

D. Sebastião entre o Ser e o Parecer (a propósito de *O Encoberto*)

Maria de Fátima Marinho
UNIVERSIDADE DO PORTO

Influenciada pelo Surrealismo e, conseqüentemente, herdeira de uma perspectiva pouco interessada em evocar mitos ou temas do passado, Natália Correia não deixa, contudo, de aliar o pendor subversivo, próprio de toda a vanguarda, ao fascínio irresistível provocado por certas figuras que se tornaram presenças incontornáveis na cultura portuguesa.

Se em 1957, ao publicar *O Progresso de Édipo*¹, ela convoca a antiga tragédia à luz da leitura freudiana e transgride, simultaneamente, a obra de Sófocles e o complexo tão caro à psicanálise, em 1969, ao servir-se da figura de D. Sebastião, propõe uma interpretação paródica e caricata de uma das personagens mais caras ao imaginário nacional.

É certo que o derrotado de Alcácer-Quibir tem merecido tratamento preferencial na História da Literatura Portuguesa, espelho de realidade traumatizante marcada por profecias que tentavam escamotear a triste verdade. «Mais importante como gerador do inconsciente colectivo do que como rei de Portugal»², o neto de D. João III catalisa a projecção em termos concretos de realidades psicológicas, na fusão ideal do mito e do sonho³, reequacionando a tradição do teatro do absurdo de que Natália Correia é certamente devedora. Foi de tal forma importante a crença na sobrevivência do rei que, séculos mais tarde, e já depois da autora em questão ter escrito a sua peça, Agustina Bessa Luís, em *A Monja de Lisboa*, identifica sebastianismo com necessidade de emancipação e liberdade femininas, justificando a repressão que algumas freiras sofreram por parte de Filipe II como o desejo de «esmagarem definitivamente um mito perigoso – o do sebastianismo.»⁴

¹ Cf., Maria de Fátima Marinho, «O Fascínio de Édipo», in *Letras & Letras*, nº26, Fevereiro de 1990.

² Cf., Maria de Fátima Marinho, «D. Sebastião e o Romance Histórico», in *Revista da Faculdade de Letras do Porto*, II Série, Vol.XIX, Porto, 2002, p.385.

³ Cf., Martin Esslin, *Théâtre de l'Absurde*, Paris, Buchet/Chastel, 1977 (traduzido do inglês por Marguerite Buchet, Francine Del Pierre e Fance Frank), p.327: «Une autre tradition, venue du fond des âges et que l'on retrouve dans le Théâtre de l'Absurde, est l'emploi de modes de la pensée mythologiques et oniriques – la projection en termes concrets de réalités psychologiques. Car il existe un rapport étroit entre le mythe et le rêve.»

⁴ Agustina Bessa Luís, *A Monja de Lisboa*, Lisboa, Guimarães Editores, 1985, p.102.

É sobretudo a partir do século XIX, mais concretamente do Romantismo e da voga do romance histórico que a figura de D. Sebastião se afirma inequivocamente como personagem de ficção e que se abre o debate, se assim nos podemos expressar, sobre a sua personalidade, motivações para passar a África ou actuação durante a batalha. São curiosos de analisar os variadíssimos casos em que o rei é convocado⁵, oscilando muitas vezes entre a defesa incondicional, a censura velada ou a crítica mais acerba. Já no século XX, romances como o de Aquilino Ribeiro (*Aventura Maravilhosa*, de 1936), começam a pôr em causa a versão comumente aceite e lançam hipóteses verosímeis, possíveis, mas improváveis e, de forma alguma, passíveis de justificação, embora baseadas em boatos que, na época, chegaram a ter alguma importância e a gerar inseguranças e incertezas. Obras como *El-Rei* de D. João da Câmara, de 1894, ou *Os Quatro Reis Impostores*, de Marcelino Mesquita (1908) romaneiam a volta do rei e, no último, até se conta a história dos falsos D. Sebastião que surgiram alguns anos após Alcácer-Quibir: o de Penamacor, o da Ericeira, o do Madrigal e o da Calábria. São, assim, estes falsos reis que alimentavam o sebastianismo nascente, como também anota Antero de Figueiredo no seu *D. Sebastião*, e que levaram Aquilino ou Agustina (*O Mosteiro*) a propor a sobrevivência do monarca e Fernando Campos a servir-se de um deles, o da Calábria, para o identificar com o rei desaparecido, em *A Ponte dos Suspiros* de 2000, criando a necessidade de expiação dos crimes cometidos contra a Pátria e condicionando o regresso a essa expiação. Natália Correia servir-se-á do mesmo tema, o aproveitamento do falso rei da Calábria e intitula o entremês a representar, «As Desventuras do Rei Encoberto Que Para Penar Seus Pecados Palmeia o Mundo Sujeito Às Agruras Do Mesmo A Fim De Ser Perdoado Pelo Senhor E Regressar Ao Seu Reino»⁶. Ao criar, voluntariamente, confusão entre D. Sebastião e o seu duplo, numa peça que explora várias potencialidades e cujo fim é «aberto», dado que nenhuma solução é proposta e termina com a indicação, «CAI O PANO SOBRE A CENA QUE CONTINUA»⁷, a autora explora as possibilidades que o género dramático lhe proporciona, aproveitando ao máximo a ambiguidade de que ele pode ser portador.

Mais do que o romance, o teatro presta-se a gerar a confusão entre o ser e o parecer se se seguir a linha muito pirandelliana da ostentação da ruptura possível entre actor e personagem, desvendando-se a duplicidade inerente ao papel representado e à pessoa que representa e que nada deverá ter a ver com a figura que momentaneamente encarna. O aparecimento inevitável da máscara (não era, com certeza, por acaso que os actores do teatro clássico representavam sempre de máscara, que se adaptava aos papéis trágicos ou cómicos que desempenhavam), cujas origens remotas se podem

⁵ Cf., Maria de Fátima Marinho, *art. cit.* (2002).

⁶ Natália Correia, *O Encoberto*, Lisboa, Galeria Panorama, 1969, pp.13-14.

⁷ Natália Correia, p.123.

justificar no teatro popular pelo gosto do público pelo disfarce⁸, terá consequências mais latas e funcionará como uma máscara simbólica que ajudará à possibilidade da transformação de uma personagem noutra no decurso de uma peça⁹. Martin Esslin lembra que o primeiro símbolo do teatro foi a máscara e que o sema da duplicidade convive sempre com o da representatividade, favorecendo a ambiguidade a vários níveis: «On a complètement oublié que le premier symbole du théâtre est le masque... Il y a dans le masque une loi, qui est celle du Drame lui-même. C'est que l'irréel devient un fait.»¹⁰

Esta ambiguidade leva à caricatura do teatro naturalista, embora em moldes completamente diferentes dos preconizados por Pirandello, e até do teatro clássico, ao usar de elementos característicos deste e imprimindo-lhes valores e qualidades distintos. Ao referir explicitamente a peça que vai ser representada, quer nas didascálias, quer na fala das personagens, o espectador é impelido a sentir-se distanciado das cenas representadas, obrigando-se a uma posição crítica como pretendia Bertolt Brecht ao teorizar o efeito de distanciação. A insistência nas didascálias explicativas é fundamental para completar uma narração lacunar e permitir a paródia da tragédia e do mito sebástico.¹¹ Por outro lado, como se mostra a representação teatral no interior da própria peça, o actor acaba por desvendar de modo mais directo a duplicidade de uma existência múltipla¹².

Partindo assim do aproveitamento de uma figura com existência real e documentada no passado, Natália Correia acaba por se servir de ingredientes díspares que contribuem para acentuar de um modo frequentemente desconcertante a pretendida ambiguidade e correspondente efeito paródico. E a paródia situa-se em relação aos mais diversos hipotextos, desde a bibliografia sobre o derrotado de Alcácer-Quibir, à tragédia clássica e ao Novo Testamento. À medida que formos analisando a peça iremos ressaltando os diversos componentes em jogo e a forma como eles se estruturam para criar a estranheza em relação ao rei e a dúvida, nunca resolvida, da sua morte ou sobrevivência depois da batalha.

Começemos por referir a presença do Coro, elemento imprescindível na tragédia clássica que se destinava a comentar ou antecipar a acção. Em *O Encoberto* a existência de um Coro parodia, caricaturizando, a função nobre do seu antecessor clássico. Antes de mais, salientemos que o coro é de Catadeiras (de piolhos) o que vale, logo aquando do seu

⁸ Cf. Richard Demarcy, *Éléments d'une Sociologie du Spectacle*, Paris, 10/18, 1973, pp.67-71.

⁹ Cf., Martin Esslin, p.356: «la possibilité de transformer un personnage en un autre au cours d'une pièce de théâtre».

¹⁰ *Idem*, p.350.

¹¹ Cf., Gérard Genot, *Pirandello*, Paris, Seghers, Coll. Théâtre de Tous les Temps, 1970, p.130: «La fonction des didascalies n'est pas purement métalinguistique (commentaire, marge, supplément abstrait), elle est *complémentaire*, elle remplit les vides, sciemment ménagés, d'un discours par l'insertion d'un autre discours. (...) les didascalies constituent en quelque sorte une *narration lacunaire*, qui court parallèlement au dialogue et réduit le caractère traditionnellement mimétique et absolu de celui-ci».

¹² Cf., *idem*, p.133: «c'est naturellement dans les pièces du "théâtre dans le théâtre" que se déploie tout le registre de son [acteur] existence multiforme.»

aparecimento, o seguinte comentário numa didascália: «No proscénio, três Catadeiras de Piolhos, desbastam a cabeça de três imundas crianças. No seu filosófico alheamento do entusiasmo pela vinda do Encoberto, leia-se a conclusão realista de que aconteça o que acontecer, o mundo está coberto de piolhos.»¹³ Em seguida, todas as falas das Catadeiras ironizam e desprestigiam a actuação de D. Sebastião, enquanto vão contando em tom chocarreiro os factos históricos, de molde a apoucá-los ao introduzir termos ou conclusões demasiado simplistas ou aparentemente ingénuas:

«Para que estes meninos que os piolhos enervam
enquanto os catamos, estejam sossegados
uma história lhe contaremos:
Era uma vez o Rei dos deserdados...
Contra as tropas governamentais marchou
D. Sebastião com seus famélicos guerreiros.
(...)

A Filipe II escreveu o Vice-Rei
pedindo ordem para o prisioneiro executar
mas Filipe estava nos Países-Baixos
que o Protestantismo ameaçava infestar.
(...)

E em todas as vielas se dizia
Que se o Rei dos portugueses ele ousasse matar,
Na cova de D. Sebastião cresceria
Uma árvore para o Vice-Rei enforcar.»¹⁴

O estilo próximo da toada popular, sempre descritivo e narrativo, sem complexidades de maior, já vacila em determinados momentos quando o coro assume a possibilidade de o actor ser e não ser o monarca:

¹³ O Encoberto, p.38.

¹⁴ Idem, pp.69-70.

«Um letreiro diz que é o Rei dos portugueses.
Tanto bastava para respeito infundir.
Mas estes letreiros são propositadamente dúbios:
Fazem tremer e dão vontade de rir.»¹⁵

A contradição exposta antecipa o final quando o coro, na fala imediatamente anterior à última indicação, afirma, sem sombra de dúvida, a inexistência do rei e a importância do sonho:

«O opressivo silêncio do mundo
explode na incrível visão.
Enquanto formos escravos de Filipe,
Ovelhas seremos de D. Sebastião.
Quando deixará a vida que estiola
De inventar o inexistente
Rei que por isso consola?»¹⁶

A evolução que notamos na progressão dos cantares das Três Catadeiras vai-se também estruturando ao longo de toda a peça, ao pôr em relevo, de diferentes maneiras, a eterna ambivalência entre o actor e a personagem, que passa de uma identificação plena para um distanciamento não menos veemente. A estrutura em abismo que faz periclitarem reciprocamente as duas acções, a «real» e a representada, transformando continuamente o actor Bonami em D. Sebastião, ao ponto de a autora assumir designá-lo de Bonami-Rei, constitui o cerne do enredo que, progressivamente, se vai adensando até o ser e o não ser se confundirem numa dualidade instável e perturbadora. Quando Bonami-Rei exclama, «Vejo-me na difícil situação de um actor em que o público acredita.»¹⁷, percebemos a emergência obrigatória da ironia e, concomitantemente, do grotesco (que substitui, aqui, o tradicional sublime das tragédias). Se é irónico o diálogo entre a Mulher do Capitão e ele próprio, a fala de um Rufia só pode ser analisada à luz do grotesco:

«MULHER DO CAPITÃO

¹⁵ *Idem*, p.110.

¹⁶ *Idem*, p.123.

¹⁷ *Idem*, p.53.

Esse homem não é um rei. É um ordinário. Quando me apanha a jeito, belisca-me as nádegas.

CAPITÃO

Se não fosses uma galinha de capoeira sabias que todas as nádegas pertencem ao Rei. Se Sua Majestade te cumula com essa pequena gentileza é para distinguir a mulher do chefe do seu Estado-Maior. Somos a nova aristocracia.»¹⁸

e

«RUFIA

Para se verem livres dos espanhóis os portugueses são capazes de reconhecer D. Sebastião no cu de um gorila.»¹⁹

As tiradas citadas aproximam-se também indubitavelmente do *nonsense*, querido aos surrealistas, e que Natália Correia recupera para desmitificar, ridicularizando o espírito messiânico. Como afirma Martin Esslin, o *nonsense* pode produzir um efeito libertador destruindo o espírito lógico e os entraves da convenção²⁰. É graças a esse absurdo que é possível misturar de forma tão eficaz a realidade e a ficção, aproximando-se, até, de textos da ficção historiográfica pósmoderna, que tentam destruir o dogma da verdade única do passado. «Não tenho culpa se a verdade tem duas faces.»²¹, exclama Bonami-Rei, ao mesmo tempo que afirma inequivocamente a constante oscilação entre o ser e o parecer: «Pois fica sabendo que somos quem supomos ser.»²². No entanto, esta aparente tranquilidade está longe de ser pacífica, uma vez que o actor hesitará constantemente entre a sua identidade de Bonami e a sua condição de rei (real ou fictício?). O diálogo entre Bonami-Rei e D. João de Castro, a seguir transcrito, demonstra a necessidade de modificar a verdade se isso convier aos desígnios do Estado e correspondente atitude messiânica:

«BONAMI-REI

Se estão convencidos disso é preciso tirar-lhes essa mania da cabeça. Dir-lhes-ei que sou um actor.

D. JOÃO DE CASTRO

¹⁸ *Idem*, p.60.

¹⁹ *Idem*, p.22.

²⁰ Cf., Martin Esslin, *op.cit.*, p.326: «Le *nonsense* en vers et en prose produit un effet libérateur en repoussant les limites de la raison et en affranchissant l'esprit de la logique et des entraves de la convention.»

²¹ *O Encoberto*, p.92.

²² *Idem*, p.85.

Felizmente para vós não acreditarão. Se acreditassem sentir-se-iam enganados.

BONAMI-REI

Por lhes dizer a verdade?

D. JOÃO DE CASTRO

Matar-vos-iam

BONAMI-REI

Sou vítima de uma chantagem.

D. JOÃO DE CASTRO

A História não se pode fazer sem esse pequeno sacrifício da vossa comodidade.»²³

Gera-se, assim, a confusão pretendida (que só aparentemente é cómica) que acaba por derivar para a enunciação da própria essência do messianismo, ao defender-se que a morte de D. Sebastião só deverá ocorrer se tal for do interesse comum: «Se morreres como D. Sebastião contigo se extingue toda a miragem de liberdade para este povo. Incrível e intemporal, esse rei de lenda é para os oprimidos a sensação de um grito por dar.»²⁴; «Se o prisioneiro morrer como impostor, D. Sebastião continuará vivo e o génio da desordem teimará em provocar insónias ao poder.»²⁵; «Ora a verdade é que o condenado é um actor que se dá ares de fantasma da vossa consciência. De D. Sebastião só tem o guarda-roupa. Isto significa que quando a sua cabeça tombar podeis ir para casa e ele continuará a viver.»²⁶.

Perante tais disposições, não será difícil adivinhar que todas as outras personagens giram em torno desta problemática, incluindo o próprio Bonami, cujo tratamento específico deixaremos propositadamente para o fim. Não são muitas as personagens em jogo na peça, mas todas elas concorrem para afirmar ou desmentir a identidade do actor que faz o papel de D. Sebastião. Floriana, aparentemente namorada do actor, tanto o condena como impostor como o redime

²³ *Idem*, pp.55-56.

²⁴ *Idem*, p.84.

²⁵ *Idem*, p.109.

²⁶ *Idem*, p.115.

como rei por quem ela se teria apaixonado enquanto moura Huria. D. João de Castro tenta a todo o custo reconhecê-lo rei («Se este homem não é D. Sebastião, que eu seja condenado por blasfemo e herético.»²⁷), apesar de, no final, lhe pedir que confesse que é um comediante para que, com a sua morte, não faça extinguir a esperança do povo («Venho pedir-te que confesses que és um safado comediante.»²⁸). A descoberta tão óbvia da razão de Estado e a falência total da verdade absoluta estão também presentes na actuação de Filipe II, dos Nobres, dos Banqueiros, dos Padres, do Povo e de Cristóvão de Moura. O rei de Espanha, com uma lucidez invejável, inflecte o discurso conforme as circunstâncias, denunciando a Frei Diego, seu confessor, as suas verdadeiras intenções e falando de modo muito diverso quando se dirige a Cristóvão de Moura: «Mete de uma vez para sempre nesses teus miolos de magarefe que a segurança do Estado exige que esse homem seja D. Sebastião e, como tal, será executado a fim de impedir que haja futuro. (...) Se o prisioneiro morrer como impostor, D. Sebastião continuará vivo e o génio da desordem teimará em provocar insónias ao poder.»²⁹ Cristóvão de Moura hesitará até ao fim sobre a identidade do prisioneiro, temendo torturá-lo, a mando dos nobres, com receio de que ele seja o rei. Os Nobres, preocupados apenas com os seus privilégios pretendem resolver uma situação confrangedora, enquanto os Banqueiros e os Padres tentam manter-se do lado do poder, seja ele o de D. Sebastião ou o de Filipe II. É até caricata a forma como os Nobres pensam justificar o seu ponto de vista, enquanto o Povo se amotina:

«DUQUE

Cada minuto de vida do prisioneiro é um ataque ao nosso bem-estar.

MARQUÊS

Os meus criados fugiram.

CONDESSA

Fui mais afortunada. Consegui que uma criada ficasse mas com a condição de eu lhe despejar o penico três vezes por semana.

²⁷ *Idem*, p.22.

²⁸ *Idem*, p.83.

²⁹ *Idem*, pp.108-109.

DUQUE

Também tive um pouco de sorte. O meu bobo ficou mas exigiu que fosse eu a fazer gaifonas para o divertir.
(...)

PADEIROS

Nós os padeiros não faremos pão
enquanto não soltarem D. Sebastião.

COZINHEIRAS

Nós as cozinheiras não fritaremos um ovo
enquanto não soltarem a voz do povo.

ALFAIATES

Nós os alfaiates não faremos um gibão
enquanto não soltarem D. Sebastião.

PROSTITUTAS

Nós as infatigáveis não daremos ao traseiro
enquanto não soltarem o nosso rei verdadeiro.

Os manifestantes saem pela esquerda.

CRISTÓVÃO DE MOURA

Onde isto já chegou! Tumultos às portas do palácio! (*Vai à porta que dá para o interior do palácio e grita:*) Guardas!
Prendam estes díscolos! À forca com eles!

Os Nobres retomaram a posição inicial.

DUQUE

Se continuas a enforcar todos os descontentes só ficarão as classes privilegiadas.

CONDESSA

Não teremos ninguém para espezinhar.

MARQUÊS

Isso equivale a dizer que perdemos os nossos privilégios.

CRISTÓVÃO DE MOURA
Não tinha pensado nisso.»³⁰

Destacamos ainda duas personagens que parecem ter papel fundamental pelo que representam ou pelo que indiciam. Falamos de Belchior do Amaral e da prostituta Ju-Ju. O primeiro protagoniza a opinião de quem se opunha à campanha de África, tentando alertar o povo para o modo como está a ser manipulado. Incompreendido, é linchado pela multidão alienada. No fim da peça, o bacharel seiscentista reaparece transmutado em cientista do século XX e retoma o discurso da razão, sendo de novo maltratado.

Ju-Ju, curiosamente, assume um papel com reminiscências bíblicas, lembrando passagens que se referem a Maria Madalena: «Devo observar um velho costume. (*Estende as mãos para os pés de Bonami-Rei.*) Os vossos pés, Senhor! (...) Ungirei os vossos pés com o bálsamo das minhas lágrimas.»³¹. Vejamos a passagem do Evangelho de S. Lucas, 7, 37-38: «Ora uma mulher, conhecida como pecadora naquela cidade, ao saber que Ele estava à mesa em casa do fariseu trouxe um vaso de alabastro com perfume; colocando-se por detrás d'Ele e chorando, começou a banhar-Lhe os pés com lágrimas; enxugava-os com os cabelos e beijava-os, unguindo-os com perfume.»

Não é por acaso que o hipotexto bíblico é convocado em relação a Ju-Ju, uma vez que grande parte da caracterização de Bonami se apoia também em paródias da Paixão de Cristo, o que acaba por justificar o tom messiânico que se quer imprimir. Jogando desde o início da peça com a questão do duplo³², ou antes, com a indefinição entre Bonami-actor e Bonami-D.Sebastião («Vejo-me na difícil situação de um actor em que o público acredita.»³³), vemos na contingência de hesitar na identidade de uma personagem que não consegue fixar-se num eu estável: «Um pobre actor...Sebastião...Actor...ão...or...»³⁴.

Até no momento do julgamento a ambiguidade se mantém, havendo dois depoimentos contraditórios de Floriana, um que incrimina Bonami e outro (enquanto Moura Huria) que reabilita o rei.

Daí que se, por um lado, há referência à célebre visita aos túmulos dos antepassados (referida em em autores como Antero de Figueiredo, Agustina Bessa Luís, Fernando Campos ou António Cândido Franco, os três últimos em obras

³⁰ *Idem*, pp.72-74.

³¹ *Idem*, pp.67-68.

³² Cf., Pierre Jourde e Paolo Tortonese, *Visages du Double – Un Thème Littéraire*, Issoudun, Editions Nathan, 1996.

³³ O *Encoberto*, p.53.

³⁴ *Idem*, p.107.

posteriores à de Natália Correia), recitando o actor como que um papel decorado («Os túmulos dos meus antepassados abri, / seus medonhos e mirrados despojos beije; / na cadavérica exalação dos heróis embebi / minha alma com que os mortos imitei.»³⁵), por outro, a colagem do actor-personagem à imagem de Cristo facilita a aceitação da duplicidade (Cristo também era homem e Deus) e reforça o carácter messiânico que a figura de D. Sebastião deve assumir, fora das contingências históricas e cronológicas.

Ao entrar em cena um Guerrilheiro «*que traz nas mãos erguidas uma coroa de espinhos*»³⁶ não podemos deixar de associar essa coroa à que Cristo ungiu na Paixão (Mt, 27, 28-29: «Despiram-n'O, envolveram-n'O com uma clâmide escarlata e, tecendo uma coroa de espinhos, puseram-lha sobre a cabeça»; Mc, 15, 17: «Revestiram-n'O de um manto de púrpura, e cingiram-Lhe uma coroa de espinhos, que haviam tecido»; Jo, 19, 2: «E os soldados, depois de tecerem uma coroa de espinhos, puseram-Lha na cabeça e envolveram-n'O com um manto de púrpura.»). De igual forma, o letreiro que se lê no alto do pelourinho, «*D. Sebastião, Rei dos Portugueses*»³⁷, remete inquestionavelmente para os evangelistas: Mt, 27, 37, «Este é Jesus, o Rei dos Judeus»; Mc, 15, 26, «Na inscrição, que indicava o motivo da condenação, lia-se: "O Rei dos Judeus"»; Lc, 23, 38: «Este é o rei dos Judeus»; Jo, 19, 19: «Jesus Nazareno, rei dos Judeus.»

A afirmação de Cristo, «A minha realeza não é deste mundo» (Jo, 18, 36), é parodiada por Bonami-Rei ao dizer, «Porque troçam de mim se o meu reino é deste mundo?»³⁸, marcando simultaneamente a diferença e a semelhança em relação ao hipotexto que se vai acentuar no momento final quando, depois da morte de D. Sebastião?, do actor?, se constata que ele não está mais no túmulo:

«JU-JU

(*Para os espectadores*) Novas! Novas de D. Sebastião! Nasce a luz do terceiro dia.(...)

Foi assim: levei especiarias e unguentos para ungir o cadáver e não o achei no sepulcro onde o puseram.»³⁹

É por demais evidente a referência à ressurreição (Jo, 20,1-2, Mc, 16, 1-8, Lc, 24, 6), condição imprescindível para a continuação da presença do rei no imaginário colectivo.

³⁵ *Idem*, p.18.

³⁶ *Idem*, p.62.

³⁷ *Idem*, p.110.

³⁸ *Idem*, p.111.

³⁹ *Idem*, pp.117 e 119.

O seu regresso como uma espécie de extra-terrestre («Um enorme escafandro de metal reluzente desce lentamente do espaço lançando um esplendor na escuridão que imediatamente se faz, na qual mergulham os Homens e as Mulheres.»⁴⁰) parodia também os aparecimentos de Cristo transfigurado e favorece outras interpretações ou leituras que se pretendam fazer, desde as políticas (coerentes com a situação vivida em 1969) às messiânicas ou subversivas.

Com esta peça, Natália Correia, ao parodiar uma figura presente no inconsciente colectivo nacional, revela-se não só herdeira da tradição surrealista como até precursora de um tratamento frequentemente ambíguo da História, ao recusar de modo sistemático a afirmação unívoca da identidade. Trabalhando com o duplo ou com a efigie, a autora permite-se impor leituras díspares, cómicas e trágicas, onde o grotesco aglutina definitivamente o sublime.

⁴⁰ *Idem*, p.123.