertem a linguagem escondida no silêncio, nem por isso cairei na cilada que, logo no raiar das Artes Poéticas,* Platão *no "Íon" armou aos poetas dizendo serem os deuses que põem a inspiração nas suas palavras.*

É o pensamento que exclui
uma determinação
na fonte donde ele flui
e naquilo que descreve

N. Correia ([2]2000: 6-9:51)

N. Correia assume que à natureza imanente do poeta se deve o que ele pensa, a sua inspiração, e não a qualquer entidade externa, como acontecia na Grécia Antiga, dos tempos de Homero à época Clássica, afastando-se da *moira* civilizacional que cristalizou o mito de Édipo, contrapondo a sabedoria poética.[25]

Num outro poema, "Poeta" ([2]2000:2-6:53), a temática edipiana, torna-se mais evidente:

Tinha aquele gosto a que a água
das fontes à noite sabe.
(..)
orientado para a claridade
que da carne aos olhos lhe havia subido.

N. Correia ([2]2000:2-6:53)

Retomando a dicotomia trevas-luz, noite-dia, é pela noite que o prazer se oferece à luz que chega, subindo pela carne até aos olhos. Podemos identificar uma discreta incursão pela metáfora do amor, recuperando o imaginário de Pedro e Inês, quiçá, na sua Fonte dos Amores, em Coimbra, tema muito estudado e tratado pela autora, inclusive nos seus programas televisivos, "Mátria", com Dórdio Guimarães. A noite, berço dos amantes e da cultura do encontro, é, também, um território de *coisas luminosas tiradas do inferno, tensão dialógica sob forma estruturalmente dramática (…).*[26] A claridade como ponto de fuga para um diálogo de tensões traz o corpo associado à fonte dos gostos e do prazer.

[25] Vide Fialho (2006b: 241-55).
[26] Vive Correia (2202: V).

A intuição poética da autora desnuda uma ténue reflexão sobre a viagem e o tempo, a *não-reversibilidade,* de que falava Heidegger,[27] ou seja, aquilo que a inquieta enquanto temática, mas que ainda não sabe que irá acontecer. Sem ter a percepção, aos poucos, precipita-se para um compósito cujo delta desaguará na confluência da reescrita do mito de Édipo.

Sem antever a obra, *O Progresso de Édipo – Poema dramático* (1957), as composições que a antecedem gravitam em busca de uma identidade, do Eu poético, avassaladoramente inquietado com a claridade que não chega, opondo-se a uma treva que permanece, vinda de uma memória ou de uma bruma que lhe impõe um passado ainda por esclarecer. Redesenha-se o ambiente temático do incesto, quase oculto na cultura judaico-cristã e bem vivo na etiologia mitológica egípcia, desconhecida num país bafiento e onde as figuras de Adão e Eva ainda agrilhoam os costumes e o pensamento vigente. Talvez, porque a densa treva impede a libertadora claridade de revelar o pensamento se os olhos não alcançarem a luz. O que se lhe pede é um pensamento universal, insatisfeito com a homogeneidade, indulgente com a diferença e, principalmente, capaz de escutar a voz do poeta que nunca se recusa a partilhar os sentidos.

Ao acrescentar ao léxico poético palavras como "culpa", "castidade", "pecado" e "serpente", a autora sinaliza uma tendência que acentua cada vez mais o escopo de um pensamento orientado para uma temática edipiana. A liberdade da poeta é, quase sempre, contaminada pela circunstância literária, pelo envolvimento emocional ou, ainda, pela indiferença crítica. *A Trilogia de Édipo* de Castro Osório, publicada em 1954, um ano antes do aparecimento do livro *Poemas* (1955) de N. Correia, não terá sido indiferente à autora. Este conjunto de poemas remete, a começar pelos seus títulos, para uma temática amorosa, de que é exemplo o conjunto *O Livro dos Amantes.*

Desenvolve um *corpus* a que há-de dar expressão, através de alguns poemas - "Obscura castidade", "Exaltação da pele" ou, ainda, "Intoxicação" – fácil de identificar como antecâmara de um ensaio de ruptura com a moral dos costumes. N. Correia não se revê nessa moral que considera *obscura* e *inquieta castidade,*[28] reconhecendo que não é a culpa que a incomoda, mas *a memória da primeira manhã do pecado sem Eva* e *sem Adão,*[29]numa clara referência ao pecado primordial, muito anterior à individuação homem-mulher,

[27] Vide Heidegger (2008:63).
[28] Vide Correia, N. ([2]2000:68).
[29] *Idem ibidem.*

remetendo para uma *majestosa entidade da mulher que, na ordem matriarcal, encarna o ser primogénito da Grande-Mãe partenogenética, geradora do princípio masculino, este mortalmente sujeito à lei da morte e da ressurreição!*[30]

Ou seja, começava a abrir-se um horizonte, sublinhando as linhas de pensamento que levá-la-iam mais tarde a pronunciar-se sobre a fusão das essências dos sexos, a reunião do masculino e do feminino, como um regresso à origem do ciclo "matrista".

Com o regresso a essa memória sem pecado, inicia uma obsessiva desobediência narrativa, "solta" o tema do incesto, abordado em *O Progresso de Édipo* (1957), e retomado, com destaque, na sua obra, *As Núpcias* (1992). A temática do incesto, recorrente na obra da autora,[31] assume um pendor trágico mas, também, fracturante.

As coordenadas que levariam N. Correia a definir a ideia de Mátria ganham contornos antecipados, embora difusos nos poemas iniciais.

O termo *mátria* surge na *República* de Platão, (Livro IX: p.417)[32], num diálogo onde Sócrates discorre sobre a tirania:

Então, ou cedem voluntariamente, ou, se a cidade não se submete, da mesma maneira que, outrora, castigava o pai e a mãe, agora tornará a fazê-lo com a pátria, se tiver poder para tanto, trazendo novos companheiros, e sob a sua égide conservará e manterá na escravatura aquela que fora outrora a sua querida "mátria", como dizem os Cretenses, e que é a sua pátria. E esse será o termo, ao qual chegará a paixão de um homem desses. Platão (2001: 417: 575d).

Em Creta usava-se *mátria* como "uma forma dialectal para significar o pai natal, equivalente à *pátria* de Atenas, mas vincando sem dúvida o carácter matricial e maternal."[33]

No livro *Mátria* (1968), N. Correia refere-se no poema IX[34] a Creta:

---

[30] *Idem* ([2]2003a: 12).
[31] *As Núpcias*, romance publicado em 1992, retoma o tema através do mito da deusa Ísis, irmã e esposa de Osíris, com as duas personagens: Catarina e André.
[32] Platão (2001), *A República*, introd. trad. e notas de M. da Rocha Pereira, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
[33] Vide Carlos (2003:23- 30), "A Mátria e o Mal", in *Natália Correia, 10 anos depois*…, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto.
[34] Correia N. ([2]2000:294).

Foi em Creta No Azul fêmea do Egeu
As naves embalavas oh sopro da Anaíta![35]
Tua pele esticada era o tambor da noite
Cada homem era o dom de ouvir a tua cítara.

N. Correia ([2]2000:294)

Há neste poema um claro conhecimento histórico sobre a relação do termo *mátria* com a cidade de Creta, onde a deusa Anaíta é, também, associada à "Grande Mãe" na mitologia Arménia. Anaíta volta a reaparecer no romance *A Madona* (1968).

Mas para N. Correia " a sua 'Mátria' amada é, em múltiplos aspectos, o amor sublime inventado pela liberdade da linguagem surrealista", (Carlos 2003:29), e, ao mesmo tempo, uma aproximação à origem da deusa Anaíta, como símbolo de um tempo antes do pecado de Adão, reafirmando o seu anticlericalismo e resgatando a matriz pagã de uma sociedade primordial.

Há um véu poético que deixa antever a Mátria na percetível aproximação do tema ao mito edipiano:

(…) E existo eu
suspensa de mundos cintilantes pelas veias
metade fêmea metade mar como as sereias.

Idem ([2]2000:69)

A releitura do mito de Édipo começa a refractar-se, de maneira avulsa, nos poemas publicados até 1957. Ao exaltar a sua condição de *metade fêmea* e *metade mar*, recupera o lado evanescente do mito pelásgico que, de acordo com Graves,[36] "os gregos foram buscar à epopeia Babilónica de Gilgamesh"[37] e que os Judeus, confrontando-se com "a dificuldade na descrição do Génesis, um "Espirito do Senhor", feminino, vão incubar por sobre a superfície das águas, muito embora não ponha o ovo universal; e Eva, "a Mãe de

[35] Deusa associada à fertilidade, à terra e à sabedoria.
[36] Vide Graves (2005: 40-1).
[37] *Idem ibidem*.

todos os Viventes", é encarregada de esmagar a cabeça da serpente".[38] As sereias, feiticeiras com bela voz, estão associadas, por sua vez, à morte, tal como a Esfinge,[39] sedutoras de marinheiros, muito eróticas, que devoram as suas vítimas. Conhecedora da qualidade associada aos seus cantos, N. Correia compara-as aos poetas do mar:

> *Poetas do mar vinde trazer-me as vossas ondas.*
> *(…)*
> *Vinde trazer-me a espuma onde as auroras*
> *balbuciam o princípio dum segredo*
> *guardado pelas bocas luminosas*
> *que a noite fende nos últimos rochedos.*
>
> *Idem* ([2]2000:63)

Como um bordado de longa paciência, o imaginário poético de N.C. constrói uma tessitura metafórica recorrendo à mitologia e aos autores gregos, nomeadamente, os que se encontram no alinhamento das problemáticas que mais lhe interessam no período que antecede a publicação de *O Progresso de Édipo* (1957), de que é exemplo o poema "Cantos de Safo a Átis"[40] e "Cristo- Báquico".[41]

A Esfinge volta a aparecer no livro *Dimensão Encontrada* (1957), como uma admirável estupefação, no verso, *Para a esfinge que não te suspeitavas,*[42] poema dedicado à mãe, cuja morte a surpreende. Filha de um casal de monstros, Equidna e Tífon, a Esfinge surge associada à morte e ao enigma, tal como aconteceu no mito de Édipo. Ao não suspeitar da Esfinge, não suspeitava da morte, que chega em silêncio.

No livro *Dimensão Encontrada* (1957), percebe-se que essa dimensão *não é a vida, nem a morte,* mas o amor, onde o sagrado espreita os mistérios do "inconnu pour trouver du nouveau."[43] E aquela que partiu, a mãe, permanecerá como portadora da sabedoria e da vida, porque o Espírito, para N. C. significava a fraternidade, talvez, inspirada pela teoria do monge italiano Joaquim de Fiore, século XII, que defendia estar a Humanidade dividida

[38] *Idem ibidem.*
[39] Na *Odisseia* (XII, 39-52), tradução de Frederico Lourenço, Ulisses sai ileso por advertência de Circe.
[40] Vide Correia N. ([2]2000:87).
[41] *Idem* ([2]2000:89).
[42] In *Dimensão Encontrada* (1957:112:v.20).
[43] Apud N.C (2007:111) de Baudelaire.

em três idades: a Idade do Pai, que correspondia à autoridade, à lei e ao medo; a Idade do Filho, que seria a idade da obediência; e a Idade do Espírito Santo, que supostamente seria aquela em que nós viveríamos, e que seria a idade do Amor e da Fraternidade.

As linhas do amor constituem a sua *Paideia* temática, estendendo-se ao longo da sua obra literária com diferentes abordagens: o incesto surge como uma ostentação crítica a uma cultura dominante mas, também, como investigação psicanalítica de uma reescrita do mito de Édipo, que voltaria mais tarde, no romance *Núpcias* (1992). Justificando, porque em *O Progresso de Édipo*, "Édipo e Jocasta assumem o incesto, ao contrário do que se passa na tragédia grega. Pretendo repor ao mesmo tempo um estado pré-lógico, ou seja, pré-patriarcal."[44] Ou seja, o seu "Édipo, cega-se para o exterior, onde vigora a lei, símbolo dos homens, que pune o incesto, para se refugiar no seu inconsciente individual, que guarda a lei arcaica de iniciação do filho na sabedoria materna, através do incesto que, neste caso é simbólico."[45]

Foi, pois, possível perceber na obra poética publicada até 1957, ano de *O Progresso de Édipo - Poema dramático*, uma emergente ousadia de palavras que traziam, já, o escopo literário do teatro trágico, influenciado pelos grandes tragediógrafos, nomeadamente, Sófocles,[46] mas sem se sentir obrigada a segui-los.

[44] Apud Lello (1988:15) citando N.C.
[45] Idem.
[46] Sobre a actividade de tradução dos três grandes trágicos gregos e de Ovídio, vide supra, p.17.

TERCEIRA PARTE

O PROGRESSO DE ÉDIPO – POEMA DRAMÁTICO

3. O PROGRESSO DE ÉDIPO – POEMA DRAMÁTICO

O mythos *trágico eleva-se como a solução*
poética do paradoxo especulativo do tempo.

Ricoeur (1994:65)

3.1 - *Mythos*

Os mitos, como vulgarmente os conhecemos, continuam a encerrar uma força psicológica "devastadora" no imaginário colectivo. Desde os tempos imemoriais que a humanidade ouviu falar deles como se habitassem as vidas dos homens no seu quotidiano intimista. Burkert (1991:15) caracteriza o *mito como ilógico, inverosímil ou impossível, talvez imoral, e, de qualquer modo falso, mas ao mesmo tempo compulsivo, fascinante, profundo* e *digno, quando não mesmo sagrado.*[47] A carga cultural que através dos mitos influenciou diferentes civilizações, ao longo dos séculos, revela uma estranha mas compreensível capacidade do *mythos* para se dilatar no tempo, recriando-se como narrativa. Muitos são os autores que tentaram uma definição que pudesse sistematizar o significado de mito. Mas a verdade é que esse esforço é redutor e quase nunca satisfaz semanticamente quem se abeira dessa fluida omnipresença que atravessa a condição humana. *De qualquer modo, não é objectivo deste trabalho ocupar-se de uma definição da sua natureza*.

O "mythos", palavra grega, na antiguidade clássica coexistia com outra palavra grega "logos" [48].Segundo H. Fourier[49], a partir do autor da *Ilíada,* "logos" começa a ser mais usada do que "epos", "mythos".

---

[47] Vide Burkert (1991:15)

[48]Cf. Pinto (2000:13): *"logos" reportava-se à noção de palavra, pensada e proferida, associada ao universo do dizer, mas reclamava-se também, de maneira inequívoca, da ideia de razão, em si mesma e nas múltiplas modalidades do respectivo exercício. Num sentido mais amplo e mais fundamental, "logos" aludia ainda à ordem das coisas, esteio da inteligibilidade do pensamento e do discurso*.

[49] Cf. Fourier (1946), *Les verbes dire en grec ancien*, Paris.

Mas Mardones[50], apesar de considerar que existe uma proximidade semântica entre "mythos" e "logos", porque ambas indicam uma sinonímia comunicativa - "discurso", "relato" e narração" – aponta em Píndaro um processo de diferenciação semântica. Esta diferenciação, aliás, começando a ser percetível nos Pré-socráticos, "só é verdadeiramente sistematizado em Platão"[51].

Se é verdade que o "princípio das coisas esclarece o que as coisas são",[52] o mito incorpóreo como explicação difusa das narrativas simbólicas aproxima-nos da sua função etiológica e revela-se na sua capacidade narrativa para fundir num tempo histórico todos os tempos. Vindo desse longínquo e indeterminável tempo dos tempos onde se construíram as narrativas que dão acesso aos primeiros esforços do homem para comunicar e tentar perceber a sua própria experiência temporal, encontra em Aristóteles[53] o filósofo que compreende e tematiza as suas potencialidades no contexto da criação poética[54]. O filósofo considerou-o o núcleo da narrativa, o *mythos* (intriga) que, através da *mimesis*[55], permite ao poeta recriar a sua experiência, plasmando-a num mythos simultaneamente particular e universal, uma espécie de "mito singular que compõe e constrói aquilo mesmo que cria".[56] No regresso às narrativas das origens, aos mitos primordiais, reencontra-se um precipitado narrativo que contamina e condiciona o *tempo vivido* pelo homem.

Conhecem-se muitos mitos e versões diferentes, mas o "problema das suas origens é tão insolúvel como o da linguagem"[57], embora se saiba que a sua narração era comum nas sociedades arcaicas. A necessidade do homem recorrer à narrativa-simbólica como instrumento de inquietude em busca do sentido das coisas apaziguava-o e iluminava-o, legitimando o mito pela sua densa ancestralidade. Há uma lenta e demorada paciência que antecede a sua cristalização, porque se sabe que a narrativa "não adquire o estatuto de

[50] Cf. Mardones (2005:39- 40).
[51] Lopes (2009:41).
[52] Mardones (2005:40).
[53] Vide Vargas (2004:37), Aristóteles. *Poética*.
[54] *Idem Ibidem*.
[55] Aristóteles fala-nos de imitação, *mimese*, para dizer que quem imita representa os "homens em acção", podendo essa imitação ser boa ou má, dependendo de quem o faz. *Assim, Sófocles, seria um imitador igual a Homero, uma vez que os dois representavam homens virtuosos, e igual a Aristófanes, porque ambos imitavam pessoas em movimento, em actuação* (48a:27).
[56] Vide Portocarreiro (2006:271).
[57] Vide Mardones (2005:42).

mito enquanto não for recebida pela colectividade como sua, isto é, enquanto não responder às necessidades intelectuais e morais."[58]

Admite-se que enquanto não demonstrar a "força integradora e estruturadora da vida,"[59] o mito não permanecerá como voz vigilante do imaginário capaz de cumprir a sua função social e cultural.

A cultura ocidental alicerçada nas matrizes greco-latinas está imersa num caldo mitológico que é anterior a Homero e a Hesíodo. As narrativas desse período são, possivelmente, uma selecção de influências mais arcaicas, quiçá, da Mesopotâmia, Egipto ou Indo-Europeias.

Com Hesíodo surge uma sistematização de outras genealogias que chegaram ao século VIII a. C. A *Teogonia* estrutura-se no pressuposto do aparecimento de um deus que seja capaz de impor a ordem e o poder. Assim, a primeira parte escorre até à criação do mundo, ou seja, a cosmogonia, a que se segue uma genealogia de gerações de deuses, uma espécie de catálogo. E, finalmente, a ascensão de Zeus como símbolo do poder e divindade anunciada.[60] Na introdução da *Teogonia,* Pinheiro (2005:33), pode ler-se que *intercalando todo este longo catálogo de genealogias divinas, deparamo-nos com alguns excursos, de uma ou outra maneira ligados à ascensão e expressão do poder divino de Zeus, que parece constituir o fim último da obra: essa seria a mensagem transmitida pelas Musas e aquela que Hesíodo deveria anunciar aos seus contemporâneos*. Ou seja, à desordem inicial impunha-se contrapor a ordem de Zeus, deus dos deuses e dos homens. O nascimento e a sobrevivência de Zeus envolvem uma escalada de aventura e de luta que culminará com a sua afirmação como patriarca *não apenas numa esfera familiar* mas assumindo-se *de facto como um rei cujo poder político é garantido não apenas pela justiça com que para cada um dos outros deuses determina competências e honras, mas também pela força com que exerce a sua vontade*.[61] O reforço do seu poder deve ser interpretado como o resultado de uma inevitável aprendizagem do seu crescimento, dotando-o de uma autoridade temível e respeitável.

[58] *Idem Ibidem.*
[59] Vide Campbell (1997: 48).
[60] Vide Pinheiro (2005:33).
[61] Vide *Idem Ibidem.*

3.2 – Zeus, sombra e luz de Édipo

Zeus nasceu da união de Reia e de Cronos, tal como Histia, Deméter, Hera e Hades. Todos os seus irmãos foram devorados à nascença, mal desciam do ventre da mãe.[62]

> *Mas devorava-os o grande Cronos, mal cada um*
> *descia do ventre sagrado da mãe para os seus joelhos,*
> *cuidando assim que nenhum outro dos nobres descendentes*
> *do Céu detivesse entre os Imortais o poder régio.*
>
> Hesíodo (2005: vv.459-462)

Reia, inconformada e desgostosa, solicitou aos seus pais, a Terra e o Céu, que a ajudassem a inventar um estratagema para iludir Cronos quando Zeus nascesse. Ainda que fosse grande a vigilância do poderoso deus, Reia concebeu um plano para salvar o seu filho, Zeus, e, assim, vingar-se das Erínias[63] de Cronos que lhe tinham devorado os filhos. O deus de pensamentos tortuosos não poderia saber que Reia era enviada para Lícton, em terra de Creta, para que Zeus nascesse em segurança. Terra encarregou-se de esconder Zeus *numa caverna inacessível, nas profundezas da terra divina, no monte Egeu, coberto de bosques* (Hesíodo, 2005: vv.482-3).

Cronos foi enganado: em vez do filho foi-lhe entregue uma pedra envolta em panos, *sem se aperceber no seu espírito que, no futuro/ em vez da pedra, o seu próprio filho, invencível e impassível, viveria*, (Hesíodo 2005: vv.488-489). O receio de ser morto por um dos

[62] Seguimos a edição de Pinheiro, A., Ferreira, J. (2005), Hesíodo. *Teogonia*, com introdução, tradução e notas, Lisboa, INCM, 56.

[63] Erínias: na opinião de Grimal (1999:146) são deusas violentas que nasceram das gotas de sangue de Úrano, que impregnaram a Terra, quando o deus foi mutilado. *Pertencem ao grupo das mais antigas divindades, são forças primitivas que não reconhecem a autoridade dos deuses da geração mais jovem. São análogas às Parcas ou aos Destinos, que só obedecem às suas próprias leis, a que até Zeus se tem de submeter*. Em número de três – Alecto, Tisífone e Megera -, têm por missão enlouquecer as suas vítimas. Habitam o Érebo, a Treva dos Infernos. Os Romanos chamaram a estas deusas violentas Fúrias. As Erínias são figuras femininas muito envelhecidas com aspecto tenebroso, apresentam cabelos de serpente, cabeça de cão, asas de morcego e olhos enraivecidos. Graves refere que *a sua função é escutar as queixas dos mortais quanto à insolência dos jovens em relação aos velhos, das crianças face aos pais, dos anfitriões perante os seus convidados e dos chefes de família ou assembleias quanto aos pios devotos e, de igual modo, punir esses crimes, perseguindo os culpados sem dó nem piedade, por montes e vales, de cidade em cidade e de país em país* (2005:129).

descendentes levava-o a redobrar os cuidados para garantir que nenhum dos filhos sobreviveria.

A sobrevivência de Zeus tem muito de semelhante com Édipo. Há no começo da vida de ambos uma prefiguração. Assim, Zeus é levado para o monte Lícton, em Creta, e supostamente morto pelo próprio pai, Cronos, que cumpre o "destino" de matar todos os seus descendentes porque ouvira dos seus próprios pais, Terra e Céu, que ele sucumbiria às mãos de um filho seu. Também Édipo, que nasce em Tebas, é abandonado pelo próprio pai, no Monte Citéron, porque um oráculo havia declarado que a criança mataria o seu progenitor e casaria com a própria mãe, acabando por ser recolhido por pastores de Corinto. Há aqui um destino de abandono, uma rejeição que une Zeus e Édipo com final feliz, ou seja, com direito a sobreviverem. Cronos e Laio tentaram contrariar a predestinação, evitando que os seus filhos pusessem em causa as suas vidas e o seu poder. Por um lado, a prova de vida a que foi submetido Édipo, tendo sobrevivido ao abandono, é uma espécie de segunda oportunidade; mas em Zeus importa destacar a clandestinidade e o engano que lhe devolveram a oportunidade de sobreviver. As suas histórias de vida tocam-se num polígono de rejeição e de abandono onde se misturam relações de poder.

A prova de vida a que foi submetido Édipo, tendo sobrevivido ao abandono, insere-se numa longa "dinastia" de acontecimentos que marcaram a genealogia dos Labdácias. Zeus atravessou a clandestinidade e o engano a fim de sobreviver. As suas histórias de vida paralelas tocam-se num polígono de rejeição e de abandono onde se misturam relações de poder e de sucessão. O crescimento atribulado e envolto numa sequência de episódios de afirmação até à idade adulta não foi exclusivo. Conhecem-se outros exemplos de abandonos que vieram a ser reis. É o caso de Hipótoo, filho de Álope, filha de Cércio, rei da Arcádia, que foi abandonado e recolhido por pastores, tendo mais tarde assumido as funções do avô quando este foi morto por Teseu.[64]

Pélias foi, também, abandonado juntamente com o seu irmão gémeo, Neleu, ambos filhos de Tiro e de Posídon. A "filha do irrepreensível Salmoneu". (*Odisseia* XI: v.236) que governou a Tessália, foi levada a abandonar os filhos para fugir à ira da sua madrasta Sídero. Ambos foram recolhidos na montanha por um guardador de cavalos.

[64] Vide Higino, *Fábulas,* 187, " Álope".

Homero dedica alguma atenção a esta história:

> *Ambos se tornariam fortes escudeiros do grande Zeus:*
> *Pélias na ampla região de Iolco, foi senhor de muitos*
> *Rebanhos; Neleu teve a sua morada em Pilos arenosa.*
>
> Homero, *Odisseia* (2003:XI: vv.255-257)

Apolodoro (*Biblioteca* I, IX, 8) refere-se, igualmente, ao nascimento de Pélias: *O guardador de cavalos tomou ambas as crianças e criou-as*[65]. Pélias e Neleu foram abandonados contra a vontade da mãe, tendo esta agido com o sentimento de protecção para evitar que a madrasta, Sídero, lhes pudesse fazer mal.

É, igualmente, conhecido o caso dos gémeos, Anfião e Zeto, filhos de Antíope e de Zeus,[66]abandonados no Monte Citéron. Por ciúme, Dirce, que tinha casado com Lico, ex-marido de Antíope, enclausurou-a, sendo libertada por Zeus aquando do parto. Já adultos, vingariam o sofrimento que Dirce infligiu a Antíope. Anfião casou com Tebe, que deu o nome à cidade de Tebas, e Zeto com Níobe. Apolónio de Rodes (I:735.41) refere-se ao papel de ambos na construção da cidade de Tebas.

O nascimento de Perseu, filho de Dânae e de Zeus, está marcado por um misto de abandono e de angústia de sucessão de poder. Acrísio irmão gémeo de Petro, tinha uma única filha e desejava ter um herdeiro que lhe sucedesse e, como não conseguia, consultou um oráculo que lhe disse: *Nunca terás filhos, e um dia o teu neto matar-te-á.*[67] Assustado com a resposta do oráculo enclausurou a sua filha Dânae, para evitar que esta engravidasse e, assim, poder fugir à predição. Mas Zeus disfarçou-se de chuva de oiro e engravidou-a.

Neste disfarce persiste a alegoria da fertilização, a água é para a agricultura um bem necessário que permite aos agricultores prosperarem e sobreviverem. Acrísio, quando soube, aterrorizado com o que o oráculo lhe disse, fechou Dânae e Perseu numa arca e

[65] *Vide* Apolodoro (1985: *I*:.83).
[66] Graves (2005:261) considera que há uma outra versão que atribui a Nicteu, a paternidade dos gémeos, tendo sido Antíope resgatada pelo seu tio Lico, depois de uma guerra, onde Nicteu foi morto. Antíope, viúva, foi trazida para Tebas e entregue aos cuidados da sua tia Dirce que a enclausurou. Os gémeos Anfião e Zeto terão sido abandonados no Monte Citéron.
[67] Vide Graves (2005:243).

lançou-os ao mar. Um pescador encontrou-os e Perseu e a mãe foram levados para o palácio do rei Polideuctes. O oráculo havia de cumprir-se quando Perseu assistia aos jogos fúnebres do Rei Teutâmides.[68] O disco que Perseu lançou desviou-se da sua trajectória e atingiu mortalmente Acrísio. Estamos perante um caso em que o abandonado é homicida involuntário, acabando por matar quem o abandonou, sendo acometido pela vergonha de tal acto e, por isso, renuncia ao poder da cidade de Argos.

Há neste caso alguma similitude com Édipo que, ao perceber que se cumpria o oráculo de Delfos, não resiste à vergonha de ter, também, morto involuntariamente o próprio pai e, por isso, decide abandonar a cidade de Tebas. A construção do herói trágico encontra nos primeiros passos de vida uma passagem de rejeição e de abandono, configurando uma condição necessária para exacerbar a construção de uma personalidade que tipifique a ascensão do herói que, lentamente, se aproxime da figura divina. Existe uma paleta de exemplos (Moisés, Édipo, Páris, Rómulo e Remo) que atravessou a espessura da história, e permanece envolta num manto diáfano de narrativas que se alicerçam no arco tenso e emocional que envolve a vida dos heróis.

Também Heródoto[69] (1994:107.1:134) se refere a um sonho de Astíages[70] com a filha, Mandane, em que do sexo desta nascia uma vinha que, segundo os Magos, intérpretes de sonhos, da gravidez da filha nasceria um filho que destronaria Astíages e governaria o seu império. Receoso com as explicações dos Magos, Astíages cuidou de subtrair o neto, Ciro, à filha, logo que este nasceu, entregando-o a Hárpago, seu indefectível servidor, para o matar. Mas o destino de Ciro haveria de ser outro. O acaso ou a mão invisível dos deuses trocariam as voltas ao oráculo e a criança, ameaça do poder do rei, sobreviveria. Como todos os heróis trágicos, teria a sorte de alguém se condoer pela sua beleza ou fragilidade, o suficiente para se preocupar e protegê-lo. A natureza ou algum animal escudá-lo-iam até que atingisse a idade adulta para assumir o seu destino e, assim, cumprir o presságio do oráculo. Esta estrutura narrativa é recorrente e atravessa o núcleo de outras histórias, particularmente, o mito de Édipo.

[68] Vide Graves (2005:247).
[69] Vide Hérodoté (1985:I :114-122).
[70]Astíages fora rei dos Medos cerca de trinta e cinco anos, tendo deixado o poder entre 550 a.C. e 554 a.C, segundo Heródoto. Hárpago que foi responsável por salvar a vida de Ciro acabou por pagar um preço elevado: matou-lhe o único filho que tinha de forma bárbara, tendo-o servido numa refeição como se fosse cabrito. Como vingança, Hárpago aliou-se a Ciro, quando este era, já, rei dos Persas. Preso e derrotado, Astíages, acabou por sobreviver, porque Ciro poupou-lhe a vida. O poder dos Medos acabou, definitivamente, quando estes foram derrotados pelos Persas, em c. de 520 a. C., tendo Ciro saído vencedor. O sonho de Astíages acabou por tornar-se realidade (Heródoto Livro I: 1994: 134-147).

O abandono dos heróis trágicos no início das suas vidas, à semelhança do que aconteceu com Zeus, deus dos homens e dos deuses, prefigura-se como uma indispensável passagem, quiçá, primeira viagem, aproximando-se de um *topos*, um tema recorrente que contamina a tradição cultural. É fácil identificar alguns elementos comuns como considera Ferreira (1994:136): *o rapto da criança indefesa e o seu abandono, a protecção benfazeja da natureza, a sobrevivência que lhe é garantida por um animal, são traços populares constantes nas histórias tradicionais dos fundadores das grandes dinastias ou civilizações*. Este fundo sombreado de características com efeitos psicológicos, que aparecem quase obrigatórias na ascensão dos heróis, começou a esboçar-se na afirmação de alguns deuses, como é o caso de Zeus, como uma tentativa de afirmar o poder dos heróis na polis. Tebas era uma cidade fragilizada e desesperada, carecia urgentemente de um sopro que a fizesse ressurgir como Polis emergente e capaz de ultrapassar a síndrome da Esfinge, metáfora de uma crise que desafiava o poder dos homens.

3.3 - Édipos em Portugal

> *Por isso a arte da poesia é própria de génios ou de loucos, já que os génios são versáteis e os loucos deliram.*
>
> Aristóteles (2004:1455a:73)

Ao longo dos tempos o mito de Édipo teve diferentes leituras e abordagens, consoante as circunstâncias históricas, sociais e culturais. Inspirou a literatura, o teatro, a música, a pintura e o cinema. Não se pode dizer que Édipo foi o inspirador, faz mais sentido falar de um ciclo tebano. Muitas das abordagens ultrapassaram o herói de Tebas.

O tratamento na literatura do mito de Édipo, em Portugal, no século XX, conheceu a sua expressão entre 1954 e 1960. João de Castro Osório publica *A Trilogia de Édipo* (1954), Natália Correia, *O Progresso de Édipo – Poema dramático (1957),* e Bernardo Santareno,[71]

[71] Bernardo Santareno é o pseudónimo de António Martinho do Rosário, nascido em 1924, na cidade de Santarém. Publicou a primeira peça de teatro, *A Promessa* (1957), no ano em que Natália Correia publica *O Progresso de Édipo – Poema dramático*.

António Marinheiro – O Édipo de Alfama (1960). Trata-se de uma sequência de abordagens do mito, num período político de Portugal onde as diferentes reescritas hão-de servir para esclarecer os diferentes olhares ideológicos e culturais. "Na verdade, enquanto vemos o Édipo de J. Castro Osório, qual Prometeu ou Übermensch dramaticamente wagneriano a regressar no final como um Cristo redentor, o herói tebano d`*O Progresso de Édipo* de N. Correia, configurando a luz de Freud, é o homem que busca, faminto, as suas origens, tomando o incesto como verosímil para consumar tal almejo; por último, o António Marinheiro de B. Santareno constitui uma vítima, uma voz, uma voz maldita, cuja fatalidade do nascimento e percurso de vida não representa mais do que uma consequência lógica do determinismo inerente a uma sociedade moral e eticamente corrompida", lembra Rodrigues (2009:138-139).

Na música e na dança o mito conheceu, também, algumas representações. Por exemplo, no Festival de Música da Gulbenkian (1966), foi apresentado o *Oedipus Rex* de Cocteau, com música de I. Stravinsky. Em 1996, A. Pinho Vargas apresentou o texto de P. Paixão, *Édipo, Tragédia do Saber*, numa aproximação à ópera.

O Progresso de Édipo, de N. Correia, conheceu a sua estreia, a 7 de Julho de 2009, no Auditório João Mota, da Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa, num trabalho do mestrando Paulo Alexandre.

Mais, recentemente, em 2010, *Rei Édipo*, de Sófocles, adaptada por Jorge de Silva Melo, a foi apresentada no Teatro D. Maria, com uma genial interpretação, no papel principal, de Diogo Infante. Também, em 2010, no Teatro de São João, no Porto, com encenação de Nuno Carinhas, foi apresentada "Antígona" de Sófocles, com tradução de Marta Várzeas. Também, o Teatro do Bolhão, em 2012, última representação do mito de Édipo que se conhece, representou o *Rei Édipo*, de Sófocles, um misto das traduções do Professor Agostinho da Silva e da Doutora Maria do Céu Fialho, encenada pelo japonês Kuniaki Ida, uma combinação de teatro ocidental com o teatro de Nô[72], universalizando o mito.

[72] O termo "nô" significa em japonês habilidade ou talento. Trata-se de um teatro tradicional antigo em que a narrativa é um pouco diferente do teatro ocidental - pretende alcançar o máximo de interpretações semânticas com a maior economia de expressão. O protagonista é ó único a usar máscara. Remonta ao século XII.

3.4 - Análise da obra

3.4.1- Édipo, o decifrador de enigmas, em Natália Correia

Datado de 1957, "*O Progresso de Édipo*" é um poema dramático que retoma o mito de Édipo com uma abordagem que, no contexto histórico e social de Portugal, constituía um desafio ao regime do ditador António de Oliveira Salazar.

O tema do incesto, recorrente na obra da autora,[73]assume um pendor trágico mas, também, fracturante nos costumes da(s) época(s). A sua inquietante verve arrasta numa envolvente construção poética o herói, para quem as respostas não são a espuma de um olhar fácil, ante a impossibilidade de compreender as simetrias e as sombras, dúvidas que se ocultam nas margens do seu destino, para um lugar despojado de poder. Natália Correia, mestre na construção do arco tenso, que comprime emoções, eleva a cortina, que inibe a luz, para lentamente desocultar o fim trágico que imaginou para o seu Édipo: uma dupla cegueira. Como pode alguém "merecer" um duplo castigo tão severo e, ainda, ter o epíteto sedutor de uma segunda oportunidade para a vida? Eis a proposta poética sobre a qual N. Correia constrói o seu Édipo, simultaneamente identificado com o arquétipo sofocliano e, ao mesmo tempo, dele soltando as amarras para novos caminhos da sabedoria trágica.

3.4.2- A Cabala e o Oculto

A autora recupera influências da Cabala judaica, onde se misturam tradições da Gnose e alguns impulsos místicos, introduzindo o termo grego, Tetragrama, que pode ser traduzido como o "grande nome das quatro letras". Na peça não existe qualquer referência ao tetragrama hebraico JHWH[74] de que falava Isaías, referindo-se a Deus.

[73] Vide nota 31, p.29.

[74] A propósito do termo Tetragrama, Luísa Augusta Monteiro de Sá, na sua tese "*O mito de Édipo na obra ficcional de João Gaspar Simões*", dedica algum exercício teórico a tentar demonstrar que Natália Correia

Os Judeus consideram ser errado traduzir Tetragrama por Jeová, antes se retraem de pronunciar o seu nome, por o considerarem sagrado. Com o decorrer do tempo, os Cabalistas Judaicos adoptaram outras expressões substitutas para se referirem ao Tetragrama Sagrado: *O Nome*, *O Bendito* e *O Céu*. Esta explicação aproxima-se do texto de Natália:

> *Há quatro letras, cada uma delas guardada por um dragão. Aquele que matar os quatro dragões forma o Tetragrama e chama-se Édipo. Nele se unem as duas naturezas, divina e humana, para que o seu corpo seja o continente da sabedoria que deve permanecer oculta. Reinará sobre os quatro elementos desde que não seja cometida ofensa ao Grande Arcano Mágico por inversão das duas naturezas-*
>
> N. Correia (1957: 9).

Não se pode inferir deste texto[75] qual é o Tetragrama, ou seja, quais são as letras que o compõem. Sabe-se apenas que aquele que matou os quatro dragões decifra as quatro letras, devendo guardar silêncio sobre essa mesma revelação. Não há nada no poema dramático que ilumine as letras desse Tetragrama, apenas se sabe que foi Édipo o herói, onde se "unem as duas naturezas, a divina e humana", devendo guardar silêncio acerca do viu. Se o fizer, governará sobre os quatro elementos: terra, ar, água e fogo. Édipo surge, desde o início, nesta introdução, como uma coluna onde se alicerça "uma existência transitória e perecível,"[76] agigantando-se perante o confronto com a "finitude presente que no seu ser insta-o a que se veja como votado à destruição total ou se procure e redimensione contrapondo à força limitadora ainda a possibilidade de grandeza e a sua profundidade que o seduz e atormenta."[77] Ao beber nas fontes esotéricas, de Natália Correia é pertinente afirmar-se: "a percepção do mistério – fonte da sua criatividade -

terá sido influenciada pela leitura d`"*O Livro dos Sábios*" de Eliphas Levi, maçon, iniciado a 26 de Abril de 1861, na loja de Paris, *La Rose de Parfait Silence*. Foi um dos principais ocultistas do século XIX.
Também Georges Gusdorf, in "*A Palavra*" considera que "há na Bíblia toda uma teologia do nome", em que o "Deus dos cristãos é um Deus escondido, nenhum nome nos dá a sua essência. Tal é já a lição do Antigo Testamento, que nos mostra o Todo-Poderoso quando se revela a Moisés, apresentando-se sob a designação do famoso tetragrama hebraico *YHWH* (abusivamente transcrito por *Jehovah*).
Ora esse nome de Deus não é precisamente um nome, mas somente uma afirmação de existência, uma forma verbal que significa simplesmente; *ele é*", p.21.

[75] A propósito da introdução de Natália Correia na peça *O Progresso de Édipo*, Luísa de Sá conclui que "Por esta introdução facilmente se conclui que Natália Correia comunga das teorias de Eliphas Levi. Parece-nos estar perante uma conclusão apressada, uma vez que não há nada no texto introdutório que nos indique essa concordância.

[76] Fialho (1977: 376).

[77] Idem, p 376.

levou-a a voltar-se desde muito cedo para os universos do fantástico, do inexplicável, do religioso, do maravilhoso, do poético."[78] A referência ao Grande Arcano Mágico,[79] sinónimo de segredo indizível, parece configurar um paradoxo que influenciou a autora d` *A Ilha de Circe*: o homem-Deus.

Os dragões, que guardam as letras do tetragrama, representam a união dos quatro elementos: "o fogo que sai pelas goelas; o ar, pelas suas asas; a água, pela sua cauda; a terra, pelas suas garras"; Natália Correia, ao recuperar o dragão, animal de grande simbolismo, quis, em nosso entender, acentuar o quanto é difícil o caminho do homem na busca da sua consciência, necessitando para isso de se apartar do mundo primordial, onde mergulham os mitos da criação, para obter a luz, ou seja, a mesmidade. A luta contra os dragões pode ser uma representação do mito do herói, ou seja, das suas diferentes fases. Para Mardones (2005) o cânone de tipo clássico das mitologias inclui *o herói, o dragão* e *o tesouro. Já sabemos que o herói é o eu em busca de si mesmo; o dragão tem todos os traços do uroboros;*[80]*o tesouro é variado: a princesa cativa, a pérola de grande preço, a água da vida, a erva da imortalidade. A luta contra o dragão significa a luta de morte contra o pai* e *a mãe, isto é, contra os inimigos, inconscientes, do eu*.[81] Os quatro dragões poderiam simbolizar a dupla interpretação da ascendência do herói: pai e mãe, tendo cada um dois lados: o positivo e o negativo. Assim, cada dragão corresponderia a uma dimensão negativo/positiva do pai/mãe. Ao lutar contra os dragões, Édipo começa por fazê-lo contra o pai-dragão, contra aquilo que ele significa, ao corporizar em si o velho poder opressor de Tebas; e de igual modo, fá-lo-á mais tarde, também contra a mãe-dragão, o que constitui no limite uma luta contra o medo feminino.

Mardones assume que estamos perante uma manifestação do mito solar, de que o mito de Édipo é exemplo: vence a Esfinge, comete incesto com a mãe, isto é, supera o medo da Grande Mãe castradora, mas mata o pai e regressa ao estádio do filho-amante, o que

[78] Dacosta, (2008:108).
[79]Eliphas Levi, (1868), escreve: "Los cristianos exterminarán los leones, y el mundo entero, conquistado por el martirio de las tinieblas del Gran Arcano, se halla a tientas, como Edipo, ante la solución del último problema, el del hombre-Dios", p.134.
[80] Uróboros é um animal mítico que morde a sua própria cauda e que inspirou a *fase urobórica,* de E. Neumann. Esta fase *exprime a relação primordial da simbiose mãe-filho. Jung e Neumann viram no grupo simbólico do círculo, da esfera, do ovo, do rotudum(…) o estado perfeito do princípio perfeito* (Mardones, 2005:99). O dragão que morde a sua cauda serve, também, para ilustrar o simbolismo do círculo que representa o estado perfeito onde não é possível distinguir o fim e o princípio, ou seja, o *ouroboros* é uma "unidade indiferenciada" onde se combinam o masculino e o feminino. Mardones entende que as mitologias se exprimem através de uma "sabedoria do inconsciente colectivo" e que este "arquétipo é o da Mãe Primordial" na linha do pensamento de Jung e de Neumann.
[81] Mardones (2005:107).

lhe não permite libertar-se, Mardones (2005:107). A morte dos dragões simboliza, sem que Édipo o soubesse, a separação das amarras de Laio e Jocasta, a defesa do tesouro (*Eu*) individual e colectivo, a afirmação da luz e um regresso ao *inconsciente que se revela à consciência*, Jung (1998:10), dito de outra maneira, onde o inconsciente de matriz feminina se insinua à consciência masculina. É esta a razão que leva Mardones a considerar que *este estádio se apresenta como de diferenciação do eu e de separação do mundo parental: é isto que significa a desmembração do dragão primordial*, Mardones (2005:105), que aparece, em número de quatro, na introdução do poema.

A luz, ou seja, a sabedoria que há-de transformar o herói na representação do Homem na sua caminhada em busca da *urdidura de identidade, desde o primeiro momento de relação com a mãe*, Mardones (2005:97), até ao *ao primeiro esboço de processo de separação-abandono*, Mardones (2005:97), tem desde o início do poema dramático uma inquietude simbólica cuja explicação a autora procura em domínios mais especulativos.

Desvendado o enigma da esfinge,[82] representada pelos quatro dragões, importa salvaguardar o respeito pelo Grande Arcano Mágico, garantido se não se inverter as duas naturezas: a do homem e a do(s) deuse(s). Natália sempre se insurgiu contra um único deus, o seu politeísmo impedia-a de nomear um nome. Mas o sagrado, experiência humana e o que de mais profundo permanece na relação de cada homem com o seu Eu, sem carga moral e racionalista, levava-a a defender a impossibilidade de viver sem deuses. O seu Édipo representa a natureza humana, aquela que percorre e procura a perfeição, a sabedoria não revelada, acrescentando à sua natureza a aprendizagem do seu *progresso* no confronto com o divino, ou seja, numa cumplicidade em que o mistério do homem-Deus se assume como um diálogo para além do tempo histórico. A sua completude começa com a dúvida. A procura desse mistério para além do enigma denuncia uma profunda descida à essência do Homem, ao seu sentido trágico, onde a dor e o despojamento esculpem o *progresso* de Édipo. O Grande Arcano Mágico leva pela mão "o tempo do homem" em busca do "tempo do Deus", permitindo o reencontro nesse esforço pela verdade que é o último enigma de Édipo. "*Qui natus est ex Deo non peccat* (quem nasce de Deus não peca) disse S. Paulo: porque sus errore siendo involuntários no le pueden ser imputados. Es para llegar a esta soberana independência que el alma debe adelantarse a

[82] A Esfinge egípcia era um misto de leão e homem, a Esfinge grega, leão, asas e mulher. É interessante constatar que Esfinge é do género feminino em grego, latim, espanhol, italiano e português e do género masculino em francês e alemão.

través de las dificuldades del progresso. Este es el verdadeiro e Gran Arcano del ocultismo, pues es así que se realiza la promessa misteriosa da la serpiente: "sereis como dioses conociendo el bien y el mal."[83]

O homem-Deus, investigador ocultista, perseguirá na sua viagem a verdade inteira que dignifique o seu *ethos* confessional, sofrendo as consequências, sem que a polis se condoa com a sua falta.

A breve apresentação da autora condensa a fragilidade da natureza humana num questionamento ontológico, recuperando das margens do arrependimento, da ignorância, das trevas, um Deus desrespeitado e um Édipo íntimo na vontade de não *violar na sua carne o segredo da divindade que o habita.*[84] A revelação desse segredo exporia de forma irremediável, perante a sua consciência, a luz do sagrado que ilumina a cumplicidade do homem-Deus. Ao não ser acessível aos mortais a sabedoria do Grande Arcano Mágico, estes não poderão compreender o que acontece quando se "quebra" no espelho a imagem interdita que inicia Édipo nos mistérios que podem assumir uma *infame promiscuidade.*[85] Esta expressão assumirá ao longo do *poema dramático* um significado inequívoco, à medida que o *mythos* se enovelar nas personagens e recuperar para o território da emoção o misto que urde Édipo a Jocasta.

Não pode o que é do "tempo do deus" espreitar o "tempo do homem", ou seja, não podem os mortais antecipar o que só os deuses sabem; é necessária a viagem pela vida, "pela poeira da cidade" até reencontrar a correspondência dos tempos, onde se ilumina "o segredo da divindade" que habita a carne, onde a razão recupera das trevas o silêncio inóspito da ignorância, metamorfoseado com outros nomes.

O "crime inexplicável", que só se tornará compreensível no decorrer no *poema dramático* – e que na introdução se insinua -, abeira-se de uma transparência onde são visíveis os contornos de uma culpa involuntária, em que *ninguém poderá reconhecer nesse despojo a transfiguração da ira dum deus atraiçoado.*[86] E se Édipo não se sentir culpado, a sua "monstruosidade" não pode ser interpretada como um "despojo" onde se possa ler a

[83]Eliphas Levi, *El Grand Arcano del Ocultismo Revelado*, Biblioteca Upasika, (www.upasika.com), 1868.

[84] Vide Correia (1957:9).
[85] *Idem Ibidem.*
[86] *Idem Ibidem.*

incompreensão e a censura de qualquer deus. Perante a consciência da cidade, a infâmia é incompreensível e esse juízo é determinante no último acto da peça.

Se não tivesse desvendado o mistério da esfinge, se a sua consciência não lhe tivesse irradiado a sabedoria que decifrou "o sinal da doutrina inteira", não teria passado pela experiência do "seu maior inferno", que lhe impôs o governo da cidade de Tebas e a sua rainha como amante.

Não adianta trocar os nomes dos crimes, não se pode fugir da própria consciência, a *hamartia,*[87] ambígua e irracional, acerta o passo em relação ao passado do "tempo do homem", onde escorre a sabedoria do poeta, na linguagem metafórica e simbólica que, na introdução d`*O Progresso de Édipo*, arrasta e sugestiona os sentidos, exigindo uma disponibilidade sem condições para repensar os costumes. A luz oblíqua que incide sobre Édipo deixa antever a sombra de Jocasta num jogo de espelhos onde o *Originado* se exime – a pedido de Tirésias -, de empregar a sabedoria para que não soubesse que o assassíno de Laio derramava a mesma sombra sobre o corpo da amante que, também, o embalou.

3.4.3- O Onírico e o Oculto: marcas do Surrealismo em *O Progresso de Édipo*

A peça *O Progresso de Édipo – Poema dramático* (1957) de N. Correia é, no dizer de Nascimento Rosa, uma reescrita do mito grego *transgredindo as suas coordenadas clássicas, à boa maneira do individualismo romântico* e *da subjectividade surrealista*.[88]

O envolvimento de Natália com o surrealismo não passou de uma tangente romântica, não se chegou a eclipsar no essencial da doutrina que preconizava uma semântica desconstrutivista. A autora assume que "se houve contágio" do surrealismo na sua obra foi a jusante, mas sem se condicionar pelos processos do movimento, tal como Gomes Leal ou Sá Carneiro "foram surrealistas sem pensar nisso."[89] O seu poema *Queixa das Almas Jovens Censuradas,* incluído na antologia *Surrealismo* e *Abjeccionismo* (1963), selecionada por Mário Cesarine de Vasconcelos, foi publicado, em 1957, no livro *Dimensão Encontrada*, muitos anos depois da publicação do *Manifeste du Surrealisme,* em

[87] Na opinião de Maria Helena da Rocha Pereira um "tipo de *hamartia* de que necessitamos para a tragédia – segue a definição de Jone (1982) -, é uma certa forma de ignorância que conduz a consequências dolorosas sem subverter a integridade moral do herói trágico", *in Poética*, de Aristóteles, Calouste Gulbenkian (2004).
[88] Vide Rosa (2009:5).
[89] Vide Sousa, Antónia et alii (2004:22).

1924, de André Breton. Uma das razões porque Natália não se sentia surrealista tem a ver com a sua antipatia por tudo o que se prendia com as modas. Nunca gostou de ir atrás da novidade, ela era a novidade, talvez por isso, considere que aqueles que se deixam "guiar pelos processos quando estes perderam a sua oportunidade"[90] são o exemplo de "pura literatice" e "o mais anti-surrealista possível."[91]Natália não deixa dúvidas sobre a sua posição face ao surrealismo. Ou se está no "cerne do movimento" ou não adianta ser bom aluno das técnicas. Todavia, no poema dramático em questão, Natália soube caldear marcas óbvias de uma provocadora leitura freudiana com o ambiente e a temática de um subconsciente onírico, universal e inquietante, motor de criação imaginativa e infraccionária, a que Breton, primeiro, e o nosso Almada já em Portugal, tão vigorosamente souberam soltar e converter de mito oculto em arte.

3.5 - *Corpus* da peça

3.5.1 - Partes da peça

I - Édipo chega a Tebas. Coroa-lhe a cabeça a auréola da glória. O adivinho Tirésias vem ao seu encontro.

II - Édipo está sentado sobre uma pedra do terreno onde se travou o duelo. No lugar dos olhos tem duas chagas abertas. O cadáver de Laio jaz aos pés do campeão de Tebas.

III - A Rainha Jocasta aproxima-se.

IV - Édipo e Jocasta nos aposentos da Rainha. Jocasta abandona os seios à boca do amante.

V - Manhã seguinte. A Rainha foi ao Templo fazer os sacrifícios habituais para que os deuses restituam a vista ao seu amado. Édipo está sentado no jardim. Tirésias vem ao seu encontro.

VI - Inicia-se com o Coro.

[90] *Idem Ibidem.*
[91] *Idem Ibidem.*

3.5.2 - Personagens da peça

Tirésias.

Édipo.

Jocasta.

Coro.

3.5.3 - Número de falas das personagens em cada uma das partes

I - Tirésias: oito (8).

Édipo: oito (8).

II - Édipo: três (3).

Coro: três (3).

III - Jocasta: duas (2).

Édipo: duas (2).

Coro: duas (2).

IV - Jocasta: seis (6).

Édipo: sete (7).

Coro: duas (2).

V - Tirésias: treze (13).

Édipo: treze (13).

VI - Coro: cinco (5).

Édipo: cinco (5).

Jocasta: uma (1).

3.5.4 - Falas totais na peça

Tirésias: vinte e uma (21).

Édipo: trinta e oito (38).

Jocasta: nove (9).

Coro: doze (12).

N. Correia inverte o mito sofocliano. O Édipo de Sófocles cumpre o oráculo, mata o pai, Laio, mas em legítima defesa. Em N. Correia, Édipo sabe que *expiará na poeira da cidade a monstruosidade de ter pecado sabendo que pecava*, embora diga que o seu coração lhe diz para não cometer crimes. Ao não ser capaz de se eximir ao cumprimento do oráculo o Édipo, de Natália, aceita o destino, não o contraria. Em Sófocles, Édipo recusa-se a aceitar o que o oráculo lhe destinou e, quando se cega, inicia o momento da procura da sabedoria; é o início de uma irradiação interior, de reencontro e de despojamento.

Em N. Correia, Édipo é um herói que procura através de Jocasta as primeiras impressões, as experiências do toque, do nascimento, da satisfação das primeiras necessidades. Jocasta é a mulher onde Natália se procura para que Édipo se reencontre.

A Esfinge, a um nível mais profundo e simbólico, representa, também, o poder. Édipo será o libertador que se sacrifica em nome do povo de Tebas, disposto a cometer um crime, hipotecando o seu livre arbítrio a uma vontade, acabando por se desinteressar do simbolismo da coroa de Rei, para se entregar ao amor de Jocasta. O apelo das palavras genuínas da rainha aos deuses, para devolverem a visão a Édipo, indicam-nos que ela o amava mas, para tanto, precisava que Édipo lhe devolvesse esse sentimento, ao vê-la. A dúvida que a assombrava exigia a cumplicidade dos deuses para que o amor se consumasse, também, através do olhar de ambos.

Parte I

Quando Édipo chega a Tebas, o seu primeiro encontro com Tirésias é uma espécie de jogo de sombras; cada um procura contaminar o outro com recurso a palavras amáveis que facilitem um diálogo envolvente. O adivinho é a consciência sábia da cidade de Tebas, aquele que possui o "dom da vidência", mas se os deuses se lembrarem dele. A sua humildade, tão necessária à sabedoria, é o ponto de partida para iniciar o diálogo com Édipo. Saúda-o como se se conhecessem há uma eternidade. Do tempo histórico sobra a *lenda dilecta dos aedos* a que não se pode fugir.

O primeiro contacto está envolto numa saudação onde não falta a prudência e o recurso a uma linguagem da visão. Ao invés do que acontece em Sófocles, o adivinho Tirésias, em N. Correia, não é cego. Os primeiros diálogos confirmam esta diferença:

> *Tirésias: Viva Édipo!*
> *Édipo: Vejo que me conheces.*
> *Tirésias; Seria mais exacto se dissesses que te reconheço.*
> *Édipo: Será a saudação adequada para dois homens que se vêem pela primeira vez?*
> *Tirésias: A cidade identifica através dos meus olhos o herói da lenda dilecta dos aedos.*
>
> N. Correia (1957:11-12)

Reconhecidos, a dúvida invade Édipo, o que é que a cidade pensa do herói que decifrou a *quádrupla do enigma*, uma vez que os aedos cantam, muitas vezes, de forma irreconhecível as verdadeiras aventuras dos heróis?

Édipo é, assim, recebido por Tirésias depois de ter revelado o segredo da esfinge. Os seus primeiros diálogos são quase iniciáticos. Aparece a expressão "reconhecimento" como se ambos precisassem de iluminar essa treva que os separa. Aproximam-se através de palavras, possivelmente, as mesmas que ajudam os aedos a explicarem a *metamorfose do pigmeu em gigante*. Ao ter consciência das consequências do seu feito, sabe que, aos olhos dos tebanos, será visto como um gigante sobre o qual recaem muitas dúvidas. Os aedos celebram em Tebas o mistério da origem de Édipo. De onde veio? Que missão traz? Interrogam-se por que foi ele capaz de decifrar o grande segredo. A estas e outras perguntas os deuses não respondem, costumam guardar segredo sobre os seus heróis. Mas a dúvida alimentou o diálogo entre Édipo e Tirésias:

> *Celebram o mistério da tua origem. Porque tu decifraste a quádrupla do enigma. O monstro abriu-te o seu peito de pedra. E quando saíste era igual a Osíris. Por isso os deuses fazem silêncio quando são interrogados sobre o ventre que te gerou. Pois que é próprio das divindades zelarem o segredo dos seus eleitos.*
>
> *Idem Ibidem*

Natália coloca na boca de Tirésias a insinuação incestuosa do mito egípcio, da deusa Ísis, que a autora há-de retomar mais tarde, no romance *As Núpcias*, publicado em 1992. Ísis, irmã e esposa de Osíris, são Catarina e André nessa narrativa.

Ficamos a saber que os aedos exaltam o que os deuses já sabem sobre a origem de Édipo, embora não possam dizer nada sobre esse segredo. É bastante explícita a comparação com Osíris, quando saiu do peito de pedra do monstro. A comparação incestuosa coloca Édipo sob uma abóbada duvidosa que o envolverá no decorrer da acção. Temos, igualmente, Osíris e Édipo incestuosos.

Apesar de Tirésias pôr em causa as suas origens, Édipo é peremptório:

> *Se algum dia Édipo acreditar nessa fantasia poderá então o mundo dizer com razão que ele não é filho de Pólibo*
>
> *Idem*, p.13

Tirésias reconhece a dificuldade em comunicar com Édipo, uma vez que ele adquiriu o estatuto de sábio, ao ter decifrado o enigma da Esfinge. Com as palavras que o adivinho usa, palavras dos mortais, torna-se difícil conversar com um sábio. Mas, mesmo assim, Tirésias dá-lhe um conselho:

> *(…) se quiseres que as tuas razões prevaleçam sobre a razão dos aedos (homens sem cabeça, porque são os deuses que os instruem) não empregues a sabedoria*
>
> *Idem Ibidem*

A sabedoria de Édipo é poética, ou seja, não é uma "sabedoria consciente" que lhe permita evitar o destino. Como diz M. C. Fialho, esta *sabedoria é intuitiva e emocional, fortalecida pela ligação renovada do homem às suas origens - poeticamente expressa como fonte.*[92]Eu diria que é um corpúsculo de luz, um "clarão inspirador" que não tem continuidade, um olhar perscrutador que vê para além da mediana sensível do homem comum. É uma sabedoria efémera que se procura e, procurando-se, ilumina-se no clarão da origem, a que tende regressar. Será a sabedoria materna, simbólica biblioteca onde se guardam as reminiscências de uma cultura matriarcal? Ao ser aconselhado a não usar essa sabedoria poética, intuitiva, Tirésias está a querer dizer-lhe para não fazer uso dessa intuição, porque a lenda representa a vontade dos deuses, pertencendo-lhes comandar a vida dos homens. Ou seja, lembra-lhe que há um destino[93] que não se deve contrariar. Édipo recusa-se a aceitar esse "estigma" que se cola à pele de todos os que tiram a máscara da Esfinge:

> *Terei eu também de aceitar o estigma com que esses demónios me marcaram, de que todo aquele que arrancar a máscara da esfinge terá de cometer um crime contra a própria natureza?*
>
> *Idem,* p.14

O herói começa por desafiar esse destino a que parece condenado, não se conformando com a ideia de um poder superior que dirige a vontade dos homens. Mas Tirésias insiste que a lenda que os aedos cantam não deve ser contrariada, não há alternativa, o caminho é único e está escolhido pelos que exercem esse poder. Édipo está disposto a correr riscos e a desafiar esse destino:

> *À minha alma límpida repugna o crime. Eu desafio esse ponto obscuro da minha lenda.*
> *Idem Ibidem*

[92] Vide Fialho (2006b:242).
[93] Para os gregos havia a ideia de que Zeus regulava a *Moira*, o destino, tendo chegado a sugerir, no Canto XVI da Ilíada, alterá-la quando viu o seu filho Sarpédon em dificuldades numa batalha.

A sabedoria poética intui que há algo obscuro que esconde a sua verdadeira origem, o que o desconforta. Chega a insurgir-se contra a lenda e questiona:

> *(…) peço-te que me digas o que esperam de mim os homens de Tebas?*
>
> *Idem Ibidem*

Tirésias diz-lhe que o Rei Laio foi um tirano para Tebas e que a cidade pediu ajuda a Apolo para vingar a afronta do seu rei. Então Apolo propôs:

> *Aquele que vingar Tebas descerá aos infernos pelo corredor das suas próprias veias e quando vier ao cimo será inocente como um deus.*
>
> *Idem*, p.15

Esta passagem aparece entre aspas no texto. Pode ser uma citação que a autora quis universalizar, ocultando o seu autor, sacralizando-a na voz sábia de Tirésias.

A chave deste enigma foi facilmente desvendada. O nome de Édipo aparece envolto numa coroa vencedora, depois de ter vencido a Esfinge. É um nome quase natural, aquele que goza de grande reconhecimento e prestígio entre os tebanos.

Apesar de não aceitar o destino, aceita violentar a sua "alma límpida" e cometer um crime contra a sua própria natureza. A sua visão não lhe confere a sabedoria suficiente para renunciar ao seu destino, para contrariar o *estigma com que esses demónios* o marcaram. Édipo deixa-se levar pela mão da lenda, não chegando a cumprir a ameaça inicial de desafiar *esse ponto obscuro da sua lenda*.

Devemos reflectir sobre *a descida aos infernos pelo corredor das suas próprias veias*. Apolo estaria a referir-se ao mais vil dos crimes: parricídio/incesto? Descer pelas suas próprias veias, estaria a sugerir que esse crime envolveria pessoas do mesmo sangue: o pai e a mãe? *E quando vier ao cimo será inocente como um deus*, ou seja, quando se esclarecer a verdade, Édipo não será considerado culpado, porque não sabia que Laio era seu pai, bem como que Jocasta era sua mãe.

Apesar de ter cometido os crimes, fê-lo de forma inocente "como um deus", ou seja, a sua inocência não se discutirá, não será posta em causa?

Édipo parece aceitar a "honrosa" missão de libertar o povo de Tebas, por isso, diz a Tirésias:

> *(…) vai pelas ruas de Tebas mostrar ao povo o ferro que há-de atravessar o coração do déspota*
>
> *Idem Ibidem*

Édipo prepara a sua espada, mas, principalmente, prepara-se, a si próprio, para o assassínio de Laio, dando cumprimento à "chave do enigma", obedecendo a Apolo, a quem se deve obedecer. Este momento marca uma diferença significativa entre os heróis de Sófocles e de Natália. Em Sófocles, Édipo recusa-se a aceitar o destino, por isso, afasta-se da cidade para não matar o Rei, demonstrando possuir uma vontade própria e uma grande determinação. Ao invés, em Natália, parece aceitar sem hesitação a missão que o oráculo lhe destinou: a morte de Laio. Ao exibir a espada que há-de assassinar Laio, Édipo deixa-se possuir pelo fogo-fátuo de um brilho ensanguentado. O justiceiro parece determinado, racionalmente frio e sem dúvidas, ao cumprimento das ordens de Apolo, não se questionando sobre as consequências de tão ignóbil crime. Ao contrário do que parece, a sua determinação pode ser interpretada como uma fragilidade, incapaz de renunciar a um "crime contra a própria natureza". Apesar de a sua *alma repugnar o crime*, deixou-se levar pela "mão da lenda" e desafiou Tirésias, a exibir o seu " ferro" aos que, "através dos seus olhos", lhe reconhecem o dom da vidência. A espada, símbolo da virilidade e do poder paterno, anuncia-se sem remorso como a arma do crime anunciado, que trespassará o *coração do déspota*, testemunhando a vontade de Apolo. A *moira*, o destino que os homens não podem influenciar, anuncia o "carneiro", Rei de Tebas, que morrerá às mãos de um sábio. Édipo não empregou a sabedoria, limitou-se a seguir o conselho de Tirésias; não se banhou na memória materna, cometeu um crime antinatural, não manifestando sinais de arrependimento, talvez porque sabe que não pode fugir do destino que Apolo lhe atribuiu. Ao resignar-se começa a definir-se a matriz de uma personalidade frágil, incapaz de afirmar a sua vontade.

Parte II

O esperado duelo entre Édipo e Laio não passará de um encontro com final anunciado, sob a égide de Apolo, para *lavar a afronta de que Tebas se envergonha*.O Rei será morto, e o assassino, que desconhece ser seu filho, não se sentirá um herói. O seu triunfo sobre o velho Laio não lhe trará motivos que o inebriem com a vitória. As suas palavras parecem trespassadas pela mágoa, abeiram-se quase do arrependimento como consolação redentora por uma escolha errada. Apesar de o trono lhe pertencer é a solidão que parece perturbá-lo. A cegueira que contraiu no duelo com Laio trouxe-lhe despojamento em relação ao poder:

> *A verdade é que eu não vim a Tebas nem para ser rei nem para ser cego*
> *Idem*, p.16

Não parece existir qualquer motivação de poder, apenas o cumprimento de um destino que não pôde escolher. A herança de uma coroa que nunca quis, em troca dos seus olhos, afigura-se-lhe como um negócio:

> *O caso é que um trono não se obtém de graça*
> *Idem*, p.17

Os caminhos que levam à ascensão implicam, quase sempre, a *cegueira da alma*, a perda de sentimentos, desde que ignorem as causas do coração. A máscara que oculta os afectos na hora das decisões difíceis não extingue a sabedoria de Édipo quando este regressa às trevas, depois do duelo com Laio. Ao não ter conhecido o seu verdadeiro pai, tendo sido abandonado por este ainda bebé, é quase como um regresso ao seu estado de abandono, quando Laio decidiu rejeitá-lo. A sua cegueira é um retorno ao renascimento, ainda que seja uma viagem trágica, onde estranhamente uma cidade o espera para o receber como herói, depois de ter cometido um dos crimes mais hediondos: o parricídio.

Ao ter sido escolhido para este sacrifício libertador de Tebas, Édipo não se conforma com o preço que teve de pagar:

> *Pesada coroa me colocais na cabeça, pois nunca verei a face do meu povo*
> N. Correia (1957: 16)

A sua reacção teria sido, provavelmente, outra, se o desfecho do duelo não o tivesse cegado. Este é o momento determinante que irá condicionar toda a acção de Édipo, incluindo a relação com a Rainha. A sua atenção está focada nas consequências da sua cegueira e, contudo, sabe que não conseguirá ser um invisual como qualquer outro homem. É Rei e essa responsabilidade condiciona-o:

> *E ambas as coisas terei de suportar com ânimo de rei*
> *Idem Ibidem*

Não ver "a face do seu povo" é apenas uma metáfora que traduz toda a extensão da perda. O herói que não consegue ver os aplausos pelos seus feitos, não se revê na plenitude das suas conquistas. Sabe-se que Laio o castigou desta maneira, *no lugar dos olhos tem duas chagas abertas*, impedindo-o de saborear o gáudio da entronização. Ao tomar consciência da sua fragilidade física, interpela-se sobre a sua condição limitadora perante a exigência do povo de Tebas. Terá que conviver com essa deficiência e aprender, também, com a nova solidão, que está implícita à função de Rei.

Ao caminhar sobre a sua própria sombra, quiçá, treva do mundo, Édipo reconhece a necessidade de se reencontrar perante a "dor inútil" da sua cegueira. Nem a causa do povo de Tebas lhe merece particular atenção. Não manifesta qualquer entusiasmo pelo trono do velho monarca, ao invés, elege a sua dor como uma insuportável consolação. Ao ceder a cadeira do poder, Laio cegou-o, talvez, com a intenção de castigar Édipo, insinuando-lhe que, para se ser Rei, é preciso ter olhos, não basta ser sábio. Sentindo-se injustiçado pelo elevado preço que teve de pagar, para se sentar no trono, que não escolheu, desfia um sentimento de descrença inconsolável:

> *Eu sei que a resignação faz parte da sabedoria e que esta compreende um número ilimitado de consolações. A questão é saber qual delas é a mais eloquente para convencer o coração. Porque é esta parte do ser que mais intensamente sobrevive às desgraças que nos ferem*
>
> *Idem*, p.17

Resignado, mas não conformado, Édipo procura-se entre a dor e a esperança. Só uma consolação eloquente pode sensibilizar-lhe o coração e amputar a dor. Essa consolação não passa pelo trono que a morte de Laio lhe legou, é uma promessa, uma "ameaça" difusa no amplexo poético de Natália Correia. As coordenadas tensas que se esboçam nas falas de Édipo confluem no esperado encontro com Jocasta. Será esta a consolação porque espera? *Um coração desfeito que não pode servir nem a Tebas nem ao cego* carece de uma constelação de afectos que o retire da morbidez nostálgica. O herói insinua-se a esse momento, sem antever todas as suas consequências. É uma inevitabilidade, resultante do seu heroísmo.

O Coro avisa-o:

> *E só o futuro poderá esclarecer se roubaste o povo de Tebas trocando os teus olhos por um trono, ou se Tebas te exigiu um preço excessivo neste comércio.*
>
> *Idem*, p.16

A expectativa dos Tebanos é que Édipo lhes devolva a liberdade e a justiça - igualmente cega – uma vez que *ela sabe mais dos homens que os homens dela*. Quanto vale a liberdade? Para o povo de Tebas vale os dois olhos de Édipo, mas as dúvidas persistem, e estas, só o futuro as pode esclarecer. O destino que o levou pela mão é o mesmo que lhe lembra *que aquele que mata é herdeiro do homem que matou*.

A ascensão ao poder exige quase sempre a perda da alma, uma despersonalização, e, principalmente, um embotamento de afectos.

Mas Édipo ao negar esse padrão assume-se como um herói de recusa, numa antevisão daquilo que será o seu progresso, justificando a existência de *um hóspede demasiado importuno no peito de um monarca* que procura uma consolação que o liberte das imposições.

Parte III

Jocasta aproxima-se de Édipo, assassino de seu marido, Rei de Tebas. Ao fazê-lo, divide-se entre o sentimento de viuvez e de amante. Sabe que não escolheu o senhor que há-de ocupar o lugar de Laio, no seu leito. Os deuses decidem pelos homens, e estes pelas mulheres. Está escrito que o assassino seja rei e marido, que a viúva o receba como monarca da cidade e senhor do seu coração:

> *Aqui estou para na mesma palavra te exprobrar a minha viuvez e em ti saudar o futuro senhor do meu leito. A Rainha não é livre para desatar o nó cego destes dois sentimentos. Mas a mulher pergunta-se qual deles será o indicado para receber sem constrangimentos o seu futuro esposo.*
>
> Idem, p.18

Investida no estatuto de viúva do monarca, Jocasta é uma Rainha consciente das suas responsabilidades, assume a tradição, deixa-se levar por ela, não questiona a sua condição, embora assuma que não pode decidir porque *a Rainha não é livre*.

A mulher que dá vida à Rainha confessa os seus sentimentos, tem dúvidas em relação à forma como deve receber ao *seu futuro esposo*. Recebê-lo-á como herói libertador do seu povo, ou como assassino do seu marido? Será Jocasta uma *Rainha do lugar luminoso onde nasce o Sol ou guardiã do lugar tenebroso de onde saem as sombras*?[94] Para os Tebanos, ela representa o oriente, lugar onde nasce o Sol, mas os seus sentimentos trazem-lhe à memória reminiscências de um passado ainda cheio de sombras.

[94] Vide Correia ([2]2003a:11).

Natália Correia ensaia em Jocasta aquilo que há-de ser a tese do *paradigma da Grande Mãe, que é a grande reserva da Natureza* que defendeu ao longo da vida e que é um *topos* recorrente na sua obra – Grande Mãe que tem, sem dúvida, inspiração no Próximo Oriente Antigo.

A reescrita do mito, em *O Progresso de Édipo,* configura esse exercício dramático onde assume que esta obra *não é uma peça, é um processo dialógico de expor uma tese, uma tese que retoma o mito matrista*[95] defendendo-a como uma libertação dos padrões patristas: *a mulher deve seguir as suas próprias tendências culturais, que estão intimamente ligadas ao paradigma da Grande Mãe, que é a grande reserva, a eterna reserva da Natureza.*[96]Ao acreditar que era necessário uma mudança de paradigma para vencer os principais problemas criados pelas "racionalidades masculinas", que o mito de Édipo personificava, Natália argumentava: "*é no paradigma da Grande Mãe que vejo a fonte cultural da mulher; por isso lhe chamo matrismo e não feminismo.*[97]

Jocasta, mulher de Tebas, é, assim, uma representação das mulheres do seu tempo, em que *a força da mulher emana de uma passividade que lhe foi imposta pelo patrismo triunfante que dela se apoderou como de uma matéria plástica a que o homem dá a forma da sua alma.*[98]Ao preparar-se para receber Édipo no palácio, Jocasta assume-se como a viúva que não pode fugir à condição de se deitar com o assassino de Laio, pai de seus filhos. Édipo não ignora os seus sentimentos, lamenta o que aconteceu e pede à Rainha que, com as suas próprias mãos, sinta o seu arrependimento:

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

Trata-se de um aparente paradoxo: aquele que matasse Laio teria como "troféu" a cadeira do poder e dormiria com a Rainha. Estas consequências nunca ocorreriam se Édipo não tivesse "escolhido" desembainhar a espada.

[95] Apud Júlia Lello (1988), *Esboço para uma dramaturgia sobre seis peças de Natália Correia.* Lisboa.
[96] Vide Sousa (2004:65).
[97] *Idem Ibidem.*
[98] Vide Correia ([2]2003a:15).

Mas ambos conhecem a vontade dos deuses: Édipo, ao vencer a Esfinge, que para Natália simboliza, também, as trevas, desposará, depois de assassinar o Rei de Tebas, a Rainha; e Jocasta espera conhecer esse sábio que a enviuvou. Ambos conhecem as causas e as consequências da libertação da cidade de Tebas. Assim, afirma o Coro:

> *Não poderás dizer que deploras o luto da tua noiva nem ela poderá imaginar outro noivo que não seja o assassino de Laio. Pois o crime obriga à cumplicidade e a cumplicidade ao amor*
>
> *Idem Ibidem*

O crime e o amor são dois lados de uma cidade onde se mistura a luz e a treva, a morte e a esperança. E é, entre as sombras dessa cumplicidade insinuadora que se desocultará o *O Progresso de Édipo*. O pedido para que a Rainha sinta, ainda quente, o sangue que escorre das órbitas dos seus olhos, contempla uma dramaticidade de efeitos visuais procurando alguma redenção para o seu amor. A plasticidade trágica que resulta dos olhos ensanguentados convida a uma aceitação psicológica de um Édipo vitimizado. Ao olharmos o herói, o seu sofrimento quase faz esquecer o da Rainha, a acção está centrada no seu rosto deformado, onde duas crateras são habitadas por Euménides.

Apesar de ter cometido um crime hediondo, o parricídio, Édipo agiu, tal como Orestes, na *Oresteia* de Ésquilo, para cumprir a vontade de um deus, Apolo. O crime de sangue, o matricídio, cometido por Orestes, deve ser punido com outro crime. O sangue era, assim, sinal de crime, de sofrimento mas, também, de justiça. Na peça de Natália não há um tribunal, um Areópago, nem uma deusa Atena para presidir ao tribunal que decide sobre a sua culpa, mas mantém-se uma mesma atenuante: foi por vontade de um deus. O facto de Natália ter recorrido às Euménides, como as Benevolentes, e não às Erínias, entidades vingadoras de crimes de sangue, pode indiciar alguma desculpabilização de Édipo pelo crime de parricídio.

A regressão temporal a que recorre o parricida quando a Rainha pousa a sua mão sobre o seu rosto ensanguentado, comparando esse contacto à leveza da água que corre, constitui a metáfora de uma tortura impiedosa que acentua o seu sofrimento.

Há uma linguagem que regressa às imagens onde tudo começa, sugerindo um início de pureza e de cumplicidade que envolve as mães e os filhos nos primeiros tempos de vida. A mão de Jocasta é, ainda, para Édipo uma reminiscência de afectos:

> *E é ao mesmo tempo macia e doce como o leite que as crianças chupam avidamente no seio das mães.*
> *E tem o enigmático sabor desse alimento que faz acelerar nas nossas veias a seiva da virilidade.*
>
> *Idem Ibidem*

Ao comparar a mão à água, líquido vital, estabelece uma relação que pressagia um conflito de sentimentos que o irão dilacerar. Por um lado, a mão é apaziguadora e transmite serenidade, por outro, é associada à tortura e ao suplício de Tântalo, ao fazer-lhe lembrar *a água que visionam os homens que vão morrer de sede*. Essa mesma água das fontes da poesia de Natália: saber poético, enigmaticamente transmitido no fluir da linfa.

A carga erótica que atravessa as palavras de Édipo, e que antecede a entrada no palácio, sugere um misto de sentimentos, uma ambivalência que remete para um imaginário carregado de desejo carnal, como são os vocábulos: "chupam", "seio", "enigmático sabor" e "virilidade". Há uma correlação subliminar onde se misturam as sinonímias, entreabrindo um leque psicológico que precipitará a consumação de outro crime: o incesto.

Aproxima-se o derradeiro instante em que Jocasta "dá" assentimento:

> *Serás o senhor do meu leito.*
>
> *Idem Ibidem*

A vontade dos deuses não deve ser contrariada, e ao cumprir-se a vontade do oráculo está-se a revelar o mistério da libertação da cidade de Tebas. Ao cruzar as portas do palácio, levado pela mão da Rainha, os sentidos atravessados pela gula do prazer inquietam os futuros amantes da paixão, através das mãos que se unem: as mãos criminosas de Édipo e as mãos redentoras de Jocasta.

A cumplicidade que obriga ao amor é, assim, uma mistura de desejos e de interesses em nome de uma cidade que deseja erguer-se da decadência e da ruína. A introdução de Édipo no palácio é uma espécie de iniciação, acompanhado de alguns simbolismos que deixam transparecer o poder através da Rainha.

> *A Rainha segue à frente. Conduz pela ponta dos dedos o rei cego*
>
> *Idem*, p.19

O facto de Édipo ser cego pode constituir a alegoria de uma viagem em que este é convidado a descobrir através de sons, de toques e de palavras um outro mundo. Cada viagem que fizer no palácio, tendo como amparo a mão da Rainha, poderá ser uma oportunidade de reflexão para compreender a razão por que os "demónios o marcaram". A Rainha tem pressa, há uma excitação no seu comportamento que lhe denuncia o desejo:

> *Coro*
> *"A ondulação do seu corpo espalha no ar essas vagas de calor geradas na carne da fêmea insofrida pelas núpcias."*
>
> *Idem*, p.19

Unidos pelo destino de Tebas correm para o leito onde o "futuro senhor" da cidade consumará a predição do oráculo. Há neste encontro um regresso, onde as mãos simbolizam a protecção mas, também, as guias de um destino comum. A "metamorfose do pigmeu em gigante" está quase consumada, o Rei segue a Rainha:

> *Coro*
> *(…) com receosa languidez como se temesse o momento para o qual todos os sentidos o puxam vertiginosamente.*
>
> *Idem Ibidem*

A água, metáfora de mãos, que atenua o sofrimento, escorre como o leite, indutor de virilidade, mas, também, de excitação e de prazer. O elemento primordial é, assim, sinalizador de um ambiente que os envolve através dos sentidos. Sabedoria poético-profética e fluido vital, de união uterina, associam-se.

Édipo IV

Precipitam-se para o palácio, espaço simbólico do poder, onde se mistura o seu exercício e os caminhos da vida privada. Jocasta sente na carne o fogo da paixão e *abandona os seios à boca do amante*, convidando-o a beber. Mas o quê? O jogo da paixão tem no corpo a paisagem do prazer, a geografia insaciável onde os amantes se consomem. No centro da fogueira a cor das labaredas é intensa e indecifrável, não se respira nesse olho emocional que serpenteia a vida, talvez o universo se reduza a esse lugar onde tudo parece fundir-se ou desnascer. A lava da paixão é cega e avassaladora, arrastando na sua marcha os incrédulos aprendizes do ofício.

A sede primordial é apenas uma metáfora onde se esconde a memória e a sua ausência, onde se desnudam perturbadoras reminiscências que solicitam respostas ocultadas pelo silêncio inquieto que atravessou a vida de Édipo. A sede é mais do que a volúpia, é mais do que a ideia de misturar os corpos de luz e sombra de Jocasta e de Édipo. É um convite à viagem, é um regresso impossível que desafia os cúmplices a decifrarem no rio, as margens comuns, os nomes, os mistérios, as circunstâncias e as linhas que tornaram o reencontro uma fogueira incestuosa.

Há uma "sede" inexplicável que parece não ter limites, a ambiguidade entre o desejo carnal e o segredo que envolve os amantes, há um jogo de sombras e de sugestão que convida ao diálogo luminoso sobre esse passado que toldou as suas vidas. A "sede" de Édipo fala de uma lenta revelação, de uma luz sinónima de sabedoria que, atravessando as trevas lhe há-de revelar a sua identidade. A ocultação da sua origem é a mais dolorosa das suas sedes:

> *Beberei até encontrar o sabor da primeira água que nos alimenta!*
>
> *Idem Ibidem*

Ao procurar esse *sabor da primeira água*, referência ao leite materno, os seios aparecem como uma representação da fonte vivificadora, insubstituível, despojados de qualquer simbolismo erótico; mas, uma outra leitura se adensa à ilimitada sede que Jocasta reconhece impacientar Édipo. A "sede" pode, também, ser interpretada como ambição ou desejo. Édipo não tem explicação para o que sente e, por isso, aceita que não há limite para essa sede que parece condenar os dois.

O sabor da primeira água convida a uma viagem ao passado, a uma anamnese partilhada pelo impulso do reencontro onde se pressentem as linhas imperceptíveis da identidade. Só a ausência de conhecimento pode levar os amantes ao excesso:

> *O que não tem decifração não tem limite*
>
> *Idem*, p.20

O silêncio que oculta a "decifração" da "sede", que contamina Jocasta e Édipo nos aposentos da Rainha abre espaço a um diálogo insinuante e inconclusivo.

A Rainha convoca para a hora dos instantes lascivos o seu sofrimento, a ferida no seu peito, que ainda sangra, aberta com a morte de Laio. Insatisfeita com a sua condição de sombra, a sua beleza parece condenada a essa condição invisível, não passando de fumo que se dissipa. Ela aspira a ser vista, não se satisfaz com a impossibilidade, ainda que reconheça que o amor é o preço que obriga muitas vezes à crueldade. E o preço a pagar por Édipo, para aceder ao amor de Jocasta, foi a sua cegueira e, para a Rainha, a viuvez. Ambos sentem as consequências. Ele ficou cego e ela viúva. Fica a ideia de que o parricídio foi um crime por amor, e que esse crime foi necessário para ascenderem ao encontro. *Ao contrário do que deseja*, que é saber se Édipo a acha bela, se está apaixonado, chega a pensar que o melhor é continuar na incerteza, e, por isso, talvez faça algum sentido "implorar aos deuses a cumplicidade" da sua cegueira.

Há uma ambiguidade que lhe percorre os sentimentos, por um lado deseja ser vista e amada, por outro, tem receio que o amor de Édipo não se confirme e, por isso, medo de não ser correspondida. Daí, o seu comentário: *ao contrário do que desesperadamente anseio* exprime a sua angústia mas, também, os seus receios.

Talvez pense que mais vale permanecer na ilusão de ser amada por Édipo, do que confrontar-se com uma possível frustração das suas expectativas. Daí, solicitar aos deuses para que Édipo se mantenha cego.

Esta aparente contradição justifica-se quando o amor é cruel e irracional e não existe uma "decifração" quando os fins parecem justificar todos os limites. A morte de Laio foi justificada pelos deuses para libertar a cidade de Tebas, e a consequência previsível foi o encontro de Édipo com a rainha Jocasta. Há neste encontro um sentimento trágico que inspira o amor e a compaixão, que quase faz esquecer o crime de parricídio, onde permanece essa "maldita coisa" que se torna irresistível e que não pode esperar pela vontade dos deuses, e que só os amantes conseguem ver. A cegueira que atravessa a paixão não se confunde com o mundo das verdades onde se *desperdiça a volubilidade das pupilas*.

Ao comparar a sua cegueira à do mundo, Édipo relativiza a sua condição e generaliza para aqueles que não querem ver o que é essencial na vida do Homem. E o essencial está para além daquilo que se vê, oculta-se ao mundo das sensações fáceis onde tudo parece existir para satisfazer a imagem.

Na crescente necessidade de procurar a explicação das coisas, através da luz primordial que lhe *pertence por direito de nascença*, Édipo interroga Jocasta sobre a sua cegueira, põe em causa a sua verdadeira condição e a da sua amada. Estreita é a porta por onde Édipo convida Jocasta a fixar a luz das coisas essenciais:

> *Não será sempre a mesma luz que nos pertence por direito de nascença e que voltamos para dentro de nós quando as pálpebras se fecham sobre as formas supérfluas ao nosso sentir?*
>
> *Idem*, p.20

A viagem interior não se vê, é uma eterna procura que exige paciência, quando se partilha a esperança entre o efémero e essa *luz que nos pertence*, quando ao mundo da percepção sensorial se acrescenta essa luz interior que procura iluminar "as coisas essenciais", em nome do perfume dos dias: o amor. Importa lembrar que Édipo traz consigo a fama de sábio, depois de ter decifrado *a quádrupla do enigma*.

Apesar de cego, o "*clarão*" que lhe ilumina os passos define-lhe a silhueta, mas o mundo dos outros, aqui representado por Jocasta, *que desperdiça a volubilidade das pupilas*, dificilmente compreenderá o significado do fogo que os cerca. Se o pior é a "incompreensão" dos outros, as chamas ainda caminharão sobre as palavras até o gelo inundar os afectos.

A cidade venceu um tirano, libertou-se do déspota por vontade de Apolo, mas o vencedor, cativo dessa decisão divina, deixou-se possuir pelas gáveas da paixão:

> *É um coração apaixonado que ocupa o trono de Tebas.*
> *Será o momento indicado para lamentarmos a sua cegueira*
> *ou de invejarmos a cegueira dos homens enamorados?*
>
> *Idem,*p.21

A pergunta aberta do Coro define o pensamento da autora. Natália Correia assumia-se como romântica. Ao assumir-se, também, na *cegueira dos homens enamorados*, no plural, por comparação com Édipo, a cegueira da paixão impede o amante de ver o que não lhe interessa, porque não é central na sua geografia afectiva.

Quando a paixão comanda a vida, um sobressalto irracional apodera-se dos sentidos, uma vaga de esperança açoita a carne e atiça o fogo do desejo, o mais pequeno gesto pronuncia a voz que o tempo silenciou. Nenhuma verdade é inteira se a cegueira da alma ignora a volúpia da carne, se o véu que oculta a geometria do erotismo não se completa na invisível cumplicidade das mãos. A impossibilidade da totalidade dos sentidos na comunicação dos corpos é ultrapassada pela seiva que escorre sob a pele dos amantes. Édipo assume-se como sábio intérprete dessa relação dos corpos, da natureza e da cidade, interrogando-se sobre o poder e o amor.

> *Não há cegueira no mundo que chegue para*
> *vendar os olhos dos amantes.*
>
> *Idem Ibidem*

As suas certezas intemporais não dependiam da sua cegueira, a força dos afectos não tinha sido hipotecada pela sua condição de invisual, nem aqueles que se opunham ao seu "clarão" interior podiam vendar o seu amor. É o herói que o afirma, como se da sua relação com o tempo um segredo exigesse asas e luz:

> *Queres ver? Aqui na tua face, debaixo do meu dedo, há um sinal idêntico a uma gota de orvalho numa rosa. É assim. Sempre que te toco reacendem-se as lâmpadas apagadas na minha carne.*
>
> *Idem Ibidem*

Há uma espécie de sopro de vida que atravessa a sua carne sempre que toca Jocasta. Mas o mais surpreendente é a palavra "sempre". Ela surge como uma prática que se repete, como um ritual intimista persistente e familiar. "Sempre" é a metáfora da sua voz interior, do reencontro com a memória que os vincula.

A pele de Jocasta revela-se uma galáxia incandescente que lhe ilumina os desejos, despertando-o para o ofício do amor. O diálogo de "luz e treva" afigura-se como uma oportunidade para os amantes mergulharem nas origens, onde a paixão se insinua ou onde o cordão umbilical os liberta para o amor incestuoso.

> *Onde foi que viste pela primeira vez?*
>
> *Idem Ibidem*

A pergunta da rainha indicia uma viagem sem regresso, uma inexorável procura de sombras e silêncios que envolvem a vida de ambos. Há perguntas que são reencontros, precipícios, escarpas fatais que enovelam os curiosos quando há uma caixa de Pandora que escuda o tempo não iluminado. A busca desse tempo não iluminado é, ainda, uma transparência por onde escapam as interdições e se explica o que vem *à tona da memória*. Édipo sabe que o que sobreviveu ao esquecimento é o que permanece indelével em cada um.

> *Não há primeira vez. Trouxe-te sempre espalhada no meu sangue. As tuas linhas dispersas boiavam como flores aquáticas à tona da minha memória. Às vezes era um perfil que se formava como um círculo na água e que depois ia quebrar-se de encontro à margem de qualquer interdição. Outras vezes, a curva duma espádua que se fechava avidamente antes de florir no lírio do teu rosto.*
>
> *Idem*, p.22

O tempo não diluiu a presença de Jocasta na vida de Édipo. Ao assumir que desde sempre habitou em silêncio a sua vida, pela íntima paisagem do sangue, ou seja, pela consanguinidade, o seu corpo emergia na anatomia das formas nesse magma quase aquático, espécie de nenúfares, desenhado avulso no movimento concêntrico, de grande erotismo, onde, quiçá, se ocultam algumas interdições. Há uma linguagem floral que convida à sugestão dos aromas da carne, onde se misturam os desejos do macho possuído pelo impulso do prazer. Tudo serve para evocar Jocasta, desde elementos da natureza, a corpos de outras cortesãs.

A sua imagem bailava-lhe na respiração dos dias e quando as "noites cálidas" chegavam era o seu nome que escutava, uma espécie de cordão umbilical invisível mas persistente:

> *Quando chegaste junto de mim, não eras outra.*
>
> *Idem Ibidem*

Como se o tempo se tivesse contraído para perpetuar as primeiras imagens, para eternizar o que sempre desejou: ter permanecido à distância de um olhar. No fundo dessas memórias, onde se passeiam as almas dos mortos, num Hades poético, soçobra um vazio que só pode ser preenchido pelo amor precocemente roubado, tragicamente vingado. A cortina que ondula entre o passado e o presente não permite, ainda, iluminar os corpos com a verdade inteira, mas apenas com os fantasmas que habitam cada um.

Jocasta interroga-se se esse mundo interior de Édipo, onde permanecem recordações muito vivas, não é uma criação cognitiva sem correspondência real:

> *Será que fora de ti eu realmente existi?*
>
> *Idem Ibidem*

A resposta de Édipo é feita com outra pergunta:

> *Será que fora de mim eu próprio realmente não existia?*
>
> *Idem Ibidem*

As dúvidas alimentam a intervenção do Coro, no final, desta IV parte:

> *Os nossos fantasmas nascem connosco e connosco*
> *crescem dentro de nós. Se colhermos uma rosa e em vez*
> *da rosa cair um sapo na nossa mão é que os nossos*
> *fantasmas preferem os sapos às rosas.*
>
> *Idem*, p.23

O conflito latente, muitas vezes, entre a realidade e o mundo que nos cerca é, quase sempre, condicionado pela história de vida, onde se adensam as impressões da viagem.

Quem olha para o passado sem espreitar o futuro acaba refém da sombra, mesmo que seja dotado para decifrar enigmas. A recriação de um mundo interior, gerado pela luz que escorre da inteligência dos afectos, não transforma a ilusão numa realidade com olhos. O medo de Jocasta é verosímil. Se, por um lado, quer ter a certeza que Édipo a deseja como ela é, por outro, teme ser apenas um fantasma, uma criação imaginativa daquele que diz trazê-la espalhada no sangue. Açoitam-lhe a carne os desejos de um prazer incendiado, o fogo flameja nos seus lábios e a sede sem limites de Édipo funde-se num beijo, em busca do silêncio das bocas, *mas agora sobre o eixo dos dois corpos entrelaçados*.

O reencontro é apenas o princípio de outros desencontros, que os ligam ao passado e a um futuro desconcertante.

Parte V

Enquanto Jocasta vai ao Templo pedir aos deuses para que ao seu amado lhe seja restituída a vista, Édipo e Tirésias têm um longo diálogo no jardim do palácio. O velho adivinho antecipa o que há-de acontecer:

> *Alegra-te, Rei! Os ouvidos de Apolo abriram-se aos votos dos Tebanos.*
>
> *Idem Ibidem*

Há nesta revelação uma íntima justiça, partilhada entre o povo de Tebas e os deuses. Os rogos de Jocasta satisfazem os seus interesses mas, também, representam a consciência dos tebanos. A verdade é que Édipo não foi a Tebas "*nem para ser rei nem para ser cego*. Tirésias explica:

> *Quis assim a cidade pagar uma dívida que contraiu para contigo. Devolver a paz àquele que lha restituiu com sacrifício da carne com que luminosamente os deuses haviam vestido a perfeição dos seus ossos.*
>
> *Idem*, p.24.

A má consciência da cidade comove-se perante a injustiça. A paz de Tebas será plena se o seu Rei, também, a reencontrar sem o "*sacrifício da mutilação da carne*". Se recuperar a visão, a Rainha cumpre o seu desejo íntimo e, simultaneamente, devolve a possibilidade do Rei se reencontrar na plenitude das suas faculdades. Expulsas, as Euménides, as "Benevolentes", das órbitas do Rei, as pupilas mortas ressuscitarão depois de serem lavadas com água de um regato indicado por Apolo, metáfora de uma nova vida dentro da qual a existência reencontrará o mundo das imagens. Mas Édipo interroga-se sobre as

razões que terão levado a cidade a pedir a Apolo piedade para o seu infortúnio. Admite não ser fácil descobrir. Talvez Tebas tivesse consciência que o seu Rei pagou um preço elevado para vencer a Esfinge. Mas no próprio sofrimento do Rei há um território que não deve ser violado, na sua dor habita a paz, a pomba branca, que a sabedoria esculpiu por dentro da miséria e da razão. Para Tirésias a piedade dos deuses e do povo de Tebas coexistem:

> *E Apolo entendeu que eram justos os rogos dos Tebanos,*
> *porque o oráculo indicou o regato cujas águas*
> *ressuscitam as pupilas mortas*
>
> *Idem Ibidem*

As dúvidas suscitadas por Édipo encontram no velho adivinho a sabedoria da idade e a voz da razão. O eco de outro diálogo entre ambos ressoa novamente:

> *É a nossa lenda que nos leva pela mão. Uma vez que nos*
> *confiamos à sua direcção não podemos repousar à*
> *sombra da árvore doutro caminho. Sob pena de nos*
> *transformarmos num carneiro.*
>
> *Idem,* p.14

A ideia de abandonar a lenda "torturado pelo medo" é um desafio, onde Tirésias ousa questionar a coragem de Édipo.

> *Terias tu decidido ultimamente que para um homem*
> *torturado pelo medo é mil vezes mais cómodo*
> *transformar-se num cordeiro?*
>
> *Idem,* p.25

Há aqui uma referência a *Agnus Dei*, aquele que é sacrificado (carneiro). Édipo reconhece que tem medo e dúvidas. Quase a recuperar a visão espera-o um mundo de novas

alegrias mas, também, de algumas tristezas. Ambas as situações inquietam-no, alimentam-lhe as incertezas.

> *O medo de chegar às alegrias que me esperam, ou o medo de partir das tristezas que me acompanham.*
>
> *Idem Ibidem*

A viagem interior, quase solitária, despojada das imagens do mundo que contaminam a pureza das coisas, que ocultam a essência semântica dos sentidos, não impede que Édipo se interrogue sobre o significado do mundo invisível que segue a sua marcha, independentemente da sua vontade. A sua cegueira não é interior, as alegorias da vida invisível perpetuam-lhe as dúvidas e os receios. E aquilo que não vê é muito mais do que aquilo que é acessível ao comum dos mortais. A sua cegueira é, também, a metáfora de uma viagem ao seu passado, onde permanece a origem da sua história de vida de abandono e de adopção. Tirésias, sabiamente, encontra as palavras: *que a cobardia (*de Édipo*) não deixa subir à consciência*:

> *E a dúvida é a medida do homem que tem motivos para se não supor ignorante. Por isso te custa renunciar à cegueira. Ela é a cúmplice mais favorável da tua impotência perante as coisas que não distingues.*
>
> *Idem Ibidem*

Refém da lenda e, também, do amor, o Rei desabafa:

> *É fácil um homem ambicionar um trono. Mas, é sempre difícil renunciar a ele*
>
> *Idem*, p.26

Apesar de várias vezes ter dito que não ambicionava ser detentor da coroa de Tebas, a cadeira do poder levou-o ao encontro de um amor a que não quer renunciar, ainda que alimente o receio de abandonar à cegueira. Foi nesse estado que conheceu a glória da cidade de Tebas e que Jocasta o reconheceu senhor do seu leito. Ao abandonar a cegueira, a dúvida é legítima e inquieta-o: continuará a Rainha a amá-lo? A verdade é que o poder de Tebas deixou de ser importante para Édipo, toda a sua atenção está concentrada na sua paixão, as suas energias parecem convergir apenas para aquela que roga aos deuses pelo fim da sua cegueira. Jocasta e Tebas são dois lados de uma mesma consequência: o poder da sabedoria e a sabedoria do poder.

A decifração da quádrupla do enigma teve como consequência o acesso ao Trono onde se exige sabedoria e moderação. Abdicar desse poder significa renunciar ao *amor com que a Rainha o honrou*, ainda que Tirésias considere tratar-se de um amor/compaixão:

> *Diz-me, Rei Édipo: que nome devemos nós dar a esse sentimento com que amam as mulheres que não podem amar doutra maneira? Se o objecto deste amor singular for um atleta, a palavra indicada será orgulho. Mas no teu caso, talvez lhe possamos chamar de compaixão.*
>
> *Idem Ibidem*

Ao recear abandonar o estado de cegueira, *cúmplice das coisas que não distingue*, Tirésias leva Édipo a interrogar-se sobre o amor/compaixão. O egoísmo confortável do Rei, despojado de mesquinhez, mas viciado na sua cegueira, devia levá-lo a condoer-se de Jocasta. A Rainha cultiva a dúvida sobre a força do seu amor, caso o Rei não fosse cego. Ao pretender esclarecer-se, procura os mistérios dessa treva, onde permanecem muitas alegrias e tristezas: a luz. Ao implorar aos deuses que devolvam a visão ao seu Rei, procura reencontrar na cumplicidade dos olhares a resposta para a confirmação desse amor, onde se leia o enamoramento sem receios e sem invisibilidades.

> *Jocasta sabe que nunca amei outra mulher. Se não a tivesse encontrado seria igualmente o amante de Jocasta.*
>
> *Idem*, p.29

Esta afirmação de Édipo pressupõe uma pré-existência da mulher amada, muito antes de a conhecer, quase dispensando de a conhecer, de a ver, porque essa mulher imaginária, metafórica, sempre existiu, dentro de si.

Parte VI

A peça termina com o som das palavras poéticas arrancadas às águas correntes que, milagrosamente, transformam a cegueira de Édipo numa janela com vista para o mundo da sua paixão. Édipo recupera a visão nas águas do ribeiro que Apolo tinha identificado como sendo capaz de ressuscitar *as pupilas mortas* do Rei. O regresso à luz, às coisas tebanas, talvez, o restitua "à força primitiva", ao esplendor da "claridade" onde se precipitam as memórias de aprendizagens dolorosas. O Coro, que se interroga:

> *Serão os dois fachos da intrepidez e da sabedoria*
> *que iluminarão o caminho dos tebanos?*
>
> *Idem,* p.30

sabe que um passado persegue a sua sombra e que uma teia o mantém cativo. A expulsão das Euménides das suas órbitas, possivelmente, não lhe trará o reencontro com a paz. A distância com que olha o seu passado surge-lhe imersa na poeira da invisibilidade que atravessou, desde que matou os quatro dragões. Há uma espessura perturbadora que lhe habita as pupilas quando se reencontra com o frágil mundo das coisas visíveis. Essa experiência do reencontro com o seu próprio corpo, com as mãos, com o convívio da alegria intransitiva traz-lhe a lucidez e o horizonte das causas a que continua ligado.

Édipo sabe que, embora, restituído ao fulgor de ver o mundo real, nada será como dantes:

> *Não há regresso. Na verdade, nenhuma viagem nos*
> *permite verdadeiro regresso.*
>
> *Idem,* p.31

Esta afirmação reproduz uma certa aprendizagem enquanto cultor no mundo das trevas. A sabedoria começa a emergir, como experiência reflectida, como processo de revisitação da memória projectada na demanda de uma luz, onde a incerteza se adensa como lugar de descobertas:

> *O retorno é apenas mais uma cadeia do nosso constante progresso. Estou de novo na posse da antiga potência.*
>
> *Idem Ibidem*

Ao regressar ao mundo das coisas visíveis, Édipo é mais cauteloso e contido nas emoções, a experiência marcante da cegueira ter-lhe-á modelado o carácter e resfriado os entusiasmos. Ao olhar o passado, um desfiladeiro comprime-lhe as memórias, precipita-o num jogo de espelhos onde se reflectem as imagens de outras lutas e as suas invisíveis consequências: os combates com a Esfinge e Laio. Gota-a-gota esse passado de heroísmo turva-lhe o horizonte a que deseja regressar.

> *Mas certamente que não a usarei para repetir velhos combates.*
>
> *Idem Ibidem*

O que vê acentua-lhe a necessidade de ver melhor e de ver diferente. *O progresso de Édipo*, que dá título a esta obra, surge neste contexto como uma inevitabilidade a que está condenado pelo facto de existir, como uma resultante temporal da viagem. Mas Édipo é Rei de Tebas e pelo facto "de estar na posse da antiga potência" confere-lhe uma responsabilidade única, de que não se pode eximir. Espera-o um povo ancorado na esperança de que a sua intrepidez lhe devolva "as proporções do antigo herói".

Mas a incerteza é uma nuvem volúvel que se espalha na lonjura das inquietações da cidade. O seu "novo combate" é "sem dúvida o que mais estimula o seu espírito guerreiro", há um chamamento que o impele a ocultar quase toda a realidade, é como se a cauda de um cometa o guiasse para lhe iluminar o caminho agora revelado.

O povo de Tebas espera-o, mas o Rei

> *atravessa a paisagem como um cavalo fogoso, cego para ambos os lados.*
>
> *Idem Ibidem*

Há uma pressa irracional que lhe orienta o passo, uma voz interior que o faz olvidar as responsabilidades perante a cidade. Édipo parece esquecer que é Rei.

O impulso da paixão tolda-lhe os sentidos, leva-o pela mão. O seu pensamento continua cego para o mundo, menos para Jocasta:

> *Tenho pressa de chegar junto de Jocasta.*
>
> *Idem Ibidem*

É no seu centro de fuga que se aureolam as *proporções harmoniosas* da Rainha, *um contorno dourado*, realçado pelo estremunhar intenso da manhã. Ao precipitar-se em busca de Jocasta parece recear que algum impedimento se interponha, impedindo-o de saciar-se nesse clarão onde a amante o espera. Apesar da certeza que deve sentir, Édipo parece pertencer ao mundo onde

> *os homens muito apressados são pessoas que receiam chegar ao fim. Correm excessivamente porque se afrouxassem o passo certamente que voltariam para trás.*
>
> *Idem Ibidem*

Na realidade este encontro tem características únicas, é como se se encontrassem pela primeira vez. Ansiedade gera ansiedade e ambos estão contaminados pela expectativa da recepção do outro. A clareza com que Édipo vê Jocasta inibe-lhe as emoções, é como se um raio lhe tivesse fulminado o inefável instante do reencontro.

Reminiscências inconfessáveis resfriam-lhe a "sofreguidão" quando *os dois rostos estão bastante próximos*, interrogando-se:

> *Mulher! Onde te vi? Que fantasma familiar a tua imagem desenterra nas minhas recordações?*
>
> *Idem,* p.32

Este instante marca o início do reconhecimento, talvez de uma reminiscência fetal, a evocação de uma memória da vinculação mãe-filho. É, também, um dos momentos mais dramáticos, o confronto do herói com a suspeição de um crime e, simultaneamente, o erguer do véu que oculta os seus fantasmas familiares. O drama do originado começa a revelar-se, e o convívio com a possibilidade de Jocasta ser, também, a sua mãe, é uma dolorosa e insuportável consequência de ter recuperado a visão.

Não foi impunemente que expulsaram as Euménides das suas órbitas; mais do que restituir o herói à sua "força primitiva", serviu para que Édipo regressasse à sua condição de sábio, revelador de mistérios. Foi nesta condição que ele decifrou *a quádrupla do enigma*. Ao recuperar a visão, quiçá, para encaminhar o destino dos Tebanos, o Rei sente o impulso da paixão e guinda-se ao chamamento. As promessas de amor a Jocasta, anteriormente referidas num diálogo com Tirésias – *Jocasta sabe que nunca amei outra mulher. Se não a tivesse encontrado seria igualmente o amante de Jocasta* –, sugerem a existência de uma predestinação em que acredita:

> *(…) favorecida por um amor que só a nós estava destinado*
>
> *Idem,* p.32

Há dois registos diferentes. Jocasta pensa que ele se refere ao amor que dizia, sempre, ter sentido por ela. Mas, afinal, ele refere-se à reminiscência da infância, enquanto filho.

Édipo revela ter poucas dúvidas, os seus sentimentos são cada vez mais a pele de um tambor que ressoa as primeiras intuições. Se se confirmarem:

> *Os actos mais puros ficarão envilecidos pela consciência da infâmia que se comete*
>
> *Idem Ibidem*

E, então, quase tudo deixa de fazer sentido, ou seja, mistura a consciência do Originado e a nudez inexpugnável de uma verdade horrenda:

> *O mamilo róseo perderá a cor na boca do amante. Porque este já não ignora que aquela fonte de volúpia é o mesmo seio que o amamentou*
>
> *Idem Ibidem*

O reconhecimento traz-lhe uma inquieta dúvida de consciência que o expõe aos olhos do povo de Tebas. A incerteza que o envolve, nesse momento, encerra uma visão antecipatória das consequências. É nestas situações que a sua sabedoria ilumina o progresso do herói.

A queda do Rei configura uma perda que se dilata para além das fronteiras físicas do seu território, é um luto psicológico e simbólico difícil de ultrapassar. Édipo sabe que a infâmia, o incesto, é um dos piores crimes aos olhos da sociedade. E Jocasta acompanho-o:

> *A tua suspeita é tenebrosa. Não podemos sobreviver à sua comprovação.*
>
> *Idem,* p.33

Há uma cultura de vergonha que enlaça os amantes, cobertos de uma infâmia que exige uma decisão. A cidade, neste caso o Coro, chama a atenção para o fim da ilusão em que

viviam. Se antes nenhum sabia que cometera um crime, depois, é-lhes difícil dissimular, porque tomaram consciência das suas faltas:

> *E terão de chamar infâmia à sua infâmia*
>
> *Idem Ibidem*

A história das suas vidas, de Édipo e Jocasta, uniu-se e afastou-se, e este padrão manter-se-á, ambos continuam reféns de uma "cegueira" onde os laços do amor se misturam com os de sangue, derramando um sentimento trágico que não pode adiar o futuro. *O conhecimento do mal entrou-lhe pela cabeça*, pela consciência, e não adianta disfarçar-se, porque não há absolvição possível. Não poderão viver na angústia da indecisão. A sua vida está, como sempre esteve, nas mãos de Jocasta. Ao ajoelhar-se, entrega-se às mãos daquela que o amamentou e amou *com as violentas sementes do seu orgasmo*. Ao entregar-lhe a espada, símbolo de poder e de justiça, espera que a Rainha o trespasse. Édipo, no limite das suas forças, ainda enumera o seu auto de acusação:

> *Dum só golpe eu desatei o nó sagrado da família. Nem um ramo deixei de pé. Quando mergulhares a ponta da espada no peito do teu filho, punirás duma só estocada o parricida que te fez viúva, o filho incestuoso que te arrastou ao crime e o irmão assassino que provocou a orfandade dos teus filhos.*
>
> *Idem Ibidem*

Reconhece que matou o pai, Laio, que deixou órfãos Isménia, Antígona e Polinices e que cometeu a infâmia do incesto com a sua mãe, Jocasta.

Pode-se imaginar se Édipo alguma vez se teria envolvido com a Rainha se não tivesse cegado. Sabe-se que a cegueira o impediu de ver o rosto de Jocasta, mas não de se envolver afectivamente. Podemos admitir que a impossibilidade de reconhecer antecipadamente *a imagem que desenterra as suas recordações* lhe atenua a responsabilidade no crime de incesto, mas não o iliba do crime de parricídio. A Rainha, ao tomar a espada

> *(…) fere com a ponta da lâmina as pupilas atónitas do amante.*
>
> *Idem*, p.34

Ao cegar Édipo, ela quis "castigar" o amante, aos olhos de Tebas, para salvar o filho. Quis devolver o amante ao seu estado inicial, às trevas, tal como o encontrou, mas, agora, com a certeza de que ele a ama e lembrando-se, provavelmente, da sua frase profética:

> *Não há cegueira no mundo que chegue para vendar os olhos dos amantes.*
>
> *Idem,* p.21

Perante a impossibilidade de ocultarem a prova da infâmia, Jocasta antecipa um final trágico para o seu amor.

A peça termina com duas perguntas:

> *Poderão os dois pôr uma pedra sobre o pecado (incesto)* e *regressarem à inocência?*
>
> *Idem,* p.34

Ou dito de outra maneira, poderão os dois voltarem a ser amantes, cultuarem o amor carnal, orgástico, esquecendo a consanguinidade? E se regressarem?

> *Terá o mundo de inventar outro nome para a castidade? ·*
>
> *Idem Ibidem*

As cegueiras de Édipo foram sempre uma consequência da sua afirmação perante o poder, a primeira resultou do combate com o seu pai, Laio, e a segunda foi igualmente o resultado da intervenção da sua mãe-mulher, Jocasta, que lhe abre a via para uma

verdadeira visão interior, que dá sentido e plenitude à sabedoria poética de Édipo, lá onde a união e fusão primitiva com a Mátria tem lugar.

Dotado de uma sabedoria poética invulgar, Édipo, diversamente do Édipo sofocliano, aparece como um ser que parece aceitar, de modo mais passivo, o seu destino. Ao entregar a espada à Rainha para que esta faça justiça, abandona-se ao livre arbítrio de Jocasta. Este é um final completamente diferente daquele que Sófocles escolheu para o seu *Rei Édipo*, onde a Rainha se suicida no palácio e Édipo se cega por não conseguir enfrentar a vergonha e a censura da cidade.

Jocasta, a Mulher que vai progressivamente ganhando protagonismo ao longo de toda a obra, agiganta a sua personalidade no final, conferindo dramatismo aos últimos instantes da luz de Édipo. Ao perdoar-lhe a vida, elevou-a uma dimensão trágica de que não se pode excluir a vinculação existente.

Esposa e Esposo, Mãe e Filho, Origem e Originado são no final um só, num 'pro-gresso' que é 're-gresso' ao estádio anterior ao gesto de criação e separação, ao nascimento e à consequente ameaça da morte e de uma outra categoria de trevas. O decifrador do inominado Tetragrama, aquele a quem o monstro abriu o peito, tal como a Esfinge de Hofmannstahl abriu a caverna reveladora a Édipo, entrega-se, agora, pela mão unificadora de Jocasta, a Mão-Mátria, ao primordial princípio, qual *arche* grega, que é fundamento e destino de seres excepcionais.

.

CONCLUSÃO

O progresso de Édipo, na obra em estudo, chegou pela mão de Jocasta. Ela tomou a iniciativa, ocupou o espaço cénico do herói, impôs um outro olhar sobre os costumes, interpelou-nos sobre a re-leitura do mito. Édipo não é para N.C. apenas o arquétipo do sábio que desvenda o mistério da Esfinge; representa, ao invés, o herói do amor, desapegado do poder da cidade, alguém que demonstra, quase sempre, pouca decisão, afastando-o do herói trágico. Em contrapartida, Natália escolheu para Jocasta um papel central na peça, devolve-lhe a luz primordial da sua Mátria, da Mulher capaz de inspirar o amor e o poder espiritual, a mulher-fonte, a mulher-pátria, terra fértil da natureza; Jocasta invoca a origem, a união simbólica e, como tal, polissémica, compósita de eros-thanatos e, ao mesmo tempo, dessa natureza intacta despida de *hamartia* e de *hybris*.

É, precisamente, neste contexto, que N. Correia ilumina o tema do incesto, em *O Progresso de Édipo – Poema dramático*, ao desafiar o ambiente cultural e ideológico que tornava irrespirável a contemporaneidade. A temática do incesto, como tema cultural fraturante, é uma sombra freudianamente que atravessa a sua obra. O incesto continua a ser uma infâmia incompreensível na cidade de Tebas, representante do poder real e simbólico, rejeitando o amor-paixão.

N. Correia não defende o incesto, mas apenas um exercício de conflito ideológico e cultural, um arremesso para combater os preconceitos e abrir caminho a novas maneiras de pensar.

Lisboa, nos anos cinquenta, continuava sonolenta, tal como nos tempos de Eça de Queirós, e indiferente à temática do incesto.[99] Mais ainda: numa sociedade fechada, pautada por uma «moral e bons costumes» pequeno-burguesa e de aparências, num figurino cultivado pelo Estado Novo, em que o estético estava sujeito ao traço azul da censura política, compreende-se que o mito de Édipo não tenha, praticamente, conhecido tratamentos e representações no espaço português.[100]Castro Osório[101] 'branqueou' o incesto na sua trilogia de cariz nietzscheano-wagneriano. N. Correia, por seu turno, encontrou, na obra *O Progresso de Édipo*, uma oportunidade para contrapor à *Trilogia de Édipo*, também, um poema dramático, e afrontar, com rebeldia criativa e provocadora, o marasmo oficial dos circuitos estéticos tutelados pelo Estado Novo.

O motivo inspirador do incesto regressará, como se viu supra, p.24, em futuras criações, nomeadamente em *As Núpcias*.

Natália Correia situa-se, assim, à sua maneira, na esteira das reescritas pós-freudianas do mito e, por esta via, abre, decididamente, as portas da criação dramático-literária portuguesa à moderna e originalíssima recepção de Édipo a qual, já no crepúsculo do regime, conhece novo e decisivo impulso com Bernardo Santareno. Também em *António Marinheiro ou Édipo de Alfama* o dramaturgo, porventura na esteira de Natália, ainda com objectivo e sentido dramático diversos, leva Édipo/ António a mergulhar definitivamente numa noite marítima e uterina, e transfere para Jocasta/ Amália a força vital da mulher natureza, que afirma a sua raiva perseverante em querer viver – ainda que ambos separados. Natália Correia cria condições especiais para que Bernardo Santareno escreva *António Marinheiro,* com "preocupações existenciais que agitam a carne e o espírito, a superstição, a injustiça social, por seu lado, a frustração e o recalcamento sexual, por outro, assumindo a expressão dramática de rara violência, nos seus dramas tensos, latejantes e opressivos como a pulsão do desejo (…)."[102]

A reescrita do mito de Édipo, por Natália Correia, abriu caminho à luz, interpretando com sabedoria a contemporaneidade sem concessões ideológicas ou outras. Em ambos os

[99] Na cena final de *Os Maias*, Eça de Queiroz fixa esse ambiente lisboeta na fala de Carlos: *Nada mudara. A mesma sentinela sonolenta rondava em torno à estátua triste de Camões. Os mesmos reposteiros vermelhos, com brasões eclesiásticos, pendiam nas portas das duas igrejas*, p.697.
[100] Vide Silva (2006), *Representações do Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo*.
[101] V ide cap. Édipo em Portugal, p.38.
[102] Vide Rebelo, Luís Francisco (1967: 115-6).

Édipos, Jocasta e Amália "recusam o peso do mito e o castigo, ligado ao interdito" [103] Jocasta em *O Progresso de Édipo*, de N. Correia, recusa a herança mítica da culpabilidade do género trágico, assume a ruptura com o tabu e aproxima-se do perfil da mulher/mãe/amante, assumindo uma expressão quase subversiva, com laivos de uma inquietude infraccionária surrealista. É a personagem que, porventura, esconjura a construção do Eu poético de N. Correia, na sua Mátria, ela própria uma invenção para justificar "a via luminosa do amor sem culpa, dentro do qual a sua fulguração carnal da mulher retoma o brilho mágico primordial, pois que a vida justificada pelo amor a reconhece como ponto central do seu círculo."[104]

[103] Vide Marinho (2005), " O fascínio de Édipo", in *Um Poço Sem Fundo*, Campo de Letras, Lisboa, (pp. 177-184).
[104] Vide Correia (1999b:31).

BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA

Correia, Natália (1957a), *O Progresso de Édipo – Poema dramático*, Lisboa, edição de autor.

— (1957b), *Dimensão Encontrada*, Lisboa, edição de autor.

— (1958), *Poesia de Arte e Realismo Poético*, Lisboa, Colecção.

— (1962), *A Questão Académica de 1907*, Lisboa.

— (1969), *O Encoberto*, Lisboa, Galeria Panorama.

— (1970a), *As Maçãs de Orestes*, Lisboa, Dom Quixote.

— (1970b), *Cantares dos Trovadores Galego-Portugueses*. Lisboa.

— (1983a), *A Ilha de Circe*, Lisboa, Dom Quixote.

— (1983b), *A Pécora*, Lisboa, Dom Quixote.

— (1985), *O Armistício*, Lisboa, Dom Quixote.

— ([2]1991), *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente*, Lisboa, O Jornal.

— (1992), *As Núpcias,* Lisboa, Jornal.

— (1993), *O Sol nas Noites e o Luar nos dias, 2 vol.,* Lisboa, O Jornal.

— (1999a), *D. João e Julieta* – Rostos de Narciso, Lisboa, Dom Quixote.

— (1999b), *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica,* Lisboa, Frenesi.

— ([2]2000), *Poesia Completa*, Lisboa, Dom Quixote.

— ([2]2002a), *Descobri Que Era Europeia*, Lisboa, Editorial Notícias.

— ([2]2002b), *O Surrealismo na Poesia Portuguesa*, Lisboa, Frenesi.

— ([2]2003a), *A Mulher*, Antologia poética coordenada e prefaciada por N.C., Lisboa, artemágica.

— (2003b), *Breve História da Mulher e Outros Escritos*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira.

— ([2]2003c), *Somos Todos Hispanos*, Lisboa, Casa das Letras.

— ([2]2003d), *Não Percas a Rosa*, Lisboa, Casa das Letras.

— ([2]2004), *Anoiteceu no Bairro*, Lisboa, Casa das Letras.

— ([2]2006), *As Núpcias*, Lisboa, Casa das Letras.

TRADUÇÕES

Correia, Natália (1970), *Eurípides. Teatro de Eurípides: Ifigénia em Áulis, As Bacantes, Electra.* Lisboa, Livraria Civilização.

Correia, N. & Mourão-Ferreira, D. ([2]1994), *Ovídio. Arte de Amar*, Lisboa, Veja.

BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA

Abbagnano, Nicola (1976), *História da Filosofia* (vol.8), Lisboa, Editorial Presença.

Almeida, Ângela et alii (2005), *In Memoriam Natália Correia*. Ponta Delgada.

— (1994), *Retrato de Natália Correia*, Lisboa, Círculo de Leitores.

Apollodorus (1985), *The Library I*, London, Havard University Press, p.83.

Aristóteles (2004), *Poética*, trad. notas. Introd. M.H. da Rocha Pereira, F. C. Gulbenkian, Lisboa.

Astier, Colete (1974), *Le Mythe D`Œdipe*, Paris, Armand Colin.

Bancroft, Anne (1990), *As Origens do Sagrado*, Lisboa, Estampa.

Borges, Anselmo (2001), *Janela do (In)visível*, Porto, Campo das Letras.

Brandão, Jacyntho Lins et alii (1985), *O Enigma em Édipo Rei*. Belo Horizonte.

Burkert, Walter (1991), *O Mito e a Mitologia*, Lisboa, Edições 70.

Caillois, Roger (1979), *O Homem e o Sagrado*, Lisboa, Edições 70.

Campbell J. (1997), *As máscaras de Dios*, Madrid, Alianza.

Campos, Maria Amélia (2006), *A Senhora da Rosa – Biografia Natália Correia*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira.

Castro, E. M. Melo (1980), *As vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte*, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. Lisboa.

Coleman, J. A. (2007), *The Ditionary of Mithology*, London, Eagle Editions.

Costa, Ana Paula (2005), *Natália Correia – Fotobiografia*, Lisboa, Dom Quixote.

Cocteau, Jean (1927), *Orphée*, Paris, Libbraire Stock.

Dacosta, Fernando (2008), *Os Mal-Amados*. Lisboa, Casa das Letras, pp.98-9.

Daniel Ligou (1974), *Ditionnaire de La Frac-Maçonnerie*, Paris, Puf.

Diel, Paul (1966), *Le Symbolisme Dans la Mythologie Grecque*, Paris, Payot.

Dolto, Françoise (1993), *No Jogo do Desejo*, Lisboa, Relógio D`Água.

Ésquilo (1992), *Oresteia*, Introd. e notas de Manuel de Oliveira Pulquério, Lisboa, Edições 70.

Ferraz, S. Rubio (1997), *Higino. Fábulas*, Madrid, Ediciones Clásicas.

Fialho, M. Céu (1992), *Luz e Trevas no Teatro de Sófocles*. Coimbra.

— (1993a), "Rei Édipo: Tragédia e paradigma. Algumas etapas na história da recepção.", *As Línguas Clássicas. Investigação. Ensino. Actas*. Coimbra.

— (1993b), "Jean Cocteau- La Machine Infernale e as Vozes da Tradição", in *Humanitas* 45. Coimbra.

— (1993c), "Entre a Esfinge e o Sonho: Édipo em *La Machine Infernale* de Jean Cocteau", in *Mathesis* 2. Viseu.

— (1995), *Sófocles. Rei Édipo*, Lisboa.

— (1977), "Algumas Considerações Sobre o Homem Trágico", in *Biblos* LIII. Coimbra.

— (2001), *Sófocles. Édipo em Colono*. Introd, trad. e notas. Coimbra.

— (2006a), " A Trilogia de Édipo de João Castro Osório", in *Humanitas* 58. Coimbra.

— (2006b), "*O Progresso de Édipo* de Natália Correia: uma Reescrita Feminina do Mito", in Máthesis 15. Viseu.

— (2008), "Viver e Ver a Luz do Sol", in *O Sol Greco-Latino*. Coimbra, pp. 43-52.

— (2002), "Teseu à luz da tradição", in Plutarco educador da Europa. Actas. Porto, pp. 67-9.

Fourier, H. (1946), *Les verbes dire en grec ancient*, Paris, Libraire.

González-Wippler, Migene (2004), *As chaves para o reino dos céus*, Lisboa, Europa-América.

Guimarães, Dórdio (1990), *Os Dias da Minha Maçã*, Lisboa, Lua Cheia.

— (1964), *Cynthia*, Inquérito. Lisboa.

— (1966), *Cynthia Livro Segundo*. Lisboa.

— (1994), *Cynthia* e *a Absoluta Viagem*, Lisboa, Átrio.

Graves, Robert ([3]2005), *Os Mitos Gregos*, Lisboa, Dom Quixote.

Grimal, Pierre ([3]1999), *Dicionário da Mitologia Grega* e *Romana*, Lisboa, Difel.

— (2005), *O Amor em Roma*, Lisboa, Edições 70.

Gual, Carlos Garcia (2005), *Dicionário de Mitos*, Lisboa, Casa das Letras.

Guimarães, Fernando ([3]s.d), *A Poesia Contemporânea Portuguesa*, Vila Nova de Famalicão, Quasi.

Guirand, Félix (2006), *História das Mitologias I*, Lisboa, Edições 70.

Gusdorf, Georges (2010), *A Palavra*, Lisboa, Edições 70.

Hamilton, Edith ([4]1991), *A Mitologia*, Lisboa, Dom Quixote.

Heidegger, Martin ([2]2008), *O Conceito de Tempo*, Lisboa, Fim de Século.

Hérodote (1985), *L´Entuête, livres I à IV,* Paris, Gallimard.

Higino (1987), *Fábulas*, Madrid, Ediciones Clásicas.

Iánez, Eduardo (1991), *O Século XIX Literatura Romântica* (vol. I), Lisboa, Planeta Editora.

Jabouille, Victor (1971), *Édipo – da antiguidade aos nossos dias* (tese). Lisboa.

— (1977), "O Mito de Édipo numa obra contemporânea do teatro português", in *Clássica* 2. Lisboa.

— (1980), "Algumas considerações acerca da estrutura do mito de Édipo", in *Euphrosyne* 10, Lisboa.

Jones, John (1967), *On Aristotle and Greek Tradedy*, London, Chato & Windus,

Jung, Carl (1952), *Transformaciones y Simbolos da la Libido*, Buenos Aires, Editorial Paidos.

Lello, Júlia (1988), *Esboço para uma dramaturgia sobre seis peças de Natália Correia,* Lisboa.

Levi, Eliphas (1868), *El Gran Arcano del Ocultismo Revelado*, Biblioteca Upasika, (www.upasika.com).

— (2004), *O Livro dos Sábios*, Hugin. Lisboa.

Ligou, Daniel (1974), *Ditionnaire de La Frac-Maçonnerie*, Paris, Puf.

Lopes, Rodolfo (2009), *O Timeu de Platão*. Mito e texto : estudo teórico sobre o papel do mito- narrrativa fundacional e tradução anotada do texto, Coimbra. https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/13382.

Lourenço, Frederico (2003), *Homero. Odisseia*. Introd. trad. notas, Lisboa, Cotovia.

— (2005), *Homero. Ilíada*. Introd. trad. notas, Lisboa, Cotovia.

Macedo, António (2002), *Laboratório Mágico*. Lisboa, Hugin.

Machado, Pedro José (s.d), *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, S. Paulo. Brasil, Editorial Confluência.

Mardones, J. M. (2005), *O Retorno do Mito*, Coimbra, Almedina.

Marinho, Cristina A.M. et alii (2003), *Natália Correia, 10 anos depois*…. Porto.

Marinho, Maria de Fátima (1987), *O Surrealismo em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Monteiro, Maria do Carmo (1979), "O Imaginário em *O Progresso de Édipo de Natália Correia*", in *Biblos* LV. Coimbra.

Nietzsche, Friederich (1999), *A Origem da Tragédia*, Guimarães, Guimarães Editores.

Pessoa, Fernando (1988), *Mensagem*, Lisboa, Ática.

Pinheiro, Ana Elias & Ferreira, José Ribeiro (2005), *Hesíodo. Teogonia*, Lisboa, F. C. Gulbenkian.

Pinto, Maria José (2000), *A Doutrina do Logos*, Lisboa, Colibri.

Portocarreiro, Maria Luísa et alii (2006), "Narrativa e Configuração da Identidade em Paul Ricouer", in *A Filosofia*, Coimbra, Ariadne Editora.

Pulquério, Manuel Oliveira (1970), "O Problema do sacrifício de Ifigénia no Agamémnon de Ésquilo", in *Humanitas* 21-22. Coimbra.

— (1987), *Problemática da tragédia sofocliana*. Coimbra.

Queiroz, Eça (s.d.), *Os Maias*, Lisboa, Livros do Brasil.

Rebelo, L. Francisco (1967), *História do Teatro Português*. Lisboa.

Ricouer, Paul (1994), *Tempo e Narrativa*, Tomo I, Campinas. S. Paulo, Papirus Editora.

Rodrigues, Ália Rosa (2009), *A Expressão do Trágico em João Castro Osório- Uma leitura da Trilogia de Édipo*, Coimbra, Imprensa da Universidade.

Rosa, A. Nascimento (2003), *Um Édipo – mitogradrama fantasmático em um acto*. Évora.

— (2005), "Um Édipo – O Drama do Ocultado: Reescrita e Produção Cénica de um Mito Paradigmático" - conf. Colóquio *O Mito Clássico no Imaginário Ocidental*, Coimbra.

— (2007),"Peças breves no teatro escrito de Natália Correia", in *Forma Breve*, Revista de Literatura (anual), n°5, Teatro Mínimo, Aveiro, pp. 41-53.

— (2009),"Regresso a Édipo" (prefácio), *Natália Correia. O Progresso de Édipo – Poema Dramático*, Sebenta, Lisboa, Escola Superior de Teatro e Cinema.

Rosmaninho, Nuno (1993), "O surrealismo em Portugal: Atitudes Perante a Universidade" in *actas do colóquio A Universidade e a Arte,* Instituto de História da Arte, Universidade de Coimbra. Separata. Coimbra.

Santareno, Bernardo (2004), *António Marinheiro (Édipo de Alfama)*, Lisboa, Ática.

Scheidl, Ludwig (1997),"Hugo Von Hofmannsthal: Édipo e a Esfinge um estudo interpretativo", in *Humanitas* XLIX. Coimbra.

Silva, M. Fátima (2006), *Representações do Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo*. Coimbra.

Soares, Carmen Leal & Ferreira, José Ribeiro (1994), *Heródoto* Livro I, Lisboa, Edições 70.

Solis, Jean J. (2001), *Guide Pratique de la Franc-Maçonnerie*, Paris, Éditions Dervy.

Sousa, Antónia et alii (2004), *Entrevistas a Natália Correia*, Lisboa, Parceria. M. Pereira.

Tchen, Adelaide Ginga (2001), *A Aventura Surrealista*, Lisboa,

Pereira, Maria Helena da Rocha (1996), *Eurípides. Medeia*, Coimbra, Edições Colibri.

Platão (2001), *A República*, introd. trad. e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, F. C. Gulbenkian.

Valente, Ana Maria (2004), *Aristóteles. Poética*, prefácio e notas M. H. da Rocha Pereira, Lisboa, F. C. Gulbenkian.

Vargas, Ana et alii (2003), *Natália Correia Exposição*, Lisboa, Assembleia da República.

Vaz, Artur (2003), *Natália Correia Escritora do Amor e da liberdade*, Ponta Delgada.