

“DO AMOR QUE ACORDA O ESPÍRITO QUE DORME”: ASPECTOS DO FEMININO EM D. JOÃO E JULIETA, DE NATÁLIA CORREIA.

"ON THE LOVE THAT AWAKENS THE SPIRIT THAT SLEEPS": ASPECTS OF THE FEMININE IN D. JOÃO AND JULIETA, OF NATÁLIA CORREIA.

Andrezza Jaquier Pigozzo de OLIVEIRA¹

RESUMO: Sob o signo da subversão, Natália Correia revisita duas personagens consagradas da dramaturgia: o mito de Don Juan e a shakespeariana Julieta. Inverter os papéis pré-estabelecidos, criticar normas sociais e subverter tradições são alguns dos aspectos que tocam *D. João e Julieta*, drama escrito durante o contexto salazarista, entre 1957-58, e somente publicado em 1999, após a morte da escritora. No presente artigo pretendemos evidenciar o protagonismo do feminino e a subversão dos códigos canônicos na construção da personagem Julieta, assim como apresentar essa belíssima peça, que ainda carece de leitores brasileiros.

PALAVRAS-CHAVE: Natália Correia; teatro português; escrita de autoria feminina.

ABSTRACT: Under the sign of subversion, Natália Correia revisits two consecrated characters of the theater: Don Juan's myth and the Shakespeare's character Juliet. Reverse pre-established roles, criticize social norms and subvert traditions are some of the aspects that touch *D. João e Julieta*, play written during the Salazarist context, among 1957-58, and only published in 1999, after the writer's death. In the present article we intended to evidence the female protagonism and the canonical codes subversion's in the character's construction of Julieta, as well as presenting this beautiful piece, that still lacks Brazilian readers.

KEYWORDS: Natália Correia; Portuguese theater; women's writing.

Nascida em Fajã de Baixo, nos Açores, em 1923, e falecida em Lisboa, em 1993, Natália Correia foi uma escritora além do seu tempo. Apesar do seu grande amor pela Ilha açoriana, mudou-se muito nova para Lisboa onde iniciou sua trajetória como escritora. Ainda que sua obra não tenha repercussão do lado de cá do Atlântico, em Portugal, ao contrário, talvez tenha sido uma das escritoras mais reconhecidas do século XX.

¹ Aluna do curso de graduação em Letras – Espanhol da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). O artigo aqui apresentando é parte dos resultados obtidos no projeto de iniciação científica intitulado “A dessacralização do cânone: D. João e Julieta e o olhar feminino de Natália Correia”, que ocorreu entre setembro/2016 e agosto/2017, sob orientação do Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim. O projeto contou com apoio da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), processo 2015/26949-2. Email: andrezza.jaquier@gmail.com.

Erudita e irreverente, foi uma das intelectuais que fez resistência à ditadura salazarista e por meios artísticos, políticos e culturais expôs a urgência de não ceder à censura. Após a queda do Estado Novo, ingressou no espaço político enquanto deputada, atividade que não a impediu de continuar na sua verve criadora, sobretudo, no tocante à observação mordaz sobre certos costumes conservadores e masculinistas. Também obteve uma repercussão contundente no cenário cultural do país com o seu programa de televisão *Mátria*, dedicado às mulheres, com o objetivo de refletir sobre a posição destas na sociedade portuguesa. Ao adentrar na vida pública, para agir incisivamente na sociedade civil, Natália marcou transversalmente várias gerações e identidades, através de seus múltiplos fazeres literários, políticos e culturais.

Tanto a vida pública quanto o fazer literário de Natália Correia refletem a busca por sensibilizar o mundo através da arte. Transformar e subverter a ordem, expor as misérias da alma e os absurdos do mundo parecem mover o pensamento artístico e crítico da escritora. Deste modo, não será arbitrário encontrar em sua obra críticas sociais e a preocupação em evidenciar as margens da sociedade, como por exemplo, a peça *O Homúnculo* (1965), ferocíssima sátira sobre Salazar, ou *A Pécora*, escrita em 1967 e publicada somente em 1983, emblemática peça que toca a temática religiosa buscando desmitificar o poderio instituído pelo comércio religioso, através da história da personagem Melânia, santa e prostituta. Ao explorar determinados espaços ex-cêntricos sempre com audácia e criticando os poderes, Natália Correia é notada pela crítica como integrante de uma “nova geração literária” que teve como alcance o papel de afirmar o lugar da mulher na dramaturgia portuguesa. Isso se deve tanto à singularidade e originalidade de sua obra quanto à atitude de rebeldia política presentes nessas – também não há como esquecer o constante risco que assumiu ao afirmar a sua literatura diante à censura, que muitas vezes fez com que as obras da escritora permanecessem em gavetas encerradas. Além do mais, em muitas das obras literárias e ensaísticas de Natália Correia há certa preocupação com o papel feminino, em compreender a cultura e a história da mulher, como no livro *Breve História da Mulher* (2003), que reúne vários artigos da autora publicados ao longo de sua vida, ou em seu romance *A Madona* (1968) no qual o foco narrativo é baseado na experiência feminina da protagonista.

Outra obra em que há a preocupação com o espaço do protagonismo feminino é a peça *D. João e Julieta*, escrita entre 1957-58 e apenas publicada e levada aos palcos 40

anos depois, em 1999. Nesta, evidencia um teor feminista² ao propor evidenciar a ação feminina através da subversão dos moldes tantas vezes repetidos na história literária, isto é, na tradição literária ocidental, em que se reforçou, muitas vezes, o papel da mulher que só existe em relação ao masculino, enquanto *segundo sexo*. Nesse sentido, Maria Irene Ramalho (2001, p. 551) observa que: “as mulheres são o ‘outro’ dos homens, espaço em branco que a cultura se encarrega de preencher conforme conveniências e interesses do momento”. Em toda sua obra, Natália Correia refuta esse caminho, guiar-se pela tradição seria imitar os valores estabelecidos pela ordem simbólica dominante, a qual é “na sua origem e no seu tom, masculina”³, e a escritora, extremamente pontual diante suas próprias ideias, acreditou que a modificação do mundo se daria quando a mulher não quisesse imitar “os valores patristas”, pois “a mulher deve seguir as suas próprias tendências culturais, que estão intimamente ligadas ao paradigma da Grande Mãe”⁴. Deste modo, a escritora também em seu fazer literário demonstra a preocupação com a condição feminina, buscando esse outro caminho, que não coloque a mulher na realidade a ela destinada, ou seja, uma realidade de submissões: “Realidade que durante séculos construíram o destino das mulheres. Um destino humilhante, que as tornava pessoas medíocres e infelizes, menores e minorizadas” (HORTA, 2003, p. 15).

Natália Correia, portanto, em sua literatura, e na peça em questão, busca o caminho de não seguir os valores já estabelecidos, recusa-se a imitar concepções dadas pelo patriarcado, sem que as negue totalmente, antes, escolhe revisitar e rasurar; desconstruir para inverter a ordem dominante. Na linha desse pensamento, o presente artigo propõe um percurso pelo drama *D. João e Julieta* com o desejo de evidenciar esse protagonismo do feminino e a subversão dos códigos canônicos na obra que justamente retorna à

² Embora tenha dialogado com o movimento feminista se preocupando com a posição sociocultural da mulher, Natália Correia não foi feminista no sentido mais estrito do termo, tendo, inclusive, tecido críticas ao movimento (TAVARES, 2011). Para a escritora, em determinados aspectos, o feminismo não se diferenciava da lógica patriarcal, de modo que se opôs ao movimento, valendo-se de uma expressão sua que definia como “Matrismo”, pois, em sua concepção, o feminismo, muitas vezes, só se propunha a reproduzir os moldes e a lógica da sociedade patriarcal. Em sua leitura, a mulher, enquanto arquétipo da liberdade erótica e força vital motora ligada à Grande Mãe e à natureza, deveria seguir as próprias tendências: “É no paradigma da Grande Mãe que vejo a fonte cultural da mulher; por isso lhe chamo matrismo e não feminismo” (CORREIA, 2004, p. 65).

³ MAGALHÃES, I. A. **O Sexo dos Textos e outras leituras**. Lisboa: Editorial Caminho, 1995, p. 24

⁴ CORREIA, N. **Entrevistas a Natália Correia**. Edição de Zetho Cunha Gonçalves. Lisboa: A. M. Pereira Livraria Editora, 2004, p. 65

determinada tradição, assim como de apresentar alguns aspectos dessa belíssima peça que ainda carece de leitores brasileiros.

No drama, como o próprio título enseja, há o encontro entre o insaciável sedutor D. Juan e a apaixonada Julieta, duas personagens paradigmáticas do teatro ocidental. Contudo, como já comentado, ambas as personagens destoam da tradição canônica de modo que D. Juan, relido como D. João, longe de ser o jovem sedutor e burlador, encontra-se corroído pelo tempo e pelo tédio, não demonstra qualquer interesse amoroso ou até mesmo perante a vida, restando-lhe somente o desencanto, a tristeza, e uma postura destrutiva. A personagem shakespeariana, por outro lado, ao mesmo tempo em que é apresentada como a apaixonada e romântica, é transferida a um espaço ex-cêntrico – o final da trama nos revela que esta é uma jovem fugida de um manicômio, marca que desestabiliza o drama e amplia sua rede de significações, como observaremos ao longo da análise da personagem.

Antes de adentrarmos na análise, é necessário um breve panorama sobre a peça. Dividida em três atos, trata-se de um drama que tem como ponto nevrálgico a própria psique humana e o universo emocional das personagens. Além de ocorrer o encontro entre as duas personagens protagonistas, Natália Correia oferece-nos um complexo cenário social, o qual a partir do cortejo efabulatório parece apostar num quadro bem representativo das diferentes esferas da sociedade. Assim, dá-se a conhecer um certo D. João Palmeira, aristocrata ultrapassado e decadente; Janico, o primo do anfitrião; e o Jovem Loiro, dândi ocioso que já se relacionou com D. João em Paris – sugerindo, nesse sentido, que o protagonista donjuanesco transita entre amores heteros e homoeróticos. Também é preciso destacar Edmundo Sarmiento, representante da alta burguesia, acompanhado de sua esposa Maria Luísa Sarmiento e, pela filha Rita e seu noivo Daniel. Estas personagens são representantes de uma sociedade que implode diante de suas próprias condutas. Somente Julieta não se encontra nesse panorama, pois não está inserida na estrutura social da alta burguesia, como veremos.

O drama inicia-se completamente focado no protagonista D. João, até mesmo quando este se encontra ausente da cena, já que todo o discurso das personagens se volta para o anfitrião, ora julgando seus atos amorais circunscritos no passado e a decadência do universo donjuanesco, ora admirando o “super-humano” que está além das convenções sociais. Entretanto, como já comentado, esta personagem, como bem o representa a dramaturga portuguesa, é uma criatura envelhecida, e não parece encontrar mais a

felicidade ou o mínimo deleite ao mentir, fraudar, como também não parece encontrar tais prazeres na conquista amorosa ou mesmo na vontade de seduzir, tal qual o arquetípico do mito donjuanesco apresentado por Ian Watt (1997)⁵. Nos dois primeiros atos conhecemos as personagens que foram convidadas para o baile de máscaras oferecido por D. João, recém regresso de Paris após cinco anos de ausência, neste ambiente todas as misérias de cada personagem são colocadas em foco, inclusive e, sobretudo, do anfitrião. Deste modo, dos primeiros diálogos, fluem vários temas (moral, o belo, a sociedade etc.) que nos mostram a figura de D. João no passado, apontando que ali ficaram todas suas conquistas amorosas mesmo que essas tenham tido finais trágicos, geralmente com as mortes das seduzidas.

Em virtude disso, na verdade, entendemos D. João como um ser completamente frustrado na sua busca amorosa, como bem pode ser observado em sua fala à personagem Maria Luísa: “Acaso alguma de vocês me soube reter ou mostrar-me o verdadeiro rosto do amor?” (CORREIA, 1999, p. 56). Apesar de frustrado e insatisfeito, D. João ainda se vê como um homem superior em relação à sociedade e, até mesmo, como alguém que se encontra para além da vulgaridade do humano: “Tudo aquilo que sou hoje representa a vitória dos meus demónios sobre os meus deuses. Sou um ser nítido, perfeito, acabado”⁶. Estes aspectos conflitantes do personagem apontam a decadência, o ciclo ininterrupto de sofrimento, do qual D. João tenta retirar um sentimento heroico, de super-humanidade.

Ao fim do segundo ato, durante o baile de máscaras, após algumas discussões entre os personagens, o anfitrião, D. João, ri consigo mesmo diante sua própria conduta de negar qualquer um que buscava, de alguma forma, o seu afeto, até que surge uma voz feminina que o chama, voz que pertence à mulher que “traz um vestido branco, vaporoso” e com o rosto “velado por uma mascarilha”⁷. Esta é a entrada de Julieta na trama dramática, sem, no entanto, revelar o mistério que paira sobre sua persona. A mística

⁵ Segundo Ian Watt (1997) as revisitações do mito de D. Juan ao longo do tempo vêm apresentado constituem “mestres, felizes e orgulhosos, na arte de intrigar, mentir e fraudar” (WATT, 1997, p. 219), também acrescenta que outros aspectos se manifestam dentre as quais se destacam o egocentrismo (“para ele os outros não existem como pessoas”; *ibidem*, p. 219), a descrença, o desrespeito, a prepotência e a sua posição privilegiada na sociedade. O desejo sexual e a face do sedutor também são características latentes à personagem-mito, no entanto, esta é uma das que mais oscilam nas obras que o retomam. Além de que, segundo o autor o traço mais marcante é o ímpeto individualista.

⁶ *Ibidem*, p. 55

⁷ *Ibidem*, p. 77

mulher chega a D. João com um discurso encantador e misterioso “Porque este é o momento de reconheceres em mim o retrato que há muito estava na tua alma”⁸, e, de modo emblemático, desperta a curiosidade do então apático e ácido anfitrião: “Não há dúvida de que a tua linguagem me revela o encanto dum suposto mistério... Eis um novo processo de conquista... as minhas sinceras homenagens... mas... a que revelação te referes?” (CORREIA, 1999, p. 79).

A presença de Julieta, que surge de forma enigmática, altera a postura do personagem, então apático, não somente pela aparente oportunidade de sedução, mas, sobretudo, pelo discurso que o confronta e se apropria da lógica donjuanesca. Se antes D. João dizia conhecer tudo sobre si mesmo, Julieta segue afirmando: “Mas o meu conhecimento de ti é infinitamente mais profundo”⁹. Desse modo, a estranha personagem escancara a verdadeira doença da alma donjuanesca:

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

A longa citação do discurso de Julieta é importante, pois é um dos pontos altos que demonstram como essa personagem apreende a paisagem da psique de D. João – ação que nenhuma das outras personagens poderia realizar, pois estão tão chafurdadas no sofrimento e nas futilidades sociais quanto aquele –, de alguém que está fadado a viver a

⁸ Ibidem, p. 79

⁹ Ibidem, p. 78

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

Vale sublinhar que, nas obras natalianas, a ilha, sobretudo enquanto símbolo, aparece como um espaço esfíngico e místico, podendo ser compreendido como um refúgio¹⁰ – reforçado pelo aspecto de cristal que a torna inviolável –, ou, ainda, “a ilha como túmulo, ou seja, berço para reviver” (DACOSTA, 2003 p. 12). Logo, Julieta através de sua hipnotizante “etérea beleza” e inteligência afrodisíaca, que desmonta qualquer raciocínio donjuanesco, propõe a ilha tumular, que será o espaço para D. João reviver como Romeu. A presença de Julieta é inapreensível – afinal como poderia a inusitada invasora deste baile denunciar a triste persona de D. João? –, então este realiza desesperadamente seu último ato de sedutor ao beijá-la, entretanto, essa atitude termina por desestabilizar o protagonista, pois, como anuncia Julieta, esse é o próprio beijo da morte: “Reconheces agora o sabor dos lábios que te pertencem? A boca que guardou na paz dos túmulos a sua eterna fidelidade? O lírio que no jardim da morte o vento dos séculos não arrancou da haste?” (CORREIA, 1999, p. 83).

Julieta oferece-lhe a passividade amorosa da morte, pois a verdadeira doença de D. João “chama-se vida. E conheces igualmente o nome da tua cura”¹¹. Conquistado, é conduzido a abdicar da vida e também do signo do sedutor insaciável, transpassando os pórticos da morte, levando consigo a essência de Romeu. Adormecendo os desejos do protagonista, opera-se uma completa desconstrução do ícone donjuanesco que entra

¹⁰ “A análise moderna pôs especialmente em relevo um dos traços essenciais da ilha: a ilha que evoca refúgio. A busca da ilha deserta, ou da ilha desconhecida, ou da ilha rica em surpresas, é um dos temas fundamentais da literatura, dos sonhos, dos desejos” (CHEVALIER, 2015, p. 502)

¹¹ Ibidem, p. 88

“numa ronda infernal” e chama-a “num apelo desesperado”¹², realmente levando-o a abdicar da sua performance individualista donjuanesca.

Além de estabelecer o intertexto com a tragédia shakespeariana, a autora elenca outro mito anunciado na voz de Julieta, aproximando D. João não somente de Romeu, mas também do apaixonado Tristão¹³, antítese do mito donjuanesco: “Don Juan é de certa maneira o inverso de Tristão, na medida em que para ele o desejo se mantém impersonificado, ou antes, na medida em que nenhuma personificação o conseguiria conter a ponto de o fazer entrar na mecânica fatal da paixão” (PFEIFFER, 1981, p.73). Isto é, para Tristão, assim como para Romeu, o objeto de seu desejo permanece inalterável sob a mesma face, ao passo que, no mito donjuanesco, o seu desejo encarna no outro “durante a impaciência febril da sua união”¹⁴. Entretanto, em *D. João e Julieta*, Natália Correia parece revisitar essas personagens paradigmáticas não somente para reforçar a monogamia, agora adotada pelo protagonista D. João: “Tu e apenas tu. Esse amor que foi ostentação e luxo era no fundo a atitude convencional de quem o temia tal como ele se mostrava” (CORREIA, 1999, p. 86) mas, também, para confirmar “o fenómeno desconcertante do desejo”¹⁵, que só poderá cumprir-se na morte, anunciando a entrada de D. João nessa “mecânica fatal da paixão”. Em forma de canção, Julieta indica o destino dos amantes recém encontrados que, como Tristão e Isolda, “transporiam os pórticos da morte” (CORREIA, 1999, p. 85).

Ao invocar a história dos outros amantes, Julieta dramatiza a si própria, e coloca-se não somente como a apaixonada Isolda e como aquela de Verona “que morreu de

¹² Ibidem, p. 84

¹³ Invoca-se a lenda celta e medieval do “Tristão [que] amava Isolda, a dos cabelos de oiro” (CORREIA, 1999, p. 85), este, assim como o mito donjuanesco, sofreu sucessivas retomadas, encontrando-se desse modo a história dos amantes na célebre ópera de Wagner de 1865, também no romance de Charles Marie Joseph Bédier, publicado em 1900, e até mesmo uma retomada em espaço brasileiro com a versão de Ariano Suassuna, escrito em 1956. Símbolo do amor-paixão “Tristão e Isolda são os personagens que servem de matriz às histórias de amores impossíveis, nas quais os apaixonados morrem e não conseguem realizar plenamente o seu amor” (MOREIRA, 2010, p. 26). Na canção embalada por Julieta, conta-se a versão que ambos os amantes ingeriram o “filtro do amor” e, na impossibilidade amorosa, “juntos transporiam os pórticos da morte” (CORREIA, 1999, p. 85)

¹⁴ PFEIFFER, J. **Sob o signo do desejo**. In: O mito de Don Juan. Lisboa: Arcádia, 1981, p. 73.

¹⁵ Ibidem, p. 71

amor”¹⁶ – personagens marcadas pela tragicidade amorosa –, mas também encarna a própria deusa do amor e, vestindo-se de espuma e enfeitando-se de conchas, alude à representação imagética que remete ao nascimento de Vênus, consagrado, por exemplo, na pintura de Sandro Botticelli:

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

A imagem lírica e emblemática expressa a própria transfiguração na persona de Julieta, que se ergue ao símbolo máximo da sedução feminina, ao invocar o “amor sob sua forma física, o desejo e o prazer dos sentidos”, ou seja, a “Deusa da mais sedutora beleza” (CHEVALIER, 2015, p. 14). Entretanto, Julieta lembra-nos, sobretudo, a Vênus invocada por Natália Correia em seu poema “Afrodite Ressurrecta”¹⁷ que “Não [é] a Vênus sereia/que em tropos gregos passa por ter muitos amores”, mas a “De amor, a mama cheia” que “É-lhe devido o cisne. Mas sobretudo a pomba” (CORREIA, 1993, p. 172), isto é, à Vênus de Natália, unindo espírito e carne, lhe é merecida a purificação e a realização amorosa.

Destarte, a personagem de *D. João e Julieta* exemplifica a concepção revolucionária da autora que vê a mulher como arquétipo da liberdade erótica e passional. Julieta transfigura o símbolo donjuanesco com esse amor enraizado em seu espírito – um “amor que acorda o espírito que dorme” (CORREIA, 1993, p. 355) – e, D. João, “como que despertando dum sonho que absorve a despeito da sua contrariedade” (CORREIA, 1999, p. 81), toma consciência da sua decadência e angústia.

O protagonista, que antes afirmava ser um “homem superior” e conhecer tudo sobre si mesmo, é confrontado e diluído na presença da mulher que “resume todas as formas,

¹⁶ CORREIA N. D. *João e Julieta*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999, p. 84

¹⁷ Poema que se encontra no livro *O Dilúvio e a Pomba* (1979) e, junto com outros poemas, faz parte da seção “O espírito é tão real quanto uma árvore”, corroborando, deste modo, para a nossa hipótese, que o olhar nataliano revisita Vênus, visando enaltecer o poder espiritual do amor feminino, que, apesar da beleza da carne, lhe é devido, sobretudo, ao símbolo da pomba, a “ave de Afrodite [que] representa a realização amorosa que o amante oferece ao objeto de seu desejo” (CHEVALIER, 2015, p. 728), assim como a cultura pagã, não opõe o amor carnal à pureza do espírito, mas antes o associa.

todos os mistérios da Natureza” (CORREIA, 1979, p. 82)¹⁸ e, agora como sua amada, Julieta exerce um fascínio como aquele que Natália Correia declarou sobre o ser amado no surrealismo: “É no facto de a amada existir como ela sabe existir, na possibilidade de provocar o delírio da presença absoluta, que ela é portadora da decifração de todos os enigmas” (CORREIA, 1979, p. 82). Decifrados os enigmas de D. João, este reconhece a si próprio, e a super-humanidade que antes exaltava agora só significará falta de complacência:

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

Todo o luxo e a ostentação são denegados, assim como a sociedade que está a bailar na sala ao lado, a música que invade a sala por um momento revela “o império de embriaguez”, o “cheiro a fartum de carne condenada, a caminho do matadouro do meu desejo” (CORREIA, 1999, p. p. 87). Em sua autognose, D. João passa a apreciar somente a beleza da morte: “E ao fitar-te, minha sempre adorada Julieta, contemplando o rosto da morte das linhas puras do amor, eu vejo abrir-se na minha frente a claridade da paisagem porque os meus passos ansiavam”¹⁹. Por conseguinte, Julieta dá a si mesma a missão do ceifeiro: “É a tua alma que venho buscar... O teu corpo envileceu-se para revelar-te a nitidez da tua alma”²⁰. A afeição de D. João pela morte aproxima-se ao donjuanismo que é símbolo “não só do desejo erótico em si, mas sobretudo do desejo erótico como desejo personalizado de morte”²¹, entretanto, ele não deseja somente o “momento de tensão

¹⁸ Natália Correia, além de ter produzido uma obra ficcional extensa, também foi uma grande estudiosa e, por isso, acreditamos que cabe utilizar em nossa análise os paratextos presentes em seu livro *O Surrealismo na poesia portuguesa* (1973). Como observa Jorge V. Valentim (2015), “Estes paratextos funcionam como verdadeiros ensaios, no sentido de que aliam a função introdutória e apresentadora dos prefácios a uma necessidade de reflexão, de “interrogar tudo de novo, numa incessante peripécia da inteligência” que a práxis analítica convoca a seu executante [...] [e] não se pode esquecer que tais objetos literários, que vão desde os Cantares medievais às transposições transhistóricas do Surrealismo, constituem o alvo de uma paixão absoluta da autora, e, por isto mesmo, carregam consigo toda uma cosmogonia que Natália Correia intenta deslindar” (VALENTIM, 2015)

¹⁹ Ibidem, p. 88

²⁰ Ibidem, p. 88

²¹ MACHADO, Álvaro Manuel. **O mito de Don Juan ou a erótica da ausência**. In: O mito de Don Juan. Lisboa: Arcádia, 1981, p. 22

extrema entre pulsão de vida e pulsão de morte, desejo de êxtase mortal”²², mas, antes, vê na morte – personificada em Julieta – o caminho para a libertação de sua sina donjuanesca, de eterno insatisfeito:

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

D. João, portanto, sente a completude de, finalmente, poder se libertar, morrer simbolicamente pela primeira vez, negando a primazia donjuanesca sobre si próprio: “A volúpia de pertencer substituiu em mim o enfado de possuir [...] Venceram-me, ferindo-me de amor”²³. E, pela segunda vez, ao se lançar ao mar junto de Julieta.

O encontro entre as personagens é realizado sob uma forte tensão onírica, aproximando-se do domínio da surrealidade, no qual “o amor assume um carácter de gnose” (CORREIA, 1973, p. 62) e Julieta, resumindo todas as formas da Natureza e todas as personas amorosas, guia o protagonista ao sentido revelador do amor único. Para tanto, Julieta se apropria da retórica donjuanesca, confrontando-o com uma lógica impecável: “Repara que pela primeira vez tu recorres à inverossimilhança da tua lógica para explicar um fato que te transcende. Eu ultrapasso-te, D. João... e tu tremes” (CORREIA, 1999, p. 82). Além do mais, concilia essa retórica com um discurso que transborda poeticidade, e se o teatro é, sobretudo, poesia²⁴, como nos faz crer a escritora portuguesa em foco, nota-se a alquimia verbal do “momento de a poesia ser chamada a desempenhar no teatro o papel de reveladora que lhe é inato” (CORREIA, 1992, p. 112).

Julieta confronta a lógica donjuanesca não somente através da estratégia discursiva, mas, também, ao tomar a iniciativa amorosa para seduzir D. João, gesto emblemático da personagem feminina. Nesta atitude da protagonista, observa-se uma *reversão* sobre aquele sentido fixado por Anne Ubersfeld (2005), qual seja, na contramão do que se vê

²² Ibidem, p. 24

²³ Ibidem, p. 89

²⁴ “O teatro só morrerá quando morrer a poesia que é a sua matéria prima mesmo quando não transpareça” (CORREIA, 1992, p. 112).

em *Romeu e Julieta*²⁵, por exemplo. Percebe-se, na peça *D. João e Julieta*, um caminho reverso desta sentença amorosa, posto que a iniciativa da personagem feminina sobre a masculina descontrói tal código social e configura um outro significado à personagem Julieta. Se para Anne Ubersfeld, “apenas a coerção social, o código, limitam as possibilidades do actante feminino ser constituído como sujeito”²⁶, para Natália Correia, a protagonista encontra-se fora, não somente da dinâmica social estabelecida no drama, mas também da instituída pelo modelo tradicional da dramaturgia canônica. Desse modo, a iniciativa amorosa de Julieta evidencia a modernidade da peça em relação ao feminino e coloca a mulher no papel central da ação.

Entretanto, no lugar de encerrar a trama sob o signo do trágico, da incompletude e da fatalidade, Natália Correia propõe um outro caminho ao seu leitor. Após a aceitação da morte de D. João e das consequências que isso desencadeou no mundo emocional das outras personagens, somente o leitor irá descobrir a verdadeira origem de Julieta. Uma vez que, ao contrário do que sugere a D. João, ela não é a amada que transpôs a morte em sua busca²⁷, mas uma jovem fugida do manicômio: “[...] uma pobre criatura” que tem “uma mania romântica e inofensiva. Está convencida que é a Julieta”²⁸.

A quebra de expectativas permite que se desfaça, novamente, a ilusão dramática. Em confronto com o modelo shakespeariano, a personagem nataliana se encontra à margem da sociedade ao ser colocada como louca pela instituição psiquiátrica. Mas, somente por estar fora dessa sociedade, ela consegue alcançar a essência de D. João e subverte-la, posto que, Julieta foge de qualquer terminologia, podendo desse modo ser uma mulher que não está na mesma condição de Rita ou de Maria Luísa, inseridas em uma estrutura patriarcal que procura limitá-las. Neste sentido, observe-se, por exemplo, o momento quando Edmundo e Daniel, repetidas vezes, querem deslegitimar e conter o pensamento de Rita²⁹, ou, no caso de Maria Luísa, diminuída ao *status* de “espectáculo

²⁵ “Romeu começou a amar Julieta, Julieta se pôs a amar Romeu” (UBERSFELD, 2005, p. 50)

²⁶ *Ibidem*, p. 50

²⁷ “A morte, ciumenta do amor que a ultrapassa, roubou-me a carícia da tua pálida nudez de todos os dias... Mas nós regressaremos” (CORREIA, 1999, p. 83).

²⁸ CORREIA N. D. **João e Julieta**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999, p. 108

²⁹ “A menina não tem idade para compreender essas coisas [...] terei o cuidado de fiscalizar as suas leituras” (*Ibidem*, p. 44, 46)

inédito” e “mulher fenômeno”³⁰. O próprio protagonista, antes do encontro com Julieta, apresentava o pensamento masculinista ao colocar o homem como “o ser amoroso por excelência”, pois “o amor envolve uma ideia de força incompatível com a cobardia nata da mulher”³¹. Todo esse movimento de evidenciar as problemáticas dessa sociedade, a decadência e as entraves sociais de cada personagem, por fim acentua a performance de Julieta. Somente uma personagem ausente desse círculo social, portanto, não tem suas ações cerceadas por um falso moralismo que dita normas arbitrárias, principalmente, no tocante ao papel feminino.

A quebra dramática leva-nos a questionar se, afinal, ela é ou não Julieta, ainda que seja possível a chave de leitura de entendê-la como mais uma mulher marcada pela loucura há dois aspectos que necessitam ser considerados: o modelo shakespeariano revisitado por Natália Correia e a liberdade que a personagem usufrui no momento em que encontra D. João. Nesse sentido, ao voltarmos ao modelo canonizado, observa-se que a personagem shakespeariana ao se enamorar de Romeu no baile de máscaras dos Capuleto, – baile retomado na peça nataliana, porém nesta quem o invade é Julieta –, nega-se ao casamento arranjado e reivindica o direito de amar, pois ela mesma se torna o amor: “Todas as mulheres de Shakespeare sendo essencialmente mulheres, ou amam ou amaram, ou estão aptas a amar; mas Julieta é o próprio amor. A paixão é a sua razão de ser e fora daí ela não tem existência” (JAMESON apud SHAKESPEARE, 1968, p. 237).

No entanto, para além do aspecto passional, o que salta aos olhos é o fato de, através dessa vivência amorosa, a personagem shakespeariana ter seu aspecto alterado pois a “jovem amorosa, impaciente, tímida, cede lugar à esposa e à mulher: pelo sofrimento, ela chega ao heroísmo e, pela opressão, à argúcia”³². Essa transformação e a escolha de seguir, sobretudo, os próprios afetos evidencia a força transgressora da personagem, uma vez que: “Julieta não se submete às vontades alheias e escolhe a realização de seus desejos, mesmo quando estes encontram resistências em sua família e sociedade” (ALVES, 2013, p. 63). A história de *Romeu e Julieta*, sob essa perspectiva, é

³⁰ Ibidem, p. 41

³¹ Ibidem, p. 57

³² JAMESON, A. B. **Shakespeare’s Heroines**. In: SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 239

mais do que a “tragédia do primeiro amor”³³, visto que eles vão ao extremo para obedecerem somente ao desejo amoroso e a vontade individual, em uma época que isso era inaceitável. Por isso, o “amor entre eles é fundamentalmente, *subversivo*” (GHIRARDI, 2011, p. 116, grifo do autor).

Natália Correia, portanto, revisita não apenas a donzela que vive um amor fulgurante, mas uma personagem feminina que, ao engendrar-se na dinâmica amorosa, abandona todas as amarras sociais e alcança a sabedoria de pertencer a algo maior, ao absoluto e ao trágico amor, transfigurando-se no próprio sentimento, pois ela mesma não existe sem a paixão. Contudo, ao contrário da obra de Shakespeare, a personagem nataliana não integra um cenário social elitista e cerceador. Ao construí-la enquanto uma louca fugida do manicômio, a escritora, a insere em um espaço excêntrico e marginal, de modo que, ao invadir o baile de máscaras Julieta encontra-se fora do único espaço que até então a reprimia. Por mais que adentre o baile donjuanesco, ela não se submete à mesma dinâmica social que toca as outras personagens femininas, e se guia conforme as leis do seu próprio pensamento alucinatório, cuja força motora a leva a encontrar Romeu e a própria morte ao se lançar ao mar em um duplo suicídio, como se acreditasse que o perfeito amor só fosse possível na eternidade passiva, onde “nenhum desejo agita o mar calmo do infinito”³⁴, ou, ainda, como se o mundo continuasse incapaz de compreender a urgência de seu amor.

Mais do que ser fiel aos próprios afetos, Julieta quer viver o amor ao extremo, na eternidade da morte, isto é, deseja o espetáculo trágico e sublime do amor³⁵. Nota-se que o gesto de representá-la como uma louca, não deixa de configurar uma marca irônica no texto dramático, na medida em que a loucura de Julieta corresponde a de D. João, tanto que as atitudes entre os dois são semelhantes, como a postura dramática e performática que evidencia o universo cênico, dando papéis a si mesmos e aos outros. Afinal, Julieta

³³ KOTT, J. **Shakespeare, nosso contemporâneo**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.164

³⁴ CORREIA N. D. **João e Julieta**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999, p. 90

³⁵ Segundo Cristina A. M. de Marinho, há um poema de Natália Correia, no livro *Passaporte* de 1958, que é “uma evocação direta de Julieta numa definição de gosto surrealista em que o sujeito poético se identifica na suspensão simbólica e obviamente cômica de uma amante que só se realiza na tragédia” (MARINHO, p. 175), corroborando, desse modo, com a nossa leitura de uma personagem que amor se confunde com tragédia, como nota-se nos versos: Julieta trapezista/Com passaporte de pomba./Só há Romeu se houver pista/Com um estouro de bomba. (CORREIA, 1958, p. 145)

transferindo a alma de Romeu a D. João, na verdade, está dando-lhe, antes de tudo, o papel do amante ideal, que “o actor rebelde”³⁶, que é D. João, acaba por aceitar e desejar, sendo incapaz de reconhecer qualquer loucura em Julieta. Contudo, é vital à nossa leitura observar o ímpeto da personagem feminina, que tem o poder de desestabilizar todas as certezas do protagonista donjuanesco alterando o arquétipo do mito, no qual o sedutor é seduzido, e de seguir suas próprias escolhas e desejos, sem qualquer marca de submissão. A Julieta nataliana é, antes de tudo, o próprio poder libertador do amor, enraizado no espírito feminino, que, finalmente, pode seguir suas próprias tendências, uma vez que, não há qualquer código cerceador que vise submeter a personagem naquela ordem social efabulada, de cerne patriarcal.

O duplo agenciamento de cânone e margem, o revisitar da tradição para desestabilizá-la, fazer movediço o seu alicerce, a ponto de inverter a ordem, manifesta o desejo da escritora de propor modificações à própria literatura, de modo que Natália Correia, centrando-se no feminino, conseguiu rasurar uma determinada ordem social sem deixar de ecoar um certo “discurso de duas vozes, contendo uma estória ‘dominante’ e uma ‘silenciada’” (SHOWALTER, 1994, p. 53). Deste modo, deparamo-nos com a desconstrução dos “mitos viris” na figura de D. João, a denúncia de um sistema patriarcal na sociedade efabulada no drama e, a primazia feminina encarnada na Julieta, que mantém o amor como ação subversiva – e que somente em estado de liberdade, subverte e anula o poder do mito viril.

A escritora, que não viu sua peça publicada ou subir aos palcos, demonstrou sua preocupação diante a produção artística e literária de mulheres, e, com a representação feminina na literatura, como ocorre em *D. João e Julieta* e outras de suas obras, realmente se propondo a escrever fora dos “limites restritos do espaço patriarcal” (SHOWALTER, 1994, p. 49), e praticando, de fato, uma literatura de contemporaneidade consciente, tudo subvertendo e tudo reinventando, seja através do teatro, da poesia, do romance ou com sua própria vida.

REFERÊNCIAS

ALVES, Syntia P. *Mulheres trágicas de Shakespeare: Ofélia, Julieta e Lady Macbeth*. Aurora: revista de arte, mídia e política. São Paulo, v. 6, n. 17, 2013.

³⁶ Ibidem, p. 82

- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 28 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- CORREIA, Natália. *D. João e Julieta*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.
- _____. “A vingança das Euménides e o teatro actual”. In SERÔDIO, Maria Helena (org.). *O teatro e a interpelação do real*. Actas do 11º Congresso da Associação Internacional de Críticos de Teatro. Lisboa: Edições Colibri, 1992.
- _____. “O dilúvio e a pomba”. In: *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias II*. Lisboa: Projornal, 1993.
- _____. *O Surrealismo na poesia portuguesa*. Sintra: Publicações Europa-América, 1973.
- _____. *Poesia Completa*. Lisboa: Dom Quixote, 1999.
- DACOSTA, Fernando. A Natalidade de Natália. In: *Natália Correia, dez anos depois...* Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Secção de Estudos Franceses do DEPER, 2003, p. 9-19.
- GHIRARDI, José Garcez. *O mundo fora de prumo: transformação social e teoria política em Shakespeare*. São Paulo: Almedina, 2011.
- HORTA, Maria Teresa. “Prefácio”. In: CORREIA, Natália. *Breve história da mulher: e outros escritos*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2003.
- JAMESON, Anna B. *Shakespeare’s Heroines*. In: SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- KOTT, Jan. *Shakespeare, nosso contemporâneo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- MACHADO, Álvaro Manuel. O mito de Don Juan ou a erótica da ausência. In: *O mito de Don Juan*. Lisboa: Arcádia, 1981.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O Sexo dos Textos e outras leituras*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.
- MARINHO, Cristina A. M. de. *D. João e Julieta de Natália Correia: Tradição e Transgressão*. Porto: Revista da Faculdade de Letras “Línguas e Literaturas”, 2003.
- MOREIRA, Aline Leitão. *Tristão e Isolda: Em torno do que remanesce*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2010 (Dissertação de Mestrado em Letras na área de Literatura Comparada).
- PFEIFFER, Jean. Sob o signo do desejo. In: *O mito de Don Juan*. Lisboa: Arcádia, 1981.
- RAMALHO, Maria Irene. “A sogra de Rute ou intersexualidades”. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (org.). *Globalização. Fatalidade ou utopia?* Porto: Afrontamento, 2001.
- SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses – O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- TAVARES, Manuela. *Feminismos: recursos e desafios (1947-2000)*. Porto: Texto Editora, 2011.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VALENTIM, Jorge. “Do ensaio como defesa do pensamento matrlista: breves considerações em torno de Natália Correia”. Revista *Mulheres e literatura*. Volume 14, 2015. Disponível em <http://litcult.net/do-ensaio-como-defesa-do-pensamento-matrlista-breves-consideracoes-em-torno-de-natalia-correia-2/>