

INDIVÍDUO E NARRADORES EM *O JUDEU E PORTUGUÊS, ESCRITOR, QUARENTA E CINCO ANOS DE IDADE*

INDIVIDUAL AND NARRATORS IN O JUDEU [THE JEW] AND PORTUGUÊS, ESCRITOR, QUARENTA E CINCO ANOS DE IDADE [PORTUGUESE, WRITER, FORTY FIVE YEARS OLD] BY BERNARDO SANTARENO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v12i23p25-40>

Elsa Rita dos Santos¹

RESUMO

Desde sempre presentes no teatro, os narradores reencontram uma funcionalidade dramática própria no âmbito da sintaxe teatral brechtiana, cuja influência prevalece na segunda fase do teatro de B. Santareno. Os narradores no teatro, estruturado nas tipologias propostas por B. Richardson (1988), permitem um jogo de perspectivas que concorre para a interpretação dinâmica dos acontecimentos apresentados em palco pretendida pelo teatro épico. Nas peças *O Judeu* (1966) e *Português, escritor, quarenta e cinco anos de idade* (1974), B. Santareno recorre a diversas tipologias de narrador cuja função iremos analisar. Em ambas as peças, nas quais é central a figura de um dramaturgo, emerge uma reflexão sobre a função social do teatro e a pertinência de o escrever numa sociedade marcada pela censura. Reflexão em que sobressaem da estrutura das duas peças alguns elementos de dualidade, ou ambivalência, que, embora não reduzam a matriz épica dos textos, questionam a prerrogativa cultural do teatro enquanto meio privilegiado de transformação da sociedade. Esperamos demonstrar que em *O Judeu* esses elementos são atinentes ao género trágico, enquanto que em *Português, escritor, quarenta e cinco anos de idade* estão ligadas ao carácter autobiográfico com que o texto e a representação são apresentados.

PALAVRAS-CHAVE

Bernardo Santareno; Tragédia; Teatro épico; Narradores no teatro; Autobiografia

ABSTRACT

*Albeit always being present in the theater, narrators rediscover their own dramaturgic functionality in Brechtian theatrical syntax, whose influence prevails in the second phase of B. Santareno's theater. Narrators in theater, structured within the typologies proposed by B. Richardson (1988), allow in a play different perspectives that contribute to the dynamic interpretation of the events presented on stage, as intended by the epic theater. In the plays *O Judeu* (1966) and *Português, escritor, quarenta e cinco anos de idade* (1974), B. Santareno uses several types of narrator whose function we will analyze in this text. In both plays, the figure of a playwright is central and a reflection emerges on the social function of theater and the relevance of writing plays in a society marked by censorship. In this reflection, some elements of duality, or ambivalence, stand out from the structure of both plays which question the cultural prerogative of the theater as a privileged instrument of transforming society, without reducing the epic matrix of texts. We hope to demonstrate that in *O Judeu/The Jew* these elements are related to the tragic genre, while in *Português, escritor, quarenta e cinco anos de idade/Portuguese, Writer, Forty-Five Years of Age* they are linked to the autobiographical character of the text and representation.*

KEYWORDS

Bernardo Santareno; Tragedy; Epic theater; Narrators in theater; Autobiography

¹ Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas (CLEPUL) da Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal.

Naquela que, por simplificação analítica, é denominada a primeira fase da obra dramaturgica, Bernardo Santareno publica dez textos de teatro, de *A Promessa* (1957) a *Anunciação* (1962). Após uma pausa de quatro anos, surge *O Judeu* que assinala o princípio da segunda fase da dramaturgia de Santareno marcada pela influência de Bertolt Brecht e de Peter Weiss que, no entanto, como em todos os grandes autores, é absorvida e moldada a uma voz própria e a temas de eleição. Neste trabalho debruçar-nos-emos sobre a análise dos narradores em coexistência com outros signos teatrais em *O Judeu* (1966) e *Português, escritor, quarenta e cinco anos de idade* (1974).

No período que se estende da década de Sessenta à Revolução de 25 de abril de 1974, surgem as primeiras manifestações portuguesas dos novos ventos teatrais europeus, com a formação de duas correntes dramaturgicas predominantes: o teatro do absurdo e o teatro épico, tendo esta última alcançado uma maior afirmação (REBELLO, 1989, p. 139). Em 1964, sai a primeira antologia de escritos teóricos *Estudos sobre teatro de Bertolt Brecht (1898-1956)*, traduzida por Fiamma Hasse Pais Brandão. Nessa mesma década são publicadas três peças de nítida influência brechtiana que assinalam uma viragem na dramaturgia portuguesa: *Render dos Heróis* (1960) de José Cardos Pires (1925-1998), *Felizmente há luar* (1961) de Luís de Sttau Monteiro (1926-1993) e *O Judeu* (1966) de Bernardo Santareno (1920-1981). O regime salazarista matura a convicção de que em algo deve transigir: autoriza a publicação dos textos, mas proíbe os espetáculos (DELILLE, 1984, p. 56). Desta forma, a teoria teatral de Brecht consegue introduzir-se no meio teatral português.

No estudo desse período, a crítica tem-se concentrado unanimemente sobre o ascendente brechtiano no teatro português¹, seja nos textos, seja nos espetáculos, que se reforçará especialmente nos anos imediatamente após o 25 de abril de 1974. A influência da teoria do teatro épico manifesta-se na matriz intervencionista de contraposição crítica à situação política da época. Matriz que se expressa a nível dramaturgico com a quebra da 'quarta parede', com o emergir do caráter narrativo ou

¹ Uma primeira rutura nesta tendência realizou-a Antonio Tabucchi com um estudo sobre as tendências surrealistas em *Il teatro portoghese del dopoguerra: trent'anni di censura* (Roma, Abete, 1976).

épico da representação e, por fim, com a centralidade atribuída à figura do narrador na representação cénica.

Aristóteles, na *Poética*, distingue explicitamente o drama da épica, porquanto o primeiro se baseia na ação e a segunda na narração, com a consequente dicotomia ‘mostrar/narrar’, ou seja, no drama subentende-se a ausência de um mediador ou narrador na apresentação da realidade cénica, de forma que os acontecimentos representados ou imitados adquirem uma objetividade própria, quando, pelo contrário, se trata de uma simulação, de uma ilusão, de um fingimento da vida real. No século XIX, esta dicotomia é aprofundada pelos defensores do Realismo e do Naturalismo no teatro que procuram transformar o espetador num mero observador – ou melhor testemunha, pois a sua visão é passiva – dos acontecimentos em cena como se existisse uma parede transparente entre o público e o palco, a então denominada ‘quarta parede’.

Desde sempre a figura do narrador está presente no teatro, mas, ao colocá-la no centro da representação, Bertolt Brecht evidencia as suas funções dramáticas. Os pressupostos para a renovação da arte teatral, postulados no denominado Teatro Épico, têm como objetivo alcançar o efeito de distanciamento ou efeito de estranhamento (*Verfremdungseffekt*) que se alcança rompendo a identificação emocional entre o espetador e as situações e as personagens cénicas, com o fim de distanciá-lo ou estranhá-lo dessa realidade. É neste âmbito que podemos falar de intervencionismo do teatro de matriz épica, pois o distanciamento ou estranhamento obtidos induzem o espetador/leitor a tomar uma atitude crítica diante da realidade cénica. Atitude que Bertolt Brecht, de formação marxista, espera se venha a traduzir numa maior participação do espetador na transformação da sociedade.

Em termos dramáticos, o efeito de estranhamento consegue-se, sobretudo, através da multiplicação de enredos, de falhas na ordem cronológica, da sucessão de cenas sem relação causa-efeito, do uso de cartazes, filmagens ou canções, e, enfim, do recurso a personagens narradores. Se se torna claro ao espetador/leitor que o acontecimento representado em cena é fruto da narração de uma personagem, que conta o que testemunhou, soube ou vivenciou, então ele apercebe-se que está perante uma perspetiva parcial da realidade. Tratando-se de uma visão limitada, o espetador/leitor é induzido a questioná-la. E é isso que o dramaturgo espera que aconteça, essa é a atitude crítica que procura

estimular através da exibição de um mediador entre o enredo e o espectador.

Em 1988, a relevância da presença de narradores no teatro leva Brian Richardson a identificar diversas tipologias de narradores, dando-nos uma metodologia de análise do texto ou espetáculo de acordo com o tipo de perspectiva em que é apresentada em palco (RICHARDSON, 1988, p. 209-211): narrador interno, narrador monodramático, narrador gerador, narrador de enquadramento, autor implícito e autor histórico ou real.

O narrador interno corresponde, por exemplo, ao mensageiro do teatro clássico, que permite inserir no enredo a narração de um acontecimento, como uma batalha ou uma morte cruenta, que, por dificuldades cénicas ou para não ferir a sensibilidade dos espectadores, não é apresentada em palco. Podem também ser simplesmente personagens que narram a outros episódios por elas vividos, narrativas que complementam o enredo ou motivam as ações, suas ou de outras.

O narrador monodramático é a personagem única de uma peça que conta uma história, a sua ou algo de que foi testemunha ou em que participou, embora marginalmente. A narração do narrador monodramático preenche inteiramente a peça.

O narrador gerador tem a particularidade de a sua narração não ser efetuada por falas, mas dramatizada. Personagem interna à trama introduz uma narrativa que se irá 'materializar' ou projetar em cena. Assim, as personagens da cena 'gerada' possuem um duplo carácter fictício, uma vez que são invenções ou fruto da mente de uma personagem, por sua vez criada por um autor (RICHARDSON, 1988, p. 214).

O narrador de enquadramento, talvez o mais usado no teatro de influência épica, desempenha uma função análoga à do coro no teatro grego. Trata-se da personagem que introduz, comenta, complementa ou enquadra no contexto da trama uma cena representada em palco. Normalmente, é uma personagem exterior à trama, ou que, pelo menos, se encontra a uma distância temporal dos acontecimentos narrados em cena, situação que lhe permite ter uma perspectiva mais crítica e menos emotiva. As suas constantes interrupções quebram a possível identificação emotiva do espectador com as personagens, desviando a atenção deste e levando-o a refletir.

Brian Richardson alerta para o facto de que a diferença determinante entre o autor histórico e o implícito é ontológica, ou seja, o

autor histórico é um homem ou uma mulher real, enquanto que o autor implícito é uma construção mental derivada da análise de uma peça. Depois de assistir ao espetáculo – ou de ler o texto – o espectador/leitor projeta no autor histórico os sentimentos e os pensamentos, as opiniões e as ideias que encontrou na peça; muito embora estes não sejam particularidades do autor histórico, mas sim do autor implícito. Falar do autor histórico pressupõe um conhecimento da sua obra e da sua vida, baseado em fontes documentais. No teatro realista/ilusionista (paradoxalmente, o teatro realista esforça-se por transformar o espaço cénico numa ilusão perfeita do espaço real), apesar de habitualmente não termos em conta a existência de um autor, visto que o mundo fictício nos é apresentado ‘como se’ fosse realidade, sabemos que por detrás daquela representação existe implicitamente um intermediário: o autor que nos está a narrar uma história.

No caso do teatro de Bernardo Santareno, o autor histórico é António Martinho do Rosário, nascido em Santarém a 19 de novembro de 1920 e falecido em Lisboa a 29 de agosto de 1981. Para conhecer António Martinho do Rosário, que na sua obra literária usou o pseudónimo Bernardo Santareno, temos de considerar a sua biografia e o conjunto da obra. Por seu lado, o autor implícito multiplica-se nos vários autores que construímos ao longo da leitura do texto ou da assistência ao espetáculo.

PORTUGUÊS, ESCRITOR, QUARENTA E CINCO ANOS DE IDADE

Curiosamente, na peça *Português, escritor, quarenta e cinco anos de idade*, publicada e representada em 1974, logo após a Revolução dos Cravos, temos algo que se aproxima de um autor implícito: as várias intromissões do Autor, através de uma voz gravada. Voz que reivindica a autoria da peça e a apresenta como a autobiografia de um escritor/dramaturgo que teve uma vida empenhada como intelectual e homem na luta antifascista, mas que se sente cansado, desiludido, prostrado. Consequentemente, o tempo diegético começa com o nascimento do escritor/dramaturgo e termina com a declaração deste de abandonar a escrita e a luta contra o Estado Novo, a morte simbólica do artista. Esta decisão do Autor/Escritor deve-se, em primeiro lugar, à censura, isto é, à proibição de publicar e, sobretudo, de representar, condenando as peças a ficarem amputadas do seu objetivo primário: o palco. O segundo motivo apreende-se já no final da peça: a morte do filho

na Guerra Colonial, em Angola. Perda triplamente sentida porque à morte física do filho sobreveio a posse do regime desta morte, ao atribuir-lhe uma medalha póstuma de valor em combate e, desta maneira, transformando-o num herói do Estado Novo. Enfim, a perda metafórica subjacente à morte do filho, cuja vocação era ser ator, traduz-se na privação do meio, voz e corpo, necessário para que os textos escritos ganhem vida num palco.

Afirma Bernardo Santareno numa entrevista a Josué Silva, publicada no *Diário de Lisboa*, de 15 de fevereiro de 1973:

Para mim o público é tudo. (...) Porque se escolhe ser dramaturgo e não romancista ou poeta? Esta opção traz implícitas muitas consequências e uma delas é que o homem de teatro necessita do público de uma maneira carnal, pois o teatro é, em si mesmo, a expressão artística mais carnal de todas, uma expressão em que o verbo ou a sugestão ou a situação emocional elaborada pelo autor, tem de ser encarnada por um actor, que cada vez que a peça está no palco a diz ao vivo para um público vivo, que está ali, que adere ou não adere, que ajuíza, que toma parte de uma forma integral. (*apud* BARATA, 1983, p. 95-96)

A censura, proibindo a encenação das peças, retira ao dramaturgo uma parte essencial da motivação para escrever e, conseqüentemente, para continuar a viver. Assim foi com Bernardo Santareno, autor histórico, e também com o autor implícito que se manifesta na representação através da voz *off*:

VOZ DO AUTOR – [...] Mas escrever é vitalmente necessário para um escritor. No meu caso, teatro, visto que, bom ou mau, sou um dramaturgo. Escrever é vital, digo, porque compensa um pouco a minha neurose e porque, pela minha imaginação, posso dizer o que eu quiser, vingar-me de muitas pessoas e coisas, castigar outras, beijar outras ainda... Depois, sempre com a minha imaginação – só com ela, por enquanto! – posso sentir o meu público, o público português, auscultá-lo, acirrá-lo ou amarrá-lo, dizer-lhe as coisas que ele sabe, soube sempre, mas não é capaz de exprimir. E, sobretudo, posso dizer-me, sofrer acompanhado! Sofrer acompanhado é muito importante, para um homem de teatro. [...] (SANTARENO, 1974, p. 180-181)

A trama segue uma ordem cronológica, mas, maioritariamente, não existe uma relação causa-efeito na sucessão das cenas, em concordância com a sugestão de Brecht.

Recorrendo à projeção de documentários de época em ecrãs colocados ao fundo do palco, um central e dois laterais, contextualiza-se o ambiente histórico em que viveu a personagem Escritor, fazendo sobressair os vários momentos políticos que afetaram o país: as manifestações populares durante a República; as eleições de 1958; a convivência entre a Igreja Católica e o Estado Novo, mas também a referência ao bispo do Porto D. António Ferreira Gomes que, em julho de 1958, escreveu a António de Oliveira Salazar questionando as políticas sociais do Estado Novo; a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e a II Guerra Mundial (1939-1945); a multidão nas peregrinações a Fátima; as touradas, o futebol, as casas de fado, os cabarés e os diversos modos de ostentação da riqueza pela alta burguesia portuguesa. Estes trechos de documentários, que interrompem os episódios representados da vida da personagem Escritor, são várias vezes acompanhados por pantomimas em palco, as quais reproduzem, enfatizando, as projeções. Por exemplo, o documentário das cargas da GNR sobre os manifestantes é acompanhado por gritos e mímica de correrias e desorientação, ou aquando das imagens da Guerra Civil Espanhola nos ecrãs os atores mimam cenas de atrocidades, perseguições, violações. Estas imagens, por quebrarem a sequência da representação propriamente dita, também contribuem para o efeito de distanciamento ou estranhamento.

Outro aspeto de relevo em *Português, escritor, quarenta e cinco anos de idade* é a presença de todas as tipologias de narradores, obviamente com exceção do narrador monodramático.

Nas falas iniciais, sentado à mesa da sua cela situada lateralmente no palco, a personagem Escritor comenta as cenas anteriores à sua entrada em palco ou as que se sucedem enquanto escreve. Dá um enfoque ou interpretação ao que o espetador acabou de assistir, exprime a sua opinião e fornece dados complementares para a compreensão dos acontecimentos, no papel de um observador informado. Trata-se da função daquele que Brian Richardson definiu como narrador de enquadramento. Todavia, existem elementos textuais e cénicos que questionam a caracterização desta personagem como narrador de enquadramento. Em primeiro lugar, na fala inicial do Autor em voz *off* é-nos dito que a peça é uma autobiografia escrita na prisão, exatamente onde a didascália coloca a personagem Escritor (SANTARENO, 1974, p. 43). Em segundo lugar, ambos os espaços cénicos, o da cela e o da casa dos pais, estão iluminados (mais tenuemente o espaço

do Escritor), o que persuade o espetador de estar diante da cena que, contemporaneamente, está a ser escrita na cela. Estes dois elementos – autobiografia e a iluminação das duas cenas – induzem-nos a inserir a personagem Escritor na tipologia de narrador gerador, ou seja, a cena em casa dos pais e as sucessivas que contam episódios da vida do Escritor são fruto da mente da personagem Escritor. Esta noção de projeção da memória é bastante clara na fala da Personagem Escritor anterior à conversa entre as personagens Reitor e Escritor enquanto Jovem:

ESCRITOR – [...]. Com enormes dificuldades, lá entrei para o liceu. O meu pai estava preso, ou em vésperas de o ser. A minha mãe, para manter a casa, trabalhava de costura: definhava dia a dia, e eu vivia em constante ansiedade. Era sempre o último a pagar as propinas, sempre fora do prazo: “O número 68 não pode assistir à aula. Faça favor de sair e de se dirigir à secretaria” ... E eu saía, humilhado, a chorar por dentro. Uma vez fui chamado ao reitor...

(Baixa a luz no sector cela. Zona iluminada em que se vê o Reitor sentado a uma secretária e, diante dele, em pé, o Escritor quanto adolescente.) (SANTARENO, 1974, p. 62)

A entrevista entre o Reitor e o Escritor enquanto Jovem surge, graças à mudança de perspetiva, como uma recordação marcante que se presentifica diante do espectador; e, da mesma forma, o antagonismo entre o Escritor e os seus colegas endinheirados do liceu, a doença da mãe, a chamada do padre à sua cabeceira, enfim, as cenas sucessivas. O recurso a um narrador gerador sublinha o cunho autobiográfico da narração, isto é, uma construção memorialística do próprio retrato pelo autor/narrador/personagem principal através da seleção dos momentos considerados relevantes para a sua imagem pública e vindoura. Narra-se o que e como se quer, não exatamente o que aconteceu. O uso de documentários de época acentua, por contraste, a subjetividade das cenas autobiográficas.

Pelo contrário, não são fruto da memória da personagem Escritor as já referidas cenas iniciais antes da primeira fala do Autor, a cena circense que abre a segunda parte e que o Autor (implícito) reconhece explicitamente que é uma colagem retirada de peças que escreveu e que nunca foram representadas (SANTARENO, 1974, p. 180) e também a cena entre Brancos e Negros documentando a violência em Angola, de ambas as partes, que conduziu à Guerra Colonial.

Este ‘diálogo’ entre Brancos e Negros, não obstante a tipologia de representação – uso alternado de máscaras pelos mesmos atores e falas de conteúdo informativo –, por ser representada sem a prévia introdução da personagem Escritor, intensifica a dimensão da Guerra Colonial e, conseqüentemente, a avalanche que representou na vida coetânea da população portuguesa.

Enfim, também não é ‘gerada’ a última cena que é apresentada como um acrescento improvisado à peça autobiográfica. Nesta, os atores – já não nas vestes das personagens que personificaram – invertem o tom pessimista e desalentado da parte autobiográfica e como que acrescentam um outro fim à peça, terminando coerentemente com o período revolucionário que se vivia em Portugal aquando da estreia do espetáculo. Aliás, *Português, escritor, quarenta e cinco anos de idade* foi a primeira peça a estrear depois da Revolução de Abril e a mudança de atmosfera transparece claramente na breve entrevista que Bernardo Santareno concede à RTP 1, no dia em que principiam os ensaios, a 2 de maio de 1974, onde manifesta claramente a sua alegria e o seu entusiasmo pela expectativa de voltar a ver uma peça sua subir ao palco (Arquivos RTP).

Nesta mesma entrevista, Bernardo Santareno declara explicitamente que a peça foi escrita a pensar no seu pai a quem, na ocasião, dedica a peça. De facto, que a personagem Pai é o formador cívico e o inspirador do empenho político do Escritor é claro ao espetador/leitor. Esta relevância, digamos, biográfica, da personagem Pai é evidente na estratégia de lhe dar a palavra enquanto nos ecrãs projetam imagens do Campo do Tarrafal. Nesta cena, o Pai desempenha a função de narrador interno, testemunhando com detalhes e recordações sensoriais a sua experiência traumática naquele que foi denominado Campo da Morte Lenta:

PAI (alquebrado, dolorosamente; virilidade humilhada) – Quatro anos... Eu estive quatro anos no Tarrafal! E há os que aguentaram dez e quinze anos e os que lá morreram... [...] O Tarrafal é o inferno. Digo-lhes eu que sei. Sei aqui, na minha pele! [...] Um dia depois de outro, uma hora depois de outra hora, cada minuto a pesar que nem chumbo. [...] Sabem o que é uma ‘frigideira’? Não sabem, ouviram falar... São uns nichos de cimento armado, sem janela, só com uma fresta de trinta por quarenta centímetros por onde entra a luz e o ar. Um homem metido ali dentro, com aquele calor maldito, não tem outro remédio senão deixar-se assar vivo! E não julguem que eu aumento. É verdade,

uma ‘frigideira’ é o lugar pior do mundo. Não se aguenta! [...] Aquilo, não! Sem higiene, sem medicamentos... nada. Nem mesmo o quinino que as nossas famílias nos mandavam da Metrópole... nem isso nos davam. Ai, aquelas febres que queimam um homem por dentro, até o deixarem seco, enxuto de tudo o que é fresco e vivo!... Maldito Tarrafal. [...] (SANTARENO, 1974, p. 199-200)

Também as únicas imagens que são projetadas e que não são retiradas de documentários se relacionam com a personagem Pai: a tortura que sofreu na prisão. Assim, a este acontecimento pessoal é dada uma feição histórica.

José Maria Pozuelo Yvancos, em *De la autobiografía. Teoría y estilos*, considera ser a presença de sensações e detalhes do passado a vincular um texto como autobiográfico, e são estes a prova de quem efetivamente experienciou os acontecimentos:

Aristóteles (*Analíticos*, II, 100a 5) afirmara que a experiência é *aisthesis* e *mnemé*, sensação e memória. O modo de reclamar a presença da experiência, que é fundamento da escrita autobiográfica, é convocar constantemente a sensação como modo de ancorar essa memória e recuperá-la da abstração. Assim se compreende, como veremos, a enorme importância que no estilo das autobiografias costumam ter os pequenos detalhes e a acumulação de minuciosidades nas datas, nas circunstâncias. (POZUELO IVANCOS, 2006, p. 185)²

Embora a autobiografia se apresente como sendo a da personagem Escritor, as características desse gênero – recuperar por meio da escrita a vivência singular de um indivíduo – estão presentes mais incisivamente na personagem Pai, através da função de narrador interno, enquanto que a individualidade da personagem Escritor se dilui na caracterização coletiva de uma geração. Por isso, José de Oliveira Barata pôde condensar com estas palavras este texto de Bernardo Santareno: “Peça autobiográfica, não só de Santareno, mas de todos os que (artistas) compreendiam o insustentável beco em que vivia a cultura portuguesa” (BARATA, 1983, p. 26).

² Tradução minha. No original: “Aristóteles (*Analíticos*, II, 100a 5) había sostenido que la experiencia es *aisthesis* e *mnemé*, sensación y memoria. El modo de reclamar la presencia de la experiencia, que es fundamento de la escritura autobiográfica, es convocar constantemente la sensación como modo de anclar esa memoria y recuperarla de la abstracción. Así se entiende, como también veremos, la mucha importancia que en el estilo de las autobiografias suelen tener los pequeños detalles y la acumulación de menudencias en fechas, en circunstancias”.

Segundo Philippe Lejeune, a autobiografia pressupõe um pacto ou contrato de leitura entre o autor e o leitor pelo qual a sobreposição identitária entre autor, narrador e personagem principal indica que o que vai ser narrado é baseado em factos reais vividos pelo autor/narrador/personagem principal. Nesta peça, porém, o autor é nomeado impessoal e genericamente como Autor, o narrador como Escritor e a personagem principal é o Escritor quando Adolescente, o Escritor quando Jovem e simplesmente o Escritor. A crescer as dúvidas sobre a correção do termo 'autobiografia' neste contexto, estão os comentários, bastante severos e desfavoráveis, do autor implícito aquando das várias interrupções. Nestas condena a interpretação do ator da personagem Escritor, isto é, a representação dele mesmo. O autor implícito, ao observar ríspidamente que não se reconhece naquela atuação, aponta para a mediação do ator, a qual Brecht sugere seja evidenciada.

E, por fim, a negar a identificação entre o autor histórico e o autor implícito está a disparidade de biografias: solteiro, sem filhos, licenciado em Medicina, o primeiro, casado, um filho, licenciado em Direito, o cénico.

O JUDEU

Publicada em 1966 e logo proibida de subir ao placo, a peça *O Judeu* só foi representada em 1981 no Teatro D. Maria II, em Lisboa. No programa do espetáculo o historiador e dramaturgo Luiz Francisco Rebello estima *O Judeu* o "testamento espiritual" (REBELLO, 1981, p. 4) de Bernardo Santareno. Ponto de viragem na dramaturgia do autor, possui elementos das duas fases e uma confluência dos seus temas caros, dos quais lembro apenas o conflito irremediável entre o homem e o meio social em que está inserido.

Nos anos sessenta e setenta, impossibilitada por lei pelo agoráfobo Salazar a discussão pública nos jornais, revistas ou mesmo nos bares, a reflexão tende a circunscrever-se ao âmbito individual. E, sendo assim, trazê-la (ou pelo menos tentar) para o teatro através de reescrita da história significa contornar as constricções do regime, ou até desafiá-lo. O recurso a temas históricos, a 'parábola histórica' em matriz brechtiana, permite iludir o implacável lápis azul usado pelos funcionários da censura e, num segundo momento, consente reler a historiografia, ou seja, refletir sobre o próprio património histórico e sobre a contemporaneidade. As críticas ao presente vêm, deste modo, mediadas pelas figuras e pelos acontecimentos

do passado nacional e, portanto, passado e contexto entrelaçam-se dialeticamente procurando provocar um olhar crítico por parte do público.

No caso de *O Judeu*, o tempo cénico medeia, ou seja, fornece:

relações de analogia, de contraste e de interligação entre a sociedade do Estado Novo e a do reinado de D. João V, entre as perseguições aos judeus no século XVIII e o Holocausto, entre a exclusão social de que são vítimas os judeus e aquela de todos os marginalizados sociais. (RITA DOS SANTOS, 2012, p. 70).

A representação da sociedade joanina e da vida de António José da Silva (Rio de Janeiro 1705, Lisboa 1739) formam, portanto, a ‘parábola histórica’, suporte para comentar e condenar criticamente o ambiente sociopolítico de meados dos anos Sessenta.

Nesse sentido, Bernardo Santareno escolhe para narrador de enquadramento Cavaleiro de Oliveira (Lisboa 1702 – Londres 1783), nobre português, galante e mundano, de encantadoras tendências egocêntricas, convertido ao protestantismo e, por isso, forçado a refugiar-se em Londres, onde morre aos 81 anos. Figura histórica adequada à função de narrador de enquadramento, já que conhece bem o Portugal joanino, embora se tenha dele afastado, o que lhe permite ter uma visão imparcial do contexto sociopolítico e religioso da primeira metade do século XVIII em Portugal. De acordo com as didascálias, também este narrador de enquadramento está colocado no palco lateral, sentado comodamente numa poltrona na posição de observador privilegiado do que se desenrola em palco. Só sairá desta posição num momento em que as saudades da antiga vida na corte são atiçadas pelo reencontro de uma sua antiga paixão, de nome Petronilla.

A passagem da personagem Cavaleiro de Oliveira pelo outro espaço cénico, quebra a verosimilhança espacial, transformando-o, por um breve momento, numa personagem de uma época a que já não pertence. A cena poderia ter o título do provérbio italiano ‘O lobo perde o pelo, mas não perde o vício’, já que é a galanteria e a nostalgia de um tempo perdido a atraí-lo para Petronilla, mas marca também o momento a partir do qual os espetadores se vão começar a envolver emocionalmente nas vicissitudes da personagem António José.

Em *O Judeu*, a escolha de um dramaturgo para figura central do enredo subentende a vontade do autor de estimular o espetador a uma dupla reflexão: sobre a atualidade e sobre o papel do dramaturgo e do seu

teatro na transformação da sociedade. De facto, é o autor que se expõe diante de todos e que, antes dos demais, pede uma assistência com que se possa confrontar. A reação do público está na origem, como confessa Bernardo Santareno, de se exprimir através do teatro, um desejo “do sentimento de proximidade, de comunicabilidade com o público, de amor, na noção mais ampla do termo” (apud BARATA, 1983, p. 95-96).

A personagem António José revela características pessimistas comuns ao Escritor de *Português, escritor, quarenta e cinco anos de idade*, só que se, nesta peça, a visão negativa do futuro acaba por ser anulada pelo uso pleno de uma estratégia inspirada no teatro épico e por um final de esperança, granjeado pelo 25 de Abril. Em *O Judeu* esse pessimismo manifesta-se nos vários elementos condizentes com uma visão trágica da vida, já presente na primeira fase do teatro de Santareno.

Essa visão é tão evidente que, no programa do espetáculo de 1981, Rogério Paulo escreve ter realizado uma encenação de onde se excluiu o “pessimismo de 1966 que já não tinha lugar em 1980” (PAULO, 1981). As mudanças efetuadas – mais cortes que acrescentos – reforçam a matriz épica do espetáculo, ou seja, orientam-no no sentido da esperança, da tomada de consciência dos homens para os males sociais, políticos e económicos e a ação conjunta para a transformar a sociedade num mundo livre e justo. Nesse sentido, o encenador – Bernardo Santareno participa inicialmente na dramaturgia deste espetáculo – elimina a cena final que repete a situação da cena inicial: um sermão proferido pela personagem Padre Secular num auto de fé. Este está num púlpito colocado lateralmente e alçado em relação ao nível do palco, e os atores, que formam a agressiva assistência popular, encontram-se espalhados entre o público. A semelhança das cenas de abertura e fecho da peça indicam uma reiteração da história, um tempo cíclico em contraste com o tempo linear e progressivo defendido pelo marxismo. Também o sonho profético dos campos de extermínio nazis imaginado pela personagem Lourença, mãe de António José, aponta no sentido de uma noção cíclica ou repetitiva dos acontecimentos históricos: as perseguições da Inquisição e as dos nazis, a imposição do sambenito e a da estrela de seis pontas, as fogueiras e as câmaras de gás. Obviamente, em 1981 não foram projetadas imagens do Holocausto a acompanhar o sonho de Lourença.

O elemento essencial do herói trágico – sempre de acordo com a *Poética* de Aristóteles – é a *hybris*, a desmedida confiança humana nas

próprias capacidades para se subtrair ao seu destino. No caso de António José da Silva, o destino é o de qualquer judeu português no século XVIII: o enxovalho social, as perseguições, a expropriação, a tortura, a morte na fogueira. Contudo, em *O Judeu* a personagem do dramaturgo setecentista, empolgado com o sucesso alcançado no Teatro do Bairro Alto, frequentado até pelo rei D. João V, convence-se de poder escapar ao estigma do ser judeu e, quando a mãe sonha o Holocausto, consola-a assim:

ANTÓNIO JOSÉ - O que é um sonho, minha mãe? Que valimento, que peso tem um sonho?! Medos, profecias, sonhos, fantasmas, presságios...? Sombras, nuvens negras, pobres e incorpóreas sombras que a luz real do dia, esbandalha e desfaz. Eu creio tão-só nos gritos que ouço, nos corpos que apalpo: E estes são meus! Só a realidade conta, vale e pesa. A realidade é ser António José da Silva, o Judeu, um rei, no Teatro do Bairro Alto. Um rei! (SANTARENO, 1974, p. 161)

O teatro permite que a personagem António José se liberte do ‘medo de existir’ (GIL, 2004) e da sórdida máscara que a sociedade setecentista lhe impôs, multiplicando-se nas muitas máscaras das suas óperas de bonifrates, ou seja, criando-se a si próprio. Pois, como afirma José Sachis Sinisterra (2003, p. 16):

No interior de cada um de nós há uma tribo, onde domina a lei da alteridade. Escrever teatro permite-nos multiplicar essa voz individual, dispersar a subjetividade pelas vozes, pelos corpos, pelas substâncias de diversas personagens que, aparentemente, não têm nada a ver connosco, mas que, de um modo ou de outro, formam parte dessa tribo interior que habita em nós e nos atravessa.³

No entanto, se tivermos em mente a afirmação de Francisco Ruiz Ramón – “o teatro é o espaço público por excelência” (RUIZ RAMÓN, 1988, p.180)– apercebemo-nos, enquanto espetadores ou leitores, de que o sucesso teatral levará à condenação de António José, ainda mais do que a sua condição de judeu. A confiança no poder de reabilitação social do teatro é a *hybris* que conduzirá mais rapidamente António José ao encontro do seu destino. Os regimes ditatoriais alimentam-se do clima de medo que

³ Tradução minha. No original: “En el interior de cada uno de nosotros hay una tribu, en la que domina la ley de la alteridad. Escribir teatro nos permite multiplicar esa voz individual, dispersar la subjetividad en las voces, en los cuerpos, en las sustancias de diversos personajes que, aparentemente, non tienen nada que ver con nosotros pero que, de un modo u otro, forman parte de esa tribu interior que nos habita y nos atraviesa”.

constroem, enquanto que o riso desmonta a estrutura do medo e inutiliza as máscaras sociais. Desta forma, à medida que a *hybris* da personagem aumenta proporcionalmente ao êxito das ‘óperas trágico-jocosas’ e aos aplausos do público do Teatro do Bairro Alto, cresce no espetador/leitor a tensão, pois sabe que António José da Silva não escapou ao seu destino e teatro e público não vão poder salvá-lo.

A peripécia, a viragem nos acontecimentos, dá-se com a entrada em casa do dramaturgo dos homens da Inquisição, esperada, mas não desejada pelo espetador. Nesta cena, a personagem António José recebe com dignidade os inquisidores, já não dominado pelo medo como depois do auto de fé do primeiro ato, e, como um herói trágico, submete-se ao seu destino.

A presença destes elementos trágicos numa peça épica desloca a centralidade dos movimentos históricos coletivos para o indivíduo, neste caso o dramaturgo António José da Silva. Assim como a manipulação dos narradores em *Português, escritor, quarenta e cinco anos de idade* transfere da personagem Escritor para a do Pai o contexto biográfico individual.

REFERÊNCIAS

BARATA, José Oliveira. “A emergência da história na literatura dramática portuguesa”. In: *O espaço literário do teatro. Estudos sobre a literatura dramática portuguesa I*, A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral “Francisco Pillado Mayor”, 2001.

BARATA, José Oliveira. *Para uma leitura de O Judeu de Bernardo Santareno*. Porto: Afrontamento, 1983.

DELILLE, Maria Manuela Gouveia. “O Judeu de Bernardo Santareno: suas relações com o teatro épico de Bertolt Brecht e com o teatro de Peter Weiss”. *Runa*, Lisboa, nº 2, p. 53-76, 1984.

DELILLE, Maria Manuela Gouveia. *Do pobre B.B. em Portugal: aspectos da recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de Abril de 1974*. Aveiro: Estante, 1991.

GIL, José. *Portugal. Hoje: o Medo de Existir*. Lisboa: Relógio d'Água, 2004.

LEJEUNE, Philippe. *Il patto autobiografico*. Bologna: Il Mulino, 1986.

PAULO, Rogério. "Querido Bernardo Santareno". *O judeu: de Bernardo Santareno* [programa]. Lisboa: T.N.D.M. II, 1981.

POZUELO YVANCOS, José María. *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica, 2006.

REBELLO, Luiz Francisco. *O judeu: de Bernardo Santareno: [programa]*. Lisboa: T.N.D.M. II, 1981.

REBELLO, Luiz Francisco. *História do teatro português*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1989 (1967).

RICHARDSON, Brian. "Point of view in drama: diegetic monologue, unreliable narrators, and the author's voice on stage". *Comparative drama*, vol. 22, n° 3, p. 193-214, Fall 1988.

RITA DOS SANTOS, Elsa. "A expressão do trágico n'O Judeu, de Bernardo Santareno", *Sinais de Cena*, v. 18, p. 70-73, 2012.

RUIZ RAMÓN, Francisco. "VIII. El drama histórico". *Celebración y catarsis. Leer el teatro español*. Murcia: Universidade de Murcia, p. 165-185, 1988.

SANCHIS SINISTERRA, José. *Dramaturgia de textos narrativos*. Ciudad Real: Ñaque Editora, 2003.

SANTARENO, Bernardo. *O Judeu. Narrativa dramática em três actos*. Lisboa: Edições Ática, 1971³ (1966).

SANTARENO, Bernardo. *Português, escritor, quarenta e cinco anos de idade*. Lisboa: Edições Ática, 1974.

Entrevista de Raúl Durão a Bernardo Santareno, 02/05/1974, RTP, <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/entrevista-a-bernardo-santareno-artur-ramos-e-rogerio-paulo/>

Recebido em 15 de dezembro de 2020

Aprovado em 22 de dezembro de 2020

Licença: 

Elsa Rita dos Santos

Professora contratada da Universidade de Trento e de Pádua, e membro do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas (CLEPUL) da Universidade de Lisboa. Doutora pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Contato: elsa.ritadossantos@unitn.it

 <https://orcid.org/0000-0002-3280-894X>