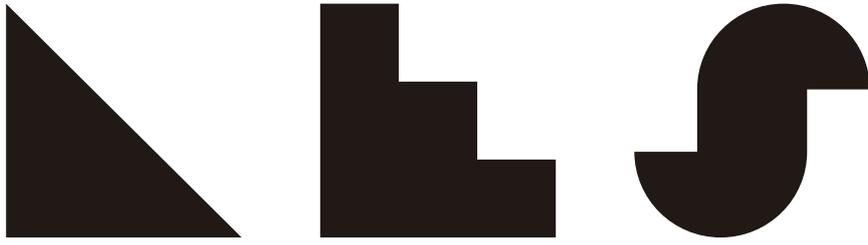


$\frac{4.2}{(0.12)}$



$\frac{200 \text{ FT}}{61 \text{ M}}$

$\frac{4.3}{(0.2)}$



$\frac{100 \text{ FT}}{30.5 \text{ M}}$

$\frac{4.4}{(0.25)}$



$\frac{50 \text{ FT}}{15.2 \text{ M}}$

$\frac{4.5}{(0.3)}$



$\frac{40 \text{ FT}}{12.2 \text{ M}}$

$\frac{4.6}{(0.4)}$

V 7 2 . N 2 3

$\frac{25 \text{ FT}}{7.62 \text{ M}}$

$\frac{4.7}{(0.5)}$

0 2 / 2 0 2 0

$\frac{20 \text{ FT}}{6.10 \text{ M}}$

$\frac{4.8}{(0.6)}$

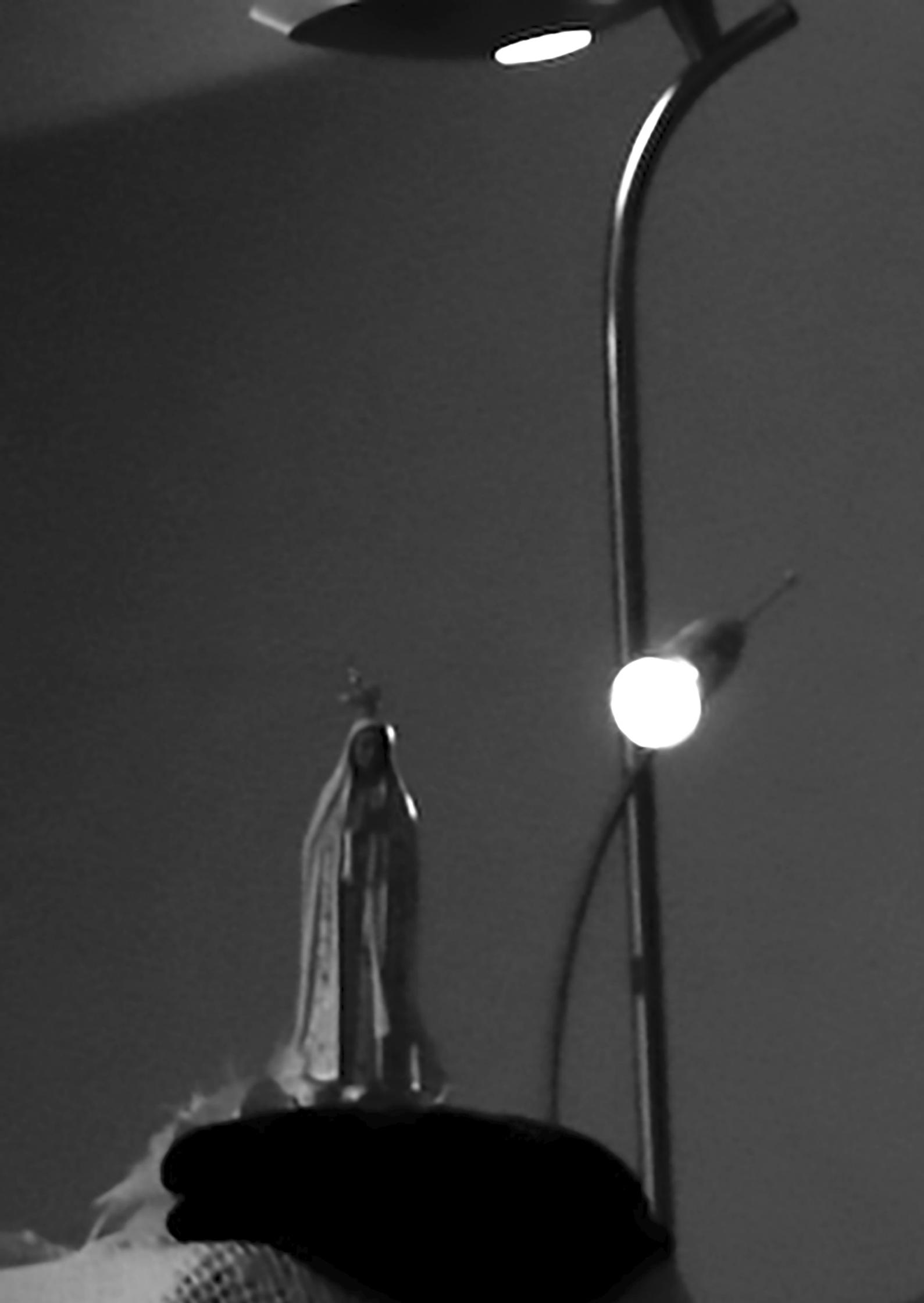
O F I N G I M E N T O

$\frac{15 \text{ FT}}{4.57 \text{ M}}$

$\frac{4.9}{(0.8)}$

N A D R A M A T U R G I A

$\frac{10 \text{ FT}}{3.04 \text{ M}}$



























# O DRAMATURGO É UM FINGIDOR, FINGE TÃO COMPLETAMENTE QUE...

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v12i23p14-24>

Flavia Maria Corradin<sup>1</sup>

Não é de hoje que escutamos ou lemos que a opulenta literatura portuguesa é, no entanto, paupérrima no âmbito da dramaturgia. Garrett já apontava para a questão seja no prefácio a seu *Um auto de Gil Vicente* (1838), seja na célebre *Memória ao Conservatório Real* (1843). Dois momentos, dentre outros tantos, em que o autor discute a ideia, buscando encontrar não só as causas, mas também soluções para este dilema em que o teatro português se vê imerso desde sempre.

Se, por um lado, fica difícil discordar do romântico Almeida Garrett, por outro, não podemos deixar de lembrar que episodicamente surgem talentos que dão conta e nos incentivam a abrir caminhos para o estudo deste importante veio literário-cultural, já que, segundo o autor de *Frei Luís de Sousa*, “o teatro é um grande meio de civilização, mas não prospera onde a não há”.

Não cabe no espaço deste texto desenvolver os conceitos acima referidos, mas sim expressar nosso apoio e agradecimento incondicionais a todos aqueles que contribuíram para o volume 12, número 23 da *Desassossego*, que trata notadamente do *Fingimento na dramaturgia*, motivado pela comemoração do centenário de nascimento de um dos grandes nomes da dramaturgia portuguesa: Bernardo Santareno, pseudônimo de António

---

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Martinho do Rosário (\*Santarém, 19 de Novembro de 1920 — Oeiras/+ 29 de Agosto de 1980) .

O tema do periódico – *Fingimento na dramaturgia* – imediata e paradoxalmente, tendo em vista o exposto acima, remete para os versos de um dos grandes nomes da poesia portuguesa e mundial, Fernando Pessoa, para quem

O poeta é um fingidor  
Finge tão completamente  
Que chega a fingir que é dor  
A dor que deveras sente

E os que leem o que escreve  
Na dor, lida, sentem bem  
Não as duas que ele teve  
Mas só a que eles não têm

E assim, nas calhas de roda  
Gira, gira a entreter a razão  
Este comboio de corda  
Que se chama coração

Estamos, pois, diante de um outro tipo de fingimento, este calcado na representação dramática, que, por meio de personagens, diálogo, cenário, indumentária, som..., leva ao palco conflitos encenados para um público.

Diante do universo mágico do teatro, e estimulados pela dramaturgia santareniana, em que dialogam a perspectiva naturalista, cuja ilusão de realidade vem ao palco para ser desnudada num conflito flagrado por personagens, e um teatro de pendor épico de cunho histórico-político, examinemos o fingimento dramático sob pontos de vista distintos.

Partindo do pressuposto de que a dramaturgia é reconhecidamente um meio pelo qual tramita o fingimento – afinal, sua primeira definição é a de estarmos frente a um texto escrito para ser levado à cena por atores que, de uma maneira ou de outra, estarão fingindo ser outro: um outro completamente diferente ou um outro reflexo de si mesmo –, abre-se caminho para pensarmos como este fingimento se corporifica notadamente no século XX, levando em consideração as propostas desenvolvidas por dois teóricos da cena no período e recorrentemente chamados à cena lusa: o russo Constantin Stanislavski (\*1863/+1938) e o alemão Bertolt Brecht (\*1898/+1956).

Se Stanislavski revela um débito mais próximo ao ilusionismo de matiz aristotélica, na medida em que propõe uma encenação em que a realidade é mimetizada por meio da arte, onde atores, em conformidade com os outros signos teatrais, estão imersos num mundo de faz de conta, Brecht recupera o espaço de um procedimento que parte do pressuposto épico, marcado pela ruptura com a ilusão, estabelecendo, *a priori*, um pacto com o público em que se deixa claro que o espectador está no teatro.

Compreender o Sistema Stanislavski significa entender que a encenação está inteiramente ligada ao diálogo íntimo que o ator trava ao longo da leitura, dos ensaios, de cada uma das representações com o texto e com a personagem que vai desempenhar. Contrário aos artificialismos que caracterizavam as representações ao longo dos séculos, o ator, diretor, pedagogo, escritor, teórico do teatro russo pretende rejuvenescer a cena imprimindo-lhe uma metodologia que parte da ideia de que o ator deve parecer o mais possível com a vida real. Para tanto, deve fingir, por meio de técnica aguçada, que consiste em uma profunda análise de si mesmo, bem como do conhecimento denso e intenso de sua personagem, de modo a descobrir seus objetivos a cada cena, sem jamais desprezar o todo da representação. Estamos, pois, diante de uma atuação realista, de um fingimento, em que o ator é, antes de tudo, um fingidor, que “chega a fingir que é dor/ a dor que deveras sente”, de modo a que, em cena, não se possa distinguir ator e personagem. Dito de outro modo, mais pessoalmente, o espectador não deve conseguir distinguir a dor lida, da dor sentida, da dor vivida... Para entrar na personagem, o ator deve fazer infindáveis perguntas à sua personagem, de modo a que possa conhecer-lhe profunda e particularmente, para que seu sentimento, que é único, possa ser expresso de forma individual. Todo este método se torna especialmente concreto quando Stanislavski põe em cena a dramaturgia de Anton Tchékhov, baseada na interioridade das personagens, cuja ação exterior é menos importante do que a “verdade interior” da personagem que está imersa num conflito interno calcado no pensar, no refletir, no sentir. Deste modo, Stanislavski propõe ao ator o uso e abuso da conjunção “Se”, uma vez que o condicional que ela expressa imprime a ideia do fingimento, já que, quando o ator responde a questões que se iniciam com ela, suas respostas invariavelmente estariam circunscritas ao universo do virtual, do faz de conta.

Em contrapartida ao Sistema Stanislavski, consideremos a proposta de encenação formulada por Bertold Brecht, que se baseia, antes de tudo, no efeito de distanciamento (*V-Effekt*, do alemão *Verfremdungseffek*), cujo objetivo primordial é tornar claro ao espectador que ele está frente a uma obra de arte, portanto prevê uma estratégia anti-ilusionista. Para tanto, Brecht retoma uma série de procedimentos, já veiculados pelo gênero épico, trazendo-os para o espaço do palco. Tais recursos encontram precedência na Grécia antiga, entrevistados, por exemplo, nos comentários veiculados pelo coro, ou nas cenas simultâneas apresentadas nos mistérios medievais de modo a estabelecer uma espécie de pacto com o espectador, com o intuito, em última instância, de promover a dicotomia entre a realidade e a cena. Tais elementos concorrem para um teatro de cunho nitidamente político-didático e confluem para que o espectador jamais se esqueça de que ele está no teatro, diferentemente das propostas artísticas de cunho naturalista que objetivam transformar a ação vivida no palco ou na arte num lugar onde o espectador esteja frente a uma realidade virtual que emerge do fingimento, do faz de conta.

Com o objetivo de transformar a “atitude aprovadora do espectador, baseada na identificação, numa atitude crítica”, o dramaturgo alemão propõe “uma imagem distanciante”, que consiste no reconhecimento do objeto, mantendo, no entanto, em relação a ele certa estranheza. Assim, o estranhamento para Brecht, implica um ato estético, mas também e principalmente uma atitude política, que leva à não alienação ideológica, em suma ao *Verfremdung*.

Para tanto, o teatro épico relido por Bertold Brecht prevê uma atitude participativa do espectador, de modo a construir um homem capaz de agir, de modificar o mundo a que pertence (a exemplo da construção de um herói épico). Uma dramaturgia que visa, em última instância, ao esclarecimento revolucionário, quase um laboratório no exercício e instrumento de mudança social. As cenas se constroem no sentido de levar o espectador a tomar decisões, permeadas de tensão desde o início, daí o apelo a cenas violentas que fazem uso de recursos externos à encenação como *slides*, imagens-documentário fortes, com o objetivo de tirar o público de sua zona de conforto, levando-o a reagir frente ao que assiste. Um teatro de objetivo nitidamente didático que rejeita a empatia, visando à conscientização do público em prol de uma ação transformadora.

Concorre para garantir a interveniência deste tipo de manifestação teatral, o elemento narrativo, advindo da experiência épica, de cunho argumentativo, muitas vezes recheado de ironia, em que um narrador interfere, para explicar, instigando o público à reflexão, que deverá ser levada para fora do espaço cênico, gerando, como apontamos, uma ação transformadora. Outro artifício frequentemente considerado é a música-gesto, o *song*, poema de sentido paródico/grotesco cujo texto é mais falado do que cantado. Não nos podemos esquecer de que na proposta brechtiana de encenação cada cena tem razão em si mesma, e os acontecimentos perdem a linearidade própria do teatro aristotélico, para virem em curvas ou saltos, de modo a que o espectador perceba a quebra da ilusão de realidade. Assim, consegue-se a desmistificação da própria convenção artística naturalista por meio, muitas vezes, de ações, digamos inusitadas se considerarmos o teatro ilusionista, como por exemplo, atores que se vestem e se despem frente ao público, transportando objetos cênicos ou cartazes elucidativos. A presença do coro, comentando ou promovendo uma denúncia frente ao que está sendo visto, além da utilização de projeções, também concorre para o efeito de distanciamento, que, em última instância, é capital para que o público reflita, julgue e se torne interveniente em relação à sociedade em que está inserido.

A título de exemplo, vejamos como a dramaturgia de Bernardo Santareno concebe o fingimento. Para tanto, apoiar-nos-emos em apontamentos do crítico Francisco Maciel Silveira que se debruçou sobre a questão ao longo de seu percurso acadêmico.

Santareno foi militante do Partido Comunista Português desde 1941, tendo se licenciado em Medicina pela Universidade de Coimbra (1950). Estas duas condições serão basilares para que se compreenda como o autor desenvolveu sua dramaturgia, que, embora dividida em dois ciclos, veicula preocupações que lhe marcaram desde sempre sua existência civil e literária: a obstinada defesa ao respeito às diferenças nos âmbitos político, racial, econômico, sexual..., sempre tendo em vista a liberdade de pensamento e expressão.

Ao primeiro ciclo, de cunho, digamos, mais naturalista, onde, por meio de uma linguagem poética, plástica, sem deixar de ser coloquial, se desenvolvem conflitos marcados por intensa tragicidade, pertencem títulos como: *A Promessa*, *O Bailarino* e *A Excomungada*, publicadas conjuntamente em 1957; *O Lugre* e *O Crime de Aldeia Velha*, 1959; *António Marinheiro ou o*

*Édipo de Alfama*, 1960; *Os Anjos e o Sangue*, *O Duelo* e *O Pecado de João Agonia*, 1961; *Anunciação*, 1962.

A partir de 1966, com a “narrativa dramática” *O Judeu*, Santareno inicia um ciclo que se caracterizará por um olhar fortemente marcado pela visão épica, em que assolam temáticas que veiculam questões histórico-políticas. Seguem-se ao título atrás referido *O Inferno*, 1967; *A Traição do Padre Martinho*, 1969; *Português, Escritor, 45 Anos de Idade*, 1974; *Os Marginais e a Revolução*, 1979; *O Punho*, publicado postumamente em 1987.

Segundo Francisco Maciel Silveira, Santareno tinha completa consciência de que o teatro intervencionista não teria espaço na cena portuguesa dos e nos estertores do salazarismo. Assim, concebe a narrativa dramática, em três atos, *O Judeu* a partir do paralelismo histórico entre as circunstâncias que levaram à prisão e morte nos cárceres da Inquisição o dramaturgo Antônio José da Silva (Rio de Janeiro, \*1705/ Lisboa, +1739) e o contexto sócio-político-ideológico seu contemporâneo. Deste modo, “Santareno ataviava sob o absolutismo de D. João V o corpo do Salazarismo. Estabelece-se, pois, um paralelo entre a ditadura salazarista e o reinado absoluto do ‘Magnânimo’” (SILVEIRA, 2014, p. 134).

Muito brevemente, podemos considerar a similaridade, destacando os seguintes fatos históricos, constantes nos dois períodos supracitados: longo reinado de João V e longo governo de Salazar; zelo cristão entrevisto no rei e no ditador; ambos governam por meio de um triunvirato, que os mantém como líderes supremos da nação; ódio antisemita veiculado pela Inquisição no período joanino e pela simpatia do ditador português pelos regimes nazifascistas; intervenções censórias e persecutórias da Inquisição e da PIDE.

Segundo Silveira, nos dois “períodos ocorriam corporificações do [...] espírito das trevas ou poder das trevas – manifestações da violência criminosa encarnada no autoritarismo ditatorial e discricionário” (SILVEIRA, 2014, p. 137), caracterizados, em última instância, por um recorrente e sinusoidal espírito ou essência das trevas. Portanto, Santareno concebe a realidade a partir de movimentos cíclicos manifestados sob formas e em momentos distintos, que, contudo, percorrem o Homem e as instituições sociais de tempos em tempos.

Silveira aponta ainda que

O Mal, corporificado nos homens ou nas instituições, identifica-se a emanações demoníacas, trágicas poluições sinistras do Destino e/ou da

Natureza. Situando-se a origem do mal simultaneamente no homem, nas instituições e fora deles - seres humanos, ideologias e manifestações político-sociais ora aparecem como agente, causa e fonte dos atos e ações, ora aparecem movidos por (e imersos em) uma força que os suscita, dinamiza, arrasta e ultrapassa. A causalidade humana e a causalidade sobre-humana (para não falarmos em divina) se imbricam e se confundem, sem que se demarquem nitidamente zonas de responsabilidade. (SILVEIRA, 2014, p. 137)

Sob esta óptica, Santareno retomaria a indagação que emerge da perspectiva do teatro em seu nascedouro: o Homem estaria sob os desígnios do *fatum*? O livre-arbítrio levaria o Homem a agir desta ou daquela forma, incidindo e interferindo nos âmbitos individual, social, político? Tal perquirição continuará a ser examinada em seu *O Inferno*. A resposta a tais indagações parece ter sido levada aos infernos do túmulo, já que o fingimento na perspectiva santareniana põe em conflito as visões que abrigam os aspectos marcadamente ideológicos de cunho marxista com aqueles disseminados por um homem que é psiquiatra, ou, conforme mais uma vez aponta Francisco Maciel Silveira,

a utopia otimista do marxista e a teratologia naturalístico-fatalista de sua formação psiquiátrica. O psiquiatra que vigia em seus crespos de homem atormentava-o com teorias científicas, nada politicamente corretas (como desejava sua costela marxista), que explicavam as sociopatias corporificadas nos Homens e nas Instituições à luz do determinismo tragicamente fatalista da psicofisiologia e da genética. (SILVEIRA, 2014, p. 138)

Para encerrar, perguntamos: será que classificar a dramaturgia inscrita no segundo ciclo de Bernardo Santareno sob o rótulo de brechtiana, como a crítica vem fazendo ao longo do tempo, caracterizada, em última instância, pelo *V-Effekt*, não é diminuí-la ou simplificá-la, uma vez que um homem que teve sempre em mente a compreensão, a simpatia e empatia pelo outro não poderia defender uma dramaturgia a partir do distanciamento com este outro? Ficamos, pois, com um outro termo que não passa, ainda assim, de novo rótulo: fingimento épico-social!

Lembrada por uma aluna da Graduação, concluímos, não sem antes remeter a uma frase de Guimarães Rosa, retirada coincidentemente do conto *Pirlimpingueira*, mas que também poderia ter sido assinada por Bernardo

Santareno: “representar é aprender a viver além dos levianos sentimentos, na verdadeira dignidade”.

## REFERÊNCIAS

SILVEIRA, Francisco Maciel. Bernardo Santareno às voltas (e contravoltas) com Brecht. In: BOTTON, Fernanda Verdasca; BOTTON, Flávio. *O teatro de Bernardo Santareno*. São Paulo: Todas as Musas, 2014, p. 131-153.

Recebido em 27 de novembro de 2020

Aprovado em 2 de dezembro de 2020

## APRESENTAÇÃO DO NÚMERO

O 23º número da *Revista Desassossego* busca consolidar uma nova visão editorial da publicação: apresentamos uma identidade visual que se assenta cada vez de forma mais orgânica aos textos que se nos apresentam e ao escopo da revista. Entretanto, as mudanças que se colocaram desde o número anterior, seja de *layout*, seja de mundividência de seus editores, não obliteram o rigor científico e a responsabilidade com a cultura e a literatura portuguesa que sempre foram norteadores desta equipe e de nossos predecessores.

Estes dois primeiros números, de certa maneira, também visam apresentar-nos, Rosely e Carlos, aos nossos leitores, autores e colaboradores. Se, no número 22, com o dossiê “Autor na poesia moderna e contemporânea”, vimos o perfil de uma estudiosa de poesia portuguesa engajada política e academicamente nos seus objetos de estudos de maneira ampla e colaborativa, mas exigente e firme na condução editorial, sem perder sua generosidade e abertura ao novo; neste número, vemos um editor que busca a conexão entre os diversos campos e grupos de estudos da literatura portuguesa, especialmente na menos vista dramaturgia lusa.

Foi com este sentido que se buscou uma parceria com o *Colóquio Internacional Bernardo Santareno, 100 anos depois: ambivalências*, realizado em dezembro de 2020 pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo. A homenagem a esse grande

dramaturgo do período ditatorial português suscitou a temática do dossiê que ora apresentamos: “Fingimento na dramaturgia”. Mas que não nos engane a parceria com o evento, todos os artigos oriundos de comunicações no evento passaram pelo mesmo critério avaliativo que qualquer artigo submetido à revista. O que vem publicado no dossiê, que não se limita a textos relacionados à obra de Santareno, é material de qualidade e digno da leitura que se propõe.

O dossiê abre com um artigo convidado, escrito por Elsa Rita dos Santos. Palestrante também convidada do evento, sua preciosa colaboração à revista caminha junto com sua fala e trata de dois textos santarenianos com forte presença de narradores na sua constituição. Neste dossiê, acerca da escrita de Bernardo Santareno, contamos ainda com algumas ilustres colaborações: Rosemary Conceição dos Santos, em colaboração com José Aparecido da Silva, trata da experiência marítima de Santareno a bordo de um navio bacalhoeiro refletida na sua obra dramaturgic e narrativa; já José Aparecido da Silva, agora como autor principal de um texto compartilhado com Rosemary Conceição dos Santos, vai trazer um olhar do campo da psicologia – área de formação inicial de Santareno – em diálogo com suas obras.

Especificamente sobre a dramaturgia santareniana, Robin Driver, um dos organizadores do evento em homenagem ao autor, estabelecerá um interessante paralelo entre os posicionamentos das personagens femininas de uma peça de Santareno e as teorias feministas vigentes no século XX; e Susana Moura, que finaliza seu doutoramento sobre a obra de Bernardo Santareno com um importante trabalho sobre fontes primárias, por um lado traz descobertas basilares no espólio do autor, e por outro apresenta o relato de atores cubanos que representaram uma peça de Santareno em Cuba no ano de 1970.

Ainda dentro do escopo do dossiê, voltamos ao que se considera a origem do teatro português no texto de Marina Gialluca Domene, o qual traça um paralelo entre a dramaturgia de Gil Vicente e a do padre-dramaturgo José de Anchieta. Do século XVI ao século XVIII, Eduardo Neves da Silva demonstra em uma peça de Antônio José da Silva como o fingimento faz parte da estética do barroco a partir dos desdobramentos de identidade nas personagens da ópera joco-séria *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*. Do século XVIII ao século XX, temos um texto-comunicação proferido pelo Prof. Francisco Maciel Silveira em 2015, no evento *Orpheu*

100 anos, sobre a peça *O marinheiro*, de Fernando Pessoa, publicada no primeiro número da revista. Falecido em junho de 2019, esta publicação póstuma quer homenagear o professor, colega e amigo que tanto fez pelos estudos de Literatura Portuguesa e por aqueles que o cercavam. E finalizando brilhantemente o dossiê, temos Rui Pina Coelho, cujo texto apresenta a experiência da formação de escritores e de uma possível dramaturgia portuguesa contemporânea.

Nossa seção *Vária* traz o texto de Gustavo Listo Pereira, no qual ele traça um jogo entre um romance de Mário Cláudio e Proust, Barthes e Sainte-Beuve. Na sequência, em nossa profícua seção poética deste número figuram textos que atravessam os gêneros literários primeiros: há o poema de Adriana Andrade Alves, um texto narrativo de Francisco Neto Pereira Pinto e os “fingimentos dramáticos” de Edson Santos Silva, escritos em diálogo com o dossiê proposto.

O último texto de nossa seção poética, *Cabaré da Santa*, escrito por Reinaldo Maia e Jorge Louraço Figueira é, ao mesmo tempo, uma homenagem a Maia, já falecido, e um suporte à entrevista que se segue, com Jorge Louraço Figueira e Dagoberto Feliz, acerca das experiências cênicas do *Cabaré*. Interessante, no texto e na entrevista, ver o cruzamento cultural que se deu na escrita e na encenação do texto dramático, com experiências brasileiras e portuguesas.

Esperamos poder sempre contar com a colaboração da comunidade de estudos portugueses brasileira e estrangeira para a produção de números como o que ora apresentamos, com um nível científico-acadêmico equiparável à produção poética nele veiculada.

Não poderíamos, para finalizar esta breve apresentação, deixar de agradecer a tantos e tão excelentes colaboradores que este número teve, a começar pela Profa. Flavia Maria Corradin, autora do nosso editorial e organizadora do *Colóquio Internacional Bernardo Santareno, 100 anos depois: ambivalências*, bem como a todos os doutores que se dispuseram a ler os textos submetidos à revista, aos autores, publicados ou não, que confiaram a nós a leitura de seus textos e às editoras-chefes da revista, que confiaram em nosso empenho e estiverem sempre do nosso lado. Sem todas estas partes, não haveria o todo-revista. Muito obrigado!

Os editores.

Licença: 

Flavia Maria Corradin

Professora Livre-docente do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Organizadora do evento *Congresso Internacional Bernardo Santareno, 100 anos depois: ambivalências*, parceiro neste número da *Revista Desassossego*.

Contato: [corradin@usp.br](mailto:corradin@usp.br)

 <https://orcid.org/0000-0002-4803-9321>

Mônica Muniz de Souza Simas

Professora da Universidade de São Paulo (USP). Livre-Docente na Área de Literatura Portuguesa (2013) pela mesma instituição, coordena o LIA (Laboratório de Interlocuções com a Ásia). É pesquisadora do CNPq com o projeto "A experiência da orfandade na literatura de Macau". Formada em Letras, Licenciatura (1993), Mestrado (1996) e Doutorado (2001) pela PUC-RJ. Também é formada em Administração de Empresas pela UFRJ (1990) e complementação pedagógica (licenciatura) em Educação Física pela Claretiano (2018).

Contato: [monicasimas@usp.br](mailto:monicasimas@usp.br)

 <https://orcid.org/0000-0002-0705-148X>

Paola Poma

Professora de Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo. Fez graduação e doutorado direto na mesma universidade sobre a obra do poeta modernista Fernando Pessoa. Pós-doutoramento na Universidade Nova de Lisboa, em 2012. Pesquisa a poesia do século XX e XXI, dando destaque aos seguintes poetas: Fernando Pessoa, Mário de Sá -Carneiro, Sophia de Mello Breyner Andresen, Herberto Helder e Adília Lopes. Dentre suas pesquisas destaque-se o diálogo entre a tradição e a contemporaneidade.

Contato: [ppoma@usp.br](mailto:ppoma@usp.br)

 <https://orcid.org/0000-0002-2174-3968>

Carlos Gontijo Rosa

Pós-doutorando em Estudos da Linguagem na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil, com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo, Brasil. Mestre em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas, Brasil. Graduado em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas, Brasil.

Contato: [carlosgontijo@gmail.com](mailto:carlosgontijo@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0001-6648-902X>

Rosely de Fátima Silva

Doutoranda em Literatura Portuguesa pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Brasil. Mestrado, Graduação e Licenciatura em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Brasil. Graduação em Letras (Português/Grego) pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Brasil.

Contato: [roselydefatimasilva@gmail.com](mailto:roselydefatimasilva@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0003-0728-2808>

# 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 Santos<sup>1</sup>

## 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*

<sup>1</sup> 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 português<sup>1</sup>, 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

---

<sup>1</sup> 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 espectador 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 espectador 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 espectador/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 espectador 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 espectador/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 espectador/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 caráter 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)<sup>2</sup>

Embora a autobiografia se apresente como sendo a da personagem Escritor, as características desse género – 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).

---

<sup>2</sup> 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 rispidamente 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.<sup>3</sup>

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

---

<sup>3</sup> 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, 1971<sup>3</sup> (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](mailto:elsa.ritadossantos@unitn.it)

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

# OS HOMENS DOS DÓRIS: BERNARDO SANTARENO E O FAZER DO MAR UM TEXTO PARA PRODUZIR SENTIDO

*DORIS' MEN: BERNARDO SANTARENO AND THE ACT OF MAKING THE SEA A TEXT TO PRODUCE, TO MAKE SENSE*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v12i23p41-62>

Rosemary Conceição dos Santos<sup>I</sup>  
José Aparecido da Silva<sup>II</sup>

## RESUMO

Este trabalho trata das crônicas de Bernardo Santareno presentes na obra *Nos mares do fim do mundo* (1959) e de seu dialogismo com a peça teatral *O lugre* (1959), do mesmo autor. Na primeira, o autor, tratando de troças, foca a personalidade (As peias do balanço); de contação de causos, a tradição e a memória (Antigamente). Psiquiatra de formação, a Santareno não passou despercebidos a humilhação (O bobo), o desespero (O ciclone), a descoberta (Funeral marítimo), a esperança (Frederikshaabs), a superstição (Os fantasmas da Groenlândia; O lobisomem) e a angústia (As mulheres dos mais rijos navegadores do mundo) evidenciadas na condição social e pessoal dos personagens, pescadores de bacalhau em sua maioria, e dos que por eles são lembrados, esposas, filhas e amigos. Em cada crônica, a identificação santarena da dignidade que os eleva de um aparente anti-heroísmo à condição de heróis. Heróis da resiliência, da superação e do aprender a estarem sozinhos consigo mesmos. Uns, aprendizes, despreparados para lidar com o amor e a morte. Outros, maduros, enfrentando a solidão, o perecimento e o finamento dezenas de vezes em seus dórís. Ao final, o que aprenderam sendo contado a um médico-escritor que viajava com eles. Núcleos narrativos que são, estas crônicas preparam caminho para que Bernardo Santareno redija a peça teatral *O lugre* (1959), leitura santarena da pesca do bacalhau nada condizente com o rumo traçado pela propaganda Salazarista de então. Tratados, em sua ambivalência, na sequência deste ensaio, em ambas, o exercício do confinamento e do distanciamento social, com todas as exigências e consequências que ambos impõem à condição humana.

## PALAVRAS-CHAVE

Bernardo Santareno; Mar; Produção de sentido.

## ABSTRACT

*This work deals with the chronicles of Bernardo Santareno present in the work In the seas at the end of the world (1959) and his dialogism with the play O lugre (1959), by the same author. In the first, the author, dealing with mockery, focuses on personality (As peias do balance); storytelling, tradition and memory (Formerly). A trained psychiatrist, Santareno did not go unnoticed through humiliation (The fool), despair (The cyclone), discovery (Funeral maritime), hope (Frederikshaabs), superstition (The ghosts of Greenland; The werewolf) and anguish (The women of the toughest navigators in the world) evidenced in the social and personal condition of the characters, cod fishers in their majority, and those who are remembered by them, wives, daughters and friends. In each chronicle, the Santarem identification of dignity that elevates them from an apparent anti-heroism to the status of heroes. Heroes of resilience, overcoming and learning to be alone with themselves. Some, apprentices, unprepared to deal with love and death. Others, mature, facing, dozens of thimes, loneliness, perishing and fineness dozens of times in their cod-fishing ships. In the end, what they learned by being told to a doctor-writer who traveled with them. Once they are narrative nuclei that they are, these chronicles prepare the way for Bernardo Santareno to write the play O lugre (1959), a santarena reading of cod fishing not consistent with the course set by the Salazarist propaganda of that time. Treated, in their ambivalence, following this essay, in both, the exercise of confinement and social distance, with all the demands and consequences that both impose on the human condition.*

## KEYWORDS

Bernardo Santareno; Sea; Production of sense.

<sup>I</sup> Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

<sup>II</sup> Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, Brasil.

## INTRODUÇÃO

Nome literário de Antônio Martinho do Rosario (1924-1980), Bernardo Santareno, autor de poesia, prosa e dramaturgia, foi considerado o dramaturgo de mais alta inspiração nos quadros da modernidade portuguesa (Moisés, 2012, p. 658). Em sua obra dramática, os diálogos imaginados e a composição cênica, frutos que são da fraseologia, poesia e superstição populares, “assinalam uma evolução no sentido da denúncia das repressões inquisitoriais ou fascistas, com integração dos recursos e obsessões já anteriormente pessoais numa estruturação sugerida pelo teatro épico de Brecht” (Saraiva, 1996, p. 1119).

De acordo com Mendonça (1971), em Santareno, as primeiras peças são voltadas mais ao estilo do drama aristotélico, enquanto as últimas são mais aproximadas do estilo brechtiano. *O Lugre* (1959), exemplo das primeiras peças, resgata o diálogo entre o ator e o público, originalmente presente no teatro grego aristotélico, no qual o coro, grupo de artistas que comentam com voz coletiva a ação dramática que estava ocorrendo, é um intermediário entre ator e plateia.

A diferença? No coro das tragédias gregas, o objetivo de tal recurso era intensificar a ação (Souza, 1997), enquanto que, no coro do teatro épico de Brecht, era de provocar o chamado efeito de distanciamento (Willett, 1967). Provocando uma quebra na ação, Brecht despertava no espectador uma estranheza que visava alcançar um efeito didático, de forma que o público percebesse que as condições sociais são transitórias e passíveis de mudança. *O lugre* (1959), de vertente existencial e fórmula dramática, é peça teatral voltada à linha do período naturalista-realista, com o trágico destacando-se como característica fortemente presente neste estágio, aliada ao caráter poético e explorando temas existenciais, sociais e políticos, características, estas, que se intensificarão nas obras finais do autor.

*Nos mares do fim do mundo* (1959)<sup>1</sup> e *O lugre* (1959)<sup>2</sup>, crônicas e peça teatral respectivamente, datam, ambas, de 1959, e, voltadas que são à achacação, tratam de diversos aspectos da vida de pescadores bacalhoeiros portugueses em mares da Terra Nova e Groenlândia, em especial das

<sup>1</sup> Entre parênteses, a data de publicação da obra. Neste ensaio, as citações estão sendo extraídas da edição de 1997.

<sup>2</sup> Entre parênteses, a data de publicação da obra. Neste ensaio, as citações estão sendo extraídas da edição de 2019.

tensões da vida a bordo e da relação cotidiana com o perigo, perante as quais os mesmos, ficcionalizados, exibem as mais diferentes reações.

A importância de sua contextualização? Época em que em Portugal vivia-se o Estado Novo, regime político autoritário, autocrata (com poder absoluto e inquestionável) e corporativista (com o Estado controlando as instituições social, política e econômica), que vigorou no país durante 41 anos ininterruptos, desde a aprovação da Constituição de 1933 até sua queda pela Revolução de 25 de Abril de 1974, esclarece, para o leitor, o fato de Salazar, de acordo com Cruz (2017, p. 7), com clara intencionalidade política de impedir a invasão da Península Ibérica pelas forças alemãs, ousar manter a frota do bacalhau no mar durante a II Guerra Mundial, ocasionando a morte de dezenas de homens de dórís (pescadores) bombardeados por submarinos nazistas.

Neste contexto, em Marques (1998, p. 348), iniciada a II Guerra Mundial em 1939, Portugal, de modo diplomático, impôs-se a tese de neutralidade perante o conflito e esforçou-se para evitar o ingresso da Espanha, por afinidade ideológica, juntamente com a Itália e a Alemanha. Nesta “neutralidade”, entretanto, o país abasteceu de matérias-primas ambos os blocos conflitantes, angariando um lucro não alcançado pelos portugueses desde os finais do século XVIII. Entretanto, em Marques (1998), apesar de a eclosão do conflito ter dado a Salazar alguns anos de trégua interna, o que impediu a invasão “foi o ataque intempestivo de Mussolini à Grécia e a sua incapacidade de levar os Gregos de vencida. Obrigado a intervir para evitar a abertura de uma frente aliada nos Balcãs, Hitler adiou ou pôs de parte o projecto, deixando a Península em paz” (Marques, 1998, p. 394).

Por adição, em Marques (1998, p. 409), registra-se que, em 1958, iniciando-se a segunda grande crise política do regime português devido à crescente insensibilidade de Salazar, seguida de sua incompreensão acerca do mundo em que vivia, não tardou para que os oposicionistas, os neutros e os próprios adeptos da situação reclamassem maior abertura política, bem como, modificações e reformas administrativas, além de opções governamentais em relação ao país, a Ultramar e ao estrangeiro. Eram novas vozes, portanto, que, despertadas seja pelos fatos reais seja pelas denúncias efetuadas pelos meios culturais, como a literatura de Santareno, por exemplo, desconstruíam as redes propagandistas do regime.

Nas palavras de Cruz (2017, p. 10), denúncias, estas, que faziam a oligarquia do regime ter pesadelos com tudo que pudesse questionar a “paz celestial” conquistada nos “mares terrenos”, e que angariaram a Santareno, na época, desprezo e ataques às caracterizações desencantadas e impiedosas da violência, da disciplina rigorosa, das inquietações, das revoltas e do sofrimento dos homens dos dóris “que se faziam ao mar em condições miseráveis”.

## SIMPLICIDADE E COMPLEXIDADE EM SANTARENO

Em *Nos mares do fim do mundo* (1959) e *n’O lugre* (1959), de Bernardo Santareno, considerar a articulação interpretativa, em detrimento da articulação estrutural, permite-nos identificar a importância pontual de contextos históricos em diferentes momentos do enredo, e não só quando referências lineares e casuais vão sendo narradas. Uma vez que a narrativa simples vincula-se ao mítico e ao ideológico, a complexidade de outras, em Santareno, se deve ao rompimento que promovem com o mítico e a ideologia real para promoção da abertura semântica, direção na qual a crítica vem se encaminhando há tempos.

Privilegiando a oralidade, a narrativa simples de *Nos mares do fim do mundo* (1959) busca fortalecer comportamentos sociais e literários que, despretensiosos, trazem à pena o modo ingênuo, natural e primitivo de se contar histórias. Por sua vez, objetivando analisar os mitos em que repousam os valores sociais de qualquer tempo, a encenação complexa de *O lugre* (1959), de imediato se posiciona para criticar o comportamento cognitivo dos homens no decorrer da história, lançando intencionalmente, em alguns momentos, o anti-herói que, de maneira insólita, reorganiza o enredo. Logo, o mito e a ideologia unidos em uma, denunciam falsidades em outra. Entretanto, ao denunciar estas últimas, a encenação complexa não estaria, também, recriando um novo mito, uma nova ideologia?

Obviamente que sim. Simples ou complexa, narrativa e encenação são construções a preencherem o vazio das não ideias dos protagonistas e atores, a partir de uma ideia primeira, ainda que não original, do próprio autor, então crítico e observador. Cabe aqui a ressalva que muitos fazem sobre o não ineditismo dos enredos, a saber, que tudo que podia ser escrito já o foi, e que o novo não passa de seguidas repetições de um determinado original. Entretanto, a ressalva de outra característica que distingue narrativa simples de encenação complexa repousa no fato de, enquanto a

primeira busca a primazia das personagens simples, com foco destacado em um mínimo de protagonistas, a complexa introduz estranhamentos que subvertem o simbólico, direcionando-o ao alegórico nas entrelinhas.

Tais constatações, em *Nos mares do fim do mundo* e *n'O lugre*, nos levam a associar o significado final fechado à simplicidade narrativa, ao passo que, o ambíguo, o inconsciente, o imaginário em aberto, admitindo toda a amplitude de significados, à complexidade encenativa. A utilidade destas informações? Esclarecer que, em análise literária, são os enredos que determinam a teoria, ou técnica, que deve ser empregada para sua melhor compreensão, e não vice versa. De modo similar, são esses horizontes, e o que lhes faltam, que ditam qual conteúdo buscar na obra para exemplificar o que importa ao leitor apresentar.

Em *Nos mares do fim do mundo* e *n'O lugre*, portanto, ler o simples ou o complexo depende de quais caminhos a imaginação santarena apreciou caminhar ou desconstruir, para melhor ousar e conhecer. Certamente, a caracterização por Santareno efetuada é denunciativa, ditada tanto pelo que já sabemos das imposições ditatoriais ao ser humano, quanto pelo que o autor, observando a condição humana nos dóris e no lugre, se permitiu descobrir, e ainda querer continuar conhecendo, haja vista Santareno ter embarcado como médico mais de uma vez na frota bacalhoeira, a saber, de 1957 a 1959, composta pelas embarcações David Melgueiro, Senhora do Mar e Gil Eannes, que se dirigia todos os anos para a Terra Nova e Groenlândia. Mas como Santareno conseguiu adentrar ao interior daqueles homens?

## **SABER OUVIR**

Delia Steinberg Guzmán, Diretora Internacional da Nova Acrópole, organização portuguesa iniciada em 1957, voltada a ações de cultura, filosofia e voluntariado, publicou uma mensagem sobre a arte de ouvir que, seja na ditadura salazarista, seja nos tempos difíceis que temos vivido, merece destaque. Afirmo ela que ouvir é poder fazer a comparação com o que nós pensamos e ter a oportunidade de calibrar, após essa comparação, o peso dos nossos pensamentos. Em Santareno, ouvir é saber intervir no momento oportuno, sem interromper bruscamente e sem passar por alto o que o outro está a dizer. Seja *Nos mares do fim do mundo* (1959), seja *n'O lugre* (1959), a relação entre o médico que ouvia e os homens que narravam deixa entrever desde linguagens e palavras imprescindíveis a expressões vulgares e ferinas que exaltam toda a violência e a agressividade contida

em homens que se sentem mal compreendidos, sós e maltratados, injustamente, pela vida.

Em *As peias do balanço* (SANTARENO, 1997, p. 9), a personalidade, conjunto de características psicológicas que determinam os padrões de pensar, sentir e agir, ou seja, a individualidade pessoal e social de alguém, quando demonstrada no comportamento de Zé Claro, ao saber-se motivo de chacota dos demais, permite conhecer o comportamento adaptativo do personagem, “E sentou-se em cima do saco, agora triste, quase a chorar: - Andam a fazer pouco de mim...”. Zé Claro, revelando a Santareno aspectos superficiais e aparentes de sua vida cotidiana, como, por exemplo, deixar-se explorar como contrapeso de cabos náuticos para equilibrar os movimentos do David Melgueiro, reaviva, no médico, suas reflexões sobre o quanto o ambiente social contribui para modelar o desenvolvimento do indivíduo na sociedade. Imposta ao rude homem, a despeito do mal estar que isso lhe causava, rege, enquanto não percebida por este, sua própria permanência ali.

De modo geral, a formação da personalidade, processo gradual, complexo e único a cada indivíduo, é referencial do qual se podem partir focalizações para análises literárias entre organismos e ambientes (Leite, 2002), viabilizando-nos afirmar que, no caso de Zé Claro, a permanência de sentimentos ou acontecimentos infantis em sua vida mental e comportamental de adulto, assim como a evolução de conflitos emocionais e afetivos à intensificação neurótica, como no caso das peias, são formas diferentes de uma neurose que se mostra alternativa única para expressão de anormalidades e conflitos de expressão.

Falar de seus sentimentos ao médico foi uma forma de transmitir-lhe o que de vivo lhe atormentava o íntimo. Falando, Zé Claro percebia que ele mesmo, a despeito de sua humildade, era, também, um homem que tinha algo para dizer; algo sério, algo importante. Ouvi-lo, por sua vez, fazia Santareno compreender que havia naquele simples homem do mar uma alma cheia e uma atenção desperta para deitar mão em qualquer momento daquilo que fazia parte de seu mundo interior. Ao conversar, Zé Claro aprendia o que era sentir-se ouvido, bem como a importância de se ter as ideias claras para não se enredar em repetições inúteis.

O que Santareno conseguia com isso? Mostrar ao leitor que, seja na ficção, seja na sociedade como cidadão, a conversação era o que permitia intercâmbio preciso entre os que sabem defender suas opiniões sem, por isso,

deixarem de ouvir as razões dos seus interlocutores. Em tempos de ditadura, principalmente, para conversar havia, sobretudo, que se saber ouvir.

Por sua vez, esse saber ouvir também apresenta seu papel na contação de casos, na manutenção de tradições e na preservação do memorialístico (Lima, 2013). Em *Antigamente* (SANTARENO, 1997, p. 13), a menção do autor sobre a forma de narrar dos homens dos dóris, “isto foi mesmo assim, senhor doutor – dos tempos bárbaros da pesca do bacalhau!...”, é excerto de origem complexa, introdutor, na narrativa, do aspecto mnemônico voltado à construção de virtudes (Yates, 2007, p. 133). Os homens dos dóris, pescadores do mar de Portugal que, em pequenos e frágeis botes, os “dóris”, se aventuraram na arte da pesca do bacalhau, à linha, pelos mares navegados por seus antepassados, ao serem evocados nessa crônica, recuperam a imagem dos seres solitários e destemidos do passado luso que descobriam sua fragilidade humana ante um mar vigoroso e senhor da natureza, assim como, segundo Lourenço (2012, p. 134), do Sebastianismo, em sua persistência e sucessivas metamorfoses de mito ajustado a um (i)mortal reino português.

Na mesma crônica (SANTARENO, 1997, p. 15), a tentativa de preservação da superstição nas considerações fatalistas de tio Zé sobre o capitão de Ílhavo, morto há pouco tempo, que, por vingança, assassinou colegas quando atracados em terra:

– Era um home mau, um danado, senhor doutor! Entre as mulheres, tinha fama de lobisome... E eu já na digo nada! Lembrar-me a mim... olhe que isto é tão verdade, senhor doutor; como eu chamar-me Zé: Vi, vi eu, com estes dois olhos que a terra, ou o mar, há-de comer! Durante três dias e três noites, antes de ele morrer, os corvos, um bando de dez pelo menos!, não lhe desampararam a casa: nem os gritos, nem as pedras, nem os foguetes foram capazes de os tresmalhar. Sempre ali, cerrados, a voarem como doidos em redor do prédio!... Aquele tinha manhas com o Demónio, senhor doutor!...

Ouvindo-lhes as contações, Santareno podia comparar o que ouvia com o que a sociedade de então pensava, tendo a oportunidade de calibrar, após essa comparação, o peso de seus registros. Neste caso, saber ouvi-los foi sua melhor maneira de saber narrar. Em Seltzer (2008, p. 3-4):

Três mil homens, para trinta e três navios. Homens que desde a sua juventude não passaram um único Verão em casa, que quase nunca estiveram com as suas mulheres durante o nascimento dos seus filhos.

[...] Cada homem terá de enfrentar o oceano sozinho. O barco a que cada um confia a sua vida, o dóri, é feito de tábuas de madeira, e tem apenas dezasseis pés de comprimento. Para cada homem, um dóri, escolhido por sorteio. Um processo cheio de superstição: alguns números são considerados de má sorte; outros, de boa sorte. [...] Os homens têm esperança de que lhes calhe um número que lhes trouxe uma boa pescaria no passado, e rezam para que não lhes saia o número de um que se afundou no mar com um amigo.

Esses homens dos dóris, pescadores que eram dos mares frios do Atlântico Norte, ao terem suas vidas metamorfoseadas às de heróis no santareno imaginário literário do mar, também permitiram ao autor pontuar casos de humilhação, nos quais a experiência vivenciada mostrou diminuir a autoestima da pessoa que sofreu a humilhação. É o caso da crônica *O bobo* (SANTARENO, 1997, p. 17), sobre fato ocorrido no lugre Granja que, historicamente, voltado a trazer para Portugal o bacalhau que os outros lugres pescavam nos bancos, fazia o transporte de mercadorias entre Lisboa e Génova quando veio a naufragar chegando a Terra Nova (ilha a noroeste do Oceano Atlântico, no Canadá), ao chocar-se com uma rocha por conta do nevoeiro que se fazia, então.

Na crônica, narra-se a vergonha sentida por Albino algarvio, bobo do veleiro. Habitado a ser assediado moralmente pelos tripulantes, que ora “puxavam-lhe a camisola”, ora achincalhavam-no com alcunhas e risos destemperados, chega ao seu limite quando o cozinheiro Ricoca sugere, ironicamente, aos demais que a falta de cartas ao bobo talvez se devesse por sua mulher ter se interessado por outro. Troça, esta, que, semeada em uma personalidade torturada intimamente, que vinha sonhando com formas de vingança, ou com a própria morte, acaba por assassinar o cozinheiro e o ajudante.

Tais desordens psicológicas, biológicas e socioculturais humanas, assim como ocorre com ansiedade, somatização e dissociação, entre outras, encontráveis em todas as culturas, e nos mais diversos tempos, ainda que não assim nomeadas, permitindo ao leitor observar serem os personagens de *O bobo* capazes de uma repressão cada vez maior dos instintos, conhecida de antropólogos e sociólogos nos estudos de processos civilizatórios de ajustamentos, que, atingindo seu ápice, alcança os aspectos noturnos e doentios da personalidade humana.

O inconsciente, ligado dinâmica e continuamente à consciência numa relação causa-efeito, ao ser retomado por Santareno, nessa crônica,

reafirmando que, com exceção das personalidades patológicas, encerradas em seus próprios mundos, e dos despersonalizados, que refletem as condições em que se encontram, eliminar a importância do contexto na personalidade ocasiona focalização redutora desta, que desconsidera, por exemplo, indivíduos capazes de ajustar-se, ou reagir de modo realista, sem serem alterados pela realidade do ambiente ao qual se inserem.

Na esteira dos fatos narrados pelo autor a partir de episódios de tragédias envolvendo dórís e lugres, em *O ciclone* (SANTARENO, 1997, p. 24), abordando o desespero da tripulação, e, em *Funeral marítimo* (SANTARENO, 1997, p. 40), a descoberta subjetiva a que estas tragédias leva, Santareno demonstra para o leitor que o comportamento resulta de uma interação organismo-ambiente cuja descrição realística tanto se aplica a um personagem quanto a uma pessoa.

No primeiro caso, através das emoções retratadas dos tripulantes em meio ao mar em fúria, tementes pela própria sobrevivência:

*Aquilo levantou-se de repente e durou uma noite inteira. O Infante de Sagres atirado ora acima, ora abaixo, pelos dedos descomunais do mar, lambido ferozmente pelos cabelos zumbidores do vento, era uma coisita, a fugir entre os urros da deusa Fúria! Foi em 1949, na Terra Nova, no mês dos ciclones – Setembro. E ninguém ainda pôde esquecer... Entre os lugres, pela telefonia, o terror escorria nas vozes aflitas dos capitães: ciclone assim, tempestade tão bruta, não havia memória!... – Jesus, Jesus! Ah, Senhora dos Aflitos! (SANTARENO, 1997, p. 25-6)*

No segundo, através da descoberta de ser aviltante, para aqueles homens do mar, qualquer explicação científica que lhes contestasse a própria superstição:

*Foi no Santa Mafalda. O homem apareceu morto de manhã, no beliche: Doença súbita. O navio estava no alto mar, a mais de vinte e quatro horas de navegação para terra: Era pois indicado preparar-lhe um funeral marítimo... Então, lá no fundo, da proa, o Chico de Alcântara avançou, por momentos olhou sobranceiro, quase trocista, os companheiros, e depois, em passos seguros dirigiu-se para o cadáver, prendeu-lhe o gancho e, decidido, fê-lo descer para o mar. Quando, passados dias, o Chico começou a inchar – os pés primeiro, depois as pernas e por fim o corpo todo – não houve ninguém na companhia que não pensasse o mesmo: Foi castigo!... Todos baixaram a cabeça, como quem reza. Só eu, no meio dos pescadores, tentei um sorriso incrédulo...logo cortado pela profunda e dolorosa gravidade com que*

os outros me isolaram. E o silêncio envolveu-nos a todos.  
(SANTARENO, 1997, p. 31-35)

Entretanto, psicólogo e psiquiatra que era, Santareno, no parágrafo final de *Funeral Marítimo* (SANTARENO, 1997, p. 35), excluído por todos por seu descrédito, opta por uma observação que o identifica como profissional e narrador-personagem capaz de lidar, na vida e na obra, com analogias, metáforas e ambiguidades. Ao afirmar sobre o mar, “Nunca, como neste momento, eu senti que tal não é verdade: Antes variada, rica, cheia de incidências, de músicas longínquas, de carícias rolantes, de ocultas ameaças...”, o autor esclarece compreender as ideias e sentimentos que se atropelavam na mente daqueles homens do mar, habituados às coisas mais simples da vida. Mas, ao passo que eles tomavam a imensidão marítima azul como um labirinto para dormirem o sono eterno, ele o tomava como esclarecedor, dia após dia, daqueles arquétipos que se comportavam à luz do que lhes ditavam os mitos.

Na psicologia de Santareno, a interpretação psicológica de biografias, incluindo a sua, auxiliava-o no (re)conhecimento de personalidades de homem e ambiente de acordo com o contexto em que se encontrava. Contexto, este, no qual o estudo do comportamento descrito busca, alicerçado na lógica psicológica, delinear o caráter e o registro de atitudes que o sujeito humano explicita, ou deixa subentendidas, ao realizá-las. De modo similar, também os leitores respondem, a seu modo, ao que leem, o que faz, das respostas à literatura, “efeitos” que determinados enredos comunicam aos leitores.

Em *Frederikshaabs*, título referência à vista do maior glacial do mundo, na Groenlândia, a imagem retratada na descrição:

Pescamos a 63° de latitude norte... Gelos eternos. No mar sereno, na neve que cai em silêncio, no ar límpido e calmo, oculta-se não sei que segredo branco e cruel, não sei que perdido gesto dum deus impassível e gelado... E passam lentamente, os grandes icebergues: Poderosos, na realidade terríveis, a matéria de que são feitos, grácil e imaculada, fá-los parecerem só decorativos, mesmo amáveis... Mentem! Erguidos com a substância do riso, no fundo escondem os olhos da violência. Um desses blocos de gelo parece uma grande mão decepada e lívida: nem sequer lhe faltam as veias, em complicadas nervuras dum azul belíssimo... Outro é como uma máscara fúnebre, adolescente e nobre, em cujos olhos brancos o sol fez ninho. E passa ainda um cisne hierático e real vogando sereno sobre a orla do tempo...Diluídos em

finíssima neblina, esquecidos no eco (antigo de mil anos!), os anjos do Silêncio impregnam tudo com a penumbra da sua natureza. (SANTARENO, 1997, p. 37-38)

denota, primeiramente, o sentimento de esperança evocado pelo branco em cor, logo descortinado pela figurativização com que a mente, reconhecendo e associando formas de seu mundo de imagens aos quadros que vê, os alegoriza. Esperança de quê? Esperança simbólica pela ventura do processo de pesca ancestral em que vivem homens de dóris e homens de lugres, convivendo, ambos, diariamente, com a morte. Branco de início e branco de fim. Metáforas compensatórias do empenho diário a que se dedicam, em conjunto, pela própria sobrevivência.

Imaginário concebido pelo senso comum, ou seja, adquirido por meio da observação, vivência e experiências realizadas em seu trabalho em alto mar, ou lembradas pelos pescadores e passadas de geração para geração, o imaginário santareno, aqui, difere do imaginário pessoal, no qual é a subjetividade da pessoa que se apresenta ao inconsciente, e do imaginário coletivo, em que as imagens de um povo e de uma cultura é que são apresentadas ao leitor. No caso, o acervo de subjetividades e imagens culturais que o autor associa aos homens de dóris e aos homens de lugres se revela como uma resposta à angústia humana diante do branco início e finitude da vida.

Em se tratando de um autor de conhecimentos psicológicos e psiquiátricos, uma reflexão sobre o processo mental através do qual concebemos uma imagem, lembrando, aqui, que, tal qual para Aristóteles, em Frederikshaabs, a mente humana, como retratada por Santareno, também não é capaz de pensar sem imagens, com ela representando o que não existe no nosso mundo imediato.

Por sua vez, em *Os fantasmas da Groenlândia* (SANTARENO, 1997, p. 41), a retomada de uma passagem cara aos portugueses, a saber, a do Velho do Restelo, em *Os Lusíadas*, de Camões. Neste, ao narrar a partida de Vasco da Gama para os mares a serem descobertos, Camões traz à cena um ancião, na saída do porto português, a saber, o Velho do Restelo, simbolizando os pessimistas que não acreditavam no sucesso da epopeia dos Descobrimentos Portugueses. Este, então, põe-se a admoestar os ocupantes das naus, e as viagens, argumentando que os navegadores, imbuídos de cobiça por fama, glória e riquezas, encontrariam infortúnios para si e para o povo português.

Em Santareno (1997, p. 41), o excerto que retoma tal passagem

— Eh, gentes! Oiçam o conselho de quem lhes quer bem: Na vão! É morte certa rapazes... O velho que assim arengava, o tí'Rufino, estava no meio. À volta, os outros todos, alguns ainda meio despidos. No mar, mal começava a luzir a madrugada. Lá onde os homens conspiravam, à proa, apenas a luz débil de duas lâmpadas. E o velho, caído o lábio inferior, trémulo de indignação, mostrava os dois incisivos, grandes e amarelos, ornamentos únicos da mandíbula ossuda...

assinala, também, a superstição dos pescadores sobre almas penadas (SANTARENO, 1997, p. 43), “— Se fosse só isso...se fosse só isso, tí'Refino! Penam por lá almas do outro mundo, fiquem a saber... Parece qu' em certos dias, de tão desesp'radas qu' andam, as alminhas 'té levantam os navios ao ar: os barcos ficam grandes, altos como torres!”, sobre o lume que não conseguiriam atear, sobre o forte gelo que aprisionava os barcos sem nunca mais deixá-los retornar para casa, sobre o medo de morrerem de frio e de sede, enfim, sobre o receio de enfrentar aqueles mares tão longínquos e tão estranhos. Medos, entretanto, que se submeteram à violência do capitão Cajeira, maleficamente apelidado de capitão Caveira, homem de urros medonhos, gestos brutais, olhos sangrentos de tão avermelhados a saírem das órbitas, que havia prometido ao armador que iria com aquele navio e aquela tripulação à Groenlândia, e de lá só retornaria a Portugal quando o porão estivesse abarrotado de bacalhau.

O final da viagem? Tal qual n' *Os Lusíadas*, retornaram todos ufanos de glória. Já o capitão Cajeira, envelhecido com o passar dos anos, reaparece rabugento, tossindo e impertinente, a contar suas façanhas sentado em um banco de jardim da vila onde morava. Cabe aqui uma ressalva: ainda que estes pescadores adquiram, ao longo de suas viagens e enfrentamento de obstáculos, a condição de heróis, esta se apresenta como resultado de sua resiliência para sobreviver em condições inóspitas e retornar para os seus ao encerramento das mesmas. Entretanto, diferentemente de *Os Lusíadas*, em que os personagens são apresentados ao leitor já imbuídos da eterna tradição da grandeza, do heroísmo e do patriotismo, os personagens de Santareno são apresentados, inicialmente, em sua condição humana, em seus medos e em suas fragilidades à luz de um Neorrealismo Português afeito ao comprometimento com a transformação humana do mundo e a permanente articulação entre o individual e o coletivo. Superados tais sentimentos negativos durante as

viagens, os personagens de Santareno adquirem autoconfiança, alcançando a mudança preconizada no período, e revelando-se heróis.

Por sua vez, na crônica *O lobisomem* (SANTARENO, 1997, p. 49), tematizada similarmente em torno da superstição, tem-se o relato de Santareno sobre todos os navios retornarem a Portugal com o convés repleto de peixe enquanto um único navio, em meio a eles, retornar sem nada, parecendo estar sendo alvo de praga ou bruxaria. Como isso afetava a tripulação?

O ambiente estava a tornar-se explosivo: em arco tenso os nervos, a lógica riscada pelos vidros, os olhos mais antigos do instinto de novo à superfície... Sim, a coisa não era natural: ali pesava uma qualquer influência estranha e demoníaca, uma estrela fria e terrível, um olhar sobre-humano e malsão, talvez um pecado oculto e nefando atraindo o castigo... (SANTARENO, 1997, p. 49-50)

Eis que, em um diálogo entre os tripulantes, surge a suspeita de aquela dificuldade em pescar o bacalhau dever-se a um caso semelhante, ocorrido com um tal *ti'Manel Torto*, conhecido como lobisomem. Desde então, corrida a suspeita no navio, todos passam a espionar uns aos outros, “reservados”, “atentos” e “ferozes”. Numa noite, um dos ajudantes de máquina, ainda bem jovem, acordou sobressaltado com uivos de lobo, gemidos e praguejamentos emitidos pelo terceiro-maquinista que, dormindo, tinha novamente um de seus torturantes e espalhafatosos pesadelos. Aterrorizado, não tardou a associar ao terceiro-maquinista o lobisomem que suspeitavam existir no navio e a este trazendo mau agouro em relação à sua pesca em alto mar. Relatado o caso aos companheiros, estes indicaram ser o rapaz a pessoa mais adequada a dar um fim naquilo. Ele conhecia o camarote do “lobisomem” melhor que os demais e saberia o que deveria ser feito.

O rapaz, após muito relutar, viu-se obrigado pelos demais à ação e, temeroso, preparou uma forquilha de arame com a qual, atacando o terceiro-maquinista no braço, do camarote fugiu desesperado. Contado o feito aos demais tripulantes, o rapaz, chorando, foi refugiar-se em seu beliche. Acordando, o terceiro-maquinista viu uns arranhões estranhos no braço e, vendo a forquilha no chão, logo compreendeu o ocorrido e, interpretando-o como uma brincadeira do segundo-maquinista ou do piloto, logo voltou a dormir. Entretanto, no dia seguinte, eis que a sorte da pesca mudou seu curso, o que fez todos, incluindo Santareno narrador, entenderem não se tratar, o ocorrido, de uma coincidência.

A superstição, crença sem fundamento racional e lógico que, normalmente, se baseia em situações recorrentes ou coincidências eventuais, em Santareno (1997), tanto em *Os fantasmas da Groenlândia* quanto em *O lobisomem*, é apresentada ao leitor como elemento que faz com que os homens dos dórís criem certas regras ilógicas sobre o desconhecido, as quais os fazem terem medo de coisas inofensivas e acreditarem em coisas sem fundamento à medida que a elas atribuem a capacidade de conceder sorte ou azar a ações, coisas e pessoas. Em Vyse (2014), trata-se de tradicional necessidade humana de controlar todos os aspectos da vida, incluindo até mesmo os que não dependem do indivíduo.

Por adição, de modo similar à aproximação do episódio do Velho do Restelo, de Camões, a passagem também pode ser identificada como crítica ao espírito da raça portuguesa, tida, tradicionalmente, como a de um povo aventureiro, cavalheiresco e destemido: a despeito de os personagens de *O lobisomem* (SANTARENO, 1997) terem ido desbravar as águas geladas da Groenlândia, não o foram como pescadores valentes em busca de descobertas e conquistas, mas, sim, obrigados por um capitão que não aceitara sua covardia, seus receios e determinismos causais, os quais os faziam enxergarem tudo como fenômenos relacionados a vida e a morte, enfim, a um mundo sem previsibilidade que influenciava de forma negativa suas expectativas e ansiedades.

Por sua vez, em *As mulheres dos mais rijos navegadores do mundo* (SANTARENO, 1997, p. 58), é a figura conservadora da mulher solteira, que demora a casar, filha de pais já idosos e sem recursos suficientes para lhe arranjar um bom casamento, que é inicialmente apresentada ao leitor. Em Santareno (1997, p. 58):

Sente-se velho, a mulher cada vez mais acabada e a rapariga ainda em casa, solteira: Terá que casá-la bem, para que fique amparada, senhora do seu próprio lar. Mas para tal – é o costume da Fuzeta – o ti'Fausto precisa de juntar dinheiro que chegue para lhe comprar o enxoval e uma casita também: Será capaz, terá ele ainda forças para isso?

Entretanto, tal caracterização vem a propósito de Santareno destoá-la da figura feminina que quer apresentar em particular: a da mulher que, casada com os homens dos dórís, pescadores que se arriscavam nos mais longínquos mares da terra, trabalhavam na Fuzeta, antiga freguesia portuguesa do concelho de Olhão, seja em fábricas de peixe ou preparando o biqueirão, espécie de peixe abundante nas regiões mediterrâneas e na

costa atlântica da África e da Europa, enquanto aguardavam seus maridos voltarem ao lar. Ou das mulheres que, nos dez meses do ano em que se separavam de seus maridos, cavavam, semeavam, ceifavam e colhiam.

Neste contexto, pontuando casos particulares ocorridos com os tripulantes do navio, Santareno apresenta ao leitor outras mulheres envolvidas na mesma sorte: a pequena, ainda inocente, a aguardar ansiosa a chegada do pai; as já moças, enfeitadas de ouro, despertando interesse dos pescadores jovens quando, com a mãe, ali vinham receber o pai; as que se amasiaram com outros na ausência do marido; as que se casaram no mesmo dia em que os maridos partiram para a pesca do bacalhau, deixando-as sozinhas em terra; e, por fim, a que, tendo a mãe adoecido, ainda soube desta cuidar, bem como, dos irmãos e da casa, sem se esquecer de escrever ao pai que, em alto mar, vai acompanhando sua luta por todos e sua espera por ele.

Em Portugal, pontualmente durante o Estado Novo, período em que *Nos mares do fim do mundo* foi publicado, o esforço para se conservar a mulher no seu posto tradicional, a saber, como mãe, dona-de-casa e em quase tudo submissa ao marido, era um fato. Santareno, por sua vez, ao apresentar qualitativa e valorosamente seu papel social e privado enquanto companheira dos homens dos dórís, apresenta sua crítica à uma sociedade que a relegava a um plano secundário na família e na sociedade em geral. Na esteira disso, o autor também alertava para a imposição do trabalho doméstico, bem como, para a proibição de reconstituição familiar feminina uma vez que o divórcio era proibido. Nestes casos, eram as crianças consideradas ilegítimas; e a mulher, uma “adúltera”, “que, enquanto o marido labuta no mar, meses e meses, pra ganhar o sustento dela e o dos filhos, se vai deitar com outro calquer” (SANTARENO, 1997, p. 63).

Época em que a mulher praticamente não tinha direitos, o Estado Novo é apresentado por Santareno como um período em que o trabalho feminino se deparava frequentemente com grandes limitações: à mulher era vedado o acesso a determinadas profissões, como, por exemplo, a magistratura, a diplomacia e a política, além de não lhe ser concedido o direito de acesso a determinados lugares considerados próprios somente para a ocupação masculina.

Em Magalhães (1998), a situação da mulher antes da Revolução dos Cravos, de 25 de Abril de 1974, que depôs o regime ditatorial do Estado Novo, vigente desde 1933, e que iniciou um processo que viria a terminar com a

implantação de um regime democrático e com a entrada em vigor da nova Constituição a 25 de abril de 1976, marcada por forte orientação socialista, era a de muitas mulheres não poderem se casar com quem queriam, bem como, mesmo casadas, não poderem alterar a própria propriedade, se enfermeiras não poderem se casar, se professoras não poderem casar com homem que tivesse um vencimento inferior ao dela, e, de modo geral, precisarem pedir autorização para casar, trabalhar e ir para o estrangeiro. Quando, então, autorizadas, essa autorização saía em Diário da República, indicando o nome do senhor fulano de tal autorizado a desposá-la.

Em cada crônica, portanto, a identificação santarena da dignidade que eleva os personagens de um aparente anti-heroísmo à condição de heróis. Heróis da resiliência, da superação e do aprender a estarem sozinhos consigo mesmos. Uns, aprendizes, despreparados para lidar com o amor e a morte. Outros, maduros, enfrentando a solidão, o perecimento e o finamento dezenas de vezes em seus dórís. Ao final, o que aprenderam sendo contado a um médico-escritor, psicólogo e psicanalista, que viajava com eles.

Núcleos narrativos que são, estas crônicas preparam caminho para que Bernardo Santareno redija a peça teatral *O lugre* (1959), leitura santarena da pesca do bacalhau nada condizente com o rumo traçado pela propaganda Salazarista de então.

## OS PORQUÊS DE UMA PEÇA DE TEATRO

Já em sua Introdução, *O lugre* (SANTARENO, 2019, p. 7) traz a contextualização do tema como “uma aventura humana cujas imagens culturais oscilam entre o registo épico e o drama”. Praticada regularmente desde os séculos XV e XVI no Atlântico Noroeste, “em especial nos baixios da Terra Nova e junto ao Labrador, a pesca longínqua do bacalhau adquiriu um estatuto lendário em diversos países europeus e mesmo na América do Norte”:

Da grande aventura humana restam lendas vivas (os próprios pescadores, os capitães e os demais tripulantes) e... um riquíssimo património material composto por objectos náuticos, instrumentos de pesca e todo um conjunto de artefactos que evocam as longas viagens e as duras jornadas de trabalho. Sobre a saga bacalhoeira dos navios de pesca à linha ficaram também algumas obras literárias e diversos testemunhos cinematográficos. (SANTARENO, 2019, p. 7)

Por sua vez, em Garrido (2008, p. 5), a pesca do bacalhau é apresentada por uma ótica mais política e econômica que simbólica: tratava-se, sem dúvida, “de compor e impor uma versão reelaborada do “nacionalismo português”, “um exercício hermenêutico assente num inventário de ideias e imagens (ou representações) cunhadas pelo Estado em torno da sua própria intervenção no domínio das pescas”, buscando restabelecer a soberania do Estado-nação imperial. Em outras palavras, o regresso de Portugal ao mar era ação que combinava “folclorismo de validação etnográfica e a estética de massas do fascismo”, visando certificar a reconquista da soberania econômica do Estado.

Em Cruz (2017, p. 9), sendo Portugal o primeiro produtor mundial de bacalhau salgado seco, esclarece-se que tal cenário era conseguido com violenta repressão dos trabalhadores. A pesca, setor carente, de grandes contingentes de mão de obra, acabou sendo controlada pelo governo, num recrutamento que impunha um regime de matrícula obrigatória para os armadores. Neste contexto, ainda segundo Cruz, o pescador era obrigado a se manter no barco da campanha anterior, eliminando-se a possibilidade do oferecimento de seu trabalho a um novo capitão que lhe conseguisse melhores condições. Essa imposição, proposta em 1927, é consagrada em lei em 1937, ano em que uma revolta coletiva de pescadores descontentes com a situação, resulta numa greve que abala o salazarismo. O resultado? Segundo Cruz (2017, p. 9), uma repressão implacável dos pescadores, com inúmeras prisões e a publicação de um decreto de recrutamento obrigatório. “Passam a ser considerados desertores os pescadores que se recusem a embarcar no mesmo navio da campanha anterior”.

Se, em *Os mares do fim do mundo* (1959), Santareno figurativiza a classe dos pescadores, pareando sua imagem histórica de comunidade nacional das gentes do mar com suas observações psicológicas e psiquiátricas sobre os comportamentos por ele observados em cada um dos pescadores que ali conheceu, em *O lugre* (1959), com os atores Albino, corcunda de 50 anos a quem chamam de Marreco; Miguel, jovem frágil e belo de 17 anos; Zé Sol e Tó Verde, respectivamente, moreno e louro fortes e belos, ambos de 25 anos; Ti' João Das Almas, contramestre do lugre e homem de respeito em seus 60 anos; Zé Espada e Tó Maria, ambos primeira linha (os melhores entre os maduros) de, respectivamente, 35 e 34 anos; o Capitão, alto, dominador, 50 anos; o Imediato, de 30 anos; Toino Nazareno, de 20 anos; o grupo de pescadores maduros (10 a 12, homens

experientes e adultos), verdes (5, jovens que, pela primeira vez, seguem na pesca do bacalhau) e moços (5, rapazes que não pescam, mas se dedicam a vários trabalhos de bordo), atuando nos Mares da Terra Nova e Grande Banco, Santareno, dramatiza, no palco, a imagem dos navegantes e heróis do mar, para narrar a dureza de suas vidas de pescadores portugueses a serviço da frota bacalhoeira, permeada tanto pelas tensões da vida a bordo quanto pela relação cotidiana com o perigo, perante os quais cada um deles reagia de forma diferente.

Até então, nada diferente do mote das crônicas de *Nos mares do fim mundo*: um retrato do confronto entre o homem e a natureza marítima selvagem, realçando as diferentes facetas do ser humano. Entretanto, reforçada a particularidade destes homens ali estarem forçados não pelo seu medo, como nas crônicas, mas pelo governo de seu país, interessado, este, numa campanha de propaganda do regime salazarista, a peça *O lugre* busca desconstruir a ideologia de fundo historicista, interessada, especificamente, na corporativização do “trabalho pesqueiro nacional”.

A luta para sobreviver a tempestades contínuas, visando o ganha-pão e a subsistência de si e da família, como ilustrado no seguinte excerto (SANTARENO, 2019, p. 24):

TODOS – Rema! Rema! Rema! Rema!...

CAPITÃO (Cuja voz domina o tumulto) – Zé Sol! Ó Zé Sol! Experimenta com o bicheiro?!... (Precipitadamente, Zé Sol vai buscar uma longa vara terminada por gancho forte e, desesperado, tenta prender com ela o bote perdido.)

(...)

CAPITÃO – Uma bóia... atirem-lhe uma bóia! (Corridas.) Eh, com mil raios, então essa bóia?! (Um Pescador arremessa a bóia para o mar) Agarra, Toino! Agarra! Agarra!... (SANTARENO, 2019, p. 24):

se, por um lado, se apresenta psicologicamente verdadeira, principalmente nos casos em que o autor buscou na psicologia as figuras e relações interpessoais que utilizou na concretização do drama, por outro, quando exposta ao interesse político-ditatorial do salazarismo, revela-se situação complexa, que reclamam reflexões e observações mais agudas que a simples possibilidade de serem encaixadas numa mística nacionalização tradicionalista da “cultura popular” portuguesa.

Aqui, não é a verdade psicológica buscando realçar a noção de realidade da criação santarena, que dará valor artístico às crônicas de *Nos*

*mares do fim do mundo*, mas, sim, como essa mesma realidade foi manipulada pelo poder salazarista para realçar a coerência e a complexidade da união figura mítica e manutenção de poder para, assim, se obter um viés político carismático e empreendedor que se estabelecia sobre o setor pesqueiro como uma fortíssima dimensão oligárquica de poder.

Santos (2002), a partir da análise de particularidades do salazarismo e da instrumentalização propagandística que este regime fez da arte de interpretar, possibilita a interpretação de que o teatro, em Portugal, sobretudo a partir dos anos 50, apresenta uma submissão que é pouco a pouco transformada em resistência. Por sua vez, em Reis (2005, p. 206-7), discorrendo sobre os caminhos do teatro da ocasião, Santareno afirma entender que o teatro se apresenta, por excelência, como denúncia seguida de esperança político-social e de contemplação desesperada do absurdo.

O regime salazarista, optante da esquiva ao invés do confronto, da discricção em detrimento ao alarido e da prevenção no lugar da repressão, ao agir sorrateiramente, tem suas entrelinhas descobertas pelas encenações teatrais. Santareno, denunciando a retomada ufanista do povo escolhido para vencer o mar, fachada mítica que encobria a realidade de vigilância opressiva governamental, alcança o mérito devido aos que conseguiram historicamente desafiar as interdições do autoritarismo. Seu *O lugre*, portanto, atuando como sinal vaticinante da necessária democratização de um país que o salazarismo tentou emudecer e imobilizar.

Em *Nos mares do fim do mundo*, ficção narrativa, é a mediação do autor narrador que, situando personagens no ambiente, bem como, descrevendo sua aparência física, sua realidade psíquica e onde e como vivem, entre outros, gera o contexto físico e psíquico que chega ao leitor. Logo, trata-se de uma leitura que necessita ser suprida pela imaginação de quem a lê, imaginação, esta, que projete, visual e mnemonicamente, as descrições e análises do narrador. Por sua vez, em *O lugre*, todo o apelo sensorial que guia o espectador deve-se a um espaço concreto, pormenorizado com cenário, indumentária, cores e sons pontuais que, em conjunto, tanto reconstitui a atmosfera e a “cor local”, quanto determinam um recorte particularizado do que Santareno quer tratar.

Assim, ao retomar o mote das crônicas na peça teatral, a abstração que o leitor precisa deduzir das primeiras se transforma em forma humana que se projeta na ação dramática da segunda (Assumpção, 2010). As funções dramáticas que então se instauram (Souriau, 1970), buscam

distinguir, ao espectador, um microcosmo (tudo o que aparece em cena) de um macrocosmo (o universo referenciado pela peça) que, em tempos de ditadura, não poderia ser dialogado, masurgia ser demonstrado. Logo, os porquês de uma peça de teatro mostram-se vinculados à necessidade premente de Santareno de descortinar sua visão de mundo à plateia.

## O MAR: TEXTO PRODUTOR DE SENTIDO

Em ensaio abordando diversos aspectos do Mar na Literatura Portuguesa, Cândido Martins (1998) o define como um dos maiores elementos da Criação, que não nos deixa indiferentes à sua grandeza, mistérios, simbolismos, lendas, mitos e ilhas encantadas e utópicas. Neste contexto, sua paisagem cotidiana, férteis de associações com elementos de psicologia, tradições, literatura, arte e subsistência lusa, entre outros, dialoga tanto com as navegações quanto com as guerras e o retorno saudoso à pátria amada. Ao dar novos mundos ao mundo, portanto, o mar gera a criação do espírito universalista.

Em Bernardo Santareno, o Mar, trabalhado em diferentes oralidades nas crônicas de *Nos mares do fim do mundo*, bem como, na voz coletiva, intermediária entre ator e plateia, de *O lugre*, esclarecendo a ação dramática que estava ocorrendo, é apresentado como o representante de um conjunto de processos mentais que expressam tanto saberes acumulados quanto diversos tipos de atividades e episódios da vida social em que personagens e atores se encontram envolvidos. O mar é linguagem. Linguagem transformada em fala. Fala capturada em texto.

Em Koch (2005), tal definição de texto, similar à definição atribuída ao termo na década de 80, traz para a situação comunicativa determinadas expectativas que ativam conhecimentos e experiências que, não restritos a traduzir entendimento em signos verbais, atuam, previamente, como construtores de sentido. Nesta perspectiva, as crônicas de *Nos mares do fim do mundo* podem ser concebidas como conjuntos de conhecimentos socioculturalmente determinados, e vivencialmente adquiridos, que expressam a exteriorização da vida psíquica dos personagens. Por sua vez, o texto dramático de *O lugre* dá voz a um sistema de forças sociais e econômicas que necessitam ser raciocinadas por seus expectadores.

Em síntese, tratam-se de conhecimentos e forças sociais que, enquanto textos, precisam produzir sentidos. Nesta produção de sentido, *Nos mares do fim do mundo* mais sugere que reclama de condições sociais. Já *O lugre*,

diferentemente, insere as reclamações e descontentamentos nas informações, explicações e interpretações de atores, subordinando o escrito ao visto.

## CONCLUSÃO

As reflexões de Santareno nas crônicas de *Nos mares do fim do mundo* e no drama *O lugre*, portanto, consideram, respectivamente, a oportunidade de leitor e plateia identificarem as condições reais de manutenção do ideário mítico da pesca do bacalhau pelo governo, de modo que, esclarecidas, associem tais experiências de outrem às suas próprias, na luta diária junto à família e aos amigos, auxiliando-se e a estes a sobreviver de modo minimamente digno.

Na ausência disso, mantidos encobertos os reais objetivos salazaristas, uma reação, um questionamento, uma problematização e um posicionamento popular jamais seriam possíveis. Em comum, em ambas se promove o exercício do confinamento e do distanciamento social, com todas as exigências e consequências que estes impõem à condição humana.

## REFERÊNCIAS

ASSUMPÇÃO, M. E. O. O. Teatro X Narrativa: gêneros intercambiáveis?. *Linha D'Água*, [S. l.], n. spe, p. 59-70, 2010. DOI: 10.11606/issn.2236-4242.v0ispep59-70. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/62341>. Acesso em: 30 nov. 2020.

CÂNDIDO MARTINS, J. O Mar, as Descobertas e a Literatura Portuguesa. Disponível em *Letras & Letras* < <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/candid02.htm> > Acesso em 26 nov 2020.

CRUZ, Valdemar. *Cobaias de Salazar*. In: <<https://expresso.pt/sociedade/2017-06-18-Cobaias-de-Salazar>> Acesso em 25 out 2020.

GARRIDO, Álvaro. O Estado Novo e as pescas: a recriação historicista de uma “tradição marítima nacional”. In: TORGAL, Luís Reis; PAULO, Heloísa. *Estados autoritários e totalitários e suas representações*. Coimbra: IUC, 2008. Disponível em <<https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/32197/1/7-%20estados%20autorit%C3%A1rios.pdf?ln=pt-pt>> Acesso em 28 out 2020.

- KOCH, Ingedore G. Villaça. *A construção dos sentidos no discurso: uma abordagem sociocognitiva*. Investigações. v.18, n. 2, 2005. Disponível em <file:///C:/Users/Seven/Downloads/1478-3879-1-PB.pdf> Acesso em 26 nov 2020.
- LIMA, Luiz Tenório Oliveira. *Freud*. São Paulo: Publifolha, 2013.
- LOURENÇO, Eduardo. *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*. Lisboa: Gradiva, 2012.
- MAGALHÃES, Maria José. *Movimento feminista e educação: Portugal, décadas de 70 e 80*. Oeiras: Celta Editora, 1998.
- MARQUES, A. H. de Oliveira. *História de Portugal: Das Revoluções Liberais aos Nossos Dias*. Vol. III. Lisboa: Editorial Presença, 1998.
- MENDONÇA, Fernando. *Para o estudo do teatro em Portugal*. São Paulo: Empresa Gráfica das Revistas dos Tribunais, 1971.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 2012.
- REIMAR. *O lugre "Granja", do Porto*. Disponível em <https://naviosnavegadores.blogspot.com/2017/04/o-lugre-granja-do-porto.html> Acesso em 28 out 2020.
- REIS, Carlos. *História Crítica da Literatura Portuguesa: Do Realismo ao Post Modernismo*. Volume IX. Lisboa: Verbo, 2005.
- SANTARENO, Bernardo. *Nos mares do fim do mundo: doze meses com os pescadores bacalhoeiros portugueses, por bancos da Terra Nova e da Groenlandia*. Lisboa: Expo 98, 1997.
- SANTARENO, Bernardo. *O Lugre: peça em 6 quadros*. Silveira, Lisboa: E-Primatur. 2019.
- SANTOS, Graça. *O Espetáculo Desvirtuado – O teatro português no reino de Salazar: 1933-1968*. Alfragide: Editorial Caminho, 2002.
- SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1996.
- SARAIVA, José Hermano. *História concisa de Portugal*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 2011.
- SELTZER, David. (National Geographic Society). *Os solitários homens dos dóris. Os homens do mar de Portugal*. Tradução de D. H. dos S. Alves e A. P. Marques. Centro de Estudos do Mar. Praia de Mira-Figueira da Foz. (Trabalho original em inglês publicado em 1968), 2008.

SOURIAU, E. *Les deux cent milles situations dramatiques*. Paris: Flammarion, 1970.

SOUZA, Marisa Giannecchini Gonçalves de. *O coro e suas ficções: Máscaras na orquestra*. Araraquara: UNESP, 1997. (Tese de Doutorado).

VYSE, Stuart A. *Believing in Magic: The Psychology of Superstition*. New York: Oxford University Press, 2014.

WILLETT, Jonh. *O teatro de Brecht: visto de oito aspectos*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

YATES, Frances A. *A arte da memória*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

Recebido em 9 de novembro de 2020

Aprovado em 25 de novembro de 2020

Licença: 

Rosemary Conceição dos Santos

Pós-Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Pós-Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica. Pós-Doutorado em Letras Clássicas e Vernáculas pela Universidade de São Paulo. Pós-Doutorado em Cognição, Leitura e Literatura pela Universidade de São Paulo (2009). Doutorado em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Mestrado em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

Contato: [cienciausp@usp.br](mailto:cienciausp@usp.br)

 <https://orcid.org/0000-0001-7304-0511>

José Aparecido da Silva

Mestre e Doutor em Psicologia pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo e Pós-doutorado em Percepção e Psicofísica pela Universidade da Califórnia, Santa Bárbara, USA, é Professor Titular Aposentado do Departamento de Psicologia da FFCLRP-USP. Na Universidade de Coimbra é Co-Coordenador do Mestrado em Psicologia Experimental e, na Universidade Nacional de Tucumán (Argentina), é co-coordenador do Centro Associado de Pós-graduação apoiado pela CAPES (Brasil) e pela SPU (Argentina). Em 2017 criou e é o coordenador do Curso de MBA da USP Comportamento nas Organizações. Ministra no PECE USP/POLI as disciplinas Inteligência Emocional e O Processo de Liderança.

Contato: [jadsilva@ffclrp.usp.br](mailto:jadsilva@ffclrp.usp.br)

 <https://orcid.org/0000-0002-1852-369X>

# PERSPECTIVAS FEMINISTAS SOBRE A PERSEGUIÇÃO À BRUXARIA EM *O CRIME DE ALDEIA VELHA*, DE BERNARDO SANTARENO

*FEMINIST PERSPECTIVES ON THE PERSECUTION OF WITCHCRAFT  
IN BERNARDO SANTARENO'S O CRIME DE ALDEIA VELHA*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v12i23p63-79>

Robin Driver<sup>1</sup>

## RESUMO

Inspirada no caso verídico da queimada-viva de Soalhães, a peça *O crime de Aldeia Velha* (1959), de Bernardo Santareno, encena a perseguição a uma jovem pelas mulheres da comunidade rural em que vive. Acusada de ser uma bruxa possesa do diabo, Joana acabará por morrer numa fogueira supostamente acendida na esperança de a livrar do mal. No presente estudo, objetiva-se analisar essa obra à luz de teorias feministas acerca da perseguição às bruxas, formuladas sobretudo a partir dos anos 60 do século passado, a fim de identificar tanto pontos de contato entre essas teorias e a peça de Santareno, quanto particularidades na visão do dramaturgo português no que se refere às questões de gênero que subjazem a supostos casos de bruxaria. Especial atenção será concedida às implicações específicas do cenário da peça de Santareno – uma aldeia portuguesa nos meados do século XX – no sentido em que diverge sensivelmente do foco das teorias mencionadas acima, que, na sua maior parte, foram desenvolvidas no norte da Europa e nos Estados Unidos, e que prioritariamente incidem sobre a proliferação de processos de bruxas nessas regiões nos primeiros séculos da Idade Moderna.

## PALAVRAS-CHAVE

Bernardo Santareno; Bruxa; Feminismo.

## ABSTRACT

*Inspired by the real-life case of a girl who was burnt alive in Soalhães, in northern Portugal, in the 1930s, Bernardo Santareno's O crime de Aldeia Velha (1959) stages the persecution of a young woman by the female members of the rural community in which she lives. Accused of being a witch who is possessed by the devil, Joana will ultimately be burnt to death on a pyre supposedly lit in the hopes of delivering her from evil. The objective of this study is to analyse this play in the light of feminist theories developed from the 1960s onwards regarding the persecution of witches. In so doing, we aim to identify points of contact between these theories and Santareno's play, as well as the particularities of the Portuguese dramatist's vision of the underlying questions of gender in supposed cases of witchcraft. Special attention will be paid to the specific implications of the setting of Santareno's play – a mid-twentieth-century Portuguese village – inasmuch as it diverges notably from the focus of the aforementioned theories, which, for the most part, were developed in northern Europe and the United States, and concern themselves primarily with the proliferation of witch trials in these regions in the early modern period.*

## KEYWORDS

Bernardo Santareno; Witch; Feminism.

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Joana: [...] *Homens, homens... ai, homens! Na, aqui na Joana (bate com ambas as mãos no peito.) não moem eles farinha, essa lhes juro eu!!!*  
(SANTARENO, 2017, p. 56)

No espaço de três atos, que percorrem um período de pouco mais de um mês, Joana, a mulher que exprime a sua rejeição dos homens nas palavras citadas acima, será queimada viva, acusada de bruxaria e possessão diabólica. Publicada em 1959, a peça *O crime de Aldeia Velha*, de Bernardo Santareno, traça uma ligação nítida entre as atitudes anti-patriarcais de Joana e as acusações que conduzem à sua morte. Assim, a obra parece inserir-se em um processo de reavaliação da figura da bruxa cuja origem pode ser traçada até o Romantismo oitocentista, mas que ganharia novo ímpeto nos meados do século XX, resultando finalmente na transformação dessa figura em um símbolo dos movimentos feministas, principalmente a partir dos anos 70. Mas onde se posiciona *O crime de Aldeia Velha* nesse processo de revisão? E até que ponto a peça de Santareno pode ser vista a dialogar com ou a antecipar posteriores visões feministas da bruxa?

É a partir desses questionamentos que, no presente estudo, propõe-se analisar *O crime de Aldeia Velha* à luz de perspectivas feministas sobre a bruxaria e a sua repressão. Desse modo, procura-se entender as particularidades da obra de Santareno dentro das correntes que reconsideraram a figura da bruxa nos meados do século XX, ao identificar tanto pontos de contato com outros textos que abordaram a temática, quanto as divergências da perspectiva santareniana em relação à perseguição à bruxaria. Para assim fazer, será necessário estabelecer um enquadramento teórico que permita delinear brevemente o desenvolvimento do pensamento feminista acerca da bruxa, antes de prosseguir com uma análise mais pormenorizada do texto de Santareno.

Cabe frisar, num primeiro momento, que mesmo no auge da chamada Febre das Bruxas que contagiou Europa central e setentrional entre os séculos XV e XVIII, havia quem defendesse as acusadas de bruxaria ao levantar hipóteses não sobrenaturais acerca das denúncias a

elas direcionadas. Efetivamente, se, na abertura do seu famoso manual inquisitório, *Malleus Maleficarum* [*O martelo das feiticeiras*] (1486), Kramer e Sprenger (2004, p. 51) se sentiram na obrigação de insistir que a bruxaria existe, era porque outros sustentavam que “feitiçaria ou magia não existem, salvo na imaginação dos que atribuem determinados fenômenos naturais, de causa desconhecida, à bruxaria ou a fórmulas mágicas”. O médico neerlandês Johann Weyer (1515-1588) e o polímata italiano Girolamo Cardano (1501-1576) são apenas dois exemplos dos vários intelectuais que, ao longo dos primeiros séculos da Idade Moderna, buscavam explicar casos de supostas bruxas através de teorias médicas e escreviam contra as práticas dos processos de bruxaria (MAXWELL-STUART, 2000, p. 126). Depreende-se, então, que o questionamento da existência da bruxaria e a representação das acusadas desse crime como vítimas inocentes não implicam, por si só, uma afinidade com o pensamento feminista, nem com o processo de revisão iniciado pelos românticos no século XIX.

De acordo com Justyna Sempruch, a inovação desses últimos seria a transformação da bruxa numa metáfora, “simbolizando lugares de dissonância social e o comportamento transgressor de mulheres e homens que se rebelavam contra a sociedade”<sup>1</sup> (SZACHOWICZ-SEMPRUCH, 2020, p. 370). Ressignificada através dessa nova carga simbólica, a figura da bruxa ainda sofrerá outra mudança importante na transição para o século XX, quando, segundo Sempruch, na esteira de movimentos tão diversos quanto naturalismo, marxismo e modernismo, “as imagens de bruxas afastam-se do sublime, e abordam cada vez mais preocupações sociais e econômicas, recorrendo a representações baseadas em fatos reais da vida contemporânea”<sup>2</sup> (SZACHOWICZ-SEMPRUCH, 2020, p. 373). Desse modo, na época em que Santareno escreveu *O crime de Aldeia Velha*, o simbolismo da bruxa já se tinha expandido além de uma reivindicação de estilos de vida transgressores para abraçar outros horizontes sócio-políticos. Com a sua crítica mordaz do macartismo, *As bruxas de Salém* (1953), do dramaturgo estadunidense Arthur Miller, constitui um exemplo bem conhecido dessa tendência de pluralização de sentidos.

---

<sup>1</sup> Tradução do autor. No original: “symbolizing areas of social dissonance and transgressive behaviour of women and men who rebel against the society.”

<sup>2</sup> Tradução do autor. No original: “witch imagery moves away from the sublime, increasingly addressing the social and economic concerns, and relying on fact-based portrayals of contemporary life.”

Contudo, na sua representação condenatória de paranoia em massa e aqueles que souberam aproveitar dela para prosseguir com um acerto de contas pessoal, a alegoria de Miller não parece preocupar-se excessivamente com as questões de gênero que subjazem à caça às bruxas. Para entender um possível diálogo entre a peça de Santareno e a teoria feminista, é preciso traçar o desenvolvimento da representação da bruxa mais especificamente dentro do pensamento feminista. Nesse percurso, percebemos que a figura da bruxa possui uma longa história nos imaginários feministas que, desde cedo, apropriaram-se dela como um símbolo da luta pelos direitos da mulher. Já em 1799, a atriz e autora inglesa Mary Robinson escreveu no seu tratado proto-feminista *Uma carta para as mulheres da Inglaterra*<sup>3</sup> que “muitas mulheres fracas e sem defesa têm sido torturadas e até assassinadas por um povo a professar o cristianismo”<sup>4</sup> (RANDALL, 1799, p. 58) por causa de uma acusação de bruxaria. Em 1862, o historiador francês Jules Michelet publica *La sorcière [A feiticeira]*, obra que postula que as feiticeiras teriam sido mulheres sábias, conhecedoras de ervas medicinais e guardiãs dos resquícios dos antigos cultos pagãos, esforçando-se para (sobre)viver no contexto de uma Idade Média representada – na grande tradição romântica – como uma verdadeira era de trevas. Essa hipótese servirá como base para uma série de reavaliações da figura da bruxa e, talvez mais notavelmente, para a teoria do culto-bruxo desenvolvida por Margaret Murray. Apresentada no estudo *The witch-cult in western Europe [O culto-bruxo na Europa ocidental]* (1921), essa teoria desenvolve a ideia, já explorada por Michelet, de que as bruxas eram as representantes de uma antiga religião pagã, perseguidas pela Igreja enquanto a instituição buscava consolidar o seu poder no continente europeu. Embora amplamente desacreditada como estudo acadêmico, a obra de Murray gozou de grande influência e constitui uma das referências-chave para as interpretações feministas da história da bruxaria no ocidente que seguiram.

Em *Fantasies of gender and the witch in feminist theory and literature [Fantasias de gênero e a bruxa na teoria e literatura feministas]*, Sempruch (2008, p. 5) identifica três vertentes distintas, representando três etapas cronológicas, na reapropriação explicitamente feminista da figura da bruxa. A primeira, evidente nas obras das feministas estadunidenses

<sup>3</sup> *A Letter to the Women of England*, publicado sob o pseudônimo Anne Frances Randall.

<sup>4</sup> Tradução do autor. No original: “many a weak and defenceless woman has been tortured, and even murdered by a people professing Christianity”

Andrea Dworkin e Mary Daly, vê esta figura como a representação da mulher culturalmente subjugada e vitimizada, uma posição que, nas perspectivas das francesas Hélène Cixous e Monique Wittig, será reconfigurada como a de uma “superwoman” mítica e poderosa. Subsequentemente, Julia Kristeva e Barbara Creed interpretam a bruxa como uma figura dialógica problemática, que remete a formas arcaicas da mãe pré-simbólica e o monstruoso-feminino fálico. A terceira vertente, representada por Luce Irigaray, Judith Butler e Rosi Braidotti, constrói uma visão da bruxa que a identifica como um fenômeno *borderline* capaz de suspender o discurso logocêntrico. Para os objetivos deste estudo, as teorias agrupadas na primeira dessas vertentes, particularmente as apresentadas por Dworkin e Daly, constituirão as referências teóricas prioritárias, já que parecem revelar pontos de contato mais evidentes com a obra de Santareno.

Contudo, inspirado em fatos reais que se sucederam na freguesia de Soalhães, no norte de Portugal, nos anos 30 do século passado, *O crime de Aldeia Velha* apresenta vários aspectos que parecem dificultar a aplicação dessas teorias ao seu enredo. Por exemplo, o cenário da peça, que se desenrola numa aldeia portuguesa nos meados do século XX, diverge sensivelmente dos contextos que informam as autoras acima mencionadas, oriundas, na sua maior parte, do norte da Europa ou dos Estados Unidos. No entanto, ao debruçarmo-nos sobre a obra de Santareno, podemos perceber interseções elucidativas entre a peça e certos posicionamentos adotados pelas feministas listadas por Sempruch. Antes de prosseguir com uma análise mais detalhada da obra, cabe resumir brevemente a sua trama, a fim de auxiliar o leitor no entendimento do presente estudo.

No dia em que o jovem padre Júlio retorna à sua freguesia natal, Aldeia Velha, para exercer o ofício de abade, a sua mãe Florinda e as outras mulheres da povoação preparam uma festa para recebê-lo em uma sala da residência paroquial, que servirá de cenário para toda a ação da peça. Joana, uma bela jovem desamparada pelas mortes da mãe e da irmã e pelo abandono do pai e do cunhado, também participa dos preparativos. Enquanto a procissão que traz Júlio para Aldeia Velha aproxima-se do local, Joana rejeita as investidas dos aldeões Rui e António. As ações da jovem acabam por provocar uma rixa entre os rapazes, que resulta na morte dos dois. Zefa, uma velha respeitada de Aldeia Velha, logo culpa Joana pelo desastre e acusa-a de ser uma bruxa possessa do diabo. Abalada pelo

acontecido e pelas acusações de Zefa, que se espalham rapidamente pela população da aldeia, Joana chega a acreditar que carrega, de fato, algum mal no corpo, e implora ao recém-chegado padre Júlio para absolvê-la.

Já no segundo ato, Florinda, Zefa e Rita, a mãe de António, conversam sobre o episódio. Enquanto Zefa e Rita defendem que Joana está possessa pelo diabo e deve ser culpada pelas mortes de Rui e António; Florinda, cujo filho não acredita nessas acusações, mostra-se mais reservada num primeiro momento. Em uma tentativa de a convencer, Zefa conta que, caminhando à noite, ela teria visto os corpos de Rui e António enforcados numa figueira situada perto de uma encruzilhada, e que, logo a seguir, Joana teria aparecido, montada em um cavalo branco, rindo e com os cabelos caídos pelas costas. No decorrer deste ato, Joana ainda será acusada de ter provocado a morte da criança de outra aldeã, Teresa, e de ter transformado um certo João Claro, filho de Maria da Cruz, em lobisomem. Muito abatida pela perseguição da comunidade, Joana busca auxílio do seu único defensor, padre Júlio.

No terceiro ato, padre Cláudio, um sacerdote mais experiente, é enviado pelo bispo para Aldeia Velha para ajudar com o caso de Joana. O velho padre recusa-se a realizar um exorcismo por acreditar que Joana sofre de um distúrbio nervoso, não de possessão. Antes de sair, acompanhado por Júlio, Cláudio ainda avisa às mulheres da aldeia que deveriam ter mais compaixão, prometendo que voltará no dia seguinte para levar Joana à cidade para ser tratada. Não satisfeitas com essa resolução, as mulheres decidem tirar o diabo do corpo de Joana por conta própria. Zefa assegura-lhes que o exorcismo pode ser realizado ao sujeitar Joana à santa fogueira, e que a jovem sairá ilesa das chamas se ela e todas as presentes tiverem fé. Todas, até Joana, concordam em participar do rito e preparam um fogo na lareira de uma divisão vizinha. Chegando tarde demais para impedir a desgraça, Júlio encontra as mulheres em alvoroço, com Joana já morta na fogueira.

Como explicado acima, as acusações contra Joana surgem depois da rixa que resulta na morte de António e Rui, e que teria sido provocada pelas ações da jovem, pois no primeiro ato, ela rejeita ambos os pretendentes e ainda atiza a raiva dos dois ao fingir uma preferência pelo rival. Embora esse comportamento possa ser considerado como insensível e pouco refletido, o desgosto que o motiva é compreensível. Se Joana afirma que “Todos os homens são feios, todos são ruins como a peste...

deles, até o cheiro envenena!” (SANTARENO, 2017, p. 37), é porque já sofreu uma série de infortúnios provocados por membros do sexo masculino. Como ela própria explica, o pai partiu para a América, deixando a mãe sozinha e sem dinheiro para cuidar dela e da irmã, até morrer “arrebentada de tanto trabalhar” (SANTARENO, 2017, p. 37). Mais tarde, o cunhado de Joana também acabará por abandonar a sua irmã durante um parto difícil, deixando-a morrer nos braços da jovem, que terá de cuidar da sobrinha, Glòrinhas<sup>5</sup>.

O fato de que esses comportamentos masculinos são, de certo modo, vistos como justificáveis dentro do contexto social de Aldeia Velha, destaca-se quando Custódia tenta explicar o abandono cometido pelo cunhado de Joana com a seguinte fala: “Era novo, não sabia o que fazia... era homem, rapariga!” (SANTARENO, 2017, p. 38). Aqui, descartando a possibilidade de defender as ações do cunhado ao apontar para a sua inexperiência e juventude, Custódia recorre exasperadamente a um argumento que não permite resposta: o sexo. O cunhado “era homem”, então podia permitir-se comportamentos que não só seriam censuráveis se cometidos por uma mulher, mas que prejudicaram ativamente a vida das mulheres no seu entorno. Sendo formulada por uma mulher, essa defesa de um sistema de “dois pesos, duas medidas” ainda indica o grau de assimilação do pensamento patriarcal pela maior parte das mulheres da comunidade, uma problemática que será explorada mais adiante.

Mas Joana responde, ironicamente e com “sorriso mau”: “Era homem... era homem, diz vossemecê muito bem!” (SANTARENO, 2017, p. 38). Assim, anuncia-se logo como uma figura revoltada contra os males do patriarcado, uma jovem inconformada que, tendo sofrido por ser mulher, não apenas rejeita os homens, mas aponta para as injustiças e hipocrisias da comunidade em que está inserida. Esse enfrentamento está mesmo patente nas didascálias que descrevem as interações físicas entre Joana e os seus dois pretendentes, indicações que indicam movimentos de repulsa. Quando António agarra em um dos punhos dela, Joana “se desprende logo, de roldão” (SANTARENO, 2017, p. 36) e quando, mais tarde, o camponês põe as mãos em seus ombros, a reação da jovem é descrita da seguinte forma: “outra vez irada, ao contacto com as mãos de António; repelindo-o” (SANTARENO, 2017, p. 52). A única vez que Joana dá o braço

---

<sup>5</sup> No primeiro volume das *Obras Completas* de Santareno (1984), o nome dessa personagem é escrito “Glorinhas”. Sendo que nos referimos prioritariamente à edição da E-primatur (2017) no presente estudo, optamos por conservar a ortografia apresentada nessa versão: “Glòrinhas”.

ao António, é só para andar “arrastando[-o] para o meio da sala” (SANTARENO, 2017, p. 45) a fim de provocar Rui, que logo responde “com violência” e “puxa Joana pelo braço” (SANTARENO, 2017, p. 45). O próprio corpo de Joana parece rejeitar os homens, que buscam contê-la ou possuí-la com as suas mãos.

Nesse sentido, talvez possamos invocar o conceito da “mulher excêntrica” apresentada por Daly. Remetendo para a etimologia grega da palavra “excêntrica” – *ek* (fora), *kentron* (centro) – Daly (1978, p. 119, grifo original) afirma que as vítimas dos processos da bruxaria eram “mulheres vivendo fora do controle da família patriarcal, *mulheres que apresentavam uma opção* – uma opção de ‘excentricidade’, e de ‘indigestibilidade’”<sup>6</sup>. Segundo essa definição, Joana poderia ser considerada uma mulher excêntrica pela sua recusa dos homens, atitude que, dada a ausência do seu pai ou outra figura de autoridade masculina na sua vida, parece colocá-la fora da esfera da família patriarcal. A *excentricidade* dessa recusa no contexto social de Aldeia Velha é ainda destacada pela suposição insistentemente repetida por todos no primeiro ato de que, se Joana rejeita um dos seus pretendentes, essa escolha indica necessariamente uma preferência pelo outro. A ideia de que ela poderia rejeitar ambos, e optar por viver sozinha com Glòrinhas, nem pode ser cogitada dentro das estruturas sociais propostas pela comunidade. Na mesma linha, Daly (1978, p. 119) ainda destaca que “as bruxas<sup>7</sup> se Auto-centram, constituem a Sociedade de *Outsiders*, definindo fronteiras ginocêntricas”<sup>8</sup>. Por sua vez, Joana entende as suas obrigações sociais principalmente a partir de relações com outros membros do seu sexo: acaricia e defende a memória da mãe e da irmã, e esforça-se para proteger e sustentar Glòrinhas. Desse modo, ao rejeitar os homens, escolhe construir uma vida ginocêntrica, estruturada por ligações com outras mulheres. Reveladoramente, uma dessas ligações – a sua relação com a mãe, também denunciada como bruxa – servirá como prova contra Joana.

No entanto, Joana não cabe completamente nos moldes de Daly, principalmente porque seria difícil pintá-la como uma heroína feminista

---

<sup>6</sup> Tradução do autor. No original: “women living outside the control of the patriarchal family, *women who presented an option* – an option of ‘eccentricity’, and of ‘indigestibility’.”

<sup>7</sup> Aqui Daly emprega o termo “hags”, palavra inglesa mais ou menos sinônima de “witches”, mas que a feminista americana imbuí de uma carga política específica, que implica a rejeição dos homens a fim de priorizar a construção de relações de apoio mútuo entre mulheres.

<sup>8</sup> Tradução do autor. No original: “Hags are Self-centering, constituting the Society of Outsiders, defining gynocentric boundaries.”

que luta contra o patriarcado até o fim. Pelo contrário, a partir do segundo ato, quase parece resignar-se à sua condição de vítima. Mesmo dentro da galeria de heroínas santarenianas, ela está longe de ser a mais subversiva. Se, por exemplo, comparamos a figura de Joana em *O crime de Aldeia Velha* com a de Amália em *António Marinheiro* (1960), percebemos que estas mulheres percorrem trajetórias com sentidos inversos. Joana começa a peça a ralhar contra as convenções sociais que a condenariam a uma sujeição às vontades de uma ou outra figura de autoridade masculina, mas terminará a ação do drama como uma vítima, que aceitará ser queimada viva na esperança de se livrar do mal e ser reintegrada na comunidade. Ao contrário, na obra de 1960, Amália inicia o seu percurso já convencida de que ela “and[a] a cumprir um fadário” e que as suas “mãos estão amaldiçoadas” (SANTARENO, 1985, p. 16), mas acabará por resistir à pressão da comunidade e contrariar as premonições da sua própria morte para terminar a peça gritando “Hei-de viver!... Aqui, sozinha, na minha casa... só, sozinha contra todos! Posso... sei que posso... posso!” (SANTARENO, 1985, p. 110). Enquanto Joana ilustra o destino que pode aguardar uma mulher que tenta fugir aos padrões da sociedade patriarcal, Amália enfrenta esse mesmo destino e parece sugerir a possibilidade de superá-lo.

Ao refletir sobre essa questão do patriarcado, destaca-se outro ponto de divergência entre *O crime de Aldeia Velha* e teorias feministas do tipo promovido por Daly e Dworkin. Ironicamente, embora Florinda advirta Joana do perigo de provocar os homens, afirmando, “olha que eles, qualquer dia, fazem-te uma desfeita, quando tu menos a esperes!” (SANTARENO, 2017, p. 55), serão as mulheres de Aldeia Velha as responsáveis pela sua perseguição e morte. O protagonismo feminino nessa campanha contra Joana apresenta questões incontornáveis para o estudioso que se interesse pelas implicações da peça de Santareno numa perspectiva feminista. Efetivamente, o grupo que levanta as acusações contra Joana não apenas parece defender os valores do patriarcado, mas também se caracteriza por traços convencionalmente atribuídos às mulheres por discursos misóginos: as aldeãs são fofoqueiras, ciumentas, amarguradas e, às vezes, histéricas. Além disso, o saber tradicional e comunitário, identificado por Silvia Federici como um elemento

importante da esfera das mulheres mais velhas nas sociedades rurais<sup>9</sup> é consistentemente apresentado como um conjunto de superstições perigosas que levarão à morte de Joana. À luz desse conjunto de fatores, pode parecer difícil argumentar a favor da identificação de *O crime de Aldeia Velha* como uma obra com simpatias marcadamente feministas.

Influenciada por Murray, a teoria de Dworkin (1974, p. 124) sobre a perseguição às bruxas baseia-se na tese do culto-bruxo, postulando que as mulheres enviadas à fogueira teriam sido os últimos vestígios de uma antiga religião pagã, caçadas pela Igreja. Numa reviravolta curiosa, são os elementos supersticiosos, identificados como pagãos por Júlio quando afirma “Aldeia Velha, hoje, é pagã, uma rede horrível de superstições” (SANTARENO, 2017, p. 105), que apresentam uma ameaça para Joana. Do outro lado, são os representantes oficiais da Igreja, nomeadamente os padres Júlio e Cláudio, que se esforçam para protegê-la. Para entender essa aparente inversão de papéis, é preciso estudar a composição da aldeia portuguesa dos meados do século XX de mais perto. Dworkin (1974, p. 120) já intui as razões atrás da situação quando se refere à relativa benignidade com que a Igreja tratou as deidades pagãs no sul da Europa, mas é o sociólogo português Moisés Espírito Santo que oferece esclarecimentos mais completos. Referindo-se ao processo de implementação de dois modelos sociais distintos na Europa no início da Idade Moderna, o estudioso propõe explicar a razão pela qual, enquanto os países do norte da Europa acenderam fogueiras para queimar supostas bruxas, as inquisições ibéricas preocuparam-se prioritariamente com a perseguição aos judeus:

Os Judeus portugueses eram o embrião da Burguesia, da Democracia e do Capitalismo que não chegaram pois a desabrochar, prevalecendo a ruralidade sobre a cultura industrial e urbana. As bruxas martirizadas por aquela Europa que ensaiava o modelo de economia capitalista eram simbolicamente as últimas detentoras da ruralidade. (SANTO, 1990, p. 223).

Segundo Espírito Santo, além de garantir a preponderância da ruralidade em Portugal, essa tendência teria resultado na permanência de

---

<sup>9</sup> Segundo Federeci (2017, p. 348), é precisamente porque “encarnavam o saber e a memória da comunidade” em meios rurais, que as velhas eram tão frequentemente alvo das caças às bruxas, que, na visão da feminista italiana, constituíam um elemento-chave na transição para o capitalismo, um processo que buscava destruir antigas relações comunais a fim de formar o proletariado.

elementos pagãos e ginocráticos na religião das comunidades rurais do país, alguns dos quais sobreviveram até os nossos dias. A existência desse substrato religioso popular cria uma tensão que Espírito Santo (1990, p. 189) resume com a oposição “a nossa religião e a dos padres”, sendo que a primeira – um cristianismo popular que integra crenças e ritos heterodoxos, ora sancionadas pela Igreja, ora não – pode ser caracterizada pelo seu cunho marcadamente ginocrático. Esses traços de uma ginocracia arcaica significam que mulheres comandam uma certa autoridade nas comunidades rurais portuguesas, mas não implicam necessariamente que essa autoridade será utilizada para lutar em favor de qualquer noção de direitos da mulher ou de solidariedade feminina. Efetivamente, sempre vale interrogar até que ponto um sistema de crenças pode ser genuinamente ginocrático quando se baseia em uma religião abraâmica intrinsecamente patriarcal, uma linha de questionamento aparentemente corroborada pelo tratamento de Joana pelas mulheres de Aldeia Velha.

Em *O crime de Aldeia Velha*, a figura de Florinda, suspensa entre a convicção das outras mulheres de que Joana está possessa e a recusa dessa hipótese pelo seu filho, padre Júlio, pode ser vista a incorporar o embate entre as duas religiões teorizadas por Espírito Santo. Vacila entre os apelos do filho e os do grupo de mulheres, frequentemente tentando conciliar essas visões opostas, antes de se deixar convencer pelas suas comadres. Essa cedência final à pressão do grupo sublinha simultaneamente a mentalidade de rebanho que se disseminou na comunidade e a força das matrizes de religião popular na aldeia, mas também implica a resposta a uma pulsão de medo pessoal, já que a escolha de Florinda de se aliar às outras mulheres na sua campanha de perseguição motiva-se, em parte, pelo receio de que o próprio filho teria sido enfeitiçado pela suposta bruxa.

Com efeito, embora a desconfiança gerada pelo conflito entre a religião popular e a oficialmente sancionada facilite a perseguição a Joana, os motivos de cada uma das mulheres para participar nesse processo variam de forma expressiva, refletindo uma série de preocupações e vendetas particulares, algumas diretamente ligadas à jovem, outras relacionadas a ela de forma apenas incidental. Margarida, por exemplo, vê Joana como uma rival na disputa pelas atenções dos rapazes da aldeia – refletindo mais uma vez a força de exigências patriarcais entre as mulheres da comunidade – e, mais tarde, culpará a suposta bruxa pela morte de António. Teresa e Maria da Cruz também buscarão atribuir a culpa pelas

suas próprias desgraças a Joana, a primeira pela morte da criança; a segunda pela loucura do filho adulto que, segundo o grupo, Joana teria transformado em lobisomem.

Rita, a mãe de António, demonstra um ódio particularmente ressentido pela acusada, que culpa pela morte do filho, até o fim da peça. No último ato, por exemplo, as razões pelas quais concorda com o plano de Zefa de utilizar a “santa fogueira” para resolver a possessão de Joana diferem marcadamente dos motivos das outras mulheres. Não parece estar preocupada em livrar Joana do demônio, e sim em castigá-la: quando Custódia vocaliza o receio de que a vítima possa morrer, Rita responde, “E daí?! É preciso correr o risco. (*Rancor*;) E daí, se morrer?! Também ela matou. Não é assim, Teresa?” (SANTARENO, 2017, p. 173). Mesmo depois de Joana ter queimado, enquanto as demais mulheres envolvidas no rito entram em pânico, correndo para a saída ou se prostrando no chão, Rita permanece em pé e grita, “Joana! Joanazona!! aqui em Aldeia Velha, já tu não largas mais peçonha!” (SANTARENO, 2017, p. 187), declarando a realização da sua vingança. Dessa forma, os motivos da maior parte das mulheres que acoçam Joana durante a peça resumem-se em uma mistura mortífera de ciúmes, vingança, medo e pressão de grupo, o todo justificado por uma camada de religião heterodoxa. Aqui, a crítica de Santareno não parece estar particularmente focada em questões de gênero, mas sobrepõe-se com os objetivos de Miller em *As bruxas de Salém*, texto que inclui notas extensivas explicitando as intrigas que motivam as personagens enquanto buscam aproveitar dos processos das bruxas para vingar-se.

Contudo, essa hipótese não responde pela participação de uma das personagens mais importantes de *O crime de Aldeia Velha* na perseguição a Joana. Zefa é a primeira personagem a denunciar a suposta possessão demoníaca de Joana ao culpar a jovem pelas mortes de António e Rui com a fala seguinte: “Foste tu, Joana!! (*Silêncio*.) Tu tens o diabo no corpo, mulher! O demónio tomou posse de ti” (SANTARENO, 2017, p. 67-68). Vindo de Zefa, que carece de um motivo evidentemente interessado para lançar essa acusação, essas palavras carregam um peso suplementar, já que a velha ocupa uma posição de particular autoridade na aldeia, pelo menos entre as mulheres que a habitam. Essa autoridade decorre em parte da sua idade avançada – com 70 anos<sup>10</sup>, é a personagem mais idosa que aparece

---

<sup>10</sup> Ver lista de personagens (SANTARENO, 2017, p. 9).

na peça – mas sobretudo do conhecimento que ela possui de história e lendas locais, de ritos e crenças populares.

Nesse sentido, Zefa serve como o homólogo dramatizado de uma figura central no caso real da queimada-viva de Soalhães, nomeadamente a “doida Joaquina de Jesus, a quem os mesmos réus consideravam santa” (SANTARENO, 2017, p. 7), para citar a notícia empregada por Santareno como prefácio à sua peça. Essa versão dos acontecimentos apresentada pela imprensa dos anos 30 já aponta para a principal tensão que subjaz à caracterização de Zefa na peça de 1959: loucura e santidade. A posição ambígua de Zefa dentro da comunidade é resumida sucintamente num intercâmbio entre Florinda e Júlio na cena VII do terceiro ato, quando a primeira afirma que “A ti’Zefa foi, toda a vida, uma mulher de vergonha, de respeito: aqui, em Aldeia Velha, toda a gente a ouve!”, e recebe a resposta “É má! é... uma doida!” (SANTARENO, 2017, p. 155) do filho. Desse modo, Zefa insere-se numa longa linhagem de personagens femininas, pautadas nas curandeiras e “mulheres sábias” das comunidades rurais portuguesas, que andam numa linha tênue entre santidade respeitosa e práticas eventualmente censuráveis, que poderiam ser associadas à loucura ou à bruxaria.

No seu romance de 1867, *A bruxa do Monte Córdova*, Camilo Castelo Branco referencia essa personagem-tipo através de Angélica, que, buscando refúgio numa ermida remota, começa a servir de curandeira para os aldeões das póvoas vizinhas. Aqui o autor avisa, “Logo veremos como aquelle gentio das aldeias do Cordova confundirá a santidade com o bruxêdo” (BRANCO, 1904, p. 211), explicando que, ao contrário de outras mulheres que exercem o seu ofício e ganham “os nomes bem cabidos de benzedoras, e mulheres de virtude” (BRANCO, 1904, p. 213), Angélica passa a ser conhecida como a Bruxa do Monte Córdova. Um exemplo de uma mulher ocupando essa posição ambígua numa obra mais contemporânea a Santareno pode também ser encontrado na personagem de Quina no romance *A sibila* (1954), de Agustina Bessa-Luís. É através das suas palavras supostamente proféticas que Quina consegue a sua autoridade peculiar na comunidade rural onde a maior parte da trama do romance ocorre. No entanto, esse “dom” também possui conotações negativas, fato sublinhado pelo cunhado de Quina, Inácio Lucas, que, quando confrontado por uma das suas predições, pergunta violentamente,



populares, Espírito Santo (1990, p. 165) atesta que esses tipos de visões oníricas são “exclusivamente fantasmas masculinos” nas comunidades rurais portuguesas e ainda destaca que “As mulheres, pelo contrário, ‘não acreditam’” nessas aparições noturnas. Desse modo, o sociólogo teoriza que tais alucinações seriam “fruto das inibições ou da oposição dos homens às suas mães ou mulheres” (SANTO, 1990, p. 165). A articulação dessas assombrações da mente masculina por uma figura de autoridade feminina em Aldeia Velha é singularmente reveladora do caráter da sociedade apresentada pela peça.

Efetivamente, embora, para Espírito Santo, as comunidades rurais portuguesas sejam regidas, em parte, por uma ginocracia, na peça de Santareno essa dinâmica está claramente a serviço da manutenção de estruturas sociais patriarcais. Esse fato é apontado por situações já citadas no presente estudo, manifestando-se nas justificações apresentadas pelas mulheres em relação ao comportamento do pai e do cunhado de Joana, e no espírito de concorrência que anima as tensões entre essa última e Margarida. Além disso, embora grande parte da fúria violenta de Rita contra Joana possa ser atribuída à morte do filho, mesmo antes da rixa que põe fim à vida de António, a sua mãe já revela um compromisso com a moral patriarcal ao articular opiniões fortemente desfavoráveis acerca das mulheres da geração de Joana. “Credo, ti’Zefa! até corta o coração ver estas raparigas: desmazeladas, calonas, sem raça de vergonha... Ih, Santo Deus, onde é que a gente vamos parar?!” (SANTARENO, 2017, p. 20), diz Rita logo na terceira cena da peça, antes de defender os mesmos comportamentos, aparentemente censuráveis nas mulheres, quando demonstrados pelos homens: “Ora, ora! os homens são outra coisa: são machos... Toda a vida assim foi: acham a terra macia e pronto! botam logo a semente... Sempre assim foi. Mas elas! elas é que...” (SANTARENO, 2017, p. 20). Assim, uma das perseguidoras mais assanhadas de Joana apresenta-se como uma defensora inflexível do patriarcado. Nesse contexto, não nos deve surpreender que, enquanto a história da morte da mãe e irmã de Joana suscita desculpas por parte das mulheres de Aldeia Velha, o envolvimento indireto da jovem na rixa mortífera de António e Rui provoca uma reação visceral na comunidade.

É a própria Joana, no seu papel de mulher excêntrica, que explicita e critica essa hipocrisia, quando pergunta às suas perseguidoras, “Porque será que vossemecês, que são mulheres, punem sempre pelos homens?”

(SANTARENO, 2017, p. 38). Esta indagação, que permanece sem resposta, aponta para o cerne da crítica feminista formulada por Santareno. Para retornar à imagem empregada por Daly, as fronteiras estabelecidas pela ginocracia de Aldeia Velha não são “ginocêntricas”, mas se sobrepõem às do patriarcado, apropriando-se dos seus valores e castigando as mulheres que desviam deles. Nada poderia estar mais longe das comunidades ginocráticas teorizadas por Dworkin e Daly, que apresentam sistemas de valor alternativos que enaltecem e protegem as mulheres fora de padrões patriarcais. Contudo, é justamente ao expor a compenetração do pensamento patriarcal nas mulheres de Aldeia Velha, denúncia manifesta nas palavras de Joana acima citadas, que Santareno constrói uma crítica social que pode ser lida como feminista.

Ao debruçarmo-nos sobre a perseguição a Joana em *O crime de Aldeia Velha*, torna-se claro que, embora a peça de Santareno intersecte com teorias feministas como as de Dworkin e Daly, a obra apresenta várias problemáticas que se chocam com elas. A peça pertence a uma fase no desenvolvimento da representação literária da bruxa que enxerga esta figura essencialmente como uma vítima, uma mulher excêntrica castigada pela sua rejeição de padrões sociais estabelecidos, mas as particularidades do contexto rural português complicam essa visão, que pressupõe que a perseguição tenha a sua origem em estruturas de repressão patriarcais. Assim, o protagonismo da autoridade ginocrática na campanha contra Joana constitui um ponto de dissonância notável com as teorias feministas citadas neste estudo. Se é possível identificar uma crítica de caráter feminista articulada pela obra de Santareno, estase situa justamente nessa divergência, que assinala que, contaminadas pela moral patriarcal, essas potenciais redes de solidariedade feminina não funcionam para proteger os seus próprios membros.

## REFERÊNCIAS

BESSA-LUÍÍS, Agustina. *A sibila*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2017.

BRANCO, Camilo Castelo. *A bruxa de Monte-Cordova*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1904.

DALY, Mary. *Gyn/ecology: the metaethics of radical feminism*. Boston: Beacon Press, 1978.

- DWORKIN, Andrea. *Woman hating*. New York: Plume, 1974.
- FEDERECI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução do Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017.
- KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. *O martelo das feiticeiras*. Tradução de Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 2004.
- MICHELET, Jules. *La sorcière*. Paris: Gallimard, 2016.
- MILLER, Arthur. *The crucible*. Londres: Penguin, 2000.
- MURRAY, Margaret Alice. *The witch-cult in Western Europe: a study in anthropology*. Oxford: Oxford University Press, 1921.
- RANDALL, Anne Frances. *A letter to the women of England on the injustice of mental subordination – with anecdotes*. Londres: T.N. Longman and O. Rees, 1799.
- SANTARENO, Bernardo. *O crime de Aldeia Velha*. Silveira: E-Primatur, 2017.
- SANTARENO, Bernardo. *Obras completas, 1º vol.* Lisboa: Caminho, 1984.
- SANTARENO, Bernardo. *Obras completas, 2º vol.* Lisboa: Caminho, 1985.
- SANTO, Moisés Espírito. *A religião popular portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.
- SEMPRUCH, Justyna. *Fantasies of gender and the witch in feminist theory and literature*. West Lafayette: Purdue University Press, 2008.
- SZACHOWICZ-SEMPRUCH, Justyna. “The witch figure in nineteenth- and twentieth-century literature” In: DILLINGER, Johannes (ed.). *The Routledge history of witchcraft*. Abingdon: Routledge, 2020. (p. 370-381).

Recebido em 3 de novembro de 2020

Aprovado em 7 de dezembro de 2020

Licença: 

Robin Driver

Doutorando em Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo, com bolsa CAPES. Graduado em Letras - Inglês e Francês pela Universidade de Oxford e Mestre em Estudos Comparatistas na Universidade de Lisboa.

Contato: [rasdriver@gmail.com](mailto:rasdriver@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0001-5186-0690>

# UM EIXO DE BERNARDO SANTARENO À MARGEM CRÍTICA: *CONFISSÃO* (1945) E MEMÓRIAS DA ENCENAÇÃO CUBANA DE *A TRAIÇÃO DO PADRE MARTINHO* (1969)

*AN AXIS OF BERNARDO SANTARENO TO THE CRITICAL MARGIN: CONFISSÃO (1945) AND MEMORIES OF THE CUBAN STORY OF THE A TRAIÇÃO DO PADRE MARTINHO (1969)*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v12i23p80-98>

Susana Moura<sup>1</sup>

## RESUMO

Tem-se vindo a assumir que a obra dramática de Bernardo Santareno teve início com *A promessa* (1957). Porém, há um conjunto de obras anteriores que não tem vindo a ser considerado pela crítica e pelo meio académico. A *Confissão* (1945) é um desses casos que agora remeto para debate. *A Traição do padre Martinho* (1969), devido às vicissitudes da censura que se vivia em Portugal, foi encenada por Rogério Paulo em Cuba. Estávamos em 1970 e este encenador português apresenta esta peça com a companhia cubana Rita Montaner. Abaixo, apresento uma perspetiva deste caso através de três testemunhos na primeira pessoa: dois atores e um dramaturgo cubano que participaram nesse espetáculo. Todos eles foram por mim entrevistados na cidade de Havana, no ano de 2018.

## PALAVRAS-CHAVE

Bernardo Santareno; Teatro português; Teatro cubano; *Confissão* (1945); *A Traição do Padre Martinho* (1969).

## ABSTRACT

*It has been assumed that Bernardo Santareno's dramatic work began with A promessa (1957). However, there are a number of previous works that have not been considered by critics and academia. Confession (1945) is one of those cases that I now refer to debate. A traição do padre Martinho (1969), due to the vicissitudes of censorship in Portugal, was performed by Rogério Paulo in Cuba. It was 1970 and this Portuguese director presents this play with the Cuban company Rita Montaner. Below, I present an overview of this case through three testimonies in the first person: two actors and a Cuban playwright who participated in this show. All of them were interviewed by me in the city of Havana in 2018.*

## KEYWORDS

*Bernardo Santareno; Portuguese theater; Cuban theater; Confissão (1945); A Traição do Padre Martinho (1969).*

<sup>1</sup> Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal.

## 1. PONTO INICIAL

Sabe-se que António Martinho do Rosário (1920-1980), que adotou o pseudónimo de Bernardo Santareno, é um dramaturgo português que viveu durante o regime salazarista e que, por isso, à semelhança de tantos outros autores, se confrontou com enormes dificuldades em colocar as suas peças em cena. Porém, não só a vida pessoal de António Martinho do Rosário carece de uma investigação comprovada mais atenciosa, como também, no meu entender, a própria obra.

Digo isto não apenas por uma opinião pessoal, mas porque dentro do âmbito da investigação do meu doutoramento<sup>1</sup>, confrontei-me com diversos indícios que me levaram a concluir que ainda havia algum material de produção escrita que não tem vindo a ser considerado pela opinião crítica. Portanto, com esta publicação, pretendo acima de tudo dar a ver um caso de escrita de que ainda pouco se sabe; refiro-me a uma obra dramática do ano de 1945. Trata-se de *Confissão* (1945) e não d' *A confissão* (1979). Coloco desde já estas duas obras par a par, para que fique esclarecido que um texto de nada tem que ver com o outro. Aliás, à luz da minha interpretação, são claramente distintos.

O outro ponto que pretendo desenvolver relaciona-se com a encenação d' *A Traição do Padre Martinho* (1969) em Cuba. Estávamos em 1970 e o encenador português Rogério Paulo (1927-1993) levou para Havana esta peça de Bernardo Santareno onde, com a companhia cubana Rita Montaner, a encena.

Sobre esta experiência, Rogério Paulo escreve *Um Actor em Viagem* (*Cuba 1970/1972*). Este caso facilmente poder-se-á considerar como um diário de bordo. Nele, o encenador permite-nos ter alguma noção de como terá sido esta experiência, talvez pioneira, da encenação de um drama português em Cuba.

Entendo que para além do complexo processo de tradução, há um outro aspeto verdadeiramente interessante; refiro-me à forma de como esta obra, repleta de regionalismos e de micro realidades portuguesas,

---

<sup>1</sup> De momento aguardo pela defesa da minha tese de doutoramento pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. A respetiva tese tem o seguinte título: *Bernardo Santareno: teatro, utopia e performatividade*.

consegue adaptar-se aos atores cubanos, a um palco cubano e aos espetadores, também eles cubanos.

O testemunho de Rogério Paulo é sem dúvida uma ferramenta ímpar. Porém, a partir do momento em que tomei conhecimento de que ainda se encontravam vivos três dos atores, não pude ignorar tal facto. Pois então, depois de reunidas as condições mínimas, em maio de 2018 desloquei-me até Havana<sup>2</sup> onde entrevistei Sergio Prieto, Jorge Losada e Gérardo Fullea.

Com estes três testemunhos, não só reuni o conhecimento de cada um deles, como também algumas das mais importantes notas de imprensa que se encontravam guardadas dentro dos seus arquivos pessoais. Portanto, este conjunto de memórias vem acrescentar, e muito, à forma como hoje se torna possível entender, ler, observar e interpretar este caso cénico de Santareno que, por motivos óbvios, tem particularidades únicas e singulares.

Espero que a análise destes três testemunhos que agora nos chegam na primeira pessoa possa, verdadeiramente, enriquecer a leitura de Santareno em cena.

## **2. CONFISSÃO (1945) PELA VOZ DO AUTOR. CONTEXTUALIZAÇÕES.**

Tem-se vindo a assumir que a primeira peça de Bernardo Santareno é *A Promessa* (1957). No entanto, 12 anos antes, em 1945, Santareno já havia escrito pelo menos outras duas: *Renúncia* (1944 ou 1945)<sup>3</sup> e *Confissão* (1945).

Pois bem, embora se possa tratar de textos com maturidades bem distintas, refiro-me obviamente a nível literário, os casos de escrita anteriores a 1957 devem, na minha opinião, sofrer um processo de resgate para a leitura global do teatro do autor. Não faz muito sentido continuarmos a descurar aquilo que nos parece ter menos qualidade ou estética.

A verdade é que o homem que Santareno foi e, claro, projetando-se para a sua obra dramática única e incomparável, esteve sujeito a um caminho de evolução, e isso está bem presente nas várias fases da sua escrita. Olhar para todo o seu teatro – emergindo agora a necessidade de se encontrar casos que ainda não tenham sido considerados – e dentro

---

<sup>2</sup> Esta deslocação contou com o apoio da Instituto Camões e da Embaixada de Portugal em Cuba. Nesse âmbito proferi uma palestra no teatro Raquel Revuelta, sobre o caso de Santareno em Cuba.

<sup>3</sup> Até ao momento não me foi possível ter a certeza da data precisa desta obra; também ainda não consegui ter acesso à mesma. Apenas me deparei com uma referência do próprio autor inserida no seu espólio pessoal onde fala abertamente desse seu texto. Portanto, este é mais um aspeto que carece de total investigação.

daquilo que nos vai sendo possível, continuo a defender que é na reunião de todo o seu legado<sup>4</sup> onde se encontra a grande possibilidade de nos imbuirmos com a pessoa que foi António Martinho do Rosário, logo, com o teatro de Bernardo Santareno.

A *Confissão* (1945) tem um enquadramento muito específico, nomeadamente no que se refere à vida particular do jovem autor. Para se contextualizar este texto devemos, antes de mais, inteirar-nos sobre os motivos que levaram António Martinho do Rosário a escrevê-lo. O manuscrito da *Confissão* (1945) integra-se no espólio pessoal do autor e está na Biblioteca Nacional<sup>5</sup>. António Martinho do Rosário, que no ano de 1945 tinha 25 anos de idade, encontrava-se a estudar medicina na Universidade de Lisboa. Porém, segundo consta, nessa altura sentia muitas dificuldades em prosseguir com os estudos devido a algumas crises pessoais como, por exemplo, a escolha de seguir ou não a vida sacerdotal.

Entre 1943 e 1946, António Martinho do Rosário troca correspondência com uma grande amiga de Abrantes – refiro-me a Maria Bairrão Oleiro. Tudo indica que se conheceram anos antes, quando, naquela mesma cidade, o autor esteve a cumprir o serviço militar obrigatório. A *Confissão* (1945) encontra-se dentro de uma destas cartas trocadas por estes dois amigos<sup>6</sup>.

Pelo que até ao momento me fora possível apurar, Maria Oleiro exerceria funções de docente, mais especificamente na direção da Mocidade Portuguesa Feminina do Liceu de Abrantes. Esta peça de 1945 foi escrita para o liceu feminino das Caldas da Rainha, onde tudo indica que Santareno chegou a lecionar a disciplina de religião e moral, aliás, é o próprio que nos confirma isso quando numa das suas cartas escreve: “Ofereço-lhe esta cópia duma peça que agora escrevi, para as raparigas das Caldas representarem. Escrevi-a um dia destes, um jacto, em 5 ou 6 horas”<sup>7</sup> (SANTARENO, 1943-

---

<sup>4</sup> Quando me refiro ao seu legado, não pretendo apenas chamar atenção para as 18 peças de teatro escritas entre 1957 e 1980, para além, claro, da crónica de viagem *Nos mares do fim do mundo* (1957), alusiva à experiência como médico da frota bacalhoeira. Pretendo sim, e acima de tudo, abrir espaço para a pesquisa de cartas pessoais do autor que ainda não foram reunidas, para além de peças de teatro que antecedem *A promessa* (1957) e que, tal como agora aproveito para divulgar, existem pelos menos as seguintes: *A renúncia* (1944 ou 1945) e *Confissão* (1945).

<sup>5</sup> Santareno, Bernardo (1943-1946). “Espólio Pessoal de Bernardo Santareno”. *Biblioteca Nacional*. Lisboa.

<sup>6</sup> A carta onde se insere a peça foi escrita em 21 de agosto de 1945. A fim de melhor diferenciar o conjunto epistolar e a peça teatral nele inserida, este será referenciado como ROSÁRIO, 1945, enquanto aquele corresponderá a SANTARENO, 1943-1946. Cada carta citada será especificada em nota.

<sup>7</sup> Este excerto pertence à carta de António Martinho do Rosário a Maria Bairrão Oleiro e está datada a 21 de agosto de 1945.

1946, s/p.). É por essa razão que as personagens são todas femininas; característica única e muito curiosa ao longo do teatro do autor.

Santareno reconhece que é um texto com algumas fragilidades literárias. Por outro lado, devido à força extraordinária do tema, baseando-se na denúncia da classe burguesa, toca em polémicas exuberantes à época, como a questão do divórcio e das relações extraconjugais. É por reconhecer a força e a pertinência que se aprofunda com este drama, que o seu desejo, segundo o autor escreveu a Maria Bairrão Oleiro é que “(...) mais tarde ou mais cedo, tratar a fundo e a sério este mesmo tema e concorrer talvez ao Nacional” (SANTARENO, 1943-1946, s/p.).

O que este caso em particular nos traz de inédito não se restringe ao texto dramático em si. Ainda acresce que na carta seguinte à da peça, depois de ter recebido a crítica da mesma, por ele pedida<sup>8</sup>, explica à sua amiga as suas intenções para com a personagem principal; trata-se de Madalena, uma jovem pintora de 30 anos de idade e, por acréscimo, vai refletindo sobre o sentido da peça. Portanto, pode-se dizer que foi o próprio Santareno que nos deixou escrito algumas das suas ideias sobre aquilo que ele mesmo escreveu.

A sua análise vai-se aproximando a uma linha de autocrítica. Numa resposta às críticas da sua amiga<sup>9</sup>, o autor chega a escrever o seguinte:

Suponha que eu tinha conseguido fazer representar uma peça minha e que um crítico, no dia seguinte, me dava uma sarabanda tam [sic] forte e rígida como a sua: Era uma vez um dramaturgo!... Espero dizer-lhe uma coisa que me deu satisfação: E é que não fiquei nada maguado au [sic] triste – eu que sou naturalmente tam [sic] vaidoso! – com a sua apreciação. Achei-a deliciosa e ri muito sozinho, de papo para o ar, ainda na cama...Concordo com muita coisa da sua crítica, acho que algumas setas foram certas e prometo não fazer nada sem que esta implacável e segura Ba<sup>10</sup> dê uma super-visão [sic] (...). (SANTARENO, 1943-1946, s/p.).

Embora com algumas fragilidades, Santareno esclarece que esta peça pretende demonstrar determinados aspetos da vida humana que, na verdade,

---

<sup>8</sup> Palavras de Bernardo Santareno e Justina Bairrão Oleiro: “Ofereço-lhe esta cópia duma peça que agora escrevi (...). Claro, espero de si, (...) uma crítica séria, com pês e contra, sem amabilidades.” (SANTARENO, Bernardo, 1944-1946, itálico meu).

<sup>9</sup> Carta está datada a 29 de agosto de 1945.

<sup>10</sup> Ba era o diminutivo pelo qual Bernardo Santareno tratava a sua amiga, e é assim que surge ao longo de toda a correspondência.

são extremamente centrais para o sentido da existência. A verdadeira missão de Madalena é explicada por Santareno à sua amiga *Ba*. No âmbito de rebater a crítica que dela tinha acabado de receber, esclarece-lhe a sua intenção, começando, antes de mais, por lançar as seguintes questões:

Muito “teatral” na 2ª parte? Concordo. Literária a Madalena nas suas últimas falas? Certo. Poucas lógicas algumas passagens do “caso” dela? Creio que sim; no entanto menos que à *Ba* parece. Esqueceu-se de um pró [*sic*] importante: É que eu tinha de escrever uma coisa encomendada pela rapariga da *A.C.* e só para raparigas. É difícilimo um conflito com beleza e vida sem fazer chocar o homem e a mulher. Uma peça *Tô-da* [*sic*] de amor e sem homens! Não enjeito este tema, este caso, esta figura da Madalena: Se tiver de escrever a sério verás, certamente dela que me semi-rei<sup>11</sup>. Creio que a *Ba*, apreciação da Madalena usou muito a razão e pouco a sensibilidade: *E ela – artista, mulher tô-da* [*sic*] *de impulsos e sensibilidade – assim, ficou pequenina, “patetinha”... Esqueceu-se também da psicologia especial – Tô-da* [*sic*] *de exageros e contrastes de qualquer consentido e sobretudo se esse consentido é uma mulher que viu ao senhor com a sensibilidade e o coração pela sua Beleza...* (SANTARENO, 1943-1946, s/p., itálico meu).

## 2.1 CONFISSÃO (1945), DE ANTÓNIO MARTINHO DO ROSÁRIO<sup>12</sup>: UMA BREVE ANÁLISE

Creio não ser muito complexo chegar-se à conclusão de que a *Confissão* (1945) apresenta um conjunto de características que nos permite assumir a existência de um período novo do teatro de Santareno, o qual, à primeira vista, pode-se considerar de, por exemplo, período antecedente. Pois bem, se a escrita deste texto demonstra ainda alguma jovialidade do autor, por seu turno, o pensamento e a profundidade dos debates que todo o seu teatro comporta já se encontra bem explícito neste caso de 1945. Assim, não será muito difícil encontrarmos motivos que nos levem a considerar que Santareno tem outra produção escrita anterior à *A Promessa* (1957).

A ação deste texto desenrola-se em Lisboa dentro de uma casa de família burguesa. De modo sucinto, o que acontece é que a proprietária, D.<sup>ª</sup> Fernanda, vai receber um grupo de amigas oriundas do meio burguês e cultural da capital.

<sup>11</sup> Expressão que por mim, a partir do manuscrito, ainda não me foi possível decifrar devidamente.

<sup>12</sup> À data de 1945, o autor, de nome original de António Martinho do Rosário, pelo menos do que se apurou até ao momento, ainda não tinha adotado o pseudónimo de Bernardo Santareno.

A personagem central do drama é a sua sobrinha Madalena. A lógica do enredo surge nas entradas sucessivas de cada uma das convidadas (e não convidadas). Ou seja, de cada vez que entra uma personagem, vai-se compondo a caracterização social do retrato tipo da burguesia da época. A determinado momento, Madalena protesta com as atitudes das restantes personagens que, em seu redor, criam um ambiente marcado pelos fúteis mexericos da sociedade. Esta intencionalidade vai crescendo até se chegar a uma profunda agitação dos valores instituídos, abalando, num rompante, a moral e os bons costumes e, em paralelo, também coloca em causa a relação de poder que a tia exercia sobre ela. A título de exemplo, escolho o seguinte excerto:

D.<sup>a</sup> FERNANDA - [...] (*Para Madalena*) Ó mulher, mas quando é que tu vais vestir? São 5 horas, devem estar a chegar e tu nessa figura!... Vá, deixa lá isso! Havia de ser bonito se a lambisgoia da Amélia te visse com esse horrível vestido!... (*Madalena, cansada, deixa-se cair numa cadeira*). (ROSÁRIO, 1945, s.p.)

No final, Madalena desmonta todo o aparato das aparências sociais. Isso acontece quando ela, exausta de ouvir as corriqueiras conversas entre as convidadas, diz:

MADALENA (*levanta-se, poisa a chávena no tabuleiro e, séria, dolorida, sempre firme, vai colocar-se de pé num sítio bem visível ao centro*) – Estão curiosas, não é verdade? Espantou-as este convite para o chá, depois de tantos meses de completo isolamento? E têm razão, na verdade... Sei que gostariam de saber a razão do meu afastamento repentino dos salões, eu que era a mais louca e, vamos lá, uma das mais belas das suas bonecas. Gostavam? (*Irónica*) Como brilham os vossos olhos, senhoras! É de curiosidade... Esta será satisfeita, prometo. Que tens ouvido a meu respeito Clementina? (*Gesto irónico*) Sim, eu sei que tu “não és de intrigas”... anda, dize lá!

CLEMENTINA (*confusa*) – Ora, o mesmo que toda a gente...

MADALENA (*com dor*) – E o que é isso que toda a gente diz e sabe? (*Com calma forçada*) mas digam?!... (*Pausa*) Não querem? Eu vou ajudar... Já ouviram falar de “confissões”? (*Pausa*) já ou não? Bem, mas eu explico: (...) (ROSÁRIO, 1945, s.p.)

A caricatura do ambiente burguês é desprevenidamente abalada. O seguinte exemplo demonstra no meu entender o momento do drama em que essa reviravolta acontece, quando Madalena diz o seguinte:

(*Desdenhosa*) E têm razão em não compreender a confissão: a vossa única preocupação, o principal receio, o mais absorvente cuidado é esconder dos outros a vossa vida. Sim, porque vós sois... “pessoas bem”! Pode essa vida ser toda feita de miseráveis traições, de repugnantes condescendências, de cobardes atentados... Se o mudo o não souber que importância tem isso? (*Transição rude*). (ROSÁRIO, 1945, s.p.)

Por meio da imagem de Cristo, Madalena, de um modo comoventemente desenfreado, explica determinadas questões que, para ela, e ao que tudo indica também para o autor, são fundacionais para o complexo processo de procura do sentido da vida e da leitura do mundo. Para tal, Madalena reflete sobre o ato de confissão, no sentido da conversão do mal para o bem; do injusto para o justo. Santareno percecionava que, para Madalena, este ato, tal como escreveu Maria Bairrão Oleiro<sup>13</sup>: “(...) é a sua religião é a sua consolação, o centro de tudo. É *a fonte de união* com o homem que ama (...)”. (SANTARENO, 1943-1946, s/p., itálico meu).

Em suma: a primeira metade do texto é especificamente direcionada para o enquadramento do social. Já na outra metade, de modo profundamente dramático, Madalena intervém e desmonta o aparato social anteriormente montado. Portanto, sob o princípio contraditório do ato de confissão (à luz dos dogmas cristãos), colocam-se em causa questões essenciais de natureza social, humana e espiritual.

Há ainda dois aspetos que não quero deixar de mencionar. O primeiro confina com a conclusão de que em *Confissão* (1945), mesmo tendo sido um texto desenvolvido pela perspectiva feminina, o papel do homem, mesmo que enquadrado no contexto burguês, não foi, de todo, destoado do próprio debate. Aliás, até é uma dimensão que se encontra bem presente, mas, claro, sempre à luz do ponto de vista da mulher. Quanto ao outro ponto, esse tem que ver com a velocidade com que a ação se desenrola, particularmente dentro do domínio psicológico das personagens. Explicado de outra maneira, o que pretendo dizer é que as alterações a que o autor pretende chegar sucedem-se de uma forma verdadeiramente repentina. Veja-se o exemplo seguinte:

CONDESSA – A Gabriela já tem 24 anos e tu eras à data do seu nascimento, uma linda criança... de 30 anos!

---

<sup>13</sup> Carta de 29 de agosto de 1945.

FERNANDA – Credo! Tu não estás doida? Se eu tenho agora 40... (*gesto de troça da Condessa*)

GABRIELA – Mas onde está a Madalena? Há meses que a não vejo. Contam-se coisas trágicas a seu respeito...

MARIA (*anunciando*) – As senhoras D. Amélia e D. Salomé.

FERNANDA (*indo ao seu encontro*) – Ó queridas amigas, sinto-me tão feliz por vos voltar a receber nesta casa!... (*cumprimentam-se*) Parabéns, Salomé! És uma grande actriz! Admireite na Desdemona de “Othelo”: Maravilhosa! Vê-se que aproveitas bem as lições da grande Amélia (*para Amélia, maliciosa*) Não receias, Amélia, que a estrela nascente te ofusque brilho? [*sic*] (SANTARENO, 1943-1946, s/p.)<sup>14</sup>

A meu ver, esta característica pouco tem que ver com a breve extensão deste texto em particular. Se repararmos, o mesmo não acontece com *A Confissão* (1979) que, na realidade, também não é um texto extenso. Esta condição faz desta particularidade um dos seus mais relevantes aspetos.

## 2.2 CONFISSÃO (1945): UM TEXTO AUTOBIOGRÁFICO?

Há muitos indícios que me levam a defender que o lado emocional e psicológico de Madalena pode ser visto como uma projeção a partir da construção simbólica que o autor tem sobre si mesmo. Segundo Santareno, Madalena é “(...) artista, ela será sempre uma mística, uma contemplativa, o que lhe interessa sempre é o Cristo Vivo, êle [*sic*] próprio, carne, sangue, coração, amor (...)” (SANTARENO, 1943-1946, s/p.). São estas palavras do autor que me incentivam a fazer uma espécie de analogia entre a construção da personalidade desta personagem com a imagem que o autor tem de si próprio.

Nessa medida, repare-se que em dezembro de 1945, acerca dos seus interesses pessoais, Santareno escreve o seguinte:

Eu quero mais fé, mais força para O Seguir, quero ser mais claro na vontade, quero amar toda a gente com força, quero ser pequenino, quero reconhecer a minha pequenez e sentir alegria, para isso, quero vê-LO, com Ele, quero *amar-me* e amar todos n’Ele, *quero ser fiel à graça!* E.... tam fraquito, tam pobrezito. (ROSÁRIO, 1945, s/p.)

Muitos indícios permitem associar Madalena com a mística personagem bíblica de Maria Madalena. Aliás, é a própria Madalena que

<sup>14</sup> Carta de 29 de agosto de 1945.

assume apoiar-se nesta inspiradora e mítica figura. Na realidade, a aproximação simbólica entre estas duas mulheres é explicada pela própria personagem da seguinte forma: “(...) a outra Madalena, expiou, purificou-se e... foi Santa! Eu quero expiar também (...) tal como a outra Madalena de há 20 séculos, eu também encontrei o salvador [...]” (ROSÁRIO, 1945, s/p.).

Há motivos para se assumir que esta ponderação representa uma das questões mais marcantes da vida pessoal do autor. Tal como Madalena se revê na personagem bíblica de Maria Madalena, António Martinho do Rosário inspira-se em Cristo. Para além dos conflitos existenciais e espirituais que regem esta analogia, o certo é que esta ligação veio despertar ao drama o debate sobre alguns princípios e valores da igreja católica.

Entendo que as diferentes vertentes deste texto se associem à linguagem utópica porque, em boa verdade, percebe-se que o autor tenta criar uma nova dimensão, resultante da união daquilo que à partida se encontrava separado. Por exemplo: Deus e a arte. Esta dualidade trazida por Madalena, que naturalmente surge das crises pessoais da vida do autor, encontra-se perspetivada entre a dúvida de se seguir uma vida artística ou religiosa. Sobre essa dualidade, Madalena demonstrou que estas duas dimensões se podiam associar e fazer parte do mesmo projeto de vida. Esse momento traduz-se no ponto de catarse do texto; ponto esse que ocorre quando Madalena mostra às restantes personagens o quadro de Cristo por si pintado. Só depois disso é que todos os princípios que já se encontravam instalados na realidade social do drama, são colocados em causa.

### **2.3 UMA *CONFISSÃO* (1945) E UM AUTOR À ESPERA DE INTEGRAÇÃO**

Não posso deixar de insistir na ideia de que o processo de revisão do teatro de Bernardo Santareno é uma necessidade urgente. Espero verdadeiramente que esta peça de 1945 venha acender e a priorizar o dever de se investigar a produção escrita deste autor, e que, para além de nos expandirmos para lá daqueles casos de escrita que temos vindo a assumir como únicos, também é urgente autenticar alguns aspetos biográficos que têm sido considerados como concluídos como, por exemplo, o facto de se assumir que António Martinho do Rosário frequentou, em 1945, o Seminário dos Olivais, em Lisboa.

A verdade é que, no decorrer da minha investigação, fui entendendo que esta informação não podia estar certa. Depois desta desconfiança, que surgiu através de algumas discrepâncias entre as datas

das cartas pessoais, entrei em contacto com o reitor do respetivo estabelecimento. A confirmação chegou-me por via *e-mail*. Ora pois: António Martinho do Rosário não consta na lista de alunos de toda a última década de 40. Não obstante, solicitei a mesma informação ao Patriarcado de Lisboa, organismo esse que tem sob tutela todo o secretariado nacional e daí também me chegou a mesma informação.

Portanto, tudo indica que Bernardo Santareno nunca tenha tido, ao contrário do que se tem assumido, uma educação religiosa – refiro-me, evidentemente, ao âmbito institucional e não familiar e social. No entanto, tudo leva a crer que a biografia deste autor carece de uma revisão documentada.

Chegados a este momento conclusivo, espero que a *Confissão* (1945) seja considerada uma obra que não pode continuar à margem das outras. Aliás, arrisco-me a afirmar que é um texto importante para a renovação do estudo deste autor e verdadeiramente basilar.

### **3. A TRAIÇÃO DO PADRE MARTINHO (1969). MEMÓRIAS ATUAIS DE SANTARENO EM CUBA NO ANO DE 1970**

*A Traição do Padre Martinho* (1969) foi escrita num período em que a censura ao teatro em Portugal estava a passar por uma fase extremamente frágil<sup>15</sup>. Portanto, tudo indicava que a encenação desta obra, à semelhança das anteriores, iria enfrentar grandes dificuldades. É nesse sentido que em maio de 1970 o encenador português Rogério Paulo, juntamente com a sua esposa, Teresa Paulo, partem para Cuba. Um dos principais objetivos desta viagem passaria por encenar a mais recente peça de Santareno. Este caso de teatro português no exílio encontra-se documentado pelo próprio encenador em *Um Actor em Viagem* (1972)<sup>16</sup>.

São várias as publicações que fazem referência a este caso. Mesmo que de forma esporádica, a generalidade da crítica tem tido esta encenação em consideração. Contudo, quando me apercebi que ainda não havia um estudo mais particularizado deste processo artístico, não tive dúvidas de que a investigação que na altura tinha em mãos poderia, na realidade, ser uma oportunidade única para isso. Nessa medida, era meu dever

---

<sup>15</sup> Em 1968, Marcelo Caetano substitui Salazar e sobe ao Governo. Essa mudança traz uma espécie de esperança relativamente a novas perspetivas à possível abolição da censura. Alteração essa que, de facto, não veio a acontecer.

<sup>16</sup> Paulo, Rogério. *Um actor em viagem (Cuba. 1970/1972)*. Seara Nova. 1ª edição, Lisboa, 1972

acrescentar algum conhecimento àquilo que Rogério Paulo nos deixou escrito e documentado.

Antes de partir para Havana, em maio de 2018, a fim de entrevistar dois atores e um dramaturgo que ainda se encontravam a residir em Cuba – todos eles com mais de 80 anos –, já levava algum conhecimento desta encenação, através, claro, do testemunho do próprio encenador.

Pois então, de uma forma muito resumida pode-se dizer que este espetáculo esteve em cena praticamente durante um mês. *A traição do padre Martinho* (1969) foi estreada pela companhia Rita Montaner a 21 de novembro de 1970.

Quando Rogério Paulo e Teresa Paulo chegaram a Cuba, já levavam a peça traduzida. Ora, devido às vicissitudes da ditadura em Portugal, o voo entre Europa e Cuba teve que acontecer a partir de Madrid. Foi nesta cidade espanhola que este casal esteve durante umas semanas. Este período, que de certa maneira era indispensável devido aos constrangimentos políticos, serviu para se reunirem com o dramaturgo cubano José Triana (1931-2018) que, à data, vivia exilado na capital espanhola. Foi nestes dias que Teresa Paulo e José Triana traduziram *A traição do padre Martinho* (1969) para espanhol.

Pois então, quando tomei conhecimento que três atores que participaram neste processo de 1970 e que, naturalmente, tinham na sua memória uma perspectiva única do teatro de Bernardo Santareno, reuni todos os esforços que me foram possíveis para me encontrar com eles. Foi então que há dois anos, na cidade de Havana, entrevistei Jorge Losada, Sergio Prieto e Gérardo Fullea. Sendo assim, proponho que se olhe para este caso cénico exclusivamente por estes testemunhos que, a bem dizer, viveram a situação na primeira pessoa.

## 3.1 TESTEMUNHOS E MEMÓRIAS

### 3.1.1 JORGE LOSADA

A 26 de maio de 2018, acompanhada pelo ator e encenador Júlio Ramirez, tive o privilégio de visitar Jorge Losada<sup>17</sup>, um dos atores deste espetáculo. Foi dentro da intimidade da sua casa que falámos sobre

---

<sup>17</sup> Jorge Losada nasceu em 1933, na cidade de Havana, Cuba. Depois de se ter formado pela Academia de Arte Dramática da Universidade de Havana, inicia o seu percurso na década de 50 como locutor de rádio. Praticamente em simultâneo, começa a desenvolver o seu percurso como ator de teatro, televisão e cinema.

diferentes aspetos e contextualizações da encenação d'*A Traição do Padre Martinho* (1969) em Havana no ano de 1970.

Daquilo que se recorda, Rogério Paulo deve ter sido convidado por Ignacio Gutiérrez (1929-2007). Este notável dramaturgo cubano pertencia ao «Conselho Nacional de Cultura», porque, segundo Losada: “Ignacio gostava de colaborar com estrangeiros, com relações, debates e experiências”<sup>18</sup>. Porém, relativamente ao facto de se ter escolhido o grupo Rita Montaner para este projeto, Losada não sabe bem os motivos que de facto levaram a que assim fosse: “não sei porque escolheram Raquel Revuelta, porque, na verdade, não eram assim tão famosos”. Um dos motivos que Losada equaciona é que talvez se devesse “aos outros se encontrarem ocupados. (...) Rita Montaner não era nem boa nem má, aliás eu estive 20 anos da minha vida nessa companhia”. Ainda acrescenta que esta companhia “foi a primeira a ir com Fidel Castro para a Revolução”.

Acerca do empenho artístico do encenador português, Jorge Losada reteve lembranças positivas e afetivamente muito profundas: “Rogério Paulo era um diretor muito amigável, muito carinhoso. Sabia bem o que queria (...)”. Para além disso, também explica que foi alguém que teve uma notável capacidade de reinventar soluções para a cena. Note-se que na altura não era com facilidade que em Cuba se encontrava material para se conceber, sem reservas, projetos de natureza de confeção plástica. Por isso, a montagem de um cenário poderia, até com alguma facilidade, encontrar-se sob risco. Foi o que aconteceu a Rogério Paulo quando, nesta encenação de Santareno, desejou formar um muro. Ao se confrontar com a escassez de recursos para isso, optou por o construir através dos próprios corpos dos atores. E isso, para Losada, segundo disse: “Foi muito interessante. «Vocês são um muro impenetrável» - disse-nos ele, e isso, impressionou-me.”

Losada interpretou o papel de um segundo bispo. Segundo confessou, “não estava muito de acordo com ela [personagem]. O bispo era duro e mandou-me ser duro também. Recordo-me que o padre Martinho fala comigo e convence-me porque eu gosto da sua ideia”. Sobre o texto, avivo a ideia de que o enredo retrata um conflito de classes entre o povo e o poder económico – conflito esse que tem marcado o ambiente social e político de Cuba. Dentro disso, o papel do padre Martinho passa por defender os seus paroquianos. Ora, se por um lado os protege da exploração

---

<sup>18</sup> Todas as citações desta subsecção referem-se à fala de Jorge Losada na entrevista a mim concedida.

laboral, por outro, enquanto pároco, vai ter que se confrontar com o bispo; personagem que Santareno coloca aliada aos poderosos. Daí poder-se dizer que o padre Martinho assume uma posição quase que *cristão-comunista*. Sobre a pertinência desta obra dentro do teatro cubano, Losada explicou que naquela altura, em Cuba, “havia uma coisa revolucionária muito grande”. Essa realidade que o povo cubano estava a viver aproximava-se ao texto de Santareno que, tal como explicou este ator cubano, “tinha confrontos, por isso estava mais perto da revolução do que outros”.

A determinado momento, Losada confia que depois dos atores saberem que iriam ser encenados por Rogério Paulo, ficaram convictos de que viriam a Portugal e que, por esse motivo, “pusemos todos o coração na obra e dissemos: vamos a Portugal (..)”.

Segundo também nos esclareceu, este espetáculo esteve em cena durante um mês consecutivo. Durante as primeiras três semanas teve público, mas na última já teve que se programar outra produção, porque, segundo Jorge Losada me revelou, “[*A traição do padre Martinho* (1969)] não era o estilo de teatro que se fazia em Cuba”.

### 3.1.2 SERGIO PRIETO

Conheci Sergio Prieto também na sua casa, que ficava numa das novas avenidas da cidade de Havana. Surpreendi-me com um senhor extremamente dócil e organizado. Dentro do seu espólio pessoal tinha toda a imprensa cubana relativa a esta encenação de Santareno; documentação essa que, mais tarde, veio valorizar muito as conclusões da minha investigação.

À semelhança de Jorge Losada, Prieto também ficou com a impressão de que Rogério Paulo, “à parte de ser bom diretor, era uma pessoa maravilhosa. Era muito sério, trabalhador e organizado”<sup>19</sup>. Explicou que nas primeiras etapas da encenação promoveram-se diferentes sessões de leitura do texto. *A traição do padre Martinho* (1969) foi lida várias vezes, mas sem se falar da distribuição das personagens pelos vários atores do elenco. Portanto, o que de facto aconteceu foi que “leu-se a obra várias vezes e no fim, um lia um papel num dia, e outro, no outro dia, até que se decidiu para cada ator o papel final de cada um”, afirma Prieto. Já numa fase posterior – continua a explicar –, “ele [Rogério Paulo] falou sobre o que queria para cada personagem e o que queria que cada

<sup>19</sup> Todas as citações desta subsecção referem-se à fala de Sergio Prieto na entrevista a mim concedida.

personagem desse ao público”, porém, “também nos dava liberdade para improvisarmos. Havia uma rigidez, mas havia uma liberdade para o ator incorporar a personagem”.

Prieto representou quatro personagens, foram elas: “o Sardinha, um polícia, um camponês e o engenheiro”. O Sardinha e o engenheiro foram aquelas personagens que tiveram maior relevância em palco. Tanto uma como outra assumiam uma posição ideológica contraditória à do Padre Martinho. Prieto explicou que:

eles tinham mais ou menos a mesma ideia social, mas o engenheiro era um burguês com dinheiro, enquanto que o Sardinha também burguês, mas humilde. Eles tinham essa ambição, essa coisa... e, por isso, estava contra o Padre Martinho.

Esclarece ainda que tal como a si lhe aconteceu, quase todos os atores tiveram três, quatro personagens. Uns tinham duas, poucos havia que tinham uma. Curiosamente, este ator recorda-se do processo artístico quase por inteiro. Pois bem, segundo me relatou:

a cenografia foi muito simples. De lado eram cortinas negras, os cabides e algumas coisinhas muito simples. No centro era um estrado rotativo que, depois de se rodar, podia ser um barco, uma praça ou qualquer outra coisa. Quando se mudava de cena mudava-se o estrado.

Sobre a dinâmica dos atores em palco, explicou que “o ator que não participava não saía de cena. Ficava à volta como se fosse gente do povo”.

Quanto aos tais cabides por ele acima já mencionados, serviam “para as personagens se mudarem em cena. No meio do público mudava-se a roupa; tiravam-se umas e punham-se outras e assim surgiam novas personagens”. Para este ator, esta transparência que Rogério Paulo deu à cena, segundo disse:

foi uma coisa muito interessante no trabalho com ele [Rogério Paulo]. Havia uns cabides com roupa, pegávamos na roupa e trocávamos em cena. Se era um traje mais complicado, o outro ajudava, mas aquilo era contínuo, contínuo, contínuo.

Sobre a organização do espetáculo, explica que no meio havia um intervalo de quinze minutos e que, durante esse mês, “funcionou de terça

a domingo. A segunda era o único dia de descanso”. No que se refere ao texto em si, Prieto disse que “ao se traduzir se perdeu algo”. Explica esta afirmação pelo seguinte exemplo:

uma das coisas que se criticou era que havia alguma palavra ou alguma coisa muito de Cuba (...) o dizer “estou na onda”. Era este tipo de coisas que não estavam no livro, entende-me? Mas no fim, a crítica foi boa.

### 3.1.3 GÉRARDO FULLEDA LÉON

Gérardo Fullea León<sup>20</sup> é um dramaturgo cubano que nasceu em 1942, em Santiago de Cuba. Destes três artistas cubanos, Fullea é o único que não é ator. Aliás, na encenação de Rogério Paulo, foi ele que assumiu a função de *assessor literário*<sup>21</sup>. Recordar-se que “até disse alguma coisa” – explica: “mas não muito, porque [Rogério] Paulo e Ignacio [Gutierrez] sabiam bem o que queriam”<sup>22</sup>.

Curiosamente, a memória que este dramaturgo cubano retém da encenação do *padre Martinho* está muito ligada a questões políticas, sociais e culturais da altura. Então, é nesse sentido que este testemunho nos dá uma perspetiva conjunta entre a forma como Santareno foi aceite, trabalhado e entendido pelas circunstâncias sociais e políticas da sociedade artística cubana.

Fullea explica então que nesse ano de 1970 Cuba estava a viver “um ano muito especial. Um ano muito especial para o país, para mim e creio que para todos os cubanos, principalmente para o sector artístico, ainda mais para o teatro”. Esse entusiasmo era um dos resultados, segundo a explicação deste ator: “um crescimento económico generalizado de que Cuba estava a viver”. Claro que nesse seguimento, o teatro cubano passava por um período de uma ascensão notável, em resultado disso, Gérardo faz um cálculo e diz que “em 1972 surgem dentro do panorama cultural cubano os cinco grupos mais importantes que havia no país”.

---

<sup>20</sup> Fullea é um dos dramaturgos cubanos que na década de 60 se formou, a par com outros autores de relevo do país, no seminário de dramaturgia. Esta formação avançada foi avançada pelo Teatro Nacional, e fez parte das políticas do Governo. Esta, como tantas outras, foi mais uma medida para se alcançar uma política cultural participativa e democrática.

<sup>21</sup> Fullea esclareceu que este cargo, à época, era usual existir por todas as companhias cubanas. Segundo ele, “havia o costume de, antes de se fazerem as peças, as obras iam até ao conselho assessor que dava a sua opinião sobre qualquer coisa que faltasse”.

<sup>22</sup> Todas as citações desta subsecção referem-se à fala de Gérardo Fullea León na entrevista a mim concedida.

Porém, esse crescimento do teatro teve um outro lado que veio a travar esse progresso. Em simultâneo, surge a *paramentração*<sup>23</sup>. Isto queria dizer, segundo me esclareceu Fullea: “o artista tinha que ter um parâmetro ideológico, ético e moral”. Continuando a recordar-se desta censura, ironiza em tom de desabafo e diz: “a moral é sempre um bom pretexto para qualquer tipo de situação, não é? E normalmente, as pessoas sem moral são as lutadoras, não é?”.

Este dramaturgo cubano recorda-se que no início da encenação da obra de Santareno, o grupo não compreendeu muito bem o texto. Isso, porque segundo se lembra: “estávamos a trabalhar Peter Weisse [teatro de documento] e ainda não tínhamos tratado o teatro de Brecht”. Na sua opinião, este texto “tinha muitas semelhanças com o teatro épico”. Os atores não o compreenderam numa primeira abordagem, porque, insiste:

Nós já tínhamos trabalhado Augusto Boal, por isso, para nós, este drama de Santareno não nos parecia uma denúncia muito importante (...) Mas este texto foi visto como um texto fácil, não foi difícil trabalhá-lo porque os atores tinham algo a que se agarrar.

Ao continuar a desenvolver essa sua ideia, ainda diz que *A traição do Padre Martinho* (1969) “tinha um ponto de contacto de que, em certo sentido, já tínhamos passado dentro da nossa realidade. Estou-me a referir às dificuldades religiosas e à situação revolucionária”. No fim, esta obra de Santareno veio a servir de ponto de reflexão para aquilo que na altura se estava a passar na sociedade cubana, na verdade, como dizia Fullea, nos finais de 1970, “os demónios andavam soltos e tinha que haver uma forma de dar conta do que realmente era mau ou não”. Pois bem, como é natural, Gérardo Fullea não sabe se, ao certo, a peça chegou a ser compreendida pela equipa artística, mas sabe que “*A traição* foi aceite com muito entusiasmo, com muita fé e sentido na sua verdade”.

Tal como os dois últimos entrevistados, Fullea tem a opinião de que “Rogério Paulo sabia conduzir o ator para que este fosse por uma

---

<sup>23</sup> Durante a minha viagem a Cuba, tive conhecimento de que este movimento de perseguição aos artistas, dominado por UMAP - *Unidades Militares de Ayuda a la Producción*, perseguia todos os artistas cubanos, porém, mais especificamente aqueles que se encontravam ligados ao teatro. Tratava-se de uma estratégia de natureza de censura moral, através do qual se penalizava aqueles que eram considerados homossexuais, religiosos e quem aparentasse ter relações com o estrangeiro. A condenação destes artistas baseava na sua retirada da cidade de Havana, e eram colocados, isoladamente, em lugares rurais da ilha. Mais tarde houve um processo na justiça que veio a absolver estas vítimas. Porém, algumas das repercussões que daí advieram foram irreversíveis.

determinada linha e não por outra”. Também desabafa que sempre mantiveram a expectativa de vir a repor a peça, o que, de facto, não foi possível devido ao impacto das políticas que daí para a frente se seguiram<sup>24</sup>. Ainda se lembra de que o tempo do processo de encenação foi breve, “talvez um mês e meio”. Também disse que, “em cena, o texto corria. Era um texto com muito conflito nas situações, com caracteres bem delineados e com uma força de que eu gostei muito”.

Quis esta experiência que este texto de Bernardo Santareno influenciasse, e muito, uma futura obra de Gérard Fullea. Refiro-me a *Los Profanadores* (1979). Explicou que os pontos comuns entre a sua produção e a de Santareno:

tem que ver com essa atitude social. Esta minha obra trata o tempo do Império Espanhol. *A Traição do Padre Martinho* (1969) alimentou-me e colocou-me à prova para eu ver se podia ou não fazer um drama com uma situação histórica determinada.

Em jeito de retrospectiva à obra de Bernardo Santareno, este dramaturgo cubano diz que o momento que mais me marcou “foi quando o *padre Martinho* decidiu tomar partido”. Ainda acrescenta que se encantou com “a forma como o autor soube cozer a maquinaria das causas que desencadeia uma decisão deste tipo, ainda por cima, tomada por um padre. Um padre a fazer uma rebelião na igreja? Isso tem muito significado”.

Na sua opinião, para que o indivíduo aprenda a tomar decisões por si próprio, em tom de profunda verdade e reflexão, Gérard Fullea diz que

isso é uma coisa que ocorre com o tempo; é o tempo que nos ensina a viver e a tomar uma decisão pessoal. Ter ideias assentes é algo que vem da vivência; é preciso viver muito

---

<sup>24</sup> Esta encenação não voltou a ser apresentada porque, segundo apurei, em 1971 surge novamente a intervenção da UMAP (Unidad Militar y Ayuda a la Producción). O objetivo deste organismo militar que teve origem na revolução cubana nos anos sessenta do século XX passava por reformar as pessoas. Na prática, quem fosse homossexual, religioso ou aqueles que tivessem contacto com o estrangeiro eram desvinculados do seu trabalho e, com o intuito de se alterar o espírito e a moral da pessoa, isolavam-na no interior da ilha, onde era obrigada a cumprir com trabalhos agrícolas. Mais tarde, houve um processo em tribunal e estas vítimas venceram, mas, muitas delas, segundo Fullea: “já não conseguiram recuperar. Ficaram isolados durante quase dois anos. Houve quem se matasse, enlouquecesse ou fugisse”. Alguns dos atores deste espetáculo foram vítimas desta situação, esta foi a razão pela qual, na segunda vez que Rogério Paulo esteve na ilha, em 1972, não se voltou a colocar o espetáculo em cena.

#### 4. PARÁGRAFO CONCLUSIVO

Certamente que neste ano que se comemora o centenário do nascimento de Bernardo Santareno, todos estaremos mais atentos ao legado que este dramaturgo português nos deixou.

Nessa medida, espero que os dois pontos desta publicação, a *Confissão* (1945) e o caso da encenação de *A Traição do Padre Martinho* (1969) em Cuba – vista pela ótica de testemunhos na primeira pessoa –, venham a motivar dois debates de reflexão crítica e académica sobre a obra e a vida deste autor, e que em simultâneo cultivem a impressão de que sobre Bernardo Santareno e o seu teatro, muito provavelmente, ainda muito pode haver por concluir.

#### REFERÊNCIAS

LEAL, Rine. *Breve história do teatro cubano*. Havana: Editorial letras cubanas, 1980.

PAULO, Rogério. *Um actor em Viagem (Cuba/1970/1972)*. Lisboa: Seara Nova, 1972.

ROSÁRIO, António Martinho do. *Confissão* (Manuscrito). Espólio pessoal. Lisboa: BNP, 1945.

SANTARENO, Bernardo. *A traição do padre Martinho*. Lisboa: Ática, 1969.

SANTARENO, Bernardo. *Cartas a Maria Bairrão Oleiro*. Espólio pessoal. Reservados da Biblioteca Nacional. Lisboa: BNP, 1943-1946.

Recebido em 22 de outubro de 2020

Aprovado em 24 de novembro de 2020

Licença: 

Susana Moura

Doutoranda em Teatro na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Licenciada no Curso Superior de Teatro da Universidade de Évora, realizou o seu Mestrado na mesma área na Universidade dos Açores.

Contato: [susanamoura14@gmail.com](mailto:susanamoura14@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0001-6121-0296>

# PSICOLOGIA E PSIQUIATRIA EM BERNARDO SANTARENO: OBSERVAR PARA NARRAR; NARRAR PARA TRATAR

*PSYCHOLOGY AND PSYCHIATRY IN BERNARDO SANTARENO: OBSERVE TO TELL; NARRATING TO TREAT*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v12i23p99-116>

José Aparecido da Silva<sup>I</sup>  
Rosemary Conceição dos Santos<sup>II</sup>

## RESUMO

Segundo o dicionário Aurélio, a Psicologia é parte da Filosofia que trata da alma, das suas manifestações e dos fenômenos psíquicos. Já a Psiquiatria é por ele apresentada como a doutrina das doenças mentais e do respectivo tratamento. A Psicologia cuida do aspecto social e comportamental das pessoas. A Psiquiatria cuida da parte fisiológica e química envolvendo o cérebro humano. Em *Nos mares do fim do mundo* (1959) e *O Lugre* (1959), Bernardo Santareno, psicólogo, preocupa-se em descobrir as causas dos problemas sofridos pelos homens do mar, usando como principal ferramenta o conhecimento social, filosófico e comportamental. Aqui, o indivíduo é analisado no contexto em que vive, com o autor se propondo a identificar e tratar as alterações psicológicas e comportamentais por meio de técnicas conversacionais, além de ajudar a preveni-las. Por sua vez, em relação a essas mesmas obras, Santareno, psiquiatra, avalia e trata problemas psicológicos focando na parte orgânica, por meio da avaliação fisiológica e química do cérebro. Na prática, sua preocupação psiquiátrica se ocupa primeiramente em reduzir os sintomas ocasionados pelo isolamento e distanciamento social do homem no mar. Em 1957 e em 1959, Bernardo Santareno, embarcando como médico de bordo na frota bacalhoeira portuguesa (David Melgueiro, Senhora do Mar e Gil Eannes) que se dirigia todos os anos para a Terra Nova e Groenlândia, traçou pequenos quadros narrativos que realçavam o elemento humano rodeado pela mais austera natureza. Entre a linguagem poética, a reflexão e a narrativa, usou observações para narrar e narrações para tratar a trajetória marítima e de vida nas quais suas personagens se descobriam real e interiormente. Por sua vez, levando-as para a encenação, descortinou a propaganda de cunho econômico do Estado Novo, reproduzida em sua ordem social.

## PALAVRAS-CHAVE

Bernardo Santareno; Psicologia e Psiquiatria; Estado Novo.

## ABSTRACT

According to the Aurélio dictionary, Psychology is part of Philosophy that deals with the soul, its manifestations and psychic phenomena. Psychiatry is presented by him as the doctrine of mental illness and its treatment. Psychology takes care of people's social and behavioral aspects. Psychiatry takes care of the physiological and chemical aspects involving the human brain. In *In the seas at the end of the world* (1959) and *O Lugre* (1959), Bernardo Santareno, a psychologist, is concerned with discovering the causes of the problems suffered by seafarers, using social, philosophical and behavioral knowledge as the main tool. Here, the individual is analyzed in the context in which he lives, with the author proposing to identify and treat psychological and behavioral changes through conversational techniques, in addition to helping to prevent them. In turn, in relation to these same works, Santareno, a psychiatrist, evaluates and treats psychological problems focusing on the organic part, through the physiological and chemical evaluation of the brain. In practice, his psychiatric concern is primarily concerned with reducing the symptoms caused by the isolation and social distance of man at sea. In 1957 and 1959, Bernardo Santareno, embarking as an on-board doctor in the Portuguese cod fleet (David Melgueiro, Senhora do Mar and Gil Eannes) who headed every year to Terra Nova and Greenland, drew up small narrative pictures that highlighted the element human surrounded by the most austere nature. Between poetic language, reflection and narrative, he used observations to narrate and narrations to deal with the maritime and life trajectory in which his characters discovered themselves real and inwardly. In turn, taking them to the stage, he unveiled the propaganda of an economic nature of the Estado Novo, reproduced in its social order.

## KEYWORDS

Bernardo Santareno; Psychology and Psychiatry; New state.

<sup>I</sup> Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, Brasil.

<sup>II</sup> Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

## INTRODUÇÃO

Em seu Discurso de Entrada à Academia Francesa, em 21 de janeiro de 1960, o célebre Jean Delay, psiquiatra e escritor, afirmou que “A psiquiatria não é só um caminho à Literatura, é a própria Literatura”. O significado disso? Significa ser o médico capaz de considerar as produções literárias em diálogo com os saberes psiquiátricos e psicológicos que elas engendram, em especial, com aspectos relevantes da mente e da conduta que, nas personagens, descortinam a conduta da natureza humana.

Em *Nos mares do fim do mundo* (1959)<sup>1</sup> e *O lugre* (1959)<sup>2</sup>, Bernardo Santareno, escritor e psicólogo, se preocupa em descobrir as causas dos problemas sofridos pelos homens do mar, usando como principal ferramenta o conhecimento social, filosófico e comportamental. Aqui, o indivíduo é analisado no contexto em que vive, com o autor se propondo a identificar e tratar as alterações psicológicas e comportamentais por meio de técnicas conversacionais, além de ajudar a preveni-las. Por sua vez, em relação a essas mesmas obras, Santareno, escritor e psiquiatra, avalia e trata problemas psicológicos focando na parte orgânica, por meio da avaliação fisiológica e química do cérebro. Na prática, sua preocupação psiquiátrica ocupa-se primeiramente em reduzir os sintomas ocasionados pelo isolamento e distanciamento social do homem no mar. Em ambas, entretanto, um foco em comum: o estudo do comportamento emocional.

Durante longo período, segundo Pérez-Rincón (2010), Psiquiatria e Literatura formaram um frutífero campo de encontro entre psicopatologia, antropologia, história, sociologia, filosofia e literatura. O que veio a mudar tal cenário? As frutíferas contribuições que a neurociência trouxe para tal binarismo, as quais melhoraram não só suas colocações teóricas, como também as ações terapêuticas da última. Assim, ao sarcasmo fisiologista que tratava o binômio, no início do século XX, como “a poesia da medicina”, seguiu-se, nos princípios do século XXI, sua requalificação pelo referido campo, que passou a afirmar que suas qualidades científicas e eficientes não impediam o binômio de conservar sua participação no mundo da palavra e do simbólico, bem como, no mundo do espírito e da

<sup>1</sup> Entre parênteses, a data de publicação da obra. Neste ensaio, as citações estão sendo extraídas da edição de 1997.

<sup>2</sup> Entre parênteses, a data de publicação da obra. Neste ensaio, as citações estão sendo extraídas da edição de 2019.

noosfera, tal como buscava o reconciliador Teilhard de Chardin em contexto de religiosidade, saúde e filosofia.

Em Pérez-Rincón (2010, p. 392), tem-se que:

As diferentes síndromes psicopatológicas, as múltiplas arestas do sofrimento humano ocorrem não só na perturbação dos mais íntimos mecanismos do encéfalo, mas na vivência de um homem concreto, em um universo de significações do qual a Literatura oferece uma via áurea de acesso.

Trazendo essa afirmação para o universo santareno, em *Nos mares do fim do mundo*, Santareno trata, entre outros, desde distúrbios da personalidade (As peias do balanço) a retraimentos de humilhação (O bobo), sem se descuidar de nomear o desespero (O ciclone) e de evidenciar a instalação da angústia (As mulheres dos mais rijos navegadores do mundo). O que esses achados têm em comum? O denominador violência. A violência, ameaça ou uso real da força física contra uma pessoa ou grupo de pessoas, acarreta, aos personagens da obra, tanto ferimentos físicos quanto danos psíquicos.

Nos últimos anos, para incluírem outras possíveis consequências espirituais, psíquicas, anímicas, mentais e psicológicas, tais como ofensas, subdesenvolvimento e privação psicológica, recorrentes no final do século XX, pesquisadores do assunto associaram a mecanismos específicos e com a intenção de prejudicar. A relevância disso? Incluir na definição de violência outras consequências, capazes de refletir um crescente interesse de escritores em capturar a violência que resulta não necessariamente em ferimentos ou morte, mas, sim, em grande aflição a indivíduos, famílias, comunidade e sistemas gerais da sociedade em que se insere, sejam estes de saúde, trabalho e penitenciário.

Por sua vez, em *O lugre* (2019, p. 27), a violência pode ser identificada, entre outros, nos comportamentos dos personagens, que intencionalmente ameaçam, ou infligem, danos físicos aos outros, como, por exemplo, em “Zé Sol (*Empurrando Albino com o pé.*) Fora daqui!... (*Com desprezo, retomando a corrida:*) Peixe podre! Mulherengo!...”. Neste caso, comportamentos ilegais, como, assédio moral, homicídios, assaltos, estupros e roubos vivem com outros comportamentos menos severos que, na imensidão do mar, e distante da civilização, não são alcançados pelo código penal.

Nem sempre explicitada como agressão, a violência ficcionalizada por Santareno retrata desde uma síndrome diagnóstica ou quadro

psiquiátrico, como, por exemplo, variadas desordens de comportamentos e comportamentos agressivos, à violência numa classe mais ampla de comportamentos, como os comportamentos anti-sociais e delinquentes. Todavia, para o propósito de prevenção, é importante, ao psiquiatra e psicólogo que residem no autor, examinar as ações que potencialmente infligem danos físicos sobre uma outra pessoa ou grupos de pessoas. Por quê? Pelo fato de estas ações poderem ser reativas; isto é, em resposta a condições antecedentes, tal como ocorre numa provocação, muito comum nos navios e barcos retratados, quanto serem pró-ativas, isto é, serem consequências instrumentais ou antecipação de maiores ganhos.

Assim contextualizadas as visões psicológicas e psiquiátricas de Santareno, e sendo diversa a bibliografia que ora o pontua como psicólogo, ora como psiquiatra, cumpre esclarecer que, neste ensaio, importa-nos destacar como o enfoque dado por cada uma dessas disciplinas se apresenta nas abordagens do autor em *Nos mares do fim do mundo* e *n'O lugre*, e não em confirmá-lo atuante específico de uma especialidade ou de outra.

Segundo Pereira (2015), a psiquiatria portuguesa foi institucionalizada no período de 1884 a 1924, momento em que diversas obras sobre o assunto foram publicadas, marcando uma evidente evolução científica da disciplina. Dentre essas obras, algumas valorizavam os progressos médicos e humanitários alcançados, enquanto outras delineavam a história social e institucional do campo, apoiando-se nas ciências sociais e estudando, principalmente, o alienismo e a história das instituições psiquiátricas. Por adição, também se incluíam nesse período as publicações voltadas à evolução dos conceitos e ao estudo do processo de formação dos sintomas, oriundos de complexas interações entre os sinais cerebrais e a informação semântica. Em suma, Pereira (2015) apresenta a psiquiatria portuguesa como uma especialidade médica constituída em 1911, cujo ensino oficial deveu-se a uma campanha iniciada na década de 1880. Inicialmente muito ligada à fisiologia e à anatomopatologia, tal área vai, aos poucos, agregando uma atitude mais compreensiva, que reconhece a importância de uma abordagem psicológica diversificada, seguida de acolhimento institucional e tratamento.

Por sua vez, segundo Alves (2011), na década de 1960, especialistas portugueses na área médica, entendendo que o convívio social poderia ser relevante para a recuperação do doente mental, apresentaram, em Portugal, um discurso de desospitalização desses doentes, seguido de

inclusão social, o que diminuiria tanto a segregação quanto o isolamento em que os mesmos se encontravam. Era a Reforma Psiquiátrica que, juntamente com a Lei de Saúde Mental nº. 2118, de 1963, lançava, de acordo com Siqueira-Silva (2013) e Almeida-Filho (2020), os princípios reformadores da política dos cuidados psiquiátricos no país. Santareno, vivenciando tais fatos, e observador das realidades dos pescadores de bacalhau, promoveu, em *Nos mares do fim do mundo* e n' *O lugre*, uma relação dialógica entre ambos. Suas escolhas discursivas, aqui considerando as oralidades, de modo geral, apresentadas pelos personagens, bem como suas reflexões sobre as mesmas, mostram Santareno tanto como um profissional da área psicológica quanto da psiquiátrica, tão imbricadas e interativas que estas se mostravam, então. Importante ressaltar, portanto, que, em Santareno, tanto em *Nos mares do fim do mundo* quanto em *O Lugre*, os problemas de comportamentos, sejam psicológicos, sejam psiquiátricos, são sugeridos advirem da infância e da adolescência dos personagens, devido ao compartilhamento de suas influências e de suas potencialidades para romperem a ordem social.

Em face destas considerações, podemos, operacionalmente, pontuar a violência, em ambas as obras, como uma ameaça, ou uso real, da força física sobre uma pessoa, ou grupos de pessoas, equilibrada somente na ponderação do capitão do *Lugre*, bem como no equilíbrio do médico e das personagens, respectivamente. Medidas reativas, isto é, aquelas que são colocadas em prática após capitão, médico e líderes das narrativas empregarem-nas depois de padrões violentos de comportamentos serem estabelecidos, ainda que dispendiosas e intrusivas, são frequentemente necessárias, mas dificilmente eliminarão os comportamentos violentos enraizados numa sociedade com cultura de violência crônica, em pleno Estado Novo.

Por sua vez, quando se apresentarem apenas como efeitos e impactos imediatos, principalmente pela síndrome de ativação e características ostensivas que elas causam e carregam, as medidas deixam de ser reativas quando, paliativas, ainda não forem integradas com medidas preventivas de grande alcance social e psicológico, as quais, de acordo com a literatura especializada, têm se mostrado promissoras em inibir ou adiar o início dos comportamentos-problema, incluindo a violência. Que importância tem a observação de existir tal prática na elaboração textual de Santareno? Apresentar ao leitor que os fatores de

riscos conhecidos por gerarem comportamentos violentos podem acirrar resistências das pessoas às influências negativas. Atuando pró-ativamente, o psicólogo e psiquiatra que existe em Santareno, quando em alto mar, combate os comportamentos-problema antes que estes se estabilizem em desordens de condutas crônicas.

Literatura especializada tem analisado um conjunto de fatores de riscos individuais que predispõem à violência. Dentre estes, inclusas as características biológicas e psicológicas, identificáveis em crianças muito jovens, que podem aumentar sua vulnerabilidade às influências ambientais e sociais negativas no decorrer do seu desenvolvimento, vários estudos indicam que a variável solidão se constitui num fator de risco para a violência.

## **NARRATIVAS E ENCENAÇÕES EM SANTARENO**

Em *Nos mares do fim do mundo* e *n' O lugre*, os personagens tripulantes dos dóris parecem ser muito mais propensos a se engajarem em severos comportamentos violentos do que os cidadãos socializados, desempenhadores de papéis sociais que contribuem para o risco da violência num nível bem mais elevado que aquele originado de estar envolvido com delinquentes. Por sua vez, essa exposição dos personagens a crimes também aumenta o risco para comportamentos violentos posteriores.

Resultados experimentais e meta-análises de diferentes estudos têm mostrado que hábitos do tipo sobreviver sozinho em ambientes hostis têm muitas consequências negativas, que vão desde a aceitação da violência como uma solução de problemas ou de conflitos interpessoais ao aumento dos sentimentos de hostilidade, passando pela desensibilização usualmente observável na redução de uma aparente apatia ou omissão das pessoas enquanto observadoras de comportamentos violentos ou violência no seu cotidiano.

Não obstante, outros efeitos apresentados por Santareno em *Nos mares do fim do mundo* e em *O lugre* incluem pensamentos obsessivos, pesadelos repetitivos e perturbações do sono nas próprias personagens. Em resumo? Compreender, através do comportamento de personagens de ambas as obras que, as intervenções preventivas, mais apropriadas para eliminar, inibir ou adiar os comportamentos violentos, ou violências, que ocorrem em cada estágio do desenvolvimento humano, do mesmo modo que reconhece os fatores de risco que predispõem ou fomentam a violência, determinam que, em condições normais, a população focal, o escopo e a

intensidade das intervenções preventivas devem ser elaboradas à luz do contexto cultural em que se encontram.

Já acerca da relação Psicologia e Literatura, Santareno foca a experiência emocional. Sobre esta, sabe-se que foram os poetas, os dramaturgos e os romancistas que fizeram as mais notáveis tentativas para descrever concretamente a experiência emocional. Para descrever o que é sentir ciúmes, remorso, medo e ansiedade, procuramos os trabalhos em que a riqueza da linguagem pareça detalhar cada aspecto das diferentes emoções. Todavia, podemos também, baseados em nossas próprias experiências pessoais, descrever e até mesmo diferenciar as várias emoções. O prazer, a vibração do amor, o medo, a raiva e a explosão do riso fazem parte do nosso cotidiano e, portanto, podemos facilmente reconhecer quando estamos felizes, irados, ansiosos ou quando alguém está triste, alegre ou encolerizado.

De fato, as emoções constituem algumas das experiências mais fundamentais do nosso eu. Sentimos cólera, medo, alegria e tristeza; sentimos culpa, orgulho e vergonha, infelicidade e satisfação, ódio e amor. Em Santareno (1997, p.17-18), tais afirmações ficam evidentes na caracterização das personagens:

O Albino ia sofrendo em silêncio e às vezes, que remédio!, chegava mesmo a emprestar aos lábios um sorriso dolorosamente preguiado. Mas no interior, lá por dentro, era uma chaga viva, um cancro que, sem tréguas, o vinha roendo: Malvados! Se lhes pudesse ser bom... Mas não podia. Enfim, uma desgraça: ele, ali no navio, era o fantoche, o bombo onde todos malhavam, o escarradoiro para onde, sem cerimónia, os outros cuspiam! Mas tantas lhe faziam que um dia...ora, ora, um dia... nada, sempre nada! Estava sozinho, não tinha ninguém por ele: como um bicho desprezível e feio...Feio! Todos lho chamavam.

Na obra, Albino, personagem principal do conto *O bobo*, é tratado como o bobo do veleiro, sofrendo todo tipo de mazelas. O estudo de suas emoções torna-se experimentalmente possível devido à repetição de padrões de respostas reconhecíveis e determinados por um dado estímulo. Em termos psicológicos, o termo “emoção” refere-se a um estado de excitação do organismo que pode se manifestar de três maneiras diferentes: (1) experiência emocional, por exemplo, a pessoa se sente alegre; (2) comportamento emocional, por exemplo, pragueja e ataca quem a maltratar; (3) alterações fisiológicas do corpo, por exemplo, o sangue sobe à cabeça, o coração bate

mais forte etc. Em *Albino*, as três se revelam combinadas e, na dificuldade de administrá-las, quando vilipendiado, o personagem, por mais que tentasse, não conseguia conter, internamente, as emoções de raiva, medo e angústia, nem, tampouco, exteriorizá-las. Até que tal sofrimento psíquico é exteriorizado: não o suportando mais, *Albino* esfaqueia barbaramente o cozinheiro *Ricoca* e o ajudante deste, *Mazorro*, enquanto todos dormiam.

*Santareno*, ao caracterizá-la, assim como a outras ao longo da obra, revela ao leitor que o estudo das emoções, na obra, torna-se experimentalmente possível devido à repetição de padrões de respostas reconhecíveis e determinadas por um dado estímulo. Em *Albino*, a grande variedade das experiências emocionais descritas pelo autor caracteriza quatro dimensões gerais, a saber, a intensidade do sentimento, o nível de tensão, o caráter hedonista e grau de complexidade da mesma, em um indivíduo sob pressão psicológica.

Quanto à intensidade, em *Albino*, as experiências emocionais vão desde uma disposição passageira pouco perceptível, até a mais violenta das manifestações: o assassinato. A cólera varia de uma leve irritação até uma fúria violenta; a alegria, de uma suave satisfação a uma exaltação empolgante, é demonstrada em lampejos de esperança que, terminadas por reticências, logo são descartadas. Logo, em relação a *Albino*, quanto maior a intensidade, maior a tendência para que todo o seu eu seja abrangido e esteja sob o “controle” da emoção. Quanto ao nível de tensão existente, impera ao leitor considerar o impulso para a ação desencadeada pela emoção: o cozinheiro *Ricoca* sugerir a vulgaridade e a luxúria da mulher do “bobo” enquanto este se encontrava ausente. Uma pessoa pode sentir-se obrigada a atacar a barreira frustradora, a fugir do objeto ameaçador, a dançar de prazer, a cantar de alegria, quando tocadas em seu ponto fraco. Estas são emoções ativas, exemplificáveis na conduta de *Albino*. Por sua vez, àquelas mais passivas podem não incluir esse impulso para a ação. Por exemplo? Os momentos em que *Albino*, mesmo triste, e sofrendo, fica sentado, sem querer movimentar-se, coagido pelo desespero de não conseguir reagir, tampouco sentir impulsos para agir.

Por sua vez, em *Santareno* (2019, p.20-21), temos que:

Ergue-se o pano. *O lugre* está fundeado. Vê-se subir do mar, puxado por grandes cordas accionadas num sistema de roldana, o penúltimo dos dóris que, na madrugada do dia em que começa o drama, tinha «arriado», quer dizer, saído para a pesca. O último bote da companhia

(cada dóri é tripulado por um só homem) está ainda lá fora, no oceano, em perigo mortal, lutando contra um mar de «brisa», violentíssimo. Toda a tripulação, pescadores e oficiais, está debruçada na borda do navio, comentando em alta grita as tentativas do náufrago para alcançar o lugre: brados de estímulo, invocações religiosas, gestos de desespero, corridas desordenadas; dois rezam ajoelhados. A curtos intervalos, ouve-se a sereia do navio. Vento rijo. Sempre, o grito das gaivotas. Por vezes o mar galga a amurada do veleiro, molhando os homens, que vestem todas as roupas oleadas (chapéu, casaco e saia, de cor amarela, verde ou preta) usadas pelos pescadores bacalhoeiros nas fainas da pesca e da escala (amanho do peixe); calçam botas altas de borracha negra. Nos quetes, algum bacalhau recém-pescado. Céu negro. Névoa densa. Cai o «snow». São cinco horas da tarde.

Neste excerto, Santareno apresenta ao leitor um outro nível de emoção, a emoção ativa. A diferença entre as emoções destacadas do comportamento de Albino, em sua maioria, emoções passivas, só distoantes por ocasião do assassinato do cozinheiro, fica vivamente contrastadas com as emoções ativas manifestadas pela tripulação do lugre acima, retratadas no grau máximo de excitação e de força de impulso para a ação. No caso, o que Santareno apresenta ao leitor é que as experiências emocionais variam também quanto ao prazer ou desprazer que provocam, isto é, quanto ao seu caráter hedonista. Em outras palavras, se as emoções de tristeza, vergonha e medo de Albino são desagradáveis, de outro lado, há emoções de alegria, orgulho e satisfação, consideradas agradáveis, como as demonstradas, no excerto, pela tripulação tentando animar o último pescador já sob a neve que caía. Quando ambas apresentam intersecção? Nos momentos em que, cada personagem em seu contexto, outras emoções são indiferenciadas. É o caso, por exemplo, da piedade, da admiração e da surpresa que, em algum momento, em ambos os casos são identificadas, podendo não ser claramente agradáveis ou desagradáveis.

O que o psicólogo e o psiquiatra em Bernardo Santareno estão demonstrando para seu leitor nas obras *Nos mares do fim do mundo* e *O lugre?* Estão sinalizando que as experiências emocionais variam em seu grau de complexidade. Muitas vezes o estado emocional é difícil de ser descrito e caracterizado por uma única experiência interior, de uma determinada emoção sendo esta agradável ou desagradável. Outras experiências emocionais mais simples e diretas, como, por exemplo, sentir medo diante do mar enfurecido e da neve que nele cai no mesmo momento, intercalam-se com as primeiras, tecendo o intrincado sentido humano do subjetivo.

Uma vez que todas as emoções do homem podem, praticamente, ser classificadas em seis categorias principais, começando pelas emoções básicas ou primárias e que são dirigidas para um objetivo, as emoções primárias constituem um grupo de emoções, considerado como o mais básico e mais simples e que, usualmente, está associado à busca de objetivos e com altos graus de tensão. Fazem parte deste grupo as emoções de alegria, cólera, medo, tristeza. As emoções ligadas à estimulação sensorial são as relacionadas à percepção/sensação do que é agradável ou desagradável dos objetos. O sentimento resultante? Tende a ser dirigido para o objetivo positivo ou negativo. São eles, a dor, a repugnância, o desprazer e o prazer.

Outra categoria de emoções se refere à autoestima, tais como a vergonha, o orgulho, a culpa e o remorso, além dos sentimentos de erro e fracasso. Essas emoções são essencialmente ligadas à percepção que a pessoa tem de seu próprio comportamento em relação aos padrões de comportamento, bem como ao seu nível de aspiração. Na categoria das emoções referentes a outras pessoas incluem-se aquelas que surgem principalmente diante da relação percebida da pessoa com outras, sendo os sentimentos dirigidos para elas. Estes sentimentos tornam-se muitas vezes cristalizados na forma de predisposições emocionais permanentes, ou atitudes. Estas emoções são o amor, o ciúme, a inveja e o ódio.

Constituindo-se como um drama que narra a dureza da vida dos pescadores portugueses nos mares do Norte, a serviço da frota bacalhoeira, bem como das tensões da vida a bordo dos dóris, *O Lugre*, além do que já mencionamos alhures, descortina ao espectador a relação quotidiana do homem com o perigo, bem como as diferentes formas pelas quais os homens reagem diante do mesmo. O confronto entre o homem e a força da natureza não só realçando as diferentes facetas dos personagens como evidenciando a existência de outros tipos de sentimentos emocionais em relação às pessoas, que, geralmente, são menos envolventes, menos ligados à busca de objetivos.

Estes sentimentos, usualmente relacionados às avaliações que se fazem de outra pessoa, por exemplo, à admiração, à simpatia, à piedade, ao desprezo e à antipatia, fazem coro com um outro grupo de emoções, o das emoções contemplativas, caracterizando-se pelo fato de a pessoa estar dirigida para a apreciação de objetos e/ou eventos. Em *O Lugre*, o núcleo comum desses sentimentos tem aspecto agradável e também pode exprimir

o súbito alívio de tensão provocado pela realização do objetivo, a saber: ser capaz de enfrentar o perigo. Este último aqui representado pelo mar, a solidão e a pesca ancestral, e portanto muito mais valorativa, do bacalhau.

Refletindo sobre o aspecto histórico e denunciativo de *O Lugre*, a saber, ser a peça um alerta de que Salazar, ao decidir não suspender a travessia do Atlântico pelos barcos portugueses durante a II Guerra Mundial, estava manipulando a sobrevivência humana para tratar de questões de segurança e de diplomacia internacional, Santareno já suscita a discussão de uma emocionalidade ligada à excitação geral e ao sentimento de bem-estar pessoal, individual, social e nacional.

Irmanadas ao grupo das disposições emocionais, a comoção social provocada pela campanha do bacalhau, em tempos em que o trigo e o bacalhau eram os produtos que mais pesavam na cadeia alimentar e na balança comercial de Portugal, é recuperada pelo autor e passa a ser descortinada como um conjunto de estados emocionais difusos e transitórios, carregado de grande conteúdo afetivo individual e social. Entretanto, a violenta repressão a que os pescadores passaram a ser submetidos, a violência que sofrem dentro dos dórís sem ter a quem recorrer, os rigores disciplinares impostos a bordo dos bacalhoeiros, as inquietações e o sofrimento daqueles personagens em condições miseráveis revelam um retrato desencantado de toda a nação. Internacionalizava-se o propósito cruel do Estado Novo.

Parecendo coexistir em pares antagônicos, seja em *O Lugre*, seja em *Nos mares do fim do mundo*, estas disposições pontuam a disposição de alegria como contrária à de depressão; a de felicidade como contrária a de tristeza; a de calma como contrária a de tensão. A disposição tendendo, então, a invadir tanto o eu quanto o ambiente. A peça, baseada nas experiências autorais e nas histórias que lhe foram contadas pelos marinheiros que conheceu enquanto médico na frota bacalhoeira portuguesa na Terra Nova, reconstrói, em seus diálogos, os comportamentos humanos, com suas diferentes reações, daqueles que eram obrigados a arriscar tudo perante a adversidade.

Quadros narrativos que realçavam o elemento humano rodeado pela mais austera natureza, *Nos mares do fim do mundo* e *O lugre* pontuam momentos de linguagem poética, reflexão e narrativa que promovem observações para se narrar ao mesmo tempo que narram trajetórias marítima e de vida para tratar personagens que se descobriam reais e



análise crítica de Santareno. Porque, em análise literária, são os enredos que determinam a teoria, ou técnica, que deve ser empregada para sua melhor compreensão, e não vice-versa. Do mesmo modo, são nossos horizontes, e o que lhes falta, que ditam qual conteúdo buscar na obra que desejamos comprar.

Assim, ler o que há de olhar psiquiátrico e de olhar psicológico em Bernardo Santareno é pontuar quais caminhos o conhecimento científico desse autor lusitano aprecia percorrer, ou desconstruir, para melhor imaginar e reconstruir esse conhecimento.

### **OBSERVAR PARA NARRAR; NARRAR PARA TRATAR**

Em Benjamin (1935; 1983), Todorov (1978; 1987) e Ricoeur (1984; 1995), tem-se, de modo geral, que as narrativas são construídas para dar sentido às experiências humanas, bem como para organizá-las temporalmente. De que forma isso ocorre? Ao narrar, o sujeito se capacita a interpretar sua vida e a criar uma significação pessoal para os eventos vivenciados. Em Lima (2013), o inconsciente é tido como uma força atuante ligada às condições que cada um tem de transformar o que ocorre em sua vida. Em Santareno, o observar para narrar trabalha o tempo todo com os conflitos internos inconscientes de cada personagem, ao passo que, identificados os sintomas, o narrar para tratar busca promover a recriação e o desenvolvimento do eu dos personagens.

Em *Nos mares do fim do mundo* e *n'O Lugre*, os diálogos e observações apresentam estórias que terceiros contam sobre uns, assim como interpretações que estes “uns” contam dos terceiros. Neles, Santareno observa tudo o que é mito ou a lenda, tragédia ou drama para, tal como ensina Dartigues (1998), depreender o que elas engendram de importante na definição pessoal que cada um dos personagens tem de si próprios. Sem narrar sobre si, o indivíduo fica impedido, ou com dificuldades, de organizar temporalmente suas experiências.

Sendo no ato de narrar como ato de fala endereçado a um outro que o vivido se constitui como experiência (Lani-Bayle, 1999), Santareno, ao narrar a experiência de vida de seus personagens, pontua como elas são escutadas e seguidas, de forma a formar um conhecimento autêntico, e válido, para todos os indivíduos de suas respectivas coletividades. O observar para narrar, portanto, desvelando um conjunto de narrativas

ficcionais, elaboradas em cada caso analisado, de modo a configurar uma estrutura do universo marítimo luso em ambas as obras representado.

Em Bertrand (1998), entretanto, fica esclarecido que o processo analítico, ainda que não vise à composição narrativa, é, todo ele, constituído por narrativas que, uma vez desconstruídas, propicia a ressignificação dos acontecimentos em novas narrativas, desta vez voltadas à conscientização dos personagens sobre o que ocorre com eles. Ao fazê-lo, Santareno efetua o segundo passo aqui analiticamente proposto, a saber, o narrar para tratar.

Em *Cinco Lições de Psicanálise* (2003), o tratamento do trauma, da repressão, dos chistes, do erotismo e da recapitulação e transferência são apresentados por Freud como maneiras de encarar, questionar e compreender uma série de perturbações e psíquicas observáveis nas mais diferentes pessoas inseridas em sociedade. Contextualizado aos quadros narrativos visualizados por Bernardo Santareno a bordo do David Melgueiro, Senhora do Mar e Gil Eannes, esse tratamento distingue comportamentos e perfis que realçavam o elemento humano rodeado pela mais austera natureza enquanto este se dirigia, todos os anos, para a Terra Nova e Groenlândia.

Seguindo a linha freudiana, Santareno, seja *Nos mares do fim do mundo*, seja *n'O lugre*, a partir dos conteúdos que os pescadores lhe contavam, inferia suas observações clínicas, buscando identificar os núcleos patológicos que se deixavam entrever para além do sintoma nos distúrbios neuróticos. Essa perspectiva freudiana, intitulada método de associação livre, tais distúrbios eram contemplados de forma ampla, focando tanto o campo pulsional quanto a trama psíquica. De acordo com Freud (1926/2006, p. 220):

o curso da associação livre produzia um estoque abundante de ideias que podiam nos colocar na pista daquilo que o paciente havia esquecido. Com efeito, esse material não trazia à tona o que realmente fora esquecido, mas trazia tão claras e numerosas alusões a ele que, com o auxílio de certa suplementação e interpretação, o médico podia adivinhar (ou reconstruir) o material esquecido a partir dele.

Santareno, psiquiatra, com o objetivo de conduzir à consciência o material psíquico patogênico identificado, a fim de extirpar ou, ao menos, diminuir os padecimentos por eles ocasionados na tripulação com quem convivia, representa ficcionalmente, em *Nos mares do fim do mundo* e *n'O lugre*, tais morbidades e impressões. O que isto significa? Significa dizer

que a intervenção do narrar para tratar visava ao paciente desconstruir os sentidos formulados e seguir estabelecendo novas associações e novas configurações narrativas que os reposicionassem como narradores de suas próprias estórias.

Os traumas, partes mnêmicas resultantes de momentos emocionais de grande frustração, eram tratados através das revelações que Santareno alcançava a partir dos diálogos. Gradativamente, os estados de confusão dos personagens se amenizavam quando estes expunham uma quantidade grande de experiências.

A repressão, negação e bloqueio que impediam o resgate dos traumas, era a forma dos personagens enterrarem tudo aquilo que não era bem visto socialmente. Era a forma que o personagem encontrava para manter sua personalidade protegida. Uma vez desfeita, a resistência do personagem era quebrada e, com a volta do conteúdo aflitivo à consciência, o conflito mental acabava, bem como seus sintomas.

Os chistes, ditos e piadas tendenciosas, que contêm humor e sagacidade, enquanto meios de expressão do inconsciente, serviriam como substitutos de conteúdos reprimidos. Deformando estes últimos, tiravam o foco do trauma original. Ao fazer os personagens narrá-los, Santareno alcançava uma forma de liberar determinados pensamentos inibidos pelos mesmos. Convidados a falar abertamente sobre o que quisessem, os personagens, por associação livre, exibiam o conteúdo reprimido, não sofrendo ao expor seu trauma. Por sua vez, o erotismo, quando associado a sintomas mórbidos, revelava repressões que acabavam por desencadear quadros patológicos.

Na recapitulação e transferência, o personagem, podendo adoecer quando privado de se satisfazer, bem como às suas necessidades, reprime-se, fugindo da realidade enquanto regride a psique inconscientemente a níveis interiores. Com a libido se fixando aos estados evolutivos mais antigos, o personagem se vale de meios psíquicos primitivos e originários para manifestar essa necessidade. Por sua vez, nos personagens neuróticos, é comum a aparição da “transferência”, sintoma em que o personagem direciona ao psiquiatra diversos sentimentos que misturam fantasias, hostilidade e também afeto.

Em contextos de psicologia e psiquiatria, essas cinco lições configuram, portanto, um encontro entre o sujeito da aprendizagem e a realidade social. Partindo da relação entre aprendizagem e experiência, a

saber um dos núcleos da obra do filósofo da educação John Dewey (1859-1952), entendemos que são fundamentais para, aqui contextualizadas, atestarem a capacidade de Santareno em refletir sobre o vivido, reconstruindo-o ficcionalmente. Por adição, constituindo-se como elemento fundamental dos métodos observacional e narrativo, atuam, também, como técnicas de associação livre que convidam as personagens (tidas como pacientes) a expressarem tudo aquilo que lhes passe pela mente visando a aprender com a experiência do ato de pensar.

Em *Nos mares do fim do mundo* e *n'O lugre*, a aplicação desses conhecimentos psicológicos e psicanalíticos podem atingir o sentido proposto por Dewey, no qual os personagens (pacientes) pudessem experimentar o sentido social de suas ações.

## CONCLUSÃO

Em resumo, as emoções, em geral, provocadas que são, constantemente, por situações psicológicas específicas, motivaram o psicólogo e psiquiatra que coexistiam em Santareno a mostrar ao leitor, em *Nos mares do fim do mundo* e em *O Lugre*, que as mesmas podem, certamente, ser úteis ou prejudiciais ao comportamento adaptativo do organismo, mas que estes efeitos dependem, por certo, de sua intensidade e das condições ambientais em que elas são despertadas.

No contexto do distanciamento espacial e da solidão a que as personagens dessas obras estão inseridas, a emoção é uma força poderosa dos problemas humanos; é o “sal da vida” e, de certa forma, um registro de preservação cultural de uma prática antiga portuguesa, a pesca do bacalhau.

A mesma que, levada para a encenação, descortinou ao mundo a propaganda de cunho econômico do Estado Novo, reproduzida em sua ordem social: ao manter no mar a frota do bacalhau durante a II Guerra Mundial, alegando ser este o “pão” dos lusitanos, Salazar impôs a morte a dezenas de pescadores sob o bombardeio de submarinos nazistas, numa opressão silenciada e sem fim de trabalhadores que ali foram obrigados a sobreviver em condições miseráveis.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA FILHO, Antonio José de. et al. Trajetória histórica da reforma psiquiátrica em Portugal e no Brasil. *Revista de Enfermagem Referência*. Série IV - n.º 4 - jan./fev./mar. 2015. p.117-125. Disponível em < <http://dx.doi.org/10.12707/RIV14074> > Acesso em 14 dez 2020.

ALVES, F. A. *Doença mental nem sempre é doença. Racionalidades leigas sobre saúde e doença mental: Um estudo no norte de Portugal*. Porto, Portugal: Afrontamento, 2011.

BENJAMIN, W. Le narrateur. Réflexions sur l'oeuvre de Nicolas Leskov (1935). In *Essais 2* (M. de Gandillac, Trans.). Paris: Denoël, 1983.

BERTRAND, M. Valeur et limites du narratif en psychanalyse. In M. Bertrand (Ed.), *Psychanalyse et récit*. Stratégies narratives et processus thérapeutiques. Besançon, France: Presses Universitaires Franc-Comtoises, 1998, p. 9-19.

DARTIGUES, A. Paul Ricoeur e a questão de identidade narrativa. In CESAR, C. M. (Ed.). *Paul Ricoeur. Ensaíos*. São Paulo: Paulus, 1998, p. 7-25.

DELAY, Jean. "Discours de réception de Jean Delay". Disponível em < <http://academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-jean-delay> > Acesso em 15 outubro 2020.

FREUD, S. *Cinco lições de psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

FREUD, S. A questão da análise leiga: conversações com uma pessoa imparcial (1926). In *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Vol. 20. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

LANI-BAYLE, M. *L'enfant et son histoire. Vers une clinique narrative*. Ramonville Saint-Agne, France: Erès, 1999.

LIMA, Luiz Tenório Oliveira. *Freud*. São Paulo: Publifolha, 2013.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. O sentido dominante: a literalidade como produto da história. In: *A linguagem e seu funcionamento*. Campinas: Pontes, 1987, p. 135-148.

PEREIRA, José Manuel Morgado. *A Psiquiatria em Portugal: Protagonistas e história conceptual (1884-1924)*. Tese de doutoramento. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra: Setembro, 2015.

PÉREZ-RINCÓN, Héctor. *Psiquiatria e Literatura. Rev. Latinoam. Psicopat. Fund.*, São Paulo, v. 13, n. 3, p. 391-394, setembro 2010.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa* (1984), vol. 2. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

SANTARENO, Bernardo. *Nos mares do fim do mundo: doze meses com os pescadores bacalhoeiros portugueses, por bancos da Terra Nova e da Groenlandia*. Lisboa: Expo 98, 1997.

SANTARENO, Bernardo. *O lugre: peça em 6 quadros*. Silveira, Lisboa: E-Primatur. 2019.

SILVA, J. A. *Psicologia & Comportamentos*. Ribeirão Preto: Canavaci, 2003.

SIQUEIRA-SILVA, R. et al. Portugal e Brasil no cenário da saúde mental. *Fractal: Revista de Psicologia*, 25(3), 2013, p. 475-496.

TODOROV, T. *La notion de littérature et autres essais*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

Recebido em 19 de novembro de 2020

Aprovado em 4 de dezembro de 2020

Licença: 

José Aparecido da Silva

Mestre e Doutor em Psicologia pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo e Pós-doutorado em Percepção e Psicofísica pela Universidade da Califórnia, Santa Bárbara, USA, é Professor Titular Aposentado do Departamento de Psicologia da FFCLRP-USP. Na Universidade de Coimbra é Co-Coordenador do Mestrado em Psicologia Experimental e, na Universidade Nacional de Tucumán (Argentina), é co-coordenador do Centro Associado de Pós-graduação apoiado pela CAPES (Brasil) e pela SPU (Argentina). Em 2017 criou e é o coordenador do Curso de MBA da USP Comportamento nas Organizações. Ministra no PECE USP/POLI as disciplinas Inteligência Emocional e O Processo de Liderança.

Contato: [jadsilva@ffclrp.usp.br](mailto:jadsilva@ffclrp.usp.br)

 <https://orcid.org/0000-0002-1852-369X>

Rosemary Conceição dos Santos

Pós-Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Pós-Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica. Pós-Doutorado em Letras Clássicas e Vernáculas pela Universidade de São Paulo. Pós-Doutorado em Cognição, Leitura e Literatura pela Universidade de São Paulo (2009). Doutorado em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Mestrado em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

Contato: [cienciausp@usp.br](mailto:cienciausp@usp.br)

 <https://orcid.org/0000-0001-7304-0511>

# O MARTÍRIO DO PADRE E DOS CAVALEIROS: PERSPECTIVAS DO “MORRER PELA FÉ” EM GIL VICENTE E EM JOSÉ DE ANCHIETA

*THE PRIEST AND THE KNIGHT'S MARTYRDOM: PERSPECTIVES ON “DYING FOR ONE'S FAITH” IN GIL VICENTE AND IN JOSÉ DE ANCHIETA*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v12i23p117-132>

Marina Gialluca Domene<sup>1</sup>

## RESUMO

O tema da morte – e o que acontece depois dela – é recorrente na arte medieval europeia. O teatro português do período, tendo encontrado seu apogeu em Gil Vicente, encontra também no mestre uma discussão sobre diferentes tipos de almas, de mortes e de destinos. Poucas décadas depois, do outro lado do Oceano Atlântico, a colônia portuguesa na América viu o padre jesuíta José de Anchieta encenar, com a ajuda de outros padres e também de nativos, peças que também discutiam o tema. Este artigo lança o olhar sobre as consequências eternas do martírio religioso. Morrer pela fé católica parece garantir não só a entrada no Paraíso, como também um certo prestígio diante de representantes divinos. Pretendemos analisar de duas peças: o *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente, em que quatro Cavaleiros de Cristo são recebidos com honrarias pelo Anjo barqueiro, e o *Diálogo de Pero Dias mártir*, de José de Anchieta, em que um jesuíta martirizado em alto-mar conversa com o próprio Cristo. O que propomos é perceber as relações dialógicas entre os textos: a inserção em uma mesma tradição teatral e o estabelecimento de uma mesma moral cristã católica quinhentista.

## PALAVRAS-CHAVE

Gil Vicente; José de Anchieta; Teatro religioso; Morte; Salvação.

## ABSTRACT

The theme of death – and what happens after it – is recurring in European medieval art. Portuguese drama at this time, having found its heyday in Gil Vicente, also finds in the master a discussion on different kinds of souls, deaths and fates. Few decades later, on the other side of the Atlantic Ocean, the Portuguese colony in America saw the Jesuit priest José de Anchieta perform, with the help of other priests and also natives, plays which discussed the theme too. This paper casts its eyes over the eternal consequences of religious martyrdom. To die for the catholic faith seems to guarantee not only admittance to Heaven, but also some sort of prestige before divine representatives. We intend to analyze two plays: *Auto da Barca do Inferno*, by Gil Vicente, in which four Templar Knights are received with honors by the Angel in the boat, and *Diálogo de Pero Dias mártir*, by José de Anchieta, in which a Jesuit martyred on the high seas talks to Christ Himself. What we propose is to perceive dialogical relations between the two texts: their insertion in the same theatrical tradition and the establishment of the same 16th century Catholic Christian moral.

## KEYWORDS

Gil Vicente; José de Anchieta; Religious drama; Death; Salvation.

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

## UMA APRESENTAÇÃO

Neste artigo, partindo de um objeto de estudo que será o interesse principal de um futuro doutorado, propomo-nos a discutir duas peças de diferentes autores em que um mesmo tema é abordado de maneiras distintas. Ambas as peças, o *Diálogo de Pero Dias*, de José de Anchieta, e o *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente, apresentam aos olhos do espectador e do leitor almas humanas, que, após terem morrido pela fé, são recebidas por representantes divinos e encaminhadas para o Paraíso. Pretendemos analisar essas aparições em uma e outra peça, discutindo de que maneira essas almas são recebidas, a fim de realçar as características únicas de cada texto, considerando o que diz Dalila Pereira Costa em seu livro *Gil Vicente e sua época*. Essa lógica também será aplicada ao teatro de Anchieta.

Se a ideia da morte é mais reveladora da essência do pensamento do homem do que a ideia da vida, cumpre, em relação a Gil Vicente e à sociedade portuguesa sua contemporânea, curvarmo-nos sobre suas manifestações; e que no poeta estarão esparsas ao longo de toda sua obra e muito em particular concentradas na chamada Trilogia [...]. (COSTA, 1989, p. 57)

Como testemunhos das obras, nossa análise será baseada nas edições presentes em *Gil Vicente: Autos*, organizado por Cleonice Berardinelli, e em *Poemas – Manuscritos do século XVI, em português, castelhano, latim e tupi*, transcrito por Maria de Lourdes de Paula Martins.

O *Auto da Barca do Inferno* é um texto bastante difundido e muito conhecido. Não faremos um resumo detalhado da trama, entretanto, elencaremos alguns elementos do enredo que serão vitais para a análise. O outro texto escolhido e seu autor parecem habitar certa região obscura na historiografia da literatura brasileira e mundial. Portanto, com a licença do leitor, começaremos as duas partes principais deste texto com um rápido resumo dos pontos que nos interessam.

Apesar das léguas e das décadas que separam os textos, ambos pertencem a uma mesma tradição literária e a um mesmo contexto religioso, que devem ser explorados antes que essas cinco figuras – os

quatro Cavaleiros e Pero Dias mártir – possam ser analisadas com mais vagar.

## O MARTÍRIO E O JULGAMENTO DAS ALMAS NO CATOLICISMO

Para entender a natureza das cinco personagens, é preciso entender as diferenças entre elas e outras personagens teatrais. Tanto os Cavaleiros quanto Pero Dias são mártires da fé, isto é, pessoas que morreram pela fé cristã que professavam. Nenhuma dessas presenças em cena pode ser dissociada da problemática do martírio, que pede uma discussão mais aprofundada. O cristianismo é uma religião inteiramente baseada na ideia de martírio. Escreve Renato Cymbalista em sua tese de doutorado:

O martírio de Cristo significou um fator de identidade da religião cristã, e o próprio Novo Testamento deu ao sofrimento de Cristo um sentido exemplar e pedagógico: “por ter ele mesmo sofrido, ao ser posto à prova, pôde vir em auxílio daqueles que estão sendo postos à prova” (Hebreus 2:18). Após o martírio original, o exemplo de Cristo foi seguido pelos seus apóstolos e por muitos outros de seus seguidores cristãos dos primeiros séculos. (CYMBALISTA, 2006, p. 34)

De fato, esta parece ser uma ordem dada por Cristo, que, no *Evangelho de São Lucas*, diz: “Porque, quem quiser salvar a sua vida, perdê-la-á; mas quem sacrificar a sua vida por amor de mim, salvá-la-á” (Lc 9: 24). Durante os primeiros séculos da nossa era, quando os cristãos eram perseguidos pelo Império Romano, os túmulos dos primeiros mártires serviram de local de refúgio e de culto para os sobreviventes, que, baseando no versículo acima citado, presumiam que todo aquele que tivesse sido morto pela fé teria um lugar garantido no Reino dos Céus e, portanto, pediam sua intercessão junto a Deus, para que fossem protegidos. Quando o Império se converte ao cristianismo e à Igreja, essas mortes – traumas coletivos – precisam ser ressignificadas, assumindo um posto essencial da rotina religiosa católica. Os túmulos onde os fiéis tinham encontrado refúgio durante a perseguição tornam-se templos<sup>1</sup>. Os mortos tornam-se um exemplo a ser seguido. O morrer pela fé deixa de ser um risco iminente para a maior parte dos cristãos na Europa durante séculos, retornando ao

---

<sup>1</sup> É a partir dessa forma de homenagem, de acordo com Cymbalista (2006), que nasceu o costume católico de enterrar seus mortos ao redor do tempo religioso: as primeiras igrejas não foram cercadas pelo cemitério; antes, foram construídas dentro dele.

horizonte diante da ânsia por invadir e conquistar Jerusalém, a terra santa, que estava então sob domínio dos turcos.

Depois, na Península Ibérica, o martírio será encorajado novamente dentro da Companhia de Jesus, ordem à qual pertenceu José de Anchieta e cujo objetivo era a propagação da fé católica entre povos não-europeus, o que certamente representaria um risco aos padres missionários. Anchieta ansiava pelo martírio e tinha na mais alta conta seus companheiros de hábito que haviam morrido em nome da fé e da Igreja. A respeito do padre-dramaturgo, Cymbalista (2006, p. 91) escreve:

Anchieta, antes mesmo de pisar no Brasil, ansiava pelo martírio já na travessia do Atlântico, conforme narra Simão de Vasconcelos: “sem ser compelido, sem ser soldo, sem interesse, propõe de ajudar-vos livremente, até morrer com vossa mesma cruz”. O martírio era parte da argumentação dos jesuítas que já encontravam-se no Brasil, clamando por novos companheiros.

É com esse conceito de martírio que nos deparamos ao lermos as duas peças, que também lidarão com a própria questão do destino das almas após a morte. Quase todas as personagens dos textos deixaram a vida terrena para trás e agora enfrentam as consequências das escolhas que fizeram ao longo de sua vida. Esse julgamento, a partir do século XII, passa a tornar-se mais parecido com um julgamento no imaginário europeu: “Deus transformou-se em um grande juiz que determinava a sentença de cada alma. Cristo e os santos advogavam em favor da ida ao Paraíso, o Diabo procurava argumentar pela ida ao Inferno” (CYMBALISTA, 2006, p. 254). No teatro do século XVI, também podemos encontrar vestígios da crença em um julgamento individualizado, que poderia ocorrer no momento da separação entre corpo e alma. Este momento tornara-se crítico para os católicos na Idade Média (CYMBALISTA, 2006, p. 255), cuja religião esteve intimamente ligada ao surgimento do teatro.

## **O OBJETIVO DO TEATRO RELIGIOSO MEDIEVAL**

As tragédias e as comédias escritas pelos gregos e pelos romanos durante a Antiguidade permaneceram esquecidas durante vários séculos, de forma que o teatro precisa renascer na Europa medieval. Novas formas teatrais surgem, dissociadas de formas anteriores. E tal qual o teatro clássico, esse novo teatro europeu é embalado no berço da religião

dominante. Esse teatro predominou entre os séculos X e XV. A partir dos Quinhentos, a redescoberta de formas teatrais clássicas marcou o início de uma nova fase para o teatro europeu.

Na segunda metade do século XVI, um jovem espanhol formado em Coimbra tornou-se membro da Companhia de Jesus e foi enviado ao Brasil como parte da empresa missionária portuguesa na América. Seu nome era José de Anchieta, e ele escreveu, em solo americano, peças religiosas com o objetivo de pregar tanto aos nativos ameríndios quanto aos colonos europeus que, aqui, se encontravam. Sua obra caminha livremente entre as línguas brasílica (o tupi), portuguesa e espanhola, e busca fixar a religião e os valores católicos entre os espectadores.

Tanto Gil Vicente quanto José de Anchieta escreveram suas obras no século XVI. Entretanto, a mentalidade que traduzem é essencialmente medieval, bem como a própria cena para a qual traduzem seus valores morais também o é. José Antonio Saraiva, em seu livro *Poesia e drama: Bernardim Ribeiro, Gil Vicente, Cantigas de Amigo*, descreve Gil Vicente como “o último representante da Arte da Idade-Média, o último astro que se apaga antes de a claridade da Renascença vir inundar a Terra e o Céu” (SARAIVA, 1990, p. 147). Isso implica que há diversas diferenças entre o que nós, leitores e espectadores do século XXI, pensamos que deveria ser teatro e o que Gil Vicente, Anchieta e seus pares pensavam que deveria ser o teatro.

Essas formas teatrais que prevaleceram entre os séculos X e XVI dizem respeito a uma cultura e a um pensamento específicos, de forma que há certo “acordo implícito entre autor, actores e público, por uma concepção existencial partilhada unanimemente nos seus valores de crença e fé” (COSTA, 1989, p. 132). As três partes partilham do mesmo sistema de crenças e da mesma visão de mundo e não precisam de traduções. Isto é verdade para o *Auto da Barca do Inferno* e também para o *Diálogo de Pero Dias mártir* que, tendo sido escrita em espanhol, dirigia-se certamente a um público majoritariamente europeu.

São peças que cumprem o papel de entreter e de divertir, mas também cumprem o objetivo de pregar aos seus espectadores. Não raro, o público era quem o narrador de *O nome da Rosa*, de Umberto Eco, chama de “simples”: aldeões, pessoas de baixa estirpe social e, portanto, de pouco estudo, como os colonos a quem Anchieta pregava. Gil Vicente, por outro lado, escrevia para a Corte, como veremos a seguir.

As personagens dos Cavaleiros e de Pero Dias são usadas como exemplo na pregação do padre-dramaturgo e do mestre português. Exemplo do que um bom cristão deve buscar e de como deve viver. E é a esses exemplos que voltaremos nosso olhar e nossa atenção a partir de agora.

## OS TEMPLÁRIOS DA CORTE

José Augusto Bernardes (2003, p. 143-144), professor da Universidade de Coimbra, descreve a chamada *Trilogia das Barcas* como o resultado de um desdobramento em modelos progressivos e articulados da moralidade de Gil Vicente. De fato, Paul Teyssier assinala que “a peça é designada, por conseguinte, como ‘auto de moralidade’” (TEYSSIER, 1985, p. 49). A moralidade é o gênero do teatro religioso medieval em que, de acordo com Hermilo Borba Filho, “se figurava a luta do Bem contra o Mal – ou seja, a luta do poder divino com Satanás, sendo os personagens simbólicos, retratados por meio de alegorias” (BORBA FILHO, 1950, p. 97). Bernardes (2003, p. 143-144) compara a moralidade de Gil Vicente nas *Barcas* à farsa<sup>2</sup>, no sentido de trazer à cena “um cortejo de enganações (...) só [desveladas] através das acusações do Diabo e do Anjo”.

No *Auto da Barca do Inferno*, peça encenada na corte do rei Dom Manuel de Portugal em 1517 (VICENTE, 2012, p. 62), almas mortais, recém-expiradas, chegam a um porto, onde se deparam com duas barcas. A Barca que leva à Glória – isto é, ao Paraíso – capitaneada por um Anjo, é o transporte preferível, mas uma a uma – num processo quase repetitivo – diversas das almas são rejeitadas por ele e encaminhadas à Barca que leva ao Inferno, onde são recebidas pelo Diabo, que ironiza seus pecados e as provoca. Paul Teyssier (1985, p. 50) escreve que

nada pode ser mais característico da arte vicentina do que a composição “proceSSIONAL” desta peça. Não há nela enredo, no sentido usual do termo, mas um desfile de cenas simétricas. Cada um dos pecadores começa por dirigir-se para a barca do anjo mas é repellido e inexoravelmente obrigado a entrar na do diabo - com uma variante

---

<sup>2</sup> A encenação da farsa estava frequentemente relacionada ao Carnaval, o que lhe confere também um público menos nobre e mais urbano. Não requer “grandes esforços intelectuais, porque consistem em peças curtas, de duzentos a quatrocentos versos” (MINOIS, 2003, p. 198-199). O espetáculo tende ao violento, ao cômico, ao baixo. Apesar de muitas das peças de Gil Vicente – sobretudo a *Trilogia das Barcas* – não serem tão violentas, há em sua estrutura algo de farsesco.

significativa para o Judeu que, sendo excluído da sociedade regular e, portanto, até da sociedade dos condenado, será levado a reboque.

Observemos como o Diabo responde à chegada do Onzeneiro<sup>3</sup> ao porto: “Oh! que maora venhais, / onzeneiro meu parente!” (VICENTE, 2012, v. 182-183, p. 69). Depois, ao saber que a alma morreu justamente quando estava para receber seu pagamento, ele continua: “Ora mui m’espanto / não vos livrar o dinheiro” (VICENTE, 2012, v. 188-189, p. 69). Ao referir-se ao parentesco entre os dois, o Diabo sugere familiaridade, mas isso não impede – de fato, é justamente o oposto: incentiva – o sarcasmo com que reage ao pecado do Onzeneiro.

O enredo se repete, com o engano e as acusações caindo sobre cada uma das personagens, que numa espécie de “o nivelamento ontológico dos mortos, visível nas Danças da Morte, cuja sugestão comparece nas Barcas, especificando, também no plano figurativo, uma matriz de natureza doutrinal” (BERNARDES, 2003, p. 28). A Dança da Morte é um gênero medieval tardio que circulou por diversas regiões da Europa nos séculos XV e XVI, até chegar à Península Ibérica, ganhando algum destaque na Espanha. Nesse gênero, uma representação alegórica da Morte chama pessoas de diferentes estirpe social e idade para dançar ao redor do túmulo. Veem-se exemplos da Dança da Morte na poesia, em gravuras, bem como no teatro.

Tal qual nas Danças da Morte, percebe-se que as personagens do *Auto da Barca do Inferno* não têm nome. São chamadas, em sua maioria, pelo grupo social que as caracteriza: o Fidalgo, um Moço – servo do Fidalgo, sem falas durante a peça –, o Onzeneiro, o Sapateiro, o Frade, a Moça – amante do Frade, que surge com ele na cena, mas que também não fala –, o Judeu, o Corregedor, o Procurador, o Enforcado e os Quatro Cavaleiros. Não possuem, tampouco, traços que as distingam de outras pessoas na mesma condição. Há uma curiosa dualidade em Gil Vicente. De acordo com José Augusto Bernardes (2003, p. 51),

Certamente por se inscrever nesse registro de moralização que o faz, ao mesmo tempo, satirizar a mudança e acreditar nela, Gil Vicente privilegiou os tipos e não os indivíduos propriamente ditos. Há realmente poucos indivíduos no teatro de Gil Vicente.

---

<sup>3</sup> Isto é, agiota. É importante ter em mente que, no século XVI, emprestar dinheiro a juros era considerado pecado grave pela Igreja.

Os tipos sociais são extremamente numerosos no teatro vicentino (TEYSSIER, 1985, p. 124) e são “o objecto das atenções satíricas de Gil Vicente. Todos são atingidos pela sátira. Mesmo o povo miúdo é visado” (TEYSSIER, 1985, p. 155). Na obra do mestre português, a crítica e a sátira servem ao propósito de pregar certa ordem à sociedade, sendo dirigidas “aos homens e não às instituições – e por isso não envolvem qualquer contestação da ordem e da harmonia, nenhuma espécie de revolta contra o Monarca” (TEYSSIER, 1985, p. 160). A crítica feita ao Frade, por exemplo, é feita ao clérigo que não cumpre com seus santos deveres, e não à Igreja:

DIABO:

Fezeste bem, que é fermosa<sup>4</sup>!

E não vos punham grossa<sup>5</sup>  
no vosso convento santo?

FRADE:

E eles fazem outro tanto!

DIABO:

Que cousa tão preciosa! (VICENTE, 2012, v. 380-384, p. 76)

As únicas personagens que não são enviadas para a Barca do Inferno são o Parvo Joanes – que, em vez de encontrar seu lugar na Barca da Glória, é deixado na margem do rio, isto é, no Purgatório, à espera da sua vez de seguir viagem (TEYSSIER, 1985, p. 49-50) – e os Quatro Cavaleiros, a quem dirigimos nosso olhar neste momento.

Ao contrário de outras personagens, eles não são satirizados. Não há crítica que seja feita através de sua presença em cena. São, pelo contrário, vistos como exemplo.

O comentário da rubrica diz que cada um traz a Cruz de Cristo, após terem morrido “em poder dos mouros”. O texto diz: “Absoltos a culpa e pena<sup>6</sup> per privilégio que os que assi morrem têm dos mistérios da Paixão d’Aquele por Quem padecem, outorgados por todos os Presidentes Sumo Pontífices<sup>7</sup> da Madre Santa Igreja” (VICENTE, 2012, p. 93). A condição dos Quatro Cavaleiros é a de abençoados pela Igreja pela morte que sofreram.

---

<sup>4</sup> Referência à beleza da Moça que o Frade traz consigo, sua amante e companheira.

<sup>5</sup> Pôr dificuldades, censurar.

<sup>6</sup> Isto é, “absolvidos de culpa e castigo” (nota de rodapé; VICENTE, 2012, p. 93). Ou seja, os Cavaleiros chegam ao porto livres de seus pecados e, portanto, do castigo que lhes caberia.

<sup>7</sup> Papas.

São as únicas almas que não perguntam ao capitão infernal para onde vai sua barca – porque já o sabem muito bem. Assumem uma postura altiva no porto e dizem ao Diabo:

Vós que nos demandais?  
Siquer conhecê-nos bem.  
Morremos das partes d'além,  
e não queirais saber mais, (v. 847-85, p. 94)

Note-se que a recusa se assemelha a uma passagem bíblica em que Jesus Cristo ordena que os homens se esforcem para passar pela porta estreita, pois, a porta será fechada e os pecadores pedirão para entrar. “[O Senhor], porém, vos dirá: Não sei de onde sois; apartai-vos de mim todos vós que sois malfeitores” (*Ms 13:27*). De acordo com a Bíblia e com a doutrina, Cristo fala do reconhecimento entre Deus e os fiéis, que serão salvos: “As minhas ovelhas ouvem a minha voz, eu as conheço e elas me seguem” (*Jo 10:27*). Se ambas as passagens sugerem o reconhecimento entre Deus e os salvos, o mesmo pode ser dito do Diabo e daqueles cujo destino é o Inferno. É muito significativo, portanto, que o barqueiro infernal se dirija com familiaridade ao Onzeneiro, mas que seja acusado de ser um estranho para os Cavaleiros: não pode conhecê-los, pois não são seus.

O Anjo também pertence a esse jogo. Se, quando Brísida Vaz se lhe aproxima à Baca da Glória, responde: “Eu não sei quem te cá traz...” (v. 519, p. 81), mostrando que não sabe sequer por que meios ela chegou até ele, sua reação é completamente diferente quando os Cavaleiros chegam às portas de sua embarcação:

Ó cavaleiros de Deos,  
a vós estou esperando,

O que morrestes pelejando  
por Cristo, Senhor dos céos!  
Sois livres de todo mal,  
mártires da Madre Igreja,  
que quem morre em tal peleja  
merece paz eternal. (v. 855-862, p. 94-95)

A postura altiva que os Quatro tinham ao entrar em cena vê-se, era um direito seu, pois até o Anjo os recebe com honras.

Enquanto entram em cena, os Cavaleiros entoam:



Em 1571, portanto, uma expedição portuguesa tinha, entre seus objetivos, o de trazer 15 padres jesuítas – incluindo Pero Dias – para a costa do Brasil. “Depois de ter avistado o Brasil, o navio de Pero Dias foi arrastado por correntes marítimas até as Antilhas” (CYMBALISTA, 2006, p. 93). Retornado o curso, a frota foi atacada por navios franceses, liderados pelo capitão protestante João Capdeville. “Doze dos missionários foram trucidados em ódio da fé romana, a 13 e 14 de setembro de 1571. Esse martírio foi narrado por dois companheiros que sobreviveram” (CARDOSO in ANCHIETA, 1977, p. 193).

José de Anchieta teria escrito esse auto em homenagem ao mártir. A Companhia de Jesus tinha muito respeito e devoção pelos mortos pela fé, sobretudo padres e, de forma mais específica, padres jesuítas – eram considerados exemplos. De fato, o *Diálogo* é inaugurado por um poema em homenagem a Pero Dias, que começa com estes três versos: “Si quieres firmeza y luz, / como el Padre Pero Dias, / sigue al Salvador Mesias” (v. 1-3, p. 481<sup>8</sup>).

Muitas das peças atribuídas ao padre-dramaturgo foram escritas em contexto de recebimento<sup>9</sup> de algum visitante enviado pela Igreja ou relíquias – isto é, restos mortais ou da vestimenta de santos. No caso do *Diálogo*, uma imagem teria servido o seu propósito, não como alegoria ao mártir, mas como substituta real dos restos mortais, que haviam sido perdidos em alto-mar (CYMBALISTA, 2006, p. 93).

Na peça, o mártir Pero Dias vê-se diante do próprio Cristo, que lhe pergunta de onde tirou a fé para enfrentar o martírio. O padre responde-lhe que foi Cristo quem a forneceu. O mártir também declara pertencer a Deus. Eis o diálogo que segue:

---

<sup>8</sup> A edição organizada do padre Armando Cardoso coloca o poema de abertura intitulado *A Pero Dias* junto ao texto, perspectiva com a qual concorda Renato Cymbalista e Paul Teyssier. Maria de Lourdes de Paula Martins, entretanto, separa-os. Dado que essa é uma tendência geral em sua edição – a de separar poema de peça – e a importância do poema para a compreensão do texto, faço aqui essa referência aos versos de abertura do *Diálogo*.

<sup>9</sup> A saudação lacrimosa era um ritual tradicional dos índios tupi, pelo qual um visitante que chegasse à aldeia ou membro da tribo que retornasse de uma jornada era recebido com lágrimas pelas mulheres, contando-lhe como sua ausência havia sido uma provação para todos e lamentando as fadigas que a viagem lhe devia ter imposto. Esse ritual foi bastante aproveitado pelos jesuítas, que viram uma oportunidade de apresentar à comunidade visitantes ilustres – como padres recém-chegados – ou imagens e relíquias de santos com toda a importância que lhe quisessem conferir. Seria esse o caso de São Vicente, aldeamento indígena administrado pelos jesuítas. No momento de representação, vão-se sete ou nove décadas desde a chegada dos primeiros portugueses e boa parte dos aldeamentos jesuíticos contavam com a presença de europeus, o que significa que há já interação entre brancos e ameríndios que justifique um mesmo ritual de recebimento de relíquias ou padres visitantes.



Era essencial o respeito pelos clérigos, que precisavam da proteção e mereciam o respeito e a obediência dos colonos.

## **ALTIVEZ E HUMILDADE: DUAS POSTURAS OPOSTAS DIANTE DO MARTÍRIO**

Ao ler ambas as peças, percebemos uma nítida distinção entre os textos no que diz respeito à morte dos mártires e à própria vida. Lembremo-nos do que disse Dalila Pereira Costa, citada anteriormente neste texto, quando diz que “a ideia da morte é mais reveladora da essência do pensamento do homem do que a ideia da vida” (COSTA, 1989 p. 57). Cada uma das peças analisadas apresenta a quem as assiste ou lê uma perspectiva do que ocorre após a morte. Em ambas, pode-se ver homens que, por morrerem pela fé, são enviados diretamente ao Paraíso. As formas como são direcionados ao seu local de descanso eterno, entretanto, são distintas.

No *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente, Quatro Cavaleiros mortos na África, enquanto combatiam os mouros, encontram no porto o Diabo, que tenta chamar sua atenção, e o Anjo, que os parece ter em alta conta por seus feitos. A postura dos Cavaleiros é altiva diante do primeiro barqueiro e silenciosa diante do último. São recebidos pelo Anjo, que diz:

Ó cavaleiros de Deos,  
a vós estou esperando,  
que morrestes pelejando  
por Cristo, Senhor dos céos! (v. 855-858, p. 94)

Mas não lhe dizem nada. Permanecem silenciosos ao tomarem seus lugares na Barca da Glória, que zarpa em seguida.

Por outro lado, Pero Dias, no *Diálogo* que José de Anchieta lhe dedicou, encontra-se com o próprio Cristo, a quem atribui todo o crédito pelo seu martírio e sua ulterior salvação. Sua postura é de total humildade diante do Salvador.

As diferentes posturas podem estar associadas ao perfil das almas. Se os Cavaleiros são guerreiros de nobre estirpe enviados à África, o prestígio em vida serviu-lhes de preparação para o prestígio que receberiam após a morte. Pero Dias, ao contrário, era um membro do clero, e a soberba e sede por fama não estavam entre os anseios incentivados pela Igreja. Não cairia bem a um padre, em uma peça escrita por outro padre, a

distinção que, em uma peça escrita para a corte portuguesa, parece tão apropriada.

Para além disso, são as almas recebidas por personagens de naturezas muito diversas. O Anjo está a serviço de Deus e dos Santos, sendo encarregado de levar as almas ao Paraíso. Não se trata, certamente, da mais prestigiosa das tarefas, a julgar pela interação com mortos condenados e pela proximidade do próprio Diabo. Pero Dias é recebido pelo próprio Cristo, de forma que não haveria, na hierarquia católica, ninguém em posição mais elevada.

Finalmente, voltamo-nos para a figura dos autores. Se Gil Vicente encenava suas peças para a corte portuguesa, José de Anchieta escrevia para a colônia americana. O primeiro, um leigo, e o segundo, um padre jesuíta, não tinham certamente o mesmo prestígio, apontando para perspectivas diferentes diante da vida, da morte e do próprio martírio.

Apesar das diferenças entre as duas peças, o destino dos mártires é sempre o mesmo. Declara-o o Anjo da *Barca* em uma fala que nos deverá apontar novamente ao versículo de *São Lucas* referido no início deste artigo:

Sois livres de todo mal,  
mártires da Madre Igreja,  
que quem morre em tal peleja  
merece paz eternal. (v. 859-862, p. 94-95)

Cristo também, neste trecho do *Diálogo*, reafirma a reconquista de uma vida – eterna – prometida pelo mesmo versículo:

PERO:  
¿Y la vida, que perdió  
mi cuerpo, con fiera  
espada?  
*Cristo:*  
Haz cuenta que ya es  
hallada  
Y que ya resucitó,  
pues será resucitada. (v. 118-122, p. 463)

Àqueles que morrem pela fé é garantida a salvação, e suas almas são recebidas com honras pelos Santos. Gil Vicente e José de Anchieta representam-nos com respeito, buscando inspirá-lo também em seus

espectadores. O exemplo dos mártires serve de incentivo para os cristãos que se veem diante do mesmo risco de morte – ou da possibilidade de apoiar e proteger a Igreja e seus representantes.

Apesar do caráter cômico de boa parte das peças de Anchieta, o *Diálogo de Pero Dias mártir* traz a mesma solenidade associada à chegada dos Quatro Cavaleiros à Barca da Glória no *Auto da Barca do Inferno*. Os mártires não debocham, pois estão mais próximos dos santos do que de outros seres humanos. Tanto o Anjo quanto Cristo os recebem de braços abertos. A Salvação lhes é garantida, e as cinco almas a recebem com convicção.

## REFERÊNCIAS

ANCHIETA, José de. *Poemas – Manuscritos do século XVI, em português, castelhano, latim e tupi*. Transcrição, tradução e notas de M. de L. de Paula Martins. São Paulo: Museu Paulista, 1954.

ANCHIETA, José de. *Teatro de Anchieta*; introdução, notas e tradução de Armando Cardoso. São Paulo: Edições Loyola, 1977.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. *Revisões de Gil Vicente*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

BORBA FILHO, Hermilo. *História do teatro*. Rio de Janeiro: Livraria-Editôra da Casa do Estudante do Brasil, 1950.

COSTA, Dalila Pereira. *Gil Vicente e sua época*. Lisboa: Guimarães Editores, 1989.

CYMBALISTA, Renato. *Sangue, ossos e terras: Os mortos e a ocupação do território luso-brasileiro – séculos XVI e XVII*. 2006. 428p. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - Doutorado em Concentração, História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo.

ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2019.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

SARAIVA, José Antonio. *Poesia e drama: Bernardim Ribeiro, Gil Vicente, Cantigas de Amigo*. Lisboa: Gradiva, 1990.

TEYSSIER, Paul. *Gil Vicente: o autor e a obra*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1985.

VICENTE, Gil. *Autos; organização, apresentação e ensaios de Cleonice Berardinelli*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

Os excertos bíblicos foram extraídos da *Bíblia Ave Maria*. Versão online disponível no site dos Missionários Claretianos Brasil em: <http://www.claret.org.br/biblia>. Acesso em 30 de abril de 2020.

Recebido em 22 de outubro de 2020

Aprovado em 20 de novembro de 2020

Licença: 

Marina Gialluca Domene

Mestre em Literatura Portuguesa e Graduada em Letras (Português-Inglês) pela Universidade de São Paulo.

Contato: [marinagialluca@gmail.com](mailto:marinagialluca@gmail.com)

: <https://orcid.org/0000-0002-7471-5928>

# FINGIMENTO E BARROCO: AS DESDOBRAS DE IDENTIDADE EM *ANFITRIÃO OU JÚPITER E ALCMENA*, DE ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA

**PRETENDING AND BAROQUE: THE DEVELOPMENTS OF IDENTITY IN *ANFITRIÃO OU JÚPITER E ALCMENA*, BY ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA**

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v12i23p133-155>

Eduardo Neves da Silva<sup>1</sup>

## RESUMO

Neste artigo trataremos da peça *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (1736), de Antônio José da Silva (1705-1739), considerando o fingimento enquanto apropriação de identidade: Júpiter se transforma em Anfitrião, e o mesmo faz Mercúrio em relação a Saramago. Notamos que o autor luso-brasileiro, à guisa de superação do modelo plautino e de seus paradigmas intertextuais, reforça em sua peça os processos de multiplicação, acrescentando desdobras ao mythos inicial. Nesse sentido, podemos identificar vários procedimentos de desdobras, dentre os quais, a divisão da “fôrma-Anfitrião” em marido (Anfitrião ele-mesmo) e amante (Júpiter disfarçado); a inserção de Juno e Íris como fator de oposição à aventura amorosa de Júpiter e, conseqüentemente, à ramificação da ação principal. Para tanto, relacionamos a estratégia do fingimento das personagens, incluindo a sedução feminina, aos processos de desdobras realizados pelo comediógrafo. Na peça em questão, a personagem Juno desdobra duas vezes sua identidade, fingindo-se primeiramente Felizarda e, então, Flérida. Discorremos, ainda, sobre os quadrângulos amorosos, que também se dão como desdobras: em paralelo aos jogos amorosos entre os discretos (Anfitrião /Alcmena /Júpiter /Juno), teremos a ação cômica, que se dá pelos quiproquós entre Mercúrio /Cornucópia /Saramago /Íris. Logo, constatamos que os processos de desdobras que marcam a estética barroca manifestam-se tanto na estrutura das intrigas séria e cômica da peça quanto nas variações de identidade das personagens, tendo Antônio José da Silva investido sobremaneira neste recurso, de modo quase vertiginoso.

## PALAVRAS-CHAVE

Antônio José da Silva; Barroco; Fingimento; Anfitrião.

## ABSTRACT

In this article we will deal with the play *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (1736), by Antônio José da Silva (1705-1739), considering the pretending as appropriation of identity: Jupiter becomes Amphitryon, and the same does Mercury in relation to Saramago. We note that the Luso-Brazilian author, by way of overcoming the Plautino model and its intertextual paradigms, reinforces the multiplication processes in his play, adding developments to the initial mythos. In this sense, we can identify several unfolding procedures, among which: the division of the “Form-Amphitryon” into husband (Amphitryon himself) and lover (Jupiter in disguise); the insertion of Juno and Íris as a factor of opposition to Jupiter’s love adventure and, consequently, to the main action branching. For this, we relate the strategy of pretending the characters to the unfolding processes carried out by the comedian. In the play in question, the character Juno unfolds her identity twice, pretending to be Felizarda and then Flérida. We also discuss the love quadrangles, which also occur as unfoldings: in parallel to the love games between the discreet (*Amphitryon / Alcmena / Jupiter / Juno*), we will have the comic action, which is given by the quiproquós between Mercury / Cornucopia / Saramago / Iris. Therefore, we found that the unfolding processes that characterize the Baroque aesthetic are manifested both in the structure of the serious and comic intrigues of the play and in the variations of the characters’ identity, with Antônio José da Silva investing heavily in this resource, in an almost dizzying way.

## KEYWORDS

Antônio José da Silva; Baroque; Pretending; Amphitryon.

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

O engano de que é vítima o general tebano Anfitrião é, certamente, um dos mitos mais recontados em toda a história da literatura universal. Dentre as peças que trataram do tema no mundo greco-latino, o *Amphitruo* de Plauto, escrita no século III ou II a. C., foi a que manteve seu texto mais preservado. Nesse sentido, a versão plautina estabeleceu-se como a principal fonte mitológica dos diversos dramaturgos que, no correr dos séculos, revisitariam o célebre triângulo amoroso envolvendo Júpiter, Alcmena e Anfitrião. A intriga dramatizada pelo teatrólogo latino pode ser sintetizada como segue.

O deus Júpiter desce à Terra e, passando-se por Anfitrião, que está no campo de batalha, engana sua esposa Alcmena, com a qual tem uma noite de amor. Os lances cômicos ficam por conta especialmente dos quiproquós de que é vítima o escravo Sósia, que, além de ter sua identidade “subtraída” pelo deus Mercúrio, será alvo de pancadas a torto e a direito. Como resultado do adultério perpetrado por Júpiter, nascerá o vigoroso Hércules.

Observe-se que o período barroco (que corresponderia a todo o século XVII até a primeira metade do século XVIII) abriga uma considerável quantidade de releituras do mito de Anfitrião: *Le deux sosies* (1636), de Jean Rotrou; *Amphitryon* (1668), de Molière; *Amphitryon, or the two Sosias* (1690), de John Dryden; *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (1736), de Antônio José da Silva. Diante dessa constatação, há que se indagar por que esse mito, com suas trocas de identidade e abundância de enganos, despertou tanto interesse dos dramaturgos seiscentistas. Uma resposta possível, talvez a mais evidente, é a eficiência cômica dos quiproquós gerados por essas trocas, deleitando sobremaneira o público da época. Mas essa resposta, ainda que razoável, afigura-se um tanto incompleta, na medida em que parece ignorar as relações entre a problemática das identidades e aquilo que se impôs como uma das marcas fundamentais do Barroco, qual seja, a fluidez e a maleabilidade das aparências.

Mais que a fluidez propriamente dita, interessa-nos, neste artigo, discorrer sobre a maleabilidade das aparências, uma vez que ela envolve manipulação consciente não só das formas exteriores, mas também do agir, em geral, com o fito de enganar. Em *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, o fingimento inclui, a rigor, variedade de transformação, mas numa escala

mais complexa, já que a variação, nesse caso, quer dizer apropriar-se da identidade alheia, tomando a aparência e o nome de outrem. Nesse sentido, o ato de converter-se em outra personagem será o movimento desencadeador da ação dramática, que em grande parte da peça desenrolar-se-á como uma sucessão de quiproquós.

Sendo assim, a peça de Antônio José de Silva, conhecido também pela alcunha de O Judeu, estaria próxima da chamada “comédia de situação”, ou seja, “Peça que se caracteriza mais pelo ritmo rápido da ação e pelo *imbroglio* da intriga que pela profundidade dos caracteres esboçados. Como na comédia de intriga, passa-se sem cessar de uma a outra situação, sendo que a surpresa, o quiproquó e o golpe de teatro são seus mecanismos favoritos” (PAVIS, 2008, p. 55-56).

Nas manifestações artísticas do Barroco, é praxe a figuração de espelhamentos. Entretanto, não raro as imagens especulares podem vir a se (des)dobrar em elementos prismáticos. Nesse processo, o duplo torna-se múltiplo. A natureza tragicômica das “óperas”<sup>1</sup> joco-sérias de Antônio José da Silva põe em evidência seu caráter dual, conforme já discutimos amiúde no correr de nosso trabalho. Entretanto, no circuito das personagens discretas ou sérias de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, desenvolve-se uma desdobra significativa, a qual é frequentemente apontada como a originalidade superadora da peça em relação às tragicomédias antecessoras: a presença das deusas Juno e Íris.

Como é sabido, o acréscimo de personagens em relação ao paradigma plautino não é exclusividade de Antônio José da Silva. Seus predecessores mais próximos, Camões, Rotrou, Molière e Dryden, assim o fizeram, atualizando a linguagem dramática e ajustando-a conforme os temas e gostos locais. É fato que Rotrou, em *Le deux Sosies*, dá voz à esposa de Júpiter, fazendo-a assumir o prólogo que em Plauto é proferido por Mercúrio. No entanto, coube a Antônio José da Silva introduzir na intriga de sua peça a dupla Juno e Íris, como forma de estabelecer uma espécie de contraponto feminino ao par Júpiter/Mercúrio, embora tal contraponto não apresente qualquer aspecto, por assim dizer, subversivo ou inusual; trata-se, isto sim, de engrossar o jogo dramático, aumentando — e, portanto, complexificando — os nós da intriga.

---

<sup>1</sup> Neste artigo, usamos aspas para referir às peças de Antônio José da Silva, as quais alternavam canto e diálogos falados, para diferenciá-las da ópera enquanto peça dramática desempenhada apenas em canto.

Pode-se afirmar, sem sombra de dúvida, que Antônio José da Silva leu e/ou viu encenada a peça *Auto dos Enfatriões*, de Luis de Camões. O *Amphitryon* (1668), de Molière, é mais plausível que tenha apenas lido<sup>2</sup>. Mas e a tragicomédia de Plauto? Teria O Judeu feito a leitura de *Amphitruo*? Difícil responder com algum grau de certeza. É razoável a hipótese de que Antônio José da Silva tenha ao menos lido a adaptação de Fernán Perez de Oliva, dada a proximidade cultural e geográfica de Portugal em relação à Espanha. De todo modo, é mais provável que seu contato com a peça latina tenha sido feito de segunda mão, isto é, por meio de traduções, adaptações e intertextos, alguns dos quais já mencionados.

Mesmo assim, há um dado interessante a ligar diretamente Plauto e o Judeu que merece ser mencionado. Na cena III de *Amphitruo*, quando amanheceu e Júpiter se despede de Alcmena, Mercúrio, transformado em Sósia, lança o seguinte aparte, referindo-se a Júpiter: “Que hipócrita sabido é meu digno pai! Vejam bem com que denguices ele adula a fulana!” (PLAUTO, 1993, p. 55). E pouco adiante, ele tecerá o seguinte comentário, também um aparte, apontando o dedo para o céu: “Ah, que se a outra lá de cima soubesse que andavas ocupado em tais andanças, aposto que, em vez de Júpiter, preferias ser Anfitrião, de facto.” (PLAUTO, 1993, p. 55). Desnecessário informar que “a outra lá de cima” é uma referência à deusa Juno. Ora, o que fez Antônio José da Silva foi teatralizar e desenvolver a situação imaginada por Mercúrio. Na “ópera” joco-séria, a ação dramática tem como ponto de partida o adultério de Júpiter, como na versão plautina. Entretanto, uma vez que Juno está a par das aventuras ilícitas do marido, ela descerá à Terra disfarçada de humana para executar sua vingança.

Na peça de Antônio José da Silva, haverá efetivamente uma linha de ação apoiada no antagonismo de Juno. Teremos, então, uma contraposição dramaturgica que se dará em dois planos principais: na vertical e na horizontal.

No plano vertical, o contraponto contém a relação entre os padrões/deuses e os criados: Júpiter/Anfitrião/Alcmena e Saramago/Cornucópia. Esta relação é a própria ideia da joco-seriedade, a qual está presente também em outras peças, com seus respectivos enredos e personagens. Embora pertença ao domínio dos deuses, ou seja, da seriedade, Mercúrio acaba por ocupar uma posição inferior à de Júpiter, o

---

<sup>2</sup> A primeira comédia de Molière a ser representada em Portugal foi *Georges Dandin*, em 1737, traduzida por Alexandre de Gusmão com o título *O marido confundido* (cf. Rebello, 1972).

que significa que atuará como uma espécie de deidade auxiliar, assim como Íris fará em relação a Juno. Dentro de cada domínio encontram-se ainda outros modos de rivalidade: as relações Júpiter *versus* Anfitrião e Mercúrio *versus* Saramago marcam a oposição divino/humano. O plano horizontal é outra modalidade de contraposição, é nele que reside o conflito indireto entre os deuses Júpiter e Juno.

Todas essas contraposições envolvendo as *dramatis personae* podem ser entendidas como formas de desdobras das funções dramáticas. Mas a oposição em causa é sempre marcada da seguinte forma: deus *versus* humano, patrão *versus* criado, masculino *versus* feminino, e assim por diante. Note-se que a oposição a que estamos nos referindo nem sempre envolve rivalidade, é o que ocorre, por exemplo, na relação patrão *versus* criado, embora a diferença qualitativa seja evidente.

Além das contraposições, pode-se encontrar em *Anfitrião* outra forma significativa de replicação: as desdobras de identidade. Sempre baseados na versão plautina, os diversos intertextos ao longo da história se desenvolvem a partir dos desdobramentos da fôrma-Anfitrião e da fôrma-Sósia. Entretanto, a introdução do par Juno/Íris pelo comediógrafo luso-brasileiro ocasionará um acréscimo de desdobramento de identidade e, portanto, do fingimento. Juno finge ser Felizarda e Íris, Corriola, sua criada. Note-se que, na peça de Antônio José da Silva, a impostura por meio do fingimento é um tipo de atitude levada a cabo quase que exclusivamente pelas personagens divinas.

Levando em conta as ideias expostas até aqui, podemos observar que a teatralidade barroca a grassar na peça *Anfitrião* funda-se não apenas no resgate das apropriações de identidade da tragicomédia de Plauto, embora esteja deveras afeito a essa retomada, mas também nas desdobras da intriga, intrinsecamente ligadas à estratégia do fingimento. Em outras palavras, o *mythos* plautino e seus enganos se ajustam perfeitamente à mundivisão artística e às práticas teatrais barrocas; porém, a “ópera” barroca de Antônio José da Silva, ao lidar com uma duplicidade já instituída, acaba por (des)dobrar o que estava dobrado de antemão. Tal processo condiz perfeitamente com uma das mais importantes características formais da estética barroca: a dobra. Segundo Gilles Deleuze, o Barroco “curva e recurva as dobras, leva-as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra conforme dobra. O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito” (2000, p. 13).

A ação da “ópera” joco-séria *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* se desenvolve parte como aventura amorosa de Júpiter e a decorrente sucessão de quiproquós — o que deve em grande medida à retomada do enredo estabelecido por Plauto —, parte como realização da vingança de Juno e, além disso, parte como quadrângulo amoroso entre os criados. As desdobras baseadas numa dinâmica binária também se desdobram entre si, multiplicando-as. Outro aspecto relevante a ser discutido é a sedução feminina como instrumento persuasivo, o que, em outros termos, quer dizer movimentação da ação dramática. Ambos os aspectos considerados se sustentam, de um modo ou de outro, no fingimento das personagens, tanto no que se refere às apropriações de identidade, quanto na construção de identidades (caso das personagens Juno e Íris).

No que diz respeito à oposição entre Júpiter e Anfitrião, retomemos algumas das divisões feitas anteriormente. A apropriação da identidade de Anfitrião por Júpiter promove a clivagem da fôrma-Anfitrião, havendo, portanto, o acréscimo de um “esposo fingido”, que se enquadrará na divisão entre amante e marido. Na “ópera” joco-séria, Júpiter e Anfitrião atuam, respectivamente, conforme esses dois papéis. Alcmena julga não distinguir tal diferença, mas o *ethos* e o comportamento do impostor comparado aos do esposo legítimo permite vislumbrar certas distinções. Na segunda cena, a própria Alcmena faz notar que o esposo (na verdade, Júpiter) está mais galante depois de ter voltado da guerra: “Só reparo, Anfitrião, que, antes da tua ausência, nunca te ouvi expressões tão finas; e, quando cuidei que a guerra te fizesse menos terno, acho que te fez mais amante; e assim me parece que mais vens da escola de Cupido que da palestra de Marte.” (SILVA, 1958, p. 106).

O falso Anfitrião atribui o ardor de suas finezas ao tempo em que esteve longe da amada, de modo que seu argumento aproxima o sentimento amoroso “às armas e asperezas de Marte” (SILVA, 1958, p. 106). As referências à “guerra do amor” são constantes no correr da peça, construindo uma alegoria ilustrativa em paralelo com o próprio conflito que estava em curso e, de certa maneira, com a rivalidade entre os dois Anfitriões. Tal rivalidade não corresponde apenas à competição entre dois homens que almejam a mesma mulher, nem somente ao fato de que um deles é o legítimo marido e o outro um impostor; a oposição corresponde igualmente à divisão estabelecida por Júpiter entre esposo e amante na

cena V da parte I. Para o deus, os carinhos de Alcmena dever-se-iam apoiar no amor e não em sua obrigação enquanto esposa. Está claro que o incômodo de Júpiter reside na óbvia constatação de que Alcmena rende finezas ao deus apenas porque pensa ser este de fato Anfitrião, não enxergando por trás do “disfarce” aquele que, ao menos aparentemente, deseja-a com mais ardor que o marido legítimo. Este, por sua vez, preocupado em vingar na esposa a desonra do matrimônio, acabará por intentar a execução de Alcmena, sem levar em consideração, tão cego de fúria se encontra, a possibilidade de que ela também tenha sido vítima do embuste. Anfitrião revela-se um marido vingativo, sendo que a sanha punitiva que o move acaba por sobressair à afeição que sente pela esposa. A cena V da segunda parte representa o momento fatídico da tentativa de assassinato de Alcmena. A personagem se encontra adormecida junto a uma fonte quando se aproximam Tirésias e Anfitrião, em lados opostos e sem ver o outro, ambos armados com espadas.

Conforme satirizado por Benedetto Marcello em *O teatro à moda*, “pôr uma cena em que alguns personagens estejam dormindo num bosque ou num jardim e alguém tenta tirar-lhes a vida, sendo que estes acordam antes que o fato se complete” (2010, p. 29) era *topos* recorrente no enredo das óperas do século XVIII. Anfitrião fica admirado ao avistar a formosura de sua esposa, mas ainda assim não desiste da ação homicida e por pouco não a leva a efeito, não fosse pela intervenção de Júpiter, que, com outra finalidade, também carrega uma espada. Ao acordar, Alcmena se vê acossada por três algozes (dois, na verdade, Tirésias e Anfitrião), situação que revela o paroxismo da imolação trágica. Sem dúvida, a essência trágica da peça não se realiza somente na representação dos deuses e personagens nobres, mas na própria condição da fragilidade humana diante da vontade e das ações divinas. Enquanto Júpiter leva a cabo suas aventuras amorosas e Juno atua nos bastidores para se vingar, os humanos, isto é, os inocentes, é que terminam por serem punidos. De fato, antes que os nós da peça se desfaçam, Alcmena, Anfitrião e Saramago são condenados ao cadafalso.

Ao destacar o papel sobressalente da honra nas intrigas da comédia de capa e espada espanhola, Walter Benjamin argumenta que tal aspecto esteja intrinsecamente relacionado à condição de criatura da personagem dramática. Benjamin aceita a ideia de Hegel de que a honra seria a “quintessência da vulnerabilidade”, levando em conta que a autonomia pessoal pela qual ela se manifesta não se apresenta como bravura, mas

requer o reconhecimento da comunidade e a inviolabilidade do indivíduo singular. Benjamin, porém, acrescenta que

Essa inviolabilidade da pessoa física, e a integridade da carne e do sangue, na qual mesmo as exigências mais irrelevantes do código de honra encontram sua origem. Por isso a honra pode ser afetada tanto pela conduta vergonhosa de um parente como pela ofensa que atinge nosso próprio corpo. (1984, p. 109)

Nesse sentido, Benjamin deixa claro que a desonra, a rigor, seria uma espécie de violação física, e não meramente abstrata. O nome não passaria de um escudo a recobrir a vulnerabilidade física do ser humano. No caso da personagem Anfitrião, a violação de sua honra ocorre ainda mais gravemente, pois que não apenas sua esposa se deitou com outro homem, como também este usurpou a identidade do marido legítimo. Júpiter, além do mais, apodera-se não só da identidade de Anfitrião enquanto marido, mas também enquanto general do exército tebano, saindo em carro triunfal e recebendo os louros da vitória da guerra contra os telebanos (cena VI, parte I), daí o comentário de Mercúrio: “Não só triunfou Júpiter de Alcmena, mas até do mesmo triunfo de Anfitrião fica sendo triunfador” (SILVA, 1958, p. 146), o que não deixa de ser curioso, já que o embuste, a princípio, se dava por razões exclusivamente amorosas.

Até o final da cena IV da primeira parte da peça, a ação séria se resume à aventura amorosa de Júpiter na forma de Anfitrião, conforme, em grande medida, à intriga fundamental do modelo plautino. Antes que a cena termine, Juno, montada em uma nuvem, desce à Terra acompanhada da ninfa Íris. Seu breve monólogo dará notícia acerca de seus intentos:

De que val ser eu a deusa Juno e esposa de Júpiter, se este mesmo esposo, se este mesmo Júpiter, com seus desordenados intentos, procura eclipsar as luzes de minha soberania, tomando a forma de Anfitrião, para lograr os favores de Alcmena? E assim, para vingar-me de ambos, disfarçada nesta humana forma, estorvarei a minha injúria e o meu ciúme. Oh, que sacrílego é o tormento dos zelos, pois nem as mesmas deidades se isentam de seu furor! (SILVA, 1958, p. 122)

Esta forma de monólogo, assaz frequente nas “óperas” de Antônio José, cumpre a função de informar o público acerca da intenção que moverá a ação de uma personagem-chave para o desenvolvimento da

intriga. A ação principal continuará sendo encabeçada por Júpiter, mas a “máquina” de vingança de Juno dará ensejo a um movimento antagônico ao adultério do fementido esposo, e ao assassinio de Alcmena, a personagem mais inocente da peça. O auxílio da ninfa Íris evidentemente vem cumprir o clichê das personagens adjuvantes, geralmente criados(as), embora nesse caso se trate também de deusa, dobrando os padrões paralelísticos bastante frequentes nas peças do comediógrafo luso-brasileiro. Vejamos como este processo de desdobra paralelística se manifesta nos quadrângulos amorosos no plano cômico da peça.

Considerando-se cronologicamente as diferentes versões do mito de Anfitrião, nota-se que a personagem Mercúrio adquiriu maior relevo e destaque a partir do *Amphitryon* de Molière. Coube ao autor luso-brasileiro, por sua vez, retomar certas desdobras e recriar outras, investindo sua seiva dramática em fórmulas simétricas do joco-sério e, assim, garantindo o interesse e os aplausos do público português setecentista. Nesse sentido, a intriga cômica é construída, *mutatus mutandis*, como versão caricaturesca do enredo expresso no título original da peça, de modo que Cornucópia assume o papel de “dama enganada” e Mercúrio, o de “esposo fingido”. Note-se que há um caso de infiltração de personagens sérias (Mercúrio e Íris) na intriga cômica, o que contraria de alguma forma o decoro tragicômico. Ao saber que Mercúrio o acompanhará à Terra disfarçado de Saramago, Júpiter lhe faz o seguinte agradecimento: “Não deixo de agradecer-te, Mercúrio, que por amor do meu amor tomes a figura de um lacaio squálido [*sic*] e sórdido” (SILVA, 1958, p. 101). No interior da codificação tragicômica, um deus transformar-se em nobre equivale praticamente a um deslocamento na horizontal, enquanto, no caso de Mercúrio, ocorrerá efetivamente um rebaixamento. Portanto, do ponto de vista das categorias da tragicomédia, não há diferença substancial entre um discreto deus e um discreto nobre, o que não significa, evidentemente, que na “ópera” joco-séria não existam diferenças de outra ordem entre o divino e o humano. Diferentemente dos deuses, os humanos não possuem onisciência nem poderes sobrenaturais, ficando à mercê dos caprichos das divindades, por mais que eles, aqui na Terra, sejam poderosos no plano político ou militar, como é o caso de Anfitrião.

Frequentemente, nas peças de Antônio José da Silva, a ação cômica é construída de modo a compor um reflexo distorcido da ação trágica ou séria. Em *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, essa espécie de paralelismo tortuoso é particularmente preciso. Note-se que o desdobramento da dinâmica binária baseada nos quadrângulos amorosos se dá tanto no plano sério quanto no plano cômico. No primeiro caso, encontramos a relação Anfitrião/Alcmena/Júpiter/Juno; no segundo caso, Mercúrio/Cornucópia/Saramago/Íris. Cumpre destacar que, entre os amantes, Júpiter se encontra no extremo superior, enquanto Saramago ocupa o ponto mais ínfimo. Há certamente uma oposição entre Júpiter e Anfitrião e ainda uma relação paralela, embora também hierárquica entre o deus dos deuses e Mercúrio, mas a contraposição máxima, sem dúvida, se dá entre o Deus Tonante e Saramago. Desalojado, rebaixado à condição de “sombra” e “senhor coisa nenhuma”, saco de pancadas, rejeitado pela mulher, o criado de Anfitrião atinge o paroxismo da queda e do esvaziamento de identidade. Ainda assim, Saramago torna-se alvo da sedução de Íris, que tenta manipulá-lo a fim de descobrir qual dos dois Anfitriões é Júpiter disfarçado. Como não poderia ser diferente, o adultério do criado, ao contrário do de Júpiter, não chega a se consumir. Ao servir de isca para a deusa Íris, o triângulo amoroso Mercúrio/Cornucópia/Saramago adquire um novo vértice, formando uma figura parecida com um quadrilátero.

Tanto no plano sério quanto no plano cômico da peça desenvolvem-se uma ou mais “indústrias”, artimanhas. Íris, de um lado, vale-se da sedução para extrair informações do criado de Anfitrião; Mercúrio, por sua vez, ao atuar como deidade auxiliar de Júpiter, se põe a pregar peças em Saramago: “Uma vez que me vejo com a figura de Saramago, quero revestir-me do seu gênio, para o fazer mais tonto do que é; e fazendo que desconheça sua própria mulher, também com isto o detenho, enquanto labora nosso engano” (SILVA, 1958, p. 138). Neste interlúdio cômico, Mercúrio, oculto no bastidor, troca duas vezes a face de Cornucópia, por meio de encanto, enquanto esta conversa com o marido, de modo que o criado pense estar diante de outra senhora. Vejamos:

SARAMAGO - Já que não queres que façamos as pazes, façamos as guerras; e já a minha fúria vai tocando a degolar.

CORNUCÓPIA - Que é o que intentas?

*Volta com outra cara.*

SARAMAGO - Arrancar-te o coração falso que tens no peito. Mas que vejo! Com quem falo eu? Ou esta não é Cornucópia, ou estou sonhando!

CORNUCÓPIA - Pois que é o que dizes?

SARAMAGO - Nada, minha Senhora; nada; não é com vossa mercê; cuidei que falava com minha mulher.

CORNUCÓPIA - Pois eu não sou tua mulher, Saramago?

*Volta com a sua cara.*

SARAMAGO - Ui, ainda mais essa! Também és bruxa, que te mudas em várias formas? (...)

CORNUCÓPIA - Saramago, perdeste o juízo?!

SARAMAGO - Perdi o que não tenho e tenho o que perdi; pois, ainda que tenho o crédito perdido *quoad te*, o não perdi *quoad me*, para ensaboar nas escumas da minha cólera as nódoas da tua leviandade.

CORNUCÓPIA - Que é que o dizes, atrevido?

*Volta com outra cara.*

SARAMAGO - Cousa nenhuma, minha Senhora; falava com meus botões. (SILVA, 1958, p. 138-139)

Indubitavelmente, as personagens femininas desta peça detêm maior expressividade e força de ânimo do que as personagens masculinas. Tal como sua patroa, Cornucópia prosseguirá mantendo a inteireza de seu caráter e de seu moral. É certo que, em alguns momentos de comicidade, sua relação com Saramago assume ares de “guerra do amor”, como no caso dos patrões, embora caricaturesca, como mera briga de casal ou mesmo jogo de pega-pega, o qual também se vê em personagens cômicas de outras peças do autor; Cornucópia, porém, termina por manter-se firme em sua rigidez, chegando mesmo a concordar com a punição do marido na cena V da parte II, quando a peça, cada vez mais, encaminha-se para um desfecho trágico. No entanto, este pequeno trecho da cena, baseado nos truques mecânicos dos bonifrates<sup>3</sup>, constitui uma breve e lúdica forma de expressão das transformações e inconstâncias barrocas que permeiam esta “ópera” joco-séria. Sendo mais uma vítima das armações de Mercúrio, a mulher de Saramago não escapa ao estatuto fluido das identidades, ainda que involuntariamente e por pouco tempo, sendo alvo de desconfiança por parte do marido: “Não se pode crer a gente de duas caras. Com quê, você,

<sup>3</sup> As peças de Antônio José da Silva eram encenadas por bonecos de arame e cortiça, os bonifrates, no teatro do Bairro Alto, em Lisboa.

Senhora Cornucópia, é uma por diante, outra por detrás?” (SILVA, 1958, p. 139-140).

O fingimento desdobra-se em planos opostos e paralelos. As relações triangulares entre Mercúrio, Cornucópia e Saramago proporcionam fricções dramáticas em chave cômica, mas o espelhamento se dá também em relação à deusa Íris. Esta, tal como Mercúrio, é deidade auxiliar, no caso, de Juno, a antagonista de Júpiter. Vê-se, portanto, dois tipos de relação: deus (Mercúrio) x criado (Saramago); e deus (Mercúrio) e deusa (Íris). A relação entre estes dois deuses é atravessada pelo fingimento, como veremos adiante. Cabe ressaltar que Íris assume o papel de criada de Felizarda (Juno) e, portanto, seu fingimento não se realiza como apropriação e sim como invenção de uma identidade. Sua participação na ação se resume, precipuamente, na sedução de Saramago. Mais uma vez, cabe a um breve monólogo da personagem a tarefa de explicitar as intenções que devem se efetivar como ações:

ÍRIS - E este é o criado de casa. Quero agora meter-me de gorra com ele, a ver se me descobre qual é o verdadeiro Anfitrião, para então conhecer qual é o falso, ou Júpiter, que tudo é o mesmo.

SARAMAGO - Para um soldado que vem da campanha, uma rapariga destas é um cavalo na guerra; eu me resolvo a marchar com todo o exército de bichancros [gestos ridículos] namoratórios. Cé, ó minha Senhora?

ÍRIS - Quero desdenhá-lo, para que, querendo-me mais, se facilite a dizer-me o que pretendo. (*À parte*) (SILVA, 1958, p. 140)

Como é possível que Saramago, tão vítima dos enganos de Júpiter e Mercúrio quanto seus patrões, tenha condições de descobrir qual Anfitrião é o impostor? A estratégia de Íris faz todo sentido se lembrarmos que um dos Saramagos é Mercúrio, embora não esteja patente que a deusa tenha conhecimento disso. O criado, mais adiante, terá descoberto, por mero acaso, o plano de assassinato de Felizarda (Juno). De todo modo, vale ressaltar que o jogo de conquista entre ele e Íris se faz ridiculamente, por parte de Saramago, é claro. À guisa de contrafação jocosa do discurso amoroso dos patrões, a galantaria se reduz a meros “bichancros namoratórios”. A estratégia de sedução de Íris se resume ao desdém e isso pode ser justificado de duas formas. A primeira delas é explicitada pela própria personagem, no sentido de que o ato de desdenhar acaba por gerar o efeito contrário naquele que é desdenhado, atizando seu desejo. A

segunda forma de justificar a atitude de Íris é de natureza tragicômica, isto é, uma vez que temos a situação em que uma discreta finge seduzir um gracioso, não caberia aí um tipo de discurso galante (como ocorre entre Juno e Tirésias), de tal modo que o desdém feminino nesse caso, além de ensinar o cômico, cumpre a função de resguardar as diferenças morais e sociais entre nobreza e criadagem.

Nas peças de Antônio José da Silva, o fingimento usualmente constitui uma ferramenta do embuste e dos enganos. Íris, enquanto finge ser a criada de Felizarda, adota o nome de Corriola, palavra que, dentre outros sentidos, é sinônima de logro ou armadilha. Efetivamente, as personagens humanas da peça são todas vítimas das armadilhas dos deuses fingidos, desvelando uma onipresente teatralidade no interior de uma construção já em si teatral. Além disso, arrisquemos afirmar a existência de um substrato jocoso na própria ação discreta da peça, o que se justificaria pelo fato de que os quiproquós e enganos de que são vítimas as personagens nobres não deixam de traír certa comicidade teatral.

Na cena III da segunda parte, finalmente ocorre o encontro entre Júpiter e o verdadeiro Anfitrião. Ambos se lançam ao duelo de espadas e Alcmena chega a desmaiar nos braços de Juno. Como é praxe nas “óperas” joco-sérias do autor, os embates entre as personagens sérias alternam-se com a ação cômica dos graciosos como forma de aliviar a tensão dramática. Neste caso em específico, tem-se uma vez mais uma forma de espelhamento da ação séria, na medida em que Cornucópia vê dois Saramagos, assim como Alcmena vira dois Anfitriões, havendo também um duelo de espadas, seguido do desmaio da criada. É fato, porém, que, se Júpiter e Anfitrião, pelo menos até este momento da peça, disputam o posto de marido legítimo de Alcmena, no caso dos criados, a transitividade da relação envolvendo Mercúrio/Cornucópia/Saramago é mutável: quando Mercúrio e Cornucópia se encontram, esta investe sobre ele, mas é rejeitada; quando ela e o verdadeiro Saramago se encontram, ele é quem investe sobre a esposa e será ela quem demonstrará rejeição. Desnecessário dizer que esse tipo de motejo amoroso feito de sedução e desdém é um *topos* de alto efeito cômico:

CORNUCÓPIA - Dize-me: porque fugias de mim? Que mal te tenho eu feito? Assim pagas meu amor?

(...)

MERCÚRIO - Não sejas desconfiada; que, se eu te não quiser, quem te há-de querer com essa cara?

CORNUCÓPIA - Ui! Deveras?! Com quê, esta cara já tem bichos?

MERCÚRIO - Pelo que ela me fede, cuido que já tem bichos e varejas.

(...)

CORNUCÓPIA - Tomara que me dissesses por que razão foges de mim, ao mesmo tempo que eu por ti morro!

(...)

MERCÚRIO - Cornucópia, já não te posso aturar os teus despropósitos! Que te faço eu, mulher? (SILVA, 1958, p. 175-176)

Quando os dois Saramagos se encontram, porém, ambos tentam reivindicar a identidade saramaguiana e, por conseguinte, o matrimônio com Cornucópia, ensejando-se mais um arremedo jocoso do que ocorrera entre Júpiter e Anfitrião em relação à Alcmena. A certa altura do embate verbal entre os dois maridos de Cornucópia, o criado diz a Mercúrio que este até pode ser Saramago, porém “Saramago mentiroso”. Mercúrio, por sua vez, rebate a acusação afirmando, falsamente, é claro, que foi a natureza quem lhe fez suas feições de Saramago. Este, num inusitado surto de sapiência, responde ao farsante:

Também a natureza pode mentir; pois não falta quem minta por natureza. *Verbi causa*: viste no arco-da-velha aquelas cores com que a natureza o veste de mil cores? Pois sabe que não são cores, senão uma aparência enganosa e uma equivocação dos olhos. Eis aí, sem mais nem mais, a tua figura; pois ainda que te ostentes Saramago verde ou Saramago azul, para corar o arco desta velha, contudo nem és verde, nem azul, nem Saramago, senão um engano dos olhos e uma logração da fantasia. (SILVA, 1958, p. 178-179)

O ceticismo expresso nessa fala de Saramago encontra-se na raiz da elaboração da filosofia cartesiana, ao colocar a sensibilidade sob suspeita. Nesse sentido, entende-se que, embora nem a realidade, nem os sentidos sejam falsos em si mesmos, a percepção mostrar-se-ia incapaz de nos fornecer uma representação totalmente confiável do real. No terceiro parágrafo da primeira meditação de suas *Meditações Metafísicas*, Descartes começa a pôr em dúvida todo seu conhecimento: “Tudo o que recebi, até presentemente, como o mais verdadeiro e seguro, aprendi-o dos sentidos ou pelos sentidos: ora experimentei algumas vezes que esses sentidos eram enganosos, e é prudência nunca se fiar inteiramente em quem já nos enganou uma vez” (DESCARTES, 1994, p. 118). Embora esse tipo de

ceticismo não seja uma exclusividade do pensamento seiscentista, a especificidade da atitude cética barroca consiste em “pôr os sentidos sob suspeita de ‘logro’, ‘engano’ e ‘decepção’ (entendida no sentido latino), quer dizer, em atribuir-lhes o poder, e como que a intenção, ao mesmo tempo de seduzir e de trair o espírito.” (CAVAILLÉ, 1996, p. 72). O que está em jogo nesse processo é a crise do aristotelismo escolástico, dominante nos círculos pensantes da época e que tomava o sensível como principal meio de acesso à verdade.

Não vamos entrar aqui em questões de óptica a fim de avaliar a pertinência científica do argumento de Saramago, pois o que nos parece mais importante em sua fala é a defesa da ideia de que a natureza “pode mentir”. A propósito, Emanuelle Tesauo, em *Il cannocchiale aristotelico*, estabelece uma aproximação entre as cores e as aparências enganosas: “assim como a cor das pinturas, e especialmente no rosto das Mulheres, é uma simulada aparência, toda Simulação se chama cor.” (TESAURO apud MÍSSIO, 2012, p. 69). Além disso, a referência ao arco-íris (ou arco-da-velha) na fala do criado vem a calhar justamente por ser um exemplo visual. As aparências, assim como as pessoas, podem ser enganosas; logo, o simples fato de um homem parecer Saramago não equivale necessariamente a ser Saramago.

Por mais que o criado de Anfitrião aparente demonstrar pouca inteligência, não deixa de ser curioso que tenha vindo justamente dessa figura uma observação condizente com as questões filosóficas do século XVII e início do século XVIII. Mesmo no que se refere ao universo fictício da peça, o comentário de Saramago é a expressão objetiva e sintética da teatralidade enganosa que anima a ação da peça.

Ainda em suas *Meditações*, Descartes recorre ao artifício do Gênio Maligno. Ao começar a estabelecer uma dúvida radical, o filósofo francês coloca a hipótese de que a realidade poderia não passar de uma mera ilusão imposta por um deus poderoso e embusteiro: “Pensarei que o céu, o ar, a terra, as côres, as figuras, os sons e todas as coisas exteriores que vemos são apenas ilusões e enganos de que êle se serve para surpreender minha credulidade” (DESCARTES, 1994, p. 123). Na esteira de seu raciocínio filosófico, Descartes afirma que, dentro de tal possibilidade, mesmo que ele seja incapaz de chegar ao conhecimento verdadeiro, estará ao seu alcance ao menos suspender seu juízo. Mas ele dará continuidade à hipótese na “Segunda meditação”, radicalizando cada vez mais a dúvida:

Suponho, portanto, que tôdas as coisas que vejo são falsas; persuado-me de que nada jamais existiu de tudo quanto minha memória refarta de mentiras me representa; penso não possuir nenhum sentido; creio que o corpo, a figura, a extensão, o movimento e o lugar são apenas ficções de meu espírito. O que poderá, pois, ser considerado verdadeiro? Talvez nenhuma outra coisa a não ser que nada há no mundo de certo. (DESCARTES, 1994, p. 125)

Descartes chega mesmo a colocar em dúvida que ele não tenha existido de fato, antes de suas reflexões. No entanto, essa possibilidade é logo refutada. Mesmo considerando que haveria um deus ardiloso que o engana o tempo todo: “Não há pois dúvida alguma de que sou, se êle me engana; e, por mais que me engane, não poderá jamais fazer com que eu nada seja, enquanto eu pensar ser alguma coisa” (DESCARTES, 1994, p. 125). Daí a conclusão fundamental: “eu sou, eu existo”, que será verdadeira todas as vezes que o filósofo a pronunciar ou reproduzir em seu espírito.

De certo modo, a intriga causada pelos enganos divinos nas diferentes versões do mito de Anfitrião encaixa-se na ideia de um deus ou deuses enganadores. A ideia da teatralidade barroca ganha aqui um novo dado que vem a complexificar as relações mundanas. O grande palco do mundo passa a ser invadido por novos “atores”: deuses que descem à Terra para enganar os homens, causando inúmeras confusões. Essas figuras divinas, aliás, se mostram tão ou mais embusteiros do que os próprios humanos.

Veamos a partir daqui as desdobras barrocas e a sedução pelo fingimento como estratégia da deusa Juno na peça em questão.

Diferentemente de Júpiter, a deusa Juno vem a Tebas à caça de seu marido sem se apropriar de outra identidade, mas criando uma nova personagem, Felizarda, que atuará como uma espécie de “conselheira” da esposa de Anfitrião. O objetivo de Juno, como se sabe, é vingar-se de Júpiter e de Alcmena. Entretanto, para que sua intenção seja levada a efeito é preciso que a deusa descubra qual dos Anfitriões é o seu marido.

Na cena V da primeira parte, ao adentrar a casa de Alcmena, Juno, já disfarçada de Felizarda, cria a seguinte narrativa para sua personagem:

Junto às eminências do Monte Olimpo, em um lugar aprazível, aonde em perpétuos verdes habita a Primavera, nasci; que prouvera a

Júpiter não nascera, para que não fosse objecto da inconstância da fortuna. (...)

Meus pais, que eram os mais ilustres daquele povo, vendo que eu era o único ramo que florescia [sic] na sua descendência, trataram de dar-me estado decente à minha pessoa; para o que um dia me falaram desta sorte: — *Felizarda* (que este é o nome desta infeliz...)

(...)

Disseram-me, pois, que escolhesse eu esposo igual às minhas prendas; porque, sendo a escolha minha, a nenhum tempo me poderia queixar. Havia no mesmo monte Olimpo um mancebo galhardo, poderoso e muito juvenil. (SILVA, 1958, p. 128, grifo do autor)

Neste momento, a fala de Juno é interrompida pela chegada de Anfitrião, que bate à porta da casa, em regresso da batalha, depois que Júpiter já dormira com sua esposa. Juno tentará retomar a história na cena III da parte II, mas se espanta ao ver os dois Anfitriões juntos, e não dá continuidade à narrativa. Segue-se toda a barafunda: luta entre Júpiter e Anfitrião, o desmaio de Alcmena, etc., e a história de Felizarda não se conclui. Cornucópia mostra-se frustrada e parece de fato mais preocupada em saber o desfecho da narrativa da personagem do que com a situação de sua patroa, que acabara de acordar de um desmaio:

Pois tinha tal vontade de saber o fim da história desta mulher, que, se eu estava prenhe, não deixava de mover; que, a meu ver, há-de ser galante história; porque a tal mulher é muito perliquiteta e muito entremetida; de sorte que, não havendo um dia que está nesta casa, já nos quer governar e com tudo se quer meter. (SILVA, 1958, p. 174)

A observação de Cornucópia visa a explicitar o caráter embusteiro de Felizarda, o qual, entretanto, não é notado por Alcmena, que a toma por uma espécie de “conselheira”. Na pele da impostora, Juno age maliciosamente no sentido de envenenar os sentimentos da esposa do general tebano. Na cena V da parte I, Anfitrião, ao retornar da guerra, fica sabendo que outro “Anfitrião” já estivera por ali. A desconfiança a respeito da fidelidade da esposa faz com que ambos se desentendam. Na cena II da parte II, Júpiter tenta consertar o estrago feito pelo verdadeiro Anfitrião para reconciliar-se com Alcmena. Esta, ainda injuriada com a confusão anterior, pede a opinião de Felizarda acerca da desconfiança do marido. Assim opina a embusteira: “(...) Certamente que, se fora comigo, nunca mais eu o tornaria a ver; pois deu a entender, não menos, que violavas sua

fé” (SILVA, 1958, p. 160). Ou seja, Alcmena não deveria perdoar Anfitrião porque este, ao desconfiar de sua fidelidade, a ofendera gravemente. Júpiter entende que Felizarda deveria interceder a favor dele. Diante disso, a estrangeira lhe responde: “Não sejais importuno, que o vosso delito nenhum perdão merece; pois eu, não sendo Alcmena, a quem ofendestes, de sorte me tendes escandalizada, que, a ser possível, vos desterraria daqui, para não seres mais visto” (SILVA, 1958, p. 160).

Durante esta cena, Juno parece ter descoberto que está diante de Júpiter disfarçado e, por meio de apartes, revela toda a sua raiva pelo marido adúltero. Quase como uma versão feminina de Iago, tenta maliciosamente induzir Alcmena a nunca mais perdoar Anfitrião. Alcmena mostra-se agradecida a Felizarda porque acredita que esta age como se ela é que tivesse sido ofendida. Há de fato aqui um tipo de expressão de sentimentos que se revelam e se ocultam concomitantemente, afinal, a raiva de Juno efetivamente se exterioriza na fala de Felizarda, mas o ciúme como causa primeira permanece dissimulado. Trata-se, portanto, de um jogo articulado entre simulação (fingir) e dissimulação (esconder).

No entanto, a vingança da ciumenta Juno contra Alcmena será por meio do assassinio desta última. Não pelas suas próprias mãos, mas por intermédio de um executor: Tirésias, o ministro de Tebas. E para que Juno persuada Tirésias a cometer o assassinato, a esposa de Júpiter, sem mudar sua aparência, assumirá ainda outra personagem: Flérida.

No início da primeira cena da parte II, Tirésias, que vem aos arredores da casa de Anfitrião para lhe dar os parabéns pelo triunfo na guerra, cai de amores pela formosura de Felizarda logo que a avista. Percebendo isso, Juno se lança à sedução do ministro de Tebas para usá-lo como meio de sua vingança. Logo em sequência, Juno disfarçada de Felizarda revela a Tirésias o que seria sua verdadeira identidade, falseando uma nova narrativa. Acompanhemos:

Eu sou Flérida, infeliz princesa de Téleba, que disfarçada vivo aqui com o nome de Felizarda. Já sabeis como Anfitrião matou a meu pai El-Rei Terela. (...) Morto assim meu pai, para vingar-me deste bárbaro homicida vim à sua própria casa, para que assim mais facilmente pudesse executar a minha vingança, que procuro; e, quando cuidei que só Anfitrião era o que me ofendia, acho que também Alcmena necessita de castigo, pois não há instante em que não desperte as frias cinzas do cadáver de meu pai com afrontas; de sorte que, se Anfitrião lhe tiranizou a vida, Alcmena também se arma homicida de sua memória.

Um o ofendeu de presente, e Alcmena lhe infama a posteridade; e vos confesso que de tal sorte me tenho enfurecido, que só para vingar-me destas injúrias dera, ó Tirésias, o sangue das veias. (SILVA, 1958, p. 152)

Se na economia da trama Juno compõe dramaticamente um contraponto à aventura amorosa de Júpiter, seu fingimento também se manifesta como desdobras de personagens: Felizarda se finge de Flérída. Cada uma das personagens com a sua respectiva narrativa inventada pela deusa. Entretanto, cumpre observar que, nesta história contada a Tirésias, revela-se que Felizarda é um disfarce. Sem dúvida, essa “falsa sinceridade”, digamos desse modo, de Juno, ou seja, a revelação de seu fingimento acaba por funcionar como meio de persuasão de Tirésias. A sedução de Juno, porém, não se esgota aí e, para persuadi-lo a assassinar Alcmena, será necessário que a deusa faça a ele uma promessa de “amor”: “Já sabeis que sou princesa hereditária de Téleba; já sabeis que admito o vosso amor. Esposa e reino tereis, se vingais minhas injúrias” (SILVA, 1958, p. 153).

Em sua estratégia de sedução pelo fingimento, Flérída promete casar-se com Tirésias. No entanto, suas promessas estão mais eivadas de ódio e de sede de vingança do que propriamente de amor, ainda que fingido. Tirésias se encontra como que enfeitiçado — quase abobalhado, diga-se — pela figura de Flérída, a ponto de esclarecer que fará o que ela pede não pela cobiça do reino de Téleba, mas pelo prêmio de se tornar seu esposo. Tirésias não chega a compreender os motivos da vingança de Flérída contra Alcmena, cuja inocência lhe parece evidente. Mesmo assim, propõe-se a executar o assassinato e, quando está sozinho em cena, alguma ambição acaba por ser revelada: “se hei-de conseguir a delícia de Flérída e a investidura de rei, em que reparo?” (SILVA, 1958, p. 153). O ministro de Tebas, afinal, torna-se também um traidor das leis da república, uma vez que pretenderá punir uma cidadã inocente, tendo em vista apenas o benefício próprio e os anseios perversos de sua amada. Personagem secundária na intriga da peça, Tirésias, justamente quem deveria zelar pela ordem e pela justiça de Tebas, é o único humano efetivamente desleal em *Anfitrião e Júpiter e Alcmena*.

Tirésias não pôde matar Alcmena com um punhal quando ela estava no bosque, pois no momento em que ia executar o crime, se aproximaram Júpiter e Anfitrião, que também queria matá-la, conforme

comentamos anteriormente. Nesta mesma cena, quando todas as personagens se encontram no palco, exceto Saramago, Mercúrio aponta o verdadeiro Anfitrião como impostor, dizendo que este se valera da ajuda de um feiticeiro para se parecer com o marido de Alcmena. A falsa acusação do falso Saramago é tida como o elemento decisivo para a condenação de Anfitrião. Quando Saramago entra em cena, Mercúrio vai-se, e assim ao criado recairá a culpa de ter sido cúmplice do falsário.

Juno agora tem certeza de que o Anfitrião que se safou da condenação é, na verdade, Júpiter. É preciso que sua vingança de algum modo se efetive e ela reclama abertamente a Tirésias a condenação de Alcmena, já que “ela diversas ocasiões tratou a ambos como a esposos; e assim é certo que ofendeu a seu marido verdadeiro; que, segundo as leis, também deve morrer.” (SILVA, 1958, p. 205). Sem que Juno se revele, sua personagem Felizarda põe a descoberto sua perfídia ao desejar a condenação de Alcmena.

Nas duas cenas finais, teremos Saramago, Anfitrião e Alcmena condenados. Como resultado da complexificação da intriga, a ação tende a um final trágico. Na cena VI, que se passa na prisão, Saramago é torturado com a polé. Tomado como impostor e condenado sem culpa, Anfitrião lamenta sua condição. Nesta cena, alguns leem o recitado e a ária do general tebano como expressão do sofrimento do próprio autor, que esteve preso nas masmorras da Inquisição em 1726, cerca de dez anos antes da estreia desta peça:

#### RECITADO

Sorte tirana, estrela rigorosa,  
que maligna influís com luz opaca  
rigor tão fero contra um inocente!  
Que delito fiz eu, para que sintas  
o peso desta aspérrima cadeia  
nos horrores de um cárcere penoso,  
em cuja triste, lóbrega morada  
habita a confusão e o susto mora?  
Mas, se acaso, tirana, estrela ímpia [sic],  
é culpa o não ter culpa, eu culpa tenho;  
mas, se a culpa que tenho não é culpa,  
para que me usurpais com impiedade  
o crédito, a esposa e a liberdade?

ÁRIA

Oh que tormento bárbaro

Dentro no peito sinto!

A esposa me desdenha;

a Pátria me despenha;

e até o Céu parece

que não se compadece

de um mísero penar.

Mas, ó deuses, se sois deuses,

como assim tiranamente

a este mísero inocente

chegais hoje a castigar? (SILVA, 1958, p. 213-214)

De fato, Antônio José da Silva reforça o elemento trágico ao acrescentar à ação da peça a prisão de Anfitrião, o que não ocorrera nos outros paradigmas intertextuais. De general aclamado e virtuoso, Anfitrião é rebaixado à condição de pária, “sem crédito, sem esposa e sem liberdade”, e a pungência de seu pesar, enquanto inocente, parece fazer eco aos sentimentos do comediógrafo judeu.

No entanto, se a confusão causada pelos deuses acabou por resultar na prisão de humanos inocentes, serão esses mesmos deuses, num ato de piedade, que agirão no sentido de libertar os condenados e devolver-lhes a honra usurpada. A personalidade de Juno também se desdobra em sua moral, revelando-se ambígua, pois não é só vingativa, mas também piedosa, uma vez que será ela quem liberta Anfitrião e Saramago do cárcere. Na cena final, que se passa no templo de Júpiter, quando Alcmena já se encontra no cadafalso prestes a ser executada, e todas as personagens se encontram em cena, o deus revela que Anfitrião e sua mulher são inocentes e que ele, na verdade, é Júpiter.

A revelação do deus se dá num recitado, aplicando-se a solenidade que o momento exige. Júpiter perdoa Alcmena e avisa que Anfitrião não se sentirá ofendido, pois como resultado do “passatempo”, termo usado pelo próprio deus, nascerá Hércules. Os humanos em cena ficam espantados com o que acabam de presenciar. Anfitrião parece sentir-se como que abençoado pelo fato de um deus “divinizar” seu “venturoso tálamo”. Alcmena e seu marido se abraçam, tamanha a felicidade de ambos. Assim como ocorre desde o paradigma plautino, o nascimento de Hércules representará a redenção não só do casal ludibriado por Júpiter, mas a própria redenção do mundo.

Se o poderoso Júpiter se revelou, é forçoso que outras personagens também se revelem. Juno, Mercúrio e Íris expõem suas verdadeiras identidades e intenções. O caso está resolvido e a fria e calculista Juno quer voltar para os braços do marido, como se o adultério dele já não constituísse motivo de ofensa. Os discursos barrocos apresentavam um movimento de espalhamento e recolha dos argumentos. Na configuração dramática desta “ópera” joco-séria, as diversas desdobras que animam a ação voltam a se recolher em suas respectivas unidades: dobra sobre dobra.

Em *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, o fingimento por apropriação de identidade, que já se encontrava nos paradigmas intertextuais, desde Plauto pelo menos, vem acompanhado do fingimento como invenção de identidade, no caso de Juno e de Íris, o que se constitui uma força espelhada e oposta à intriga principal. Sendo assim, o traço barroco da desdobra corresponde tanto às diversas identidades, no plano específico da personagem, quanto às vontades em jogo na intriga, no plano estrutural da peça. Estas duas formas de desdobra, nesse caso, aparecem imbricadas e ambas contribuem não só para as confusões em cena, mas também se mostram fundamentais para o desenvolvimento da ação.

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CAVAILLÉ, Jean-Pierre. *Descartes: a fábula do mundo*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Campinas: Papirus, 2000.
- DESCARTES, René. *Meditações. Obra escolhida*. 3ª ed. Introdução de Gilles-Gaston Granger. Prefácio e notas de Gérard Lebrun. Tradução de J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. 3ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994. p. 105-198.
- MARCELLO, Benedetto. *O teatro à moda*. Tradução de Ligiana Costa. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

MÍSSIO, Edmir. *A civilidade e as artes de fingir: a partir do conceito de dissimulação honesta de Torquato Accetto*. São Paulo: Edusp, 2012.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de Jacó Guinsburg e M. Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PLAUTO. *Anfitrião*. Introdução, tradução e notas de Carlos Alberto Louro Fonseca. Lisboa: Edições 70, 1993.

REBELLO, Luiz Francisco. *História do teatro português*. 2ª edição. Lisboa: Publicações Europa-América, 1972.

SILVA, António José da. *Obras completas*. Prefácio e notas do Prof. José Pereira Tavares. Lisboa: Sá da Costa, 1958. 4.v.

Recebido em 19 de outubro de 2020

Aprovado em 8 de dezembro de 2020

Licença: 

Eduardo Neves da Silva

Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo. Graduou-se em Letras (Português-Inglês) pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” e em Filosofia pela Universidade de São Paulo.

Contato: [edu\\_nsp@hotmail.com](mailto:edu_nsp@hotmail.com)

: <https://orcid.org/0000-0001-8941-8494>

# ***O MARINHEIRO: “NAVEGAR É PRECISO, VIVER NÃO É PRECISO”\****

**O MARINHEIRO: “SAILING IS NECESSARY, LIVING IS NOT NECESSARY”**

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v12i23p156-165>

Francisco Maciel Silveira<sup>1</sup>

## **RESUMO**

O *Marinheiro* (1913) antecipa motivos que Fernando Pessoa desenvolverá na obra ortônima e heterônima — o desdobramento do ser; a incapacidade de sentir sem estar a pensar-se sentir; o mistério do ser o médium de si mesmo, ser só o que tinha possibilidades. A peça corresponde ao primeiro grande passo no sentido da despersonalização máxima a que objetivava sua obra: a realização da heteronímia. Este artigo, portanto, examinará a dissociação aparência/essência que se desdobra em dois espaços, o do palco e o da palavra poética, para concluirmos que *O Marinheiro* acaba sendo o verdadeiro manifesto do *Orpheu*, na medida em que concretiza o encantamento órfico da palavra poética, impondo-a como realidade única e absoluta — espaço inteligível gerador do plano sensível, essa sombra enganosa da verdadeira realidade. Demiurgo platônico, o marinheiro pessoano sonha as sombras de nossa realidade. Enfim, veladoras da realidade, não passamos de meras sombras e reminiscências — simulacros da verdadeira realidade de que nos exilamos.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Fernando Pessoa; Heteronímia; Drama estático; Simbolismo.

## **ABSTRACT**

*O marinheiro* (1913) anticipates motifs that Fernando Pessoa would go on to develop in both his orthonymous and heteronymous oeuvre — the unfolding of the self; the impossibility of feeling without thinking of feeling; the mystery of being the medium of oneself, and being only what is possible. The play constitutes the first major step towards the maximum depersonalization which is his work’s objective: the realization of heteronymy. This paper will therefore examine the dissociation between appearance and essence, which occurs in two spaces — the space of the stage and the space of the poetic word — concluding that *O marinheiro* is the true manifesto of *Orpheu*, inasmuch as it materializes the orphic enchantment of the poetic word, imposing it as the only absolute reality — an intelligible space which creates the perceptible plane, that deceptive shadow of true reality. The Pessoa’s seaman is a Platonic demiurge who dreams the shadows of our reality. Ultimately, as watchers of reality, we are no more than mere shadows and reminiscences — simulacra of the true reality from which we have exiled ourselves.

## **KEYWORDS**

*Fernando Pessoa; Heteronymy; Static drama; Symbolism.*

\* Versão preliminar deste texto foi apresentada em comunicação oral no Colóquio Internacional 100 anos de *Orpheu*, em 2015.

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

## 1.

Poema dramático, escrito entre os dias 11 e 12 de outubro de 1913, e publicado no primeiro número da revista *Orpheu* (jan.-mar./1915), portanto antes da gênese da heteronímia que ocorre à volta de 1914, *O Marinheiro* antecipa motivos que Fernando Pessoa desenvolverá na obra ortônima e heterônima — o desdobramento do ser (ver-se a ver/ouvir-se a ouvir → 2ª veladora, PESSOA, 1976, p. 46-47); a incapacidade de sentir sem estar a pensar-se sentir → 1ª veladora (PESSOA, 1976, p. 46); o mistério do ser (PESSOA, 1976, p. 37, 40, 47) o médium de si mesmo → 2ª veladora (PESSOA, 1976, p. 41), ser só o que tinha possibilidades → 2ª veladora (PESSOA, 1976, p. 44); a realidade desdobrada nos planos sensível e inteligível.

*O Marinheiro* corresponde ao primeiro grande passo no sentido da despersonalização máxima a que objetivava sua obra: a realização da heteronímia (PESSOA, 1976, p. 275). Esse primeiro grande passo representado pelo drama *O Marinheiro* é o Sensacionismo a três dimensões, suprema fase do Sensacionismo, que correspondia a sentir por imagens, dando forma concreta às sensações, em busca da “objectivização”, ou seja, uma interpretação objetivada duma impressão subjetiva.

Em *O Marinheiro*, as sensações, os estados de alma encontram-se relativamente concretizados em seres, mas estes seres (as veladoras) ainda não alcançaram a individuação de personagens, nem tampouco apresentam estilo próprio, com sentimentos diferentes e até opostos aos da pessoa do criador. O que não impede que parte da crítica acadêmica incorra no equívoco de procurar encontrar nas Veladoras os espectros seminais de Reis, Campos e Caeiro.

O objetivo de Fernando Pessoa era criar *drama em gente*, levar a poesia lírica “até à poesia dramática, sem, todavia, se lhe dar a forma de drama, nem explícita nem implicitamente” (PESSOA, 1976, p. 87). *O Marinheiro* seria, pois, um ensaio em direção ao seu objetivo de despersonalização.

## 2.

Como desejava uma poesia dramática sem forma explícita ou implícita de drama, *O Marinheiro* começa por questionar a fôrma explícita

*drama*. Assim, terá a aparência de uma peça teatral, a forma de uma peça teatral, mas é um drama que se recusa a ser drama, ao denominar-se “drama estático em um quadro”. Num manuscrito de possivelmente 1914, Pessoa dá o seu conceito de *teatro estático*:

Chamo teatro estático àquele cujo enredo dramático não constitui ação — isto é, onde as figuras não só não agem, porque não se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma ação; onde não há conflito nem perfeito enredo. Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro tende a teatro meramente lírico e que o enredo do teatro é, não a ação nem a progressão e consequência da ação — mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações [...] Pode haver revelação de almas sem ação, e pode haver criação de situações de inércia, momentos de alma sem janelas ou portas para a realidade. (PESSOA, 1976, p.283).

Se considerarmos que o drama, no teatro, é essencialmente movimento e ação, já que é a progressão de um conflito, a concepção de drama estático pessoano nega a essência do próprio drama.

### 3.

Desse ângulo, sua concepção de teatro estático, concretizado em *O Marinheiro*, aproxima-o da estética teatral simbolista:

- a) nega à realidade material e histórica todo e qualquer valor em si mesma, donde encastelar-se fora do tempo (que século?), fora do espaço (“um quarto que é sem dúvida num castelo antigo”), quarto circular (uma torre de marfim?), com “uma única janela, alta e estreita”, por onde “só se vê, entre dois montes longínquos, um pequeno espaço de mar.”);
- b) atmosfera misteriosa, vaga, entre realidade e sonho, criada pelo jogo luz/treva, iluminação imprecisa de quatro tochas e “um vago resto de lua”, imergindo tudo na imprecisão que se nega a recortar espaço e seres;
- c) recusa da ação, já que suas veladoras não entram em conflito, por meio do diálogo, simplesmente há a revelação de almas nas “palavras trocadas”;



que tem vida e onde as coisas acontecem. Delineiam-se, pois, dois espaços: o espaço do palco (quarto circular, num castelo antigo) e o espaço da palavra.

## 5.

O espaço do palco (quarto circular num castelo antigo) remete à realidade, isto é, pertence à vida, marcado pela morte (donzela no caixão) e pelo fluir do tempo (progressão da noite para o dia que há de despontar).

Nesse espaço ocorre a repulsa à realidade e à vida exterior:

- a) O lá-fora do quarto circular é triste, feio: “Todo este país é muito triste...”, “Só o mar das outras terras é que é belo...” → 2ª Veladora (PESSOA, 1971, p.38).
- b) Veladoras encasteladas, sem relógio, desterradas da vida: “Não roçemos pela vida nem a orla das nossas vestes.” → 2ª Veladora (PESSOA, 1971, p. 39).
- c) Estaticidade, abulia, recusa a fazer quaisquer gestos, pois inúteis: “Agora eu gostaria de andar... Não o faço porque não vale a pena fazer nada, sobretudo o que se quer fazer...” → 2ª Veladora (PESSOA, 1971, p. 41)
- d) Não viver o aqui e agora: “Só viver é que faz mal...” → 2ª Veladora (PESSOA, 1971, p. 39).

Neste espaço considerado real por nossos falaciosos sentidos, as Veladoras entregam-se ao sortilégio do sonho, gerado pela palavra. Falar é um modo de esquecer-se, evadir-se: “É um modo tão falso de nos esquecermos...” → 1ª Veladora (PESSOA, 1971, p. 38).

O espaço da palavra ou do sonho é o espaço da aventura interior “De eterno e belo há apenas o sonho...” → 2ª Veladora (PESSOA, 1971, p. 50), gerado pela palavra poética, a palavra das sereias, do encantamento órfico: a 3ª Veladora diz a respeito da 2ª que esta conhece as palavras que as sereias lhe ensinaram (PESSOA, 1976, p. 45). Trata-se da palavra que, deflagradora da realidade – ver diálogo da 1ª e 2ª Veladoras (PESSOA, 1976, p. 45) –, é capaz de dar vida e sentido às Veladoras, construindo-lhes um passado, uma infância, um espaço e tempo vicários e compensatórios. É nesse espaço da palavra que ocorre o sonho do Marinheiro.

Convém ressaltar que se percebem três momentos nesse espaço da Palavra: a) a palavra, sem assunto, testa sua potencialidade, à procura da objetivação e da objetificação; b) a palavra atinge sua plenitude, *realizando-*

se no sonho do Marinheiro, ou seja a palavra transforma-se em realidade; c) transformada em realidade a palavra perde seu ser de Palavra, torna-se realidade palpável, desintegra-se, passando a existirem separadamente SE e SO – ver fala da 3ª Veladora (PESSOA, 1976, p. 42) –, numa dissociação esquizofrênica que já sabe à heteronímia.

## 6.

Examinemos agora o sonho do Marinheiro. Insulado como as Veladoras, estático como elas, pois sonha deitado, realiza o desejo das Veladoras de criar novo espaço e novo tempo e outros seres com a matéria de sua alma. Assim,

- a) Sonha Pátria que nunca teve: “... pôs-se a fazer ter sido sua uma outra pátria, uma outra espécie de país...” → 2ª Veladora (PESSOA, 1976, p. 45);
- b) Sonha sua nova terra natal; “Durante anos e anos, dia a dia o marinheiro erguia num sonho contínuo a sua nova terra natal...” → 2ª Veladora (PESSOA, 1976, p. 46);
- c) Construiu um novo passado: “E assim foi construindo o seu passado... Breve tinha outra vida anterior...” → 2ª Veladora (PESSOA, 1976, p. 47).

Um dia, o Marinheiro cansou-se de sonhar e quis recordar a pátria verdadeira, sua infância e passado verdadeiros, sua vida verdadeira, mas tinha perdido tudo: “Toda a sua vida tinha sido a sua vida que sonhara... E ele viu que não podia ser que outra vida tivesse existido... [...] E da vida que lhe parecia ter sonhado, tudo era real e tinha sido...” → 2ª Veladora (PESSOA, 1976, p. 48).

Releva notar dois momentos no sonho do Marinheiro. No princípio, ele é uma coisa real a sonhar; no fim o sonho passa a ser real e ele irreal: “Veio um dia um barco, e passou por essa ilha, e não estava lá o marinheiro...” → 2ª Veladora (PESSOA, 1976, p. 49).

O Marinheiro perdera seu ser, sua identidade, sua realidade.

## 7.

Num primeiro momento, o espaço do sonho que as veladoras querem habitar é um espaço compensatório, melhor que o espaço da vida e realidade lá fora: “De eterno e belo há apenas o sonho...” → 2ª Veladora (PESSOA, 1976,

p. 50); “Não valeria então a pena fecharmo-nos no sonho e esquecer a vida, para que a morte nos esquecesse?...” → 1ª Veladora (PESSOA, 1976, p. 50). Porém, de espaço compensatório e belo, o sonho do Marinheiro torna-se agente de terror, suscitando medo e horror nas Veladoras:

– 2ª Veladora (PESSOA, 1976, p. 49-50): “Avançam para mim, por uma noite que não é esta, os passos de um horror que desconheço... Quem teria eu ido despertar com o sonho que vos contei?...”

– 3ª Veladora (PESSOA, 1976, p. 53): “Minha irmã, não nos devíeis ter contado essa história. Agora estranho-me viva com mais horror.”

– 1ª Veladora (PESSOA, 1976, p. 53): “Tudo isto, toda esta conversa, e esta noite – tudo isto devia ter acabado de repente, depois do horror que nos dissestes...”

– 1ª Veladora (PESSOA, 1976, p. 54): “Para que foi que nos contastes a vossa história?”

Se a peça tivesse terminado logo após o sonho do Marinheiro, como, aliás, queria Álvaro de Campos:

Depois de doze minutos  
Do seu drama *o Marinheiro*,  
Em que os mais ágeis e astutos  
Se sentem com sono e brutos,  
E de sentido nem cheiro,  
Diz uma das veladoras  
Com langorosa magia:

*De eterno e belo há apenas o sonho.  
Por que estamos nós falando ainda?*

Ora isso mesmo é que eu ia  
Perguntar a essas senhoras... (PESSOA, 1969, p. 341, grifo nosso)

Se não tivesse progredido de espaço compensatório e belo para espaço de terror e medo, teríamos permanecido nas camadas do óbvio, a proclamar que de eterno e belo só o sonho. A originalidade está exatamente em mostrar como o Belo pode gerar o Terror, revelando quão perigosa é a aventura interior do sonho, quando passa a exigir foros de realidade. A mesma fala capaz de criar o sonho, prosseguindo na análise e dissecação de sua essência e natureza, esgota-lhe o sentido, reduzindo-o à inutilidade.

Por que o sonho do Marinheiro deixa de ser bom e belo para despertar o Horror?

O sonho do Marinheiro traz a consciência de que a aventura interior do sonho vulnera a realidade, diluindo as fronteiras assentes entre o Real e o Irreal: “Não pensemos mais... Não tentemos seguir nesta aventura interior... Quem sabe o que está no fim dela?...” → 2ª Veladora (PESSOA, 1976, p. 50).

A ideia, a noção que as embalava de que “sem dúvida nada é inteiramente falso” → 2ª Veladora (PESSOA, 1976, p. 44), aguça-se após o sonho do Marinheiro:

— “Tudo o que acontece é inacreditável, tanto na ilha do marinheiro como neste mundo... [...] por que não será a única coisa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto aqui apenas um sonho dele?...” → 2ª Veladora (PESSOA, 1976, p. 51)

Ao que responde a 1ª Veladora (PESSOA, 1976, p. 51): “Isso é tão estranho que deve ser verdade...”

Rompida a fronteira entre o Real e o Sonho, o Terror invade as veladoras:

a) O terror de não ser, transformadas em marionetes, articulando a ventriloquia do sonho do Marinheiro — “Quem é que eu estou sendo?... Quem é que está falando com a minha voz?...” → 1ª Veladora (PESSOA, 1976, p. 54);

“Quem é a quinta pessoa neste quarto que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir?...” → 2ª Veladora (PESSOA, 1976, p. 54)

b) O terror de já não pertencerem a esta vida: “Talvez nada disto seja verdade... Todo este silêncio, e esta morta, e este dia que começa não são talvez senão um sonho... Olha bem para tudo isto... Parece-vos que pertence à vida?...” → 2ª Veladora (PESSOA, 1976, p. 51) “Não sei. Não sei como se é da vida...” → 1ª Veladora (PESSOA, 1976, p. 51).

Donde a necessidade de restabelecerem as fronteiras entre o Real (lá fora) e o Sonho:

a) A necessidade de reparar “só no dia, no dia real, ali fora...” → 1ª Veladora (PESSOA, 1976, p. 51);

b) A necessidade de crer que apenas sonham, de que serão despertadas por alguém que baterá à porta ou irromperá no cômodo: “Quem pudesse gritar para despertarmos!” → 1ª Veladora (PESSOA, 1976, p. 53); “Quando entrar alguém tudo isto acabará... Até lá façamos por crer que todo este horror foi um

longo sono que fomos dormindo... É dia já... Vai acabar tudo..."  
→ 3ª Veladora (PESSOA, 1976, p. 55).

Essa necessidade de restabelecerem as fronteiras entre o Real e o Sonho é ditada pelo lento processo de dissolução, desintegração e perda de identidade que vão sofrendo após o sonho do Marinheiro ter esboroadado a fronteira do espaço intervalar em que viviam. Encasteladas no quarto, viviam conscientes de habitam entre Vida/Morte, Tempo/Não tempo, Vigília/Sono, Realidade exterior (o lá fora)/Outra realidade (o sonho).

A aventura do sonho do Marinheiro rompeu as fronteiras. A chegada do dia não traz a certeza de que ainda pertencem a esta vida: dissolvidas com a luz solar, adormecidas – “Com a luz os sonhos adormecem...” → 1ª Veladora (PESSOA, 1976, p. 19), já não passam de um sonho do Marinheiro.

A rubrica final funciona como um *fiat lux* sem o Verbo criador: um galo canta, um carro geme e chia. Só retornarão à vida no momento em que um verbo criador as articular de novo. Ou seja, quando for reatualizado pela leitura ou encenação o drama estático em um quadro do Marinheiro.

## 8.

Finda a leitura, estamos às voltas com a recusa do real, com a onipotência da palavra poética capaz de gerar a realidade, com a confusão entre a fantasia e a vida, com a tentativa de imposição da fantasia ao real – em suma, a entronização da palavra poética, da poesia como realidade única e absoluta, ou, a vontade órfica “de substituir a *Realidade* pela linguagem, ou, se se prefere, a de dar à linguagem uma realidade absoluta” (LOURENÇO, 1955, s/p.).

Dessa perspectiva, o drama *O Marinheiro*, saído no primeiro número da revista *Orpheu*, acaba sendo o verdadeiro manifesto do Movimento, na medida em que encarna o encantamento órfico da palavra poética, impondo-a como realidade única e absoluta – espaço inteligível gerador do plano sensível, essa sombra enganosa da verdadeira realidade. Demiurgo platônico, o marinheiro pessoano sonha as sombras de nossa realidade. Enfim, veladoras da realidade, não passamos de meras sombras e reminiscências – simulacros da verdadeira realidade de que nos exilamos.

Ademais, podemos ver no drama estático pessoano a objetificação artística das palavras de Pessoa, inscritas no pórtico da *Obra Poética* editada no Rio de Janeiro pela Companhia José Aguilar Editora, 1969, p. 15:

Navegadores antigos tinham uma frase gloriosa: Navegar é preciso, viver não é preciso.

Quero para mim o espírito desta frase, transformada a forma para a casar com o que sou: Viver não é necessário: o que é necessário é criar.

Riobaldo, em *Grande Sertão: Veredas*, dizia que “viver é muito perigoso”. Todavia, *O Marinheiro* ensina que a aventura interior do sonho é mais perigosa ainda. Dizia a 2ª Veladora, ao contar o sonho do marinheiro: “Não tentemos seguir nesta aventura interior. Quem sabe o que está no fim dela?”

A resposta deu-a *O Marinheiro*: no fim da aventura interior do sonho está a desintegração, a dissolução, o desdobramento, a perda do ser e da identidade.

A renúncia à vida para entregar-se à aventura sonambúlica do sonho exige o sacrifício do corpo, da alma, da humanidade individual:

Não conto gozar a minha vida; nem em gozá-la penso. Só quero torná-la grande, ainda que para isso tenha de ser o meu corpo e a minha alma a lenha desse fogo.

Só quero torná-la de toda a humanidade; ainda que para isso tenha de a perder como minha. (PESSOA, 1969, p. 15).

## REFERÊNCIAS

LOURENÇO, Eduardo. “Orpheu ou a Poesia como Realidade”. *Tetracórnio*, fev. 1955.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*, Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1969.

PESSOA, Fernando. “O Marinheiro”. In *Orpheu*. Lisboa: Ática, 1971.

PESSOA, Fernando. *Obras em Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

Recebido em 26 de novembro de 2020

Aprovado em 13 de dezembro de 2020

Licença: 

Francisco Maciel Silveira

Professor Titular Aposentado do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Falecido em junho de 2019, sua obra encontra-se sob tutela de sua viúva, Profa. Dra. Flavia Maria Corradin.

Contato: [corradin@usp.br](mailto:corradin@usp.br)

# UM CARRO, QUEIMADO, NA BERMA DA ESTRADA: A EXPERIÊNCIA DE UM LABORATÓRIO DE ESCRITA PARA TEATRO\*

*A CAR, BURNT-OUT, ON THE ROADSIDE: THE EXPERIMENT OF A THEATRE WRITING LABORATORY*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v12i23p166-184>

Rui Pina Coelho<sup>1</sup>

## RESUMO

Este texto faz o balanço do Laboratório de Escrita para Teatro, promovido pelo Teatro Nacional D. Maria II (Lisboa), que coordenei de Setembro de 2015 a Setembro de 2019. Nesses quatro anos foram escritos vinte e três textos originais para teatro por vinte e três novos autores. O projecto surge integrado num programa mais lato de apoio a dramaturgias emergentes e ao incentivo à nova dramaturgia portuguesa, consistindo, neste caso, na aproximação de jovens autores dramáticos a processos de partilha, experimentação e colaboração que possam desafiar, influenciar e estimular a escrita original de um texto para teatro. Na primeira edição (2015/16) andámos em torno de “Um estado de excepção permanente”, sob a égide de Terry Eagleton (2003) e da ideia de que a dramaturgia contemporânea não tem outra hipótese senão dar conta do estado de guerra – um estado de excepção permanente – entre os indivíduos e as instituições de poder. Na segunda edição (2016/17) fomos questionando “A política de tudo”, num gesto de homenagem aos cem anos da Revolução de Outubro e de uma inquirição das contradições do século XX, inspirados pela lição de Alain Badiou (2005). Na terceira edição (2017/18) demorámo-nos n’ “O quotidiano do homem comum e outras coisas sem importância”, conduzidos pela reflexão de Jean-Pierre Sarrazac em torno da poética da dramaturgia contemporânea e das suas “microepopeias dos anónimos”. Na quarta edição (2018/19), quisemos “Interromper o real para a ele regressar”, confiando nos possíveis gestos políticos que o teatro pode compreender.

## PALAVRAS-CHAVE

Escrita para Teatro; Laboratório de Escrita; Dramaturgia Portuguesa; Crise do Drama

## ABSTRACT

*This article reflects about the Theatre Writing Laboratory, promoted by the National Theatre D. Maria II (Lisbon), which I coordinated from September 2015 to September 2019. In these four years, twenty-three new playwrights wrote twenty-three original plays. The project is part of a broader program to support emerging dramaturgies and to encourage the new Portuguese dramaturgy, consisting, in this case, in the approach of young dramatic authors to processes of sharing, experimentation and collaboration that can challenge, influence and stimulate the original writing of a text for theatre. In the first edition (2015/16) we walked around “A state of permanent exception”, under the aegis of Terry Eagleton (2003) and the idea that contemporary dramaturgy has no choice but to account for the state of war – a state of permanent exception – between individuals and institutions of power. In the second edition (2016/17), we questioned “The politics of everything”, in a gesture of homage to the hundred years of the October Revolution and an inquiry into the contradictions of the 20th century, inspired by the lesson of Alain Badiou (2005). In the third edition (2017/18) we lingered on “The daily life of the common man and other unimportant things”, led by Jean-Pierre Sarrazac’s reflection on the poetics of contemporary dramaturgy and his “microepopies of the anonymous”. In the fourth edition (2018/19), we wanted to “Interrupt the real to return to it”, trusting in the possible political gestures that the theatre can understand.*

## KEYWORDS

Writing for Theatre; Writing Laboratory; Portuguese Dramaturgy; Crisis of Drama

\* Este texto é elaborado a partir dos quatro prefácios dos quatro livros que reúnem as peças escritas no âmbito do Laboratório de Escrita para Teatro, publicadas numa parceria entre o Teatro Nacional D. Maria II e a editora Bicho do Mato em 2016, 2017, 2018 e 2019.

<sup>1</sup> Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal.

*O preço da liberdade é a eterna vagabundagem.*  
Terry Eagleton (2003)

*Deixemo-nos ser tentados pela amante do momento: a História.*  
Alain Badiou (2014)

*A tragédia é, então, a consequência do impulso total  
do homem para se valorizar justamente.*  
Arthur Miller (1949)

*Nothing is the way it stays.*  
Heiner Müller

## 1.

Um dos mais extraordinários equívocos sobre a dramaturgia portuguesa é que ela não existe. Que não temos a necessária “*tête dramatique*”, como alegava Almeida Garrett, em 1822 (*apud* Rebello 2000, p. 13). Foi-se construindo uma narrativa de carapaça relativamente robusta, alimentando argumentos que foram tentando justificar essa alegada inexistência de autores dramáticos em Portugal: que a “verve dramática” terá sido absorvida pela pulsão lírica; que os dramaturgos não terão condições para poder desenvolver o seu trabalho; que as estruturas de produção teatral padecerão de uma endémica desatenção pela dramaturgia portuguesa...; ou que esta ausência seria até uma forma de atestar o nosso singular modo de ser. Eduardo Lourenço, no seu *Labirinto da saudade* escreve que em Portugal “tudo se passa como se não tivéssemos interlocutor. (E esta famosa ‘forma mentis’ reflecte-se na nossa criação literária, toda encharcada de monólogos, o que explica, ao mesmo tempo, a nossa antiga carência de fundo em matéria teatral e romanesca)” (Lourenço, 2000, p. 24). E, assim, a literatura dramática portuguesa ia sendo ciclicamente declarada ausente.

## 2.

A partir de meados dos anos 90 do século XX, muitas iniciativas foram provando a vitalidade da criação dramática em Portugal – ou pugnando por ela. O DRAMAT – Centro de Novas Dramaturgias, um

projecto do TNSJ – Teatro Nacional São João, criado em 1999, coordenado, primeiro, por Fernando Mora Ramos e, depois, por Maria João Vicente, é ainda das mais expressivas. Dos trabalhos do Centro (*workshops*, oficinas, leituras encenadas, seminários, edição de livros...) resultaram as “dramaturgias emergentes” de autores como Joaquim Paulo Nogueira, Carlos Alberto Machado, José Mora Ramos, Marcela Costa, Helena Miranda, Pedro Eiras, Fernando Moreira, Ângela Marks, João Tuna, António Ferreira e Jorge Louraço Figueira; e um dos mais ricos patrimónios de discussão e saber sobre escrita para teatro em Portugal.

O Projecto Urgências (2004-2007) é outro dos momentos de revitalização de particular relevância. Dirigido por Tiago Rodrigues, numa co-produção Mundo Perfeito, Produções Fictícias e Teatro Maria Matos, nas suas três edições foram levadas à cena mais de duas dezenas de peças curtas inéditas de autores portugueses contemporâneos, tais como Luís Filipe Borges, Susana Romana, Nuno Artur Silva, Filipe Homem Fonseca, Nuno Costa Santos, Pedro Mexia, Tiago Rodrigues, João Quadros, Nelson Guerreiro, Patrícia Portela, Pedro Rosa Mendes, José Luís Peixoto, José Maria Vieira Mendes, Inês Menezes, Joaquim Horta, Maria João Cruz, Mickaël de Oliveira e Rui Cardoso Martins.

Em Novembro de 2010, o Colectivo 84, com direcção de Mickael de Oliveira, organiza o Encontro de Novas Dramaturgias Contemporâneas, oferecendo no SLTM – São Luiz Teatro Municipal a leitura encenada de várias peças, bem como um conjunto de oficinas de tradução, debates, conversas e seminários, numa programação orientada para as “escritas de palco”, tendo como âncora uma palestra de Bruno Tackels e sessões de trabalho com os dramaturgos Carlos J. Pessoa, Carlos Costa e José Maria Vieira Mendes. Já com a designação de Festival END, estes Encontros de Novas Dramaturgias farão uma 2ª Edição, no TAGV - Teatro Académico de Gil Vicente, em Março de 2015, incluídos no trabalho continuado do Centro de Dramaturgia Contemporânea, dirigido por Fernando Matos Oliveira e criado no âmbito de uma parceria entre o TAGV, o Curso de Estudos Artísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e o Centro de Estudos Interdisciplinares do Séc. XX (CEIS20). Em 2020, celebrando dez anos sobre o seminal encontro no SLTM, terá lugar o Laboratório END: Investigação, Formação e Criação Artísticas, onde três autores (Lígia Soares, Patrícia Portela e Rui Pina Coelho) acompanharão a

criação de um projecto para teatro de três jovens autores, num processo de tutoria e escrita acompanhada.

A atribuição de Prémios é, por tradição, uma forma de incentivar de maneira continuada a escrita dramática. Entre outros, o Inatel atribui desde 1992 o Prémio Teatro Novos Textos (nas modalidades Grande Prémio Fundação INATEL e Prémio Miguel Rovisco). Em 1997, o Teatro Aberto associa-se à SPA – Sociedade Portuguesa de Autores para a criação do Grande Prémio de Teatro Português que, para além de um valor pecuniário e da publicação em livro, prevê a encenação da peça vencedora no Teatro Aberto. De 2007 a 2013, o Camões, Instituto da Cooperação e da Língua, em parceria com a Fundação Nacional de Artes – Funarte (Brasil), manteve a atribuição do Prémio de Dramaturgia António José da Silva, visando autores portugueses e brasileiros. Também a partir de 2007 (e até 2011) o Instituto Bernardo Santareno (IBS) da Câmara Municipal de Santarém manteve o Prémio Nacional de Teatro Bernardo Santareno. Também em 2007 e 2008 o Teatro Maria Matos atribuiu o Prémio Maria Matos – Nova Dramaturgia Portuguesa, destinado a incentivar novos autores.

Mas também outros prémios de existência mais esporádica têm ajudado a cumprir o desígnio de apoiar a dramaturgia portuguesa. Entre outros, de dimensão mais local ou efémera, poderíamos destacar o Concurso de Textos Teatrais, promovido pelo TUT – Teatro Universitário do Porto, desde 2012; ou o “Isto não é um concurso”, uma iniciativa de 2008, promovida pelos Artistas Unidos – uma companhia de teatro com particulares responsabilidades na renovação da dramaturgia portuguesa, nomeadamente pela publicação de vários textos de autores na sua *Revista Artistas Unidos* ou na extraordinária colecção “Livrinhos de Teatro” e, muito particularmente, pelo exemplo tutelar que um texto *António, um rapaz de Lisboa*, de Jorge Silva Melo, veio trazer ao teatro português.

Também o projecto Panos – palcos novos palavras novas, da Culturgest, aliando o teatro escolar/juvenil às novas dramaturgias, tem vindo a instigar a escrita de vários textos, através de uma encomenda anual de peças originais a escritores com obra reconhecida. Desenvolvido, de 2006 a 2017, na Culturgest e dirigido por Francisco Frazão, é desde essa data um projecto coordenado por Sandro William Junqueira para o TNDMII.

No âmbito da formação, para além das várias oficinas de escrita para teatro que diversas instituições ou autores vão oferecendo, poderíamos destacar a opção em Escritas de Cena que o Mestrado em Teatro da Escola Superior de Teatro e Cinema, dirigida por Armando Nascimento Rosa, de onde resultou a organização do Encontro de Escritas de Cena, em 2011, visando estimular o debate crítico em torno da criação dramaturgica contemporânea, reunido cerca de trinta dramaturgos portugueses de diferentes gerações.

Mais recentemente, desde 2013, o Teatro Meridional, em colaboração com o Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, tem vindo a assegurar o Laboratório de Dramaturgia, dirigido por Natália Luiza, visando a criação de textos inéditos em língua portuguesa.

### 3.

Este mapa de iniciativas que foram, de alguma forma, ou contrariando a falta de dramaturgia portuguesa ou provando a sua vitalidade está, forçosamente, incompleto. Muitos outros nomes e outras iniciativas poderíamos acrescentar aqui. Ainda assim, e ainda que de forma inacabada, julgo ficar suficientemente esboçado o contexto de emergência do **Laboratório de Escrita para Teatro**, que coordenei de Setembro de 2015 a Setembro de 2019. Nesses quatro anos, foram escritos vinte e três textos originais para teatro. Desses vinte e três textos, já cinco mereceram estreia em espectáculo<sup>1</sup>. Dessas cinco estreias, três ocorreram no Teatro Nacional D. Maria II (TNDMII).

Este Laboratório de Escrita para Teatro, promovido pelo Teatro Nacional D. Maria II (Lisboa), sob a direcção artística de Tiago Rodrigues, surge, pois, integrado num programa mais lato de apoio a dramaturgias emergentes e ao incentivo à nova dramaturgia portuguesa, consistindo, neste caso, na aproximação de jovens autores dramáticos a processos de partilha, experimentação e colaboração que possam desafiar, influenciar e estimular a escrita original de um texto para teatro.

---

<sup>1</sup> São os casos de *Terás a promessa de voltar ao lugar de partida*, de Ricardo Vaz Trindade, Espaço Mala Voadora, 2017; *Quarto Minguante*, de Joana Bértholo, TNDMII, 2018; *Civilização*, de Lígia Soares, Centro de Artes de Lisboa, 2018; *Osmarina Pernanbuco não consegue esquecer*, Keli Freitas, TNDMII, 2019; *Pin My Places*, de Mariana Ferreira, TNDMII, 2020.

Na primeira edição (2015/16), andámos em torno de “Um estado de excepção permanente”, sob a égide de Terry Eagleton (2003) e da ideia de que a dramaturgia contemporânea não tem outra hipótese senão dar conta do estado de guerra – um estado de excepção permanente – entre os indivíduos e as instituições de poder. Na segunda edição (2016/17), fomos questionando “A política de tudo”, num gesto de homenagem aos cem anos da Revolução de Outubro e de uma inquirição das contradições do século XX, inspirados pela lição de Alain Badiou (2005). Na terceira edição (2017/18), demorámo-nos n’ “O quotidiano do homem comum e outras coisas sem importância”, conduzidos pela reflexão de Jean-Pierre Sarrazac em torno da poética da dramaturgia contemporânea e das suas “microepopeias dos anónimos”. Na quarta edição (2018/19), quisemos “Interromper o real para a ele regressar”, confiando nos possíveis gestos políticos que o teatro pode compreender.

Pessoalmente, o Laboratório foi das coisas mais bonitas a que me vi associado. E nunca poderei agradecer o suficiente por me terem permitido assistir ao nascimento destas vinte e três peças de teatro.

## ANO 1.

Tendo o Teatro Nacional D. Maria II recebido cinquenta e cinco candidaturas, cada uma incluindo *curriculum vitae*, carta de motivação, sinopse para uma peça longa e uma cena de uma peça destinada a ser escrita durante os oito meses de trabalho do laboratório (de Outubro de 2015 a Junho de 2016), foram seleccionados – pela comissão responsável por esse processo (Tiago Rodrigues, Madga Bizarro e Rui Pina Coelho) – oito autores: Joana Bértholo, Daniel Gamito Marques, Eduardo Molina, Marta Rema, Sofia Santos Silva, Lígia Soares, Mia Tomé e Ricardo Vaz Trindade.

Para a edição de 2015/2016 – a primeira – titulada “Um estado de excepção permanente”, a moldura temática escolhida foi inspirada na obra crítica de Terry Eagleton. “O preço da liberdade é a eterna vagabundagem”, afirma este autor em *Sweet Violence: The Idea of the Tragic* (2003, p. 17). Assim, nessa obra, Eagleton argumenta que na tragédia moderna o protagonista ambiciona a liberdade individual em detrimento de todo o resto, movido por um insaciável *Eros*. Contudo, para garantir esta liberdade, o homem entregou as rédeas da sua segurança e conforto às instituições que regem a sociedade – e estas, perversamente, fazem

associar a liberdade individual ao caos e à desordem. Assim, o herói da tragédia moderna, esmagado entre o seu desejo de liberdade e a necessidade de refúgio perante um mundo ameaçador, luta e sofre sozinho expiando os males do mundo capitalista. A dramaturgia contemporânea não tem outra alternativa a não ser dar conta do estado de guerra – um estado de excepção permanente – entre os indivíduos e as Instituições de Poder.

As primeiras conversas – enquadradas numa espécie de ciclo de conferências – versaram sobre estes temas: sobre a ideia do trágico e sobre a violência sistémica na dramaturgia contemporânea; mas também sobre questões mais directamente relacionadas com a escrita dramática na contemporaneidade: a epicização, a rapsodização, a performatividade do texto, a morte do belo animal, a crise do diálogo e do drama... Tudo tópicos que haveriam de invadir uma e outra vez os nossos encontros.

Estas discussões ancoradas numa abordagem mais teórica serviram para lançar a escrita. Assim, procurou-se trabalhar quer avançando para a experimentação, quer recuando para um diálogo com as poéticas e com a tradição teatral, visando encontrar uma metodologia que pudesse responder às diferentes necessidades e características dos diferentes textos.

Os trabalhos incluíram ainda duas sessões com os dramaturgos Jorge Palinhos e Marta Freitas, ambos membros do NuDA - Núcleo de Dramaturgia em Acção, que nos aportaram um primeiro embate crítico com leitores exteriores ao processo. Um outro momento determinante foi o dia que passámos na Livraria 111, no Campo Grande, numa maratona de leituras, lendo todas as peças, das dez da manhã à meia-noite e meia, parando só para comentar os textos com os muitos amigos que ali foram ler, ouvir ou discutir; ou para comer umas fatias de pizza... Em Abril, já perto do momento de conclusão de cada um dos textos, fizemos uma residência de escrita de três dias no Espaço do Tempo, em Montemor-o-Novo, um momento absolutamente determinante para o bom sucesso do projecto.

Os textos escritos durante o Laboratório são de uma variedade formal e temática extraordinária. Daniel Gamito Marques, em *Europa*, atravessa a história da Europa com a história da filosofia europeia, desafiando, com erudição e sensibilidade, pelo meio, a precariedade da investigação e da criação artística. Eduardo Molina, em *Portugal: Manifestação em um ato*, coloca um coro de cinquenta vozes a vomitar um

país em plena crise económica e atacado por políticas de austeridade. Marta Rema, em *Como um quarto sem telhado ou A alegria*, inventa um mundo fantástico sobre a palavra e a linguagem, uma fantasia maravilhosa sobre a infância, de pulsão bruta e original. Sofia Santos Silva, em *Privado*, um texto de pendor auto-reflexivo, questiona através de elaboradas metáforas o papel da verdade no teatro. Lígia Soares, em *Civilização*, questiona o papel do artista e do espectador na relação que decidem estabelecer durante o espectáculo, num extraordinário gesto de uso performativo da linguagem. Mia Tomé, em *Pensão Glória*, num quadro narrativo de inspiração cinéfila, dialoga com os limites do género dramático, compondo personagens que oscilam entre o sonho e o real. Ricardo Vaz Trindade, em *Terás a promessa de voltar ao lugar de partida*, num formato de alguma extravagância formal, coloca a história de uma mulher em conflito com o seu próprio crescimento para fazer uma crítica ao modelo capitalista e da futilidade da vida contemporânea. Joana Bértholo, em *Quarto Minguinte*, uma obra de longo fôlego, numa escrita inventiva e desafiadora, apresenta um retrato angustiante e claustrofóbico da vida na contemporaneidade, olhando para o modo como vamos tratando a saúde, a morte, a habitação, o trabalho, a família, a felicidade...

Textos que merecem ser descobertos e lidos.

## ANO 2.

No ano da comemoração dos cem anos da Revolução de Outubro, a moldura temática sugerida aos autores tinha por mote o título “A política das coisas”. A sugestão que o título mobilizava era suficientemente lata para que a navegação pelo rio das discussões e dos textos tivesse as margens suficientemente perto e, ao mesmo tempo, pudesse ser fluida, livre e rápida. Mas “a política das coisas” revelava também uma certa obsessão com o século XX e com todas as suas extraordinárias contradições. A inspiração colhámo-la, claro, de Alain Badiou que no capítulo introdutório de *O Século* (2005), declara: “Por exemplo, eu poderia perfeitamente fazer a seguinte afirmação: o século começa com a guerra de 1914-18 (uma guerra que inclui a Revolução de Outubro de 1917) e termina com o colapso da URSS e o fim da guerra fria. O século curto (setenta e cinco anos), um século fortemente unido. Numa palavra: o século soviético” (BADIOU, 2014, p. 1, t.m.). Em seguida, oferece outras formas de considerar o prolixo século XX, encontrando outras narrativas: tendo





indefinição quanto ao futuro – mas também uma geração que tenta, a todo o custo, não perder a sua identidade.

Em *Treva ou Os Princípios da Higiene Funcional*, Sabrina D. Marques, dramaturga, crítica e investigadora com interesse particular em cinema, convida ao convívio com uma voz encarcerada num hospital e a um mergulho nas profundezas de uma mente que luta com a memória e com o passado. Num vórtice derivativo de impressionante lirismo e força, alinham-se, como se de um diário se tratasse, internamentos e altas, memórias, medos e vontades. Uma viagem de bruta poesia e realidade.

Quatro peças extraordinariamente diferentes. Minuciosamente buriladas, discutidas, ensaiadas, experimentadas, revistas, pensadas...

### ANO 3.

Jean Pierre Sarrazac (2011, p. 65) nomeia a dramaturgia do *fait divers* como aquela que tem “o mérito de estabelecer dia a dia um catálogo daquilo que Barthes chama ‘o inexplicável contemporâneo’”. No mesmo sentido, para este crítico, os pequenos acontecimentos, os eventos banais protagonizados pelos homens e mulheres comuns, a “microepopeia dos anónimos, tem no teatro contemporâneo o lugar que o mito tinha na tragédia antiga” (SARRAZAC, 2011, p. 67). Esta reflexão parte, claro, da crise szondiana e da alegada falência do modelo do drama absoluto e primário que terá reinado – na argumentária szondiana – do século XVI ao final do século XIX. A esse drama absoluto e primário chama-lhe Sarrazac “drama-na-vida”. Ao novo paradigma dramático, um drama em crise permanente, um drama que se oporá ao “critério aristotélico-hegeliano do ‘belo animal’ que supõe ordem, duração, completude” (SARRAZAC, 2011, p. 40), corresponderá a designação de “drama-da-vida”.

O drama da vida não se limita àquilo que Sófocles chama uma “jornada fatal”: ele contraria as unidades de tempo, de lugar e até de acção e a sua duração cobre toda uma vida. Para abarcar a totalidade duma existência, o drama-da-vida recorre à retrospectiva – até ao privilégio do teatro épico – e a procedimentos de montagem. De facto, o drama-da-vida marca uma mudança decisiva na medida do drama, quer dizer, na sua duração, mas também no seu ritmo interno. O drama-na-vida correspondia intimamente a um momento da existência dos heróis; a duração do drama-da-vida é inversamente

proporcional à intensidade da existência do homem comum.  
(SARRAZAC, 2011, p. 40)

Foi com esta moldura que iniciámos a terceira edição deste Laboratório de Escrita. Na chamada a participantes, apresentámos o tema da seguinte forma, lembrando um dos mais notáveis “homens comuns” da história da literatura dramática: o malogrado Willy Loman.

A 27 de Fevereiro de 1949, na sequência da estreia de *Morte de um caixeiro-viajante*, Arthur Miller publica, no jornal *New York Times*, o ensaio “A tragédia e o homem comum”. Nesse texto, Miller reclamava a dignidade do homem comum e da sua vida anónima e banal, colocando-o no centro da vertigem trágica. Com efeito, e nesse sentido, a segunda metade do século XX trará para um lugar central da dramaturgia uma nova tipologia de herói: o desalinhado, o marginal, o rebelde sem causa, o zé-ninguém, pulverizando definitivamente a noção de herói trágico. Este ímpeto trará o quotidiano, o insignificante e o ordinário para o palco, afastando-nos dos dias fatais das histórias trágicas, e depositando-nos definitivamente nos dias fractais de um infra-dramático que testemunha e narra a epopeia da vida humana.

Estas foram as questões que andaram na teia das conversas durante estes nove meses – o tempo de gestação e maturação das peças aqui publicadas. Ainda que o refrão tenha sido em torno destas questões, a verdade é que a especificidade de cada um dos textos foi assumindo, à medida que o tempo passava, um protagonismo cada vez maior.

Durante todo este tempo, entre discussões, debates, refeições, leituras, escrita e reescrita, os seis dramaturgos tiveram a oportunidade de discutir metodologias de trabalho e outras formas de entender o lugar da escrita para teatro com vários autores. Assim, tiveram lugar sessões de trabalho com Amir Reza Koohestani, Jorge Palinhos, Joana Craveiro, José Maria Vieira Mendes e David Carnevalli. Todos eles aportaram para o grupo de trabalho formas muito díspares de entender a relação da escrita com o teatro e noções muito singulares de dramaturgia. Todas elas provocadoras e desafiantes – e que deixaram impressivas marcas na escrita dos textos.

À semelhança do que aconteceu também na segunda edição do Laboratório, estas sessões foram abertas aos participantes das edições anteriores, robustecendo e espevitando a teia de cumplicidades que, entretanto, se foram criando entre os autores participantes – e

consolidando a ideia da criação de uma comunidade de autores que possa ir crescendo na companhia fraterna e crítica um dos outros.

Para além de uma sessão de leitura de todos os textos, aberta a convidados, no Salão Nobre do Teatro Nacional D. Maria II – um momento de pertinente abertura dos textos a um diálogo com um grupo de interlocutores mais lato que serviu para confirmar certezas ou para ajudar à reformulação de hesitações –, um dos momentos mais determinantes desta edição foi – mais uma vez – a pequena residência de escrita no Espaço do Tempo, em Montemor-o-Novo. Aí, mais uma vez, a recolha que este maravilhoso espaço de trabalho propicia ajudou a que os textos encontrassem uma versão próxima da que veio a ser a final.

Um dos aspectos mais notórios dos textos aqui reunidos é a forma como a memória se tornou um tema central a grande parte dos textos. De diferentes maneiras, é certo, mas, ainda assim, de uma recorrência assinalável. É certo que nove meses de encontros e conversas regulares acabam sempre por promover algumas contaminações. Mas a verdade é que a “memória” ou a “pós-memória” (para usar o termo de Marianne Hirsch que tão operativo tem sido para o trabalho artístico de Joana Craveiro, entre outros), tem surgido nas artes performativas portuguesas de forma muito visível. Desde *By Heart*, de Tiago Rodrigues ao *Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas*, de Joana Craveiro/Teatro do Vestido, o trabalho em torno da memória tem sido um dos traços mais impressionantes da cena nacional. Bastava lembrar também a trilogia de André Amálio (*Portugal não é um país pequeno*, *Passa-porte* e *Libertação*) sobre o passado colonial português; ou *Eu uso termotebe e o meu pai também*, de Ricardo Correia, sobre comunidades de operários fabris e os processos de transmissão do trabalho em Portugal.

Ora de forma mais documental, ora de forma mais íntima e introspectiva, a memória surge como matéria dramaturgicamente.

Os textos escritos durante esta edição do Laboratório davam conta, creio, disso mesmo. Assim, de Keli Freitas temos *Osmarina Pernambuco Não Consegue Esquecer*, uma inventiva composição sobre processos de apropriação da memória, num habilidoso e generoso jogo entre a ficção e a realidade, em torno de uma personagem que se recusa a esquecer Osmarina Pernambuco, uma mulher brasileira nascida em 1919 e que escreveu diários toda a sua vida.

*Pode ser que um dia*, da jovem estreante Maria da Paz Carvalho, é um texto de uma liberdade formal excepcional, convidando o leitor/espectador a um passeio por uma cidade edificada com fragmentos e relampejos de memória. Uma peça para caminhantes que não sabem onde vão e que, assim, se permitem à visita das cidades que trazem na lembrança.

Em *Antes Que Ela Se Apague*, de Mirró Pereira, a memória assume, também, lugar central. De pulsão pirandelliana, uma Autora convoca um homem e uma mulher para a ajudarem a recordar/inventar a história de um casal e da casa em que viveram, rodeados dos seus muitos objectos. Entre o abismo do futuro e o manto do passado, o casal vai tentando encontrar o seu amor e a sua própria razão de viver.

*A Noite Mais Longa Do Ano*, de Rafaela Lacerda, acompanha a relação de dois homens durante três anos, sempre na noite da véspera de Natal. Não sendo exactamente sobre a memória, trata-se de um texto que explora as dificuldades em definir o amor e em saber amar. E em como as coisas realmente importantes se escondem muitas vezes debaixo da superficialidade dos dias...

Em *Call Center*, uma peça coral para sete atores, Ricardo Correia completa o díptico sobre o Trabalho, iniciado com o espetáculo *Eu uso termotebe e o meu pai também*, reflectindo sobre “a condição de operário e a sua emancipação bem como as mutações da sua identidade ao longo de várias gerações, desde os remotos operários fabris até aos novos operários do século XXI”, tal como afirma o autor. Aqui, mergulhamos no universo dos callcentristas, misturando depoimentos reais com invenção teatral, num ardiloso jogo de denúncia da precariedade laboral.

Por fim, em *O Reino do Fundo*, Tatiana Salem Levy perscruta as raízes identitárias de um Brasil urbano e que se alicerça num outro país, um país de outras tradições e imaginários. É um texto sobre a culpa burguesa e sobre os complexos de classe, em torno da visita de uma jovem carioca, Camila, ao Maranhão para se reencontrar com a sua antiga ama, Dalva. Um texto de enorme potência que deve tanto à fantasmagoria como à inscrição política.

Seis peças de teatro com muitos refrãos comuns, é certo – mas todas com vigorosa identidade e que atestam, creio, o momento de particular interesse que vai vivendo a dramaturgia portuguesa contemporânea.

## ANO 4.

Num mundo em que a arte tem cada vez menos relevância e em que vai perdendo a sua capacidade de inscrição na esfera pública, que teatro precisamos? Que teatro precisamos para resgatar o mundo de uma escatologia anunciada? Que estratégias de resistência podemos nós ainda descobrir? Que ações nos restam ainda para que consigamos escapar à doce violência da voragem dos dias? Andar de mãos dadas com amor, passear pela cidade sem rumo, conversar noite dentro?... Que estratégias de interrupção do real nos restam? Como podemos nós interromper o real para a ele voltarmos mais fortes e mais limpos?

Foi com este enquadramento que nos abeirámos da quarta edição deste Laboratório: “Interromper o real para a ele regressar”. Para esta edição quisemos explorar a função da arte, e do teatro em particular, como um instrumento de reescrita do mundo, como uma forma de interromper as rotinas do pensamento comum e de abrir brechas na vida. “Nada é da forma que fica”: a inspiradora epígrafe de Heiner Müller incita a que possamos imaginar sempre mundos outros e atrevermo-nos a pensar novas realidades. Não para que fuçamos ou para que nos escapemos da nossa própria realidade, mas para que possamos exercitar o músculo da imaginação, da resistência e da inteligência de modo a podermos transformar o mundo. Pensar a utopia como o combustível do hoje.

Os gestos não têm de ser grandes, desde que sejam verdadeiros. Dançar agarrado ao amor verdadeiro, bruxulear na noite de mão dada com amigos, sentar numa esplanada a ouvir o sangue andar de um lado para o outro – são estratégias de interrupção do mundo que nos permitem voltar a ele de forma mais justa e mais vertical. Com efeito, “nada é da forma que fica” – estamos sempre a um passo da mudança. E isso, tanto pode ser paralisador como extremamente libertador.

Os cinco textos aqui publicados resultaram todos de maturadas viagens por uma estrada cheia de nevoeiro. Bruno Fraga Braz, em *Oito ou Caos*, oferece-nos uma inquietante reflexão sobre um tema que, por vezes, preferiríamos ignorar e que nos obriga a questionar o nosso habitual papel de espectadores e juizes do mundo. Uma criança é esquecida num carro, num dia de calor. A criança morre. Como se julga um caso destes? Como se vive para além disto? Como se apazigua a tempestade interior?

Henrique Bispo, em *O Elefante ou o inevitável caminho do esquecimento*, enceta uma alegoria sobre a necessidade de esquecer para se poder andar em frente com a vida, cruzando um imaginário de grande fertilidade cénica com a escavação de memórias mais substratas. Uma viagem pessoal que encontrará eco, estou seguro, em muitos dos processos de luto que todos vamos tendo de fazer ao longo da vida.

*Que le spectacle commence (Detalhes de uma ilusão)*, de Lara Pires, simulando um drama familiar onde convivem três irmãs, trata-se, em rigor, de uma dança espectral sobre a memória e o trauma, numa teia de intrincadas relações de afecto. Um mergulho no passado pautado por uma urgente necessidade de libertação.

Em *A Mancha*, Lúcia Pires ensaia, numa linguagem devedora de um insólito teatro do absurdo e de uma extraordinária jovialidade linguística, uma distopia sobre a desumanização e a necessidade de nos deixarmos afectar pelo humano que ainda vamos conseguindo preservar. Um texto intrigante que vai fazendo aparecer, lentamente, a gravidade dos temas que convoca.

Finalmente, *Pin my Places* é uma espécie de mapa afectivo de Mariana Ferreira. Nele, a autora vai buscando traços de si na pegada digital que vai deixando online, cruzando essa sua existência com as suas próprias passadas e com os seus desejos de futuro. Um texto que disfarça com humor e invenção uma enorme urgência de discutir processos identitários e a memória.

À semelhança do que foi acontecendo nas outras edições deste Laboratório, para além dos muitos momentos de leitura e discussão dos textos, muitas das sessões foram asseguradas por artistas e académicos que vieram ajudar ao processo de escrita. Assim, nesta edição os autores puderam escutar e trabalhar com o autor e encenador francês Pascal Rambert, com a psicóloga de movimento Ana Coimbra Oliveira, com a artista multidisciplinar Marta Bernardes, com a romancista e dramaturga Joana Bértholo (que participou como autora na primeira edição do Laboratório) e também com os dramaturgos Tiago Rodrigues, José Maria Vieira Mendes e David Geselson. Muitas destas sessões foram também participadas por vários elementos de outras edições do Laboratório, ajudando assim a consolidar a ideia de que neste Laboratório se visa contribuir para a criação de uma espécie de comunidade de autores que possam ir, de forma cúmplice, partilhando as suas viagens.

Para além das sessões “regulares”, os textos foram também lidos numa longa maratona na Livraria Ferrin, em Abril, onde os autores os puderam ouvir e discutir, perante amigos e convidados. De enorme contributo, em Maio, foi também a residência de escrita levada a cabo no Espaço do Tempo, em Montemor-o-Novo – parceiros dilectos desde a primeira edição deste Laboratório – , onde os textos se aproximaram da sua forma final.

## ***POST SCRIPTUM***

Um Laboratório como este move-se entre dois polos de um mesmo eixo: o da Garimpagem e o da Carpintaria. Há, em todo o processo, uma necessidade de selecção e de prospecção que se traduz na busca de uma voz singular, de uma escrita original, na escrita para teatro. Mas, por outro lado, também é necessário um moroso trabalho de Carpintaria, que se traduz na necessidade de auxiliar cada autor a encontrar a sua própria voz e de descobrir os instrumentos necessários para que cada um escreva o texto que quer escrever. Entre os dois, balança-se.

Há outros dois polos que podem ajudar a organizar o trabalho de um laboratório como este: o da escala íntima e o da potência pública. Quer isto dizer que os textos devem ter uma gravidade na escala íntima dos seus autores. Mas, ao mesmo tempo, devem também apontar para uma inscrição na coisa pública, para uma potência no seu papel de agentes de transformação do mundo. Como é que isso se faz? Boa pergunta.

E depois, a coisa mais importante que percebi ao longo destes quatro anos: dizer só a verdade, sem versos nem rodeios. Dizer só a verdade. Faz-se assim: desenha-se a verdade com um giz no chão, um círculo, nem muito grande nem muito pequeno. Desenha-se esse círculo de giz, dá-se um passo, entra-se dentro dele e não se sai de lá. Por nada. Deixamo-nos estar dentro da verdade. Deixamo-nos estar. Não fazemos nada. Só temos de ter muito cuidado com a ponta dos pés para não esborratar o giz.

Se usei, algumas vezes, nestas linhas, um plural majestático e frases de verdades supostamente redondas, espero que o leitor não me leve demasiado a sério: são tiques de linguagem que servem só para dar um ar mais perene a algo que não passa de uma impressão íntima. E, em rigor, não tenho desejo algum de que se tornem perenes. Não tenho grandes certezas. Estas afirmações aparecem aqui como confissões públicas de uma

das grandes aprendizagens que fiz ao longo dos quatro anos de coordenação deste Laboratório (e nesta última edição com o apoio de Keli Freitas): que nada é realmente importante se não for verdadeiro. E nem tenho sequer grandes certezas em relação a isto. No que à escrita para teatro diz respeito, muito menos. Não há hoje poéticas universais. Não há regras nem manuais que nos possam guiar. A “crise permanente” que caracteriza a escrita dramática impele-nos a um processo de contínua reinvenção. E isso, tanto pode ser paralisador como extremamente libertador. Não há regras. Escrever para teatro, hoje, é ir desbravando caminho por meio de uma floresta que anda. Lembro-me de, há tempos, ouvir na rádio um escritor – não me lembro qual – a citar um outro escritor – não me lembro qual – a dizer qualquer coisa como: escrever é como conduzir numa estrada cheia de nevoeiro. Vamos avançando sempre em frente vendo só o pouco que a luz dos faróis consegue iluminar. Suspeitamos que há mais estrada, mas, em rigor, não a vemos. Esta imagem, parece-me, aplica-se perfeitamente à escrita para teatro hoje. Vamos abrindo caminho.

Claro que a ausência de regras também pode paralisar. Se não há regras, o que é que faz de um texto qualquer um texto para teatro? Qual é, afinal, a especificidade do texto dramático (para recordar Osório Mateus)?

Pensar o texto para teatro, hoje, assemelha-se muito, creio, àquele momento em que conduzimos numa qualquer estrada e passamos por um carro abandonado que terá tido um qualquer acidente: a carroceria ardeu, já foi vandalizado, levaram-lhe o motor, roubaram-lhe os pneus, já não tem volante – mas, contudo, quando passamos por ele, na estrada, alguém exclama: “Ena, viste aquele carro?”. Aquele “carro”! Para todos os efeitos, ainda é um carro, mesmo que não tenha volante, rodas, motor, assentos... mesmo que não ande e, em suma, não tenha nenhuma das tradicionais características que habitualmente definem um “carro”. Assim está, creio, a escrita para teatro: está na berma da estrada, a carroceria ardeu, já foi vandalizada, levaram-lhe o motor, roubaram-lhe os pneus, já não tem volante – mas, contudo, ainda é “para teatro”. Mesmo sem nenhuma das tradicionais características que habitualmente a foram definindo.

E, por isso mesmo, nada é realmente importante se não for verdadeiro. Ao longo destes quatro anos vi serem criadas vinte e três peças de teatro. Todas diferentes, claro, e todas a responderem às demandas dos seus autores. E, no processo, fomos percebendo que, sem verdade, sem

urgência íntima, não há malabarismo nem habilidade técnica que nos salve. O mundo está cheio de coisas bem feitas. É preciso que haja mais coisas honestas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BADIOU, Alain. *Le Siècle*. Paris : Éditions du Seuil, 2005.

EAGLETON, Terry. *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

LOURENÇO, Eduardo. “Psicanálise mítica do destino português” in *O Labirinto da saudade*. Lisboa: Gradiva, 2000.

MATEUS, Osório. “Especificidade do texto dramático”, *De Teatro e outras escritas*. Lisboa: Quimera, 2002, pp. 105-115.

REBELLO, Luiz Francisco. *Breve história do teatro português* (5ª ed.). Mem-Martins: Publicações Europa-América, 2000.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O Outro diálogo: elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo*. Évora: Licorne, 2011.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poétique du Drame Moderne: De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Paris: Éditions du Seuil, 2012.

Recebido em 1 de novembro de 2020

Aprovado em 29 de novembro de 2020

Licença: 

Rui Pina Coelho

Professor e diretor do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas, variante de estudos Portugueses e Ingleses na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Mestre em Estudos de Teatro na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e Doutoramento em Doutorado em Estudos Artísticos – Especialidade em Estudos de Teatro.

Contato: [rui pina coelho@gmail.com](mailto:rui pina coelho@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0002-4065-6421>

# DURANTE MUITO TEMPO FOMOS DORMIR CEDO: PROUST, BARTHES E MÁRIO CLÁUDIO CONTRA SAINTE-BEUVE

*FOR A LONG TIME, WE USED TO GO TO BED EARLY: PROUST,  
BARTHES AND MÁRIO CLÁUDIO AGAINST SAINTE-BEUVE*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v12i23p185-202>

Gustavo Listo Pereira<sup>1</sup>

## RESUMO

Neste artigo, partimos das reflexões que Barthes desenvolveu em “Durante muito tempo fui dormir cedo” para analisar algumas peculiaridades das vozes narrativas presentes no romance *Gêmeos*, de Mário Cláudio. Com isso, tentamos, por um lado, evidenciar possíveis aproximações entre o livro do romancista português e a obra de Proust e, por outro, demonstrar que *Gêmeos* pode ser lido como um texto que efetua um desvio na lógica ilusória da biografia – lógica esta que não apenas faz parte de muitas biografias e romances biográficos mais tradicionais, mas que também é pressuposta pelo biografismo, o método crítico de Sainte-Beuve criticado por Proust. Em nossa análise, procuramos mostrar também a pertinência do conceito de terceira forma de Barthes para a compreensão de algumas especificidades da tessitura do romance de Mário Cláudio. Guiados por esse objetivo, aplicamos o conceito à leitura de *Gêmeos* e, com isso, buscamos indicar mais claramente que o romance de Mário Cláudio é uma obra que, assim como *Em Busca do Tempo Perdido*, investe em uma escrita que promove uma fissura nos limites entre o narrar e o argumentar.

## PALAVRAS-CHAVE

Mário Cláudio; *Gêmeos*; Narrativa portuguesa contemporânea; Roland Barthes; Marcel Proust.

## ABSTRACT

*This article, based on Barthes's reflections on "For a long time I used to go to bed early", analyzes some peculiarities of the narrative voices present in the novel *Gêmeos*, by Mário Cláudio. On the one hand, it attempts to demonstrate possible similarities between the Portuguese novelist's book and the work of Proust. In contrast, it argues that *Gêmeos* can be read as a text that steers away from the illusory logic of biographies – the same logic that is not only part of many traditional biographies and biographical novels, but is also assumed by biografismo, Sainte-Beuve's critical method that was also criticized by Proust. Furthermore, the analysis includes an effort to demonstrate the relevance of Barthes's concept of the third form for the understanding of some specificities of Mário Cláudio's novel, in order to establish that it has the type of writing that, similarly to *In Search of Lost Time*, it fractures the limits between narration and argumentation.*

## KEYWORDS

Mário Cláudio; *Gêmeos*; Contemporary Portuguese narrative; Roland Barthes; Marcel Proust.

<sup>1</sup> Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil.

Em 1978, no Collège de France, Roland Barthes apresentou ao público uma conferência cujo título tinha sido retirado da cena inicial de *La Recherche du Temps Perdu*: “Durante muito tempo, fui dormir cedo”. Sua palestra, que depois iria se transformar em um dos artigos do livro *O rumor da língua* (BARTHES, 1988), versou, como era de se esperar, sobre Marcel Proust. Foi com a argúcia que lhe era característica que Barthes, então, debruçou-se sobre certos aspectos da vida e da obra do grande escritor francês do século XX, contribuindo, assim, para iluminar o percurso dos leitores que se aventurassem pelas muitas páginas de *Em Busca do Tempo Perdido*.

Uma vez que proferiu um discurso dessa natureza na instituição em que dava aulas, podemos afirmar, com certa segurança, que Barthes tinha a clara intenção de dar sua colaboração para o acervo crítico de Proust. É possível supor também que o estudioso talvez tivesse a expectativa de que sua palestra atingisse uma dimensão mais ampla, ultrapassando os limites da *Busca proustiana*. Isso bem poderia fazer parte do horizonte de desejos de Barthes, afinal, ele era um intelectual de largo alcance, que enveredava por diversos sistemas sógnicos, passando por campos tão diversos quanto os da literatura, das imagens, da moda, dentre outros.

Além disso, se nos lembrarmos de que Barthes foi um crítico literário que não apenas produzia crítica, mas que também se preocupava bastante em interrogar o próprio papel da crítica que produzia; e se nos recordarmos ainda de que ele foi o responsável pela morte do autor e que, depois do “assassinato”, tornou a investigar o texto como espaço de manifestação do sujeito, dessa vez em novos termos; enfim, se tivermos um panorama de sua trajetória de pesquisa em mente, então, poderemos até especular que Barthes, naquelas reflexões, utilizou Proust como uma espécie de tema disparador para enunciar um discurso que, no fundo, tratava também da literatura como um todo e, muito provavelmente, até de si mesmo.

Ainda que todas essas especulações sejam possíveis a partir do legado intelectual construído pelo crítico, o fato é que nunca saberemos ao certo se Barthes tinha o anseio de que seu texto transcendesse os contornos do âmbito da obra proustiana. De todo o modo, neste caso, nossa ignorância pouco importa, pois, tendo ou não tendo essa intenção, o crítico, naquela conferência, proferiu de fato palavras que, além de serem valiosas

por lançarem luz sobre a escrita de Proust, também se tornaram profícuas para além da *Busca*. E é justamente essa amplitude das ideias difundidas por Barthes em “Durante muito tempo, fui dormir cedo” que procuramos demonstrar neste artigo.

Para alcançar esse objetivo mais geral, escolhemos apontar especificamente de que forma as considerações deixadas pelo crítico nos auxiliam a pensar sobre o livro *Gêmeos* (2004), que é o objeto da pesquisa que ora desenvolvemos. Se tivermos sucesso em mostrar que as reflexões sobre Proust tecidas por Barthes, naquela ocasião, são capazes também de abrir caminhos para a leitura da obra de Mário Cláudio – um romancista português que tinha começado a publicar seus livros apenas quatro anos antes daquela conferência de 1978 –, então poderemos dizer também que o trabalho do crítico francês teve consequências imprevistas até para ele mesmo.

Estar diante de um fato inesperado como esse é, para nós, sempre interessante, pois ele faz com que vejamos que a crítica literária, apesar de parecer uma tarefa solitária e com vistas a um acabamento que se concretiza em um texto, é, em vez disso, um movimento criativo, feito por múltiplas vozes a dialogar, e que ela, como a utopia, pode levar a nossa compreensão para além do lugar onde nos acomodamos.

Dito isso, vejamos em primeiro lugar quais são as observações de Barthes a respeito da obra de Marcel Proust, para, em seguida, tratarmos do romance de Mário Cláudio, que é aqui o foco do nosso interesse mais específico.

Barthes inicia a primeira parte de seu artigo nos transportando para um momento importante da existência de Proust. Segundo ele, o escritor da *Recherche*, aproximadamente no ano de 1909, vivia um impasse. Na época, Proust desejava escrever uma obra, mas estava indeciso quanto à forma de sua escrita; deveria seguir pelas veredas do ensaio ou do romance? Seu esforço se concentraria na interpretação, na defesa de uma tese, ou na construção de uma narrativa?

Inicialmente, o escritor parece ter escolhido a primeira opção, pois decidiu redigir um ensaio contra o então prestigiado método crítico de Sainte-Beuve. Entretanto, durante o processo de produção desse texto ensaístico, o projeto inicial foi sendo modificado. Primeiro surgiu em Proust a ideia de abordar o tema a partir da construção de um diálogo ficcional entre ele e sua mãe. Em seguida, o que era um ensaio se transformou em uma espécie de obra híbrida, que ele chamou de *Contre*

*Sainte-Beuve. Souvenirs d'une matinée*, “um verdadeiro romance, e um romance extremamente impudico em certas partes” (PROUST apud CLARAC, 1988, p. 31). Por último, após abandonar de vez o plano de escrever sobre Sainte-Beuve, Proust se dedicaria finalmente a escrever o monumental *Em Busca do tempo perdido*.

Apesar de ter escolhido definitivamente a narrativa, Proust não abandonou totalmente o ensaio, já que a arquitetura da *Busca*, conforme nos aponta Barthes (1988, p. 285), corresponde a uma terceira forma, isto é, a uma estrutura original, nem de romance, nem de ensaio, mas dos dois ao mesmo tempo. Essa originalidade da estrutura da *Busca*, para Barthes, é instaurada logo na primeira cena da obra. A passagem é conhecida, mostra-nos o protagonista se revirando na cama entre a vigília e o sono e inicia-se pela frase que intitula a conferência: “Durante muito tempo, fui dormir cedo”.

Na opinião do crítico, esse trecho de abertura da *Busca*, no qual o protagonista se encontra em um estado de “meia-vigília”, estabelece, no fio do discurso da obra, “uma lógica da Vacilação” (BARTHES, 1988, p. 286). Essa lógica, diferentemente da “lei ancestral da Narrativa ou do Raciocínio” (BARTHES, 1988, p. 287), não está presa às amarras tradicionais da cronologia; por esse motivo, ela permite que a obra seja constituída por sequências discursivas formadas, ao mesmo tempo, por fragmentos intelectuais e narrativos. Em outras palavras, essa outra lógica inaugurada na cena inicial do livro possibilita que a obra literária se construa em uma terceira forma, ou seja, em uma estrutura que elimina a “contradição entre o Ensaio e o Romance” (BARTHES, 1988, p. 289).

Mas essa lógica fundada na primeira passagem da *Busca* não permite apenas a coexistência da narração e do ensaio crítico no universo ficcional da escrita proustiana. De acordo com Barthes (1988, p. 287), “o princípio da vacilação” também é responsável por desorganizar a “lógica ilusória da biografia”, fazendo com que os elementos biográficos de Proust presentes na *Busca* sejam desviados. Dois desses grandes desvios assinalados na conferência de Barthes são os que atingem a pessoa enunciadora e a narrativa. Vejamos cada um deles separadamente.

O primeiro desvio apontado por Barthes se relaciona à pessoa que narra o romance e pode ser resumido da seguinte maneira: o narrador da *Busca*, essa figura que é posta em cena na obra literária, não corresponde exatamente à figura civil do autor.

Essa tese de Barthes, como ele faz questão de reconhecer, aproxima-se da tese que Proust defendeu em seu inacabado ensaio *Contre Sainte-Beuve*<sup>1</sup>. Segundo o escritor da *Recherche*, o procedimento de Sainte-Beuve, que consistia “em não separar o homem da obra, [...] em munir-se de todas as informações possíveis sobre um dado escritor” (PROUST, 1988, p. 51) com a finalidade de avaliar sua literatura, estava equivocado. O problema desse método, para Proust (1988, p. 51-52), é que ele desconhece que “um livro é o produto de um outro eu e não daquele que manifestamos [...] na sociedade”. Esse outro eu, responsável pela obra literária na tese proustiana, é, na leitura de Barthes, o sujeito da enunciação que, na *Busca*, é representado pelo narrador e que não se identifica com o autor Marcel Proust.

É importante destacar que, hoje, no âmbito dos estudos literários, essa separação entre o narrador e o autor da *Busca* sublinhada pela análise de Barthes não constitui mais uma novidade. Sabe-se atualmente que em qualquer obra literária – e não apenas no romance proustiano – autor e narrador são entes diferentes. Mesmo assim, as considerações de Barthes são pertinentes, pois, ao retomarem o *Contre Sainte-Beuve*, elas nos mostram que Proust, diferentemente de muitos contemporâneos seus, tinha a convicção estética de que a obra não pode ser explicada pela vida, ou seja, de que há uma distância insuperável entre a existência de um indivíduo e a representação que ele constrói do mundo e de si mesmo dentro do romance.

O segundo elemento biográfico de Proust, que é desviado na *Busca*, de acordo com Barthes, é a narrativa. Sem dúvida, o relato que Proust escreveu possui um teor biográfico, porém, essa narração não corresponde à história da vida do autor. Em outras palavras, a *Recherche* não é uma espécie de biografia de Proust, nem mesmo uma biografia romanceada<sup>2</sup>. A

---

<sup>1</sup> É possível discutir se há diferenças entre a teoria de Barthes e a de Proust, mas o debate dessa questão não caberia nos limites deste artigo.

<sup>2</sup> Com o termo *biografia romanceada*, referimo-nos a obras narrativas que contam, por meio de recursos tipicamente literários, os fatos que marcaram a história da vida de uma pessoa que comprovadamente existiu; é o caso, por exemplo, do livro *Frida Khalo*, escrito por Rauda Jamis (2015). O termo se distingue da *biografia* pura e simples, obra que também narra eventos ocorridos durante a existência de um indivíduo não ficcional, mas que não apresenta elementos característicos da narração romanesca, tais como, entre outros, a construção de diálogos inventados, a presença de narradores que revelam um ponto de vista subjetivo e a incorporação de personagens e situações à narrativa que, muitas vezes, não podem ser comprovados por documentos. Sabemos que a distinção entre *biografia* e *biografia romanceada* não é simples e que atualmente se pode entender que “a projeção do biógrafo em sua escrita é tamanha que as fronteiras se tornaram indistintas entre biografia e autobiografia, como também entre fato e ficção [...]” (DOSSE, 2015, p. 6). Apesar disso, optamos por utilizar os dois termos, pois eles nos ajudam a compreender as especificidades da *Busca* e, sobretudo, de *Gêmeos*.

forma biográfica do romance, destaca Barthes (1988, p. 288), é desviada; ela não se assemelha à estrutura das narrativas biográficas mais tradicionais, que costumam atravessar linearmente os anos do protagonista. A ausência dessa estratégia da linearidade temporal, desse mecanismo característico das biografias, ficcionais ou não ficcionais, demonstra, na visão de Barthes (1988, p. 288), que não é a vida de Proust que é contada na *Busca*, mas o seu desejo de escrever.

Apesar de ser bastante plausível, essa leitura, assim como o fascismo da língua destacado em *Aula* (2004) e muitas outras reflexões que Barthes felizmente nos deixou, é bastante polêmica. Que a *Busca* não narra exatamente a vida de Proust, nós sabemos, mesmo porque a obra é ficcional. Quanto à questão do desejo, talvez seja mais interessante pensar que a ambição da escrita une Proust ao protagonista de forma mais evidente do que os eventos que compõem a existência dos dois. Nesse sentido, o desejo pode ser interpretado como o que há de mais biográfico na *Busca*.

De todo modo, ainda que a visão de Barthes nesse ponto seja controversa, ele nos mostra sua perspicácia ao indicar que o romance de teor biográfico redigido por Proust não é “feito segundo as ideias de Sainte-Beuve” (BARTHES, 1988, p. 285). Embora Proust tenha abandonado o ensaio para escrever a *Busca*, o autor não deixou de lado o seu combate às ideias do crítico literário do século XIX, porque o romance biográfico<sup>3</sup> proustiano, pela forma como foi construído, vai de encontro ao conceito cartesiano de sujeito, que está implícito nas ficções narradas linearmente em primeira pessoa.

Isso pode ser vislumbrado em todas as experiências de memória involuntária no fio do discurso da *Busca*, que representam um indivíduo cindido, sujeito à ativação do inconsciente por meio das sensações. Esse personagem que “retorna continuamente à sua própria vida, não como a um *curriculum vitae*, mas como a uma constelação de circunstâncias e de figuras” (BARTHES, 1988, p. 288), corresponde a um ser humano desprovido do controle total sobre si, diferentemente do indivíduo que, na visão do método de Sainte-Beuve, era capaz de recuperar e de depositar conscientemente suas experiências de vida no texto literário. Portanto, ao escrever *Em busca do tempo perdido*, Proust encontrou uma maneira de

---

<sup>3</sup> Entenda-se, aqui, *romance biográfico* como uma obra literária que, apesar de narrar eventos ocorridos com personagens, ou seja, com indivíduos criados pela ficção, apresenta um laço muito estreito com a realidade, particularmente com os fatos que ocorreram durante a vida do autor.

construir uma narrativa de caráter biográfico sem abrir mão de exercer sua crítica ao biografismo de Sainte-Beuve.

Agora que já esboçamos as principais ideias de Barthes sobre Proust, podemos passar para a segunda etapa deste artigo, na qual analisaremos o romance *Gêmeos* a partir das reflexões do crítico sobre a *Busca*. Tal como Barthes fez em sua conferência no Collège de France, percorreremos principalmente dois pontos: o primeiro deles se relaciona à desorganização da lógica biográfica, tema que, como vimos, envolve o narrador e a narrativa; o segundo tem a ver com a terceira forma, ou seja, com o fato de que uma obra literária pode produzir um discurso que une o romanesco ao ensaístico.

Conforme apontamos anteriormente, para Barthes, a *Busca*, “obra-vida” de Proust, é constituída por um princípio que desorganiza a lógica biográfica. Isso significa que os elementos biográficos de Proust são, no romance, desviados. Dentre esses elementos estão a pessoa enunciativa, que, na *Busca*, não é Marcel Proust, e a narrativa, que, no romance, não corresponde à história da vida do autor. *Gêmeos*, por sua vez, também pode ser lido como um romance de caráter biográfico, mas, nele, o desvio da lógica biográfica parece ser um pouco mais complexo do que na obra de Proust, pois o livro escrito por Mário Cláudio possui três instâncias enunciativas separadas nitidamente por capítulos diferentes.

A voz narrativa que ocupa a maior parte do romance é certamente a de Dom Francisco, personagem que, sem dúvida alguma, representa o pintor Francisco de Goya (1746-1828). Presente nos capítulos mais longos do livro, esse narrador conta a história de sua vida, particularmente o período em que ele, estando já na terceira idade, se exilou em sua *Quinta del Sordo*, uma propriedade rural nos arredores de Madri.

Ali instalado, o decrepito Dom Francisco, vítima dos pesadelos e das enfermidades, apresenta-nos sua versão sobre os conflitos travados com Leocádia e com Rosarito, respectivamente, sua companheira e sua enteada. Entre os relatos dos seus problemas de saúde e dos embates com aqueles que o cercam, Dom Francisco faz menção à sua produção pictórica mais recente, a série de Pinturas Negras. A cena a seguir é um exemplo de como esses temas aparecem intrincados em sua narração:

Decorreram duas semanas, prossegui nos empastes daquele Saturno que me assombrava os dias. Ampliava-se o velho, louco como nunca, por dentro de mim e para além do meu inferno. Mas não tirava a ideia

de Rosarito, nem dos passeios que os aguaceiros de resto não permitiam. Arredada da minha presença, andaria a miúda por certo magicando outras empresas, estabelecendo com as sabidas cozinheiras da casa confabulações em que se principiava a dissertar sobre os mistérios menstruais. E eu dilacerava-me de saudade, incapaz de descansar na horazinha da sesta. (CLÁUDIO, 2004, p. 39)

No trecho, Dom Francisco trabalha no seu famoso *Saturno*<sup>4</sup>. É interessante notar que, nessa etapa da vida, o artista pinta não um integrante da família real ou um evento cultural da Espanha de sua época, mas uma figura que o persegue como uma assombração: o deus mitológico do tempo. A pintura, portanto, surge em resposta a uma aflição psicológica; ela é uma atividade que busca a catarse. Contudo, não é apenas o Saturno que causa angústia no pintor; a ausência de Rosarito, personagem que, ao contrário do artista, vive em plena puberdade, também é sentida profundamente. Quem vai nos esclarecer qual é a relação da imagem com a menina não é, como veremos, o narrador em primeira pessoa, mas uma outra voz que se segue à dele.

Durante o livro todo, os capítulos que contêm a narração veiculada pelo personagem de Dom Francisco se alternam com outros constituídos por uma narração efetuada em terceira pessoa. Essa narração em terceira pessoa, por sua vez, se divide em duas; em certas partes, ela se detém sobre o mesmo assunto que a voz de Dom Francisco, em outras, no entanto, não.

A fim de diferenciarmos esses dois narradores em terceira pessoa, chamaremos o primeiro de *narrador de Goya*, pois, como foi dito, ele narra acontecimentos que dizem respeito ao personagem do pintor, ou seja, relata os embates entre os habitantes da quinta e o processo de criação de Dom Francisco. Anteriormente, vimos a passagem em que o narrador em primeira pessoa menciona a famosa pintura do Saturno. Vejamos agora como essa imagem pictórica aparece nas palavras do *narrador de Goya*:

Haveria ele de decidir a partir daí que importava pôr cobro ao lúgubre fatalismo com que vão devorando os filhos a vida dos progenitores. E odiava essa lei que a Natureza lhe impunha, e parecia-lhe ela obscura e horripilante como se devesse cada ninhada de láparos esventrar a coelha que os amamentara. Mais conforme a uma norma de harmonia,

---

<sup>4</sup> *Saturno* é uma famosa pintura criada por Goya entre 1820 e 1823. Trata-se de um óleo que foi transferido do mural da *Quinta del Sordo* para uma tela, com 143,5 cm x 81,4 cm de tamanho. Atualmente o quadro se encontra no *Museo Nacional del Prado*, em Madri. Ver as referências on-line para ter acesso à imagem na página oficial da instituição (MUSEO NACIONAL DEL PRADO, 2019a e 2019b).

decorrendo do respeito que merece quem concede a existência, e que portanto guarda o direito de a retirar, afigurava-se-lhe o destino do pai do Tempo, ascendendo nu de uma gruta de térreas humidades, esburgando num festim de gigantesco pavor as carnes das crias que engendrara. E diante de Rosarito muito mais tarde, sofrendo o irresistível ímpeto com que se ia evadindo a menina do cárcere a que a condenara, erguera-se-lhe de súbito, a flanquear uma das portas do piso inferior da casa da Quinta, a envergadura de Saturno onnipotente.

O velho deus escancarava os olhos sanguinolentos, e toda a monstruosidade do Planeta se quedava neles reflectida. E apertava entre os dedos o corpo hirto de Rosarito, pronto a esquartejá-la antes de a levar à boca, impedindo-a de conceber os que a votassem a uma sorte igual, ínfimos números da eterna procissão dos que nascem para matar, produzindo aqueles que na sua hora haverão de os assassinar também, de tudo não restando mais do que o amarelado sulco de soro e de pus. (CLÁUDIO, 2004, p. 44-45)

Dentro do contexto do romance, a cena acima vem logo após o relato da visita que Goya faz à sua terra natal depois de ser alçado em Madrid à posição de pintor da realeza. Ao retornar à casa de sua infância, o artista, por causa do *status* social adquirido na capital do país, é recebido por sua mãe e pelas “mulheres domésticas” de maneira afetada. Elas, por se acharem em condição inferior, não se sentam à mesa ao lado do pintor e procuram agradá-lo durante as refeições, oferecendo-lhe uma série de alimentos.

Segundo o *narrador de Goya* no primeiro parágrafo citado, Dom Francisco, desde essa ocasião, dá-se conta da existência do princípio quase inexorável que faz com que o crescimento dos filhos seja pago com o envelhecimento dos pais. A imagem de Saturno – deus do tempo que, devorando seus filhos, inverte a lógica à qual os progenitores estão condenados – teria surgido, de acordo com o relato do narrador em terceira pessoa, a partir dessa reflexão do pintor.

Anos depois, em sua velhice, Dom Francisco, motivado pelo sofrimento advindo da observação do amadurecimento de Rosarito e dos fatos que se dão na puberdade da menina, finalmente, materializa, nas paredes de sua casa, os contornos da representação visual que lhe havia sido inspirada por ocasião da visita à mãe. Portanto, assim como no discurso do narrador em primeira pessoa, a atividade pictórica surge como

uma maneira de Dom Francisco alcançar a catarse, de sublimar as angústias e os desejos represados na velhice.

Esses dois relatos, o do retorno de Dom Francisco à casa materna e o do momento em que a pintura do Saturno é estampada pelo pintor nas paredes da *Quinta del sordo*, são apenas alguns exemplos das narrações efetuadas pelo *narrador de Goya*. No entanto, eles nos mostram que esse narrador em terceira pessoa acompanha a história que é contada nos capítulos nos quais Dom Francisco assume o posto de narrador. Além disso, os relatos também evidenciam que esse narrador, diferentemente da voz em primeira pessoa, é caracterizado pela onisciência. Até aí, nenhuma novidade; entretanto, se observarmos o segundo parágrafo do trecho supracitado, podemos perceber um dado bastante interessante.

Nessa parte específica, o *narrador de Goya* passa a adotar outra estratégia. Ele permanece narrando, mas que história ele nos conta? O caso do velho deus Saturno sanguinolento que apertou o corpo de Rosarito, esquetejando-o antes de ingeri-lo. Evidentemente, essa cena não pertence à narrativa que vinha sendo contada; ela se destaca, ou, para usar as palavras de Barthes, desvia-se dos relatos anteriores.

Aqui, temos um exemplo claro de terceira forma. Nesse trecho, o narrador onisciente faz uma leitura da imagem produzida por Goya a partir dos elementos biográficos do pintor. Trata-se de um discurso que, embora seja narrativo, assemelha-se ao do ensaio, já que nele há também descrição – sobretudo dos olhos de Saturno – e interpretação. Portanto, o *narrador de Goya* não apenas é responsável por acompanhar e acrescentar dados ao relato do narrador em primeira pessoa; ele se soma à voz de Dom Francisco para analisar as composições do pintor por meio de narrativas ensaísticas que relacionam a vida à obra do pintor.

Com a análise da narração empreendida por Dom Francisco e pelo *narrador de Goya*, o leitor poderia pensar que Mário Cláudio escreveu, em *Gêmeos*, uma espécie de obra que varia apenas entre a construção de uma espécie de autobiografia ficcional – escrita pelo personagem do pintor – e a elaboração de uma biografia romanceada – escrita pelo narrador em terceira pessoa.

No entanto, antes de chegarmos a essa conclusão, precisamos investigar todas as vozes do discurso e, conforme dissemos anteriormente, não encontramos, em *Gêmeos*, apenas um narrador onisciente. No romance, há também outra voz em terceira pessoa, que surge em capítulos diferentes



afirmar que *Gêmeos* contém uma narrativa que simboliza parte da existência de Mário Cláudio. Evidentemente, estamos diante de narrativas simbólicas e não de autobiografias; na *Busca*, como vimos, os elementos da vida de Proust são desviados, fazendo, em primeiro lugar, com que Marcel Proust não seja a pessoa enunciativa do romance e, em segundo, com que a narrativa não corresponda exatamente à história da existência do autor. A mesma vacilação biográfica, obviamente, atinge *Gêmeos*; nesse romance contemporâneo, tanto o *narrador do pesquisador* quanto o *narrador de Goya* – pessoas enunciativas que se confundem com Mário Cláudio – não correspondem à voz do autor; do mesmo modo, a narrativa que o *narrador do pesquisador* conta não pode ser confundida, apesar da semelhança, com parte da história da vida do autor.

Nesse sentido, *Gêmeos* é, de maneira semelhante à *Busca*, a expressão “de um sujeito absolutamente pessoal que retorna [...] à sua própria vida, não como a um *curriculum vitae*, mas como a uma constelação de circunstâncias e de figuras” (BARTHES, 1988, p. 288). Mário Cláudio transforma elementos de sua existência – a admiração pelo trabalho de Goya, o desejo de escrever uma obra sobre o pintor, os transtornos de ansiedade e de agorafobia – em matéria para a sua literatura. Seguindo os passos de Proust, o autor português percebeu que “não tinha de ‘contar’ sua vida, mas que a sua vida tinha entretanto a significação de uma obra de arte” (BARTHES, 1988, p. 288).

Mas não é apenas a vida de Mário Cláudio que, desviada, transforma-se em representação artística nas páginas de *Gêmeos*. Os poucos elementos biográficos do derradeiro período da existência de Francisco de Goya sobre os quais temos notícia também adquirem, por meio do princípio da Vacilação, “a significação de uma obra de arte” (BARTHES, 1988, p. 288) no romance. Seguindo essa leitura, da mesma maneira que Proust não é o narrador da *Recherche*, Goya nunca é a pessoa enunciativa do romance, nem quando sua figura está representada no narrador em primeira pessoa, que pretende claramente simular a sua voz. Tampouco o que se conta na voz de Dom Francisco ou na voz do *narrador de Goya* corresponde exatamente àquilo que o artista teve de enfrentar ao final de sua existência na *Quinta del sordo*.

Isso significa que não é a história de Francisco José de Goya y Lucientes que está sendo contada em *Gêmeos*. Na verdade, nunca poderemos saber com exatidão quais foram as circunstâncias pelas quais o

pintor passou quando estava exilado; nunca saberemos qual era o teor de sua relação com Rosarito ou com Leocádia. Diante disso, como entender a obra literária produzida por Mário Cláudio?

Segundo nossa interpretação, *Gêmeos*, da mesma forma como Barthes julgou a *Busca*, é um romance sobre o desejo de escrever ou, de maneira mais precisa, sobre a materialização do desejo de escrever que surge no homem que se instala em Madri a fim de pesquisar “os anos terminais do artista” (CLÁUDIO, 2004, p. 11). Lendo dessa maneira, consideramos que o pesquisador, *alter ego* de Mário Cláudio, está por trás de toda a arquitetura enunciativa da obra. Nesse sentido, ele é tratado como um “supranarrador”, figura que cria todas as vozes que integram o romance – o narrador em primeira pessoa, que corresponde ao discurso de Dom Francisco e os narradores em terceira pessoa, que chamamos de *narrador de Goya* e de *narrador do pesquisador*.

Essa leitura, que parte do princípio de que as vozes da obra literária não são autônomas, parece possível na medida em que as três dicções narrativas apresentam flagrantes semelhanças. Sem dúvida, as vozes do romance se distinguem pela escolha da categoria gramatical de pessoa, já que o narrador de Dom Francisco utiliza a primeira do singular ao passo que o *narrador de Goya* e o *narrador do pesquisador* empregam a terceira. Porém, todas possuem um estilo de narrar bastante parecido. Tal semelhança pode ser verificada inclusive no emprego da língua, pois nota-se, nos três narradores, o gosto pelo reiterado uso de períodos longos e de orações subordinadas reduzidas, por exemplo.

Outro aspecto parece confirmar a nossa visão de que os narradores do romance estão vinculados ao personagem do pesquisador: a terceira forma. Vimos anteriormente como o discurso do *narrador de Goya*, durante o desenrolar do relato da produção do *Saturno*, une a forma ensaística à narração. Concluímos que, em determinado momento, o narrador em terceira pessoa abandona a história de Dom Francisco para fazer uma leitura da imagem produzida por Goya a partir dos elementos biográficos do pintor, inserindo, assim, Rosarito na pintura negra que tem como protagonista a figura do deus mitológico do tempo. Curiosamente, encontramos também, no discurso do narrador em primeira pessoa, esse processo que une o ensaio à narração. Vejamos um exemplo.

Uma das cenas contadas por Dom Francisco durante o romance é o trágico enforcamento do jardineiro Simón. Esse personagem, segundo o

discurso narrado em primeira pessoa, aproximou-se do pintor durante os eventos da guerra contra Napoleão. Junto com Dom Francisco, Simón percorreu os espaços devastados pelo conflito bélico e avistou os cadáveres dos combatentes, muitos deles decepados e empalados. Dessa experiência terrível, o jardineiro colheu uma espécie de trauma que o perseguiria pelo resto da vida até o momento em que, abatido pela loucura, ele comete suicídio. O episódio no qual o pintor encontra o corpo de Simón é narrado da seguinte maneira:

Numa manhã de Abril, [...] veio Rosarito buscar-me, [...] tomando-me pela mão. Atravessei com a pequena o jardim do nosso amigo, e juro que se me afigurou aquele espaço estranhamente frio e solitário. [...] Empurrou Rosarito a porta da loja dos aprestos, e ficou a mirar-me com a concentração habitual da menina curiosíssima. Pendente de uma corda que passava por um gancho na trave-mestra, balouçava Simón inteiriço. Inclinau sobre o peito a cabeça de cabeleira hirsuta, e esticava os dedos da mão direita como se quisesse esbofetear-nos. Haviam-lhe caído entretanto as calças, mal presas pelo fio de sisal, até à altura dos tornozelos encardidos. (CLÁUDIO, 2004, p. 66-67)

Sem dúvida nenhuma, o trecho que relata o encontro do cadáver de Simón dialoga explicitamente com uma das obras desenhadas por Goya: a lâmina 36, intitulada *Tampoco*<sup>5</sup>, que pertence à série *Los Desastres de la Guerra*. Esse diálogo é perceptível porque, no centro da gravura desenhada por Goya, em primeiro plano, observamos o cadáver de um homem enforcado que, de modo idêntico à cena do romance, possui as calças arreadas. Sendo assim, no texto de Mário Cláudio, o personagem da imagem produzida originalmente por Goya se transforma em Simón.

Esse episódio é apenas um exemplo do modo como as obras de Goya são retomadas e convertidas em passagens da “vida” do personagem Dom Francisco. Em *Gêmeos*, há várias outras histórias narradas em primeira pessoa que partem não dos episódios da existência de Goya – como ocorre em biografias e em biografias ficcionais –, mas das obras que ele nos deixou. Podemos identificar, nesse mecanismo, uma espécie de terceira forma; nesse caso, a narração, por ser inevitavelmente elaborada a

---

<sup>5</sup> *Los Desastres de la Guerra* é uma série de gravuras criada por Goya entre 1810 e 1814. Atualmente, os moldes de metal usados para imprimir as imagens dessa série encontram-se no *Museo Nacional del Prado*, em Madri. A água-forte *Tampoco*, especificamente, possui 157 mm x 208 mm de tamanho. Ver as referências on-line para ter acesso à imagem na página oficial do museu (MUSEO NACIONAL DEL PRADO, 2019a e 2019b).

partir de uma interpretação e de um deslocamento do trabalho pictórico original de Goya, possui também um caráter ensaístico.

Isso nos mostra, como já afirmamos, que não é a biografia de Goya que está sendo narrada em *Gêmeos*, afinal, não sabemos se o jardineiro Simón existiu, tampouco se ele percorreu, junto do pintor, os espaços devastados pela guerra<sup>6</sup>. Quando abrimos as páginas de *Gêmeos*, defrontamo-nos, na verdade, com um texto que transforma a obra de Goya em uma versão completamente ficcional de sua vida. Portanto, o que parece biografia romanceada, na realidade, é romance mesmo – um romance apropriadamente carregado nas tintas dos elementos pictóricos e finamente acabado por algumas pinceladas de elementos biográficos que se desviam.

Sendo assim, se o que é relatado em *Gêmeos* não é exatamente a vida do pintor, mas sua obra transformada em ficção, então, a voz que narra, em primeira pessoa, e que se confunde com a do próprio Goya, não pode ser tomada como se fosse a de um enunciador do discurso de uma espécie de autobiografia ficcional. Seguindo o mesmo raciocínio, a voz que narra, em terceira pessoa, a história de Goya também não pode ser tratada como se fosse a instância de um discurso semelhante ao de uma biografia romanceada ou a de um romance biográfico.

Em *Gêmeos*, o narrador Dom Francisco não corresponde a Francisco José de Goya y Lucientes, assim como o narrador em terceira pessoa não corresponde a voz de um biógrafo qualquer. Ambas são vozes romanescas criadas por um mesmo sujeito, que constrói ficção a partir de ensaio – como no episódio de Simón – e que constrói ensaio a partir de ficção – como na passagem em que Rosarito se transforma na vítima de Saturno. Esse indivíduo que cria um livro em terceira forma composto por três narradores está, aliás, representado na própria narrativa: trata-se do

---

<sup>6</sup> Essa possibilidade de o artista ter visto com os próprios olhos as cenas mais brutais das batalhas e de as ter registrado como uma espécie de correspondente de guerra é, aliás, muito remota. Como nos mostra Robert Hughes em seu completíssimo livro sobre Goya (HUGHES, 2007), o pintor já era sexagenário e já estava surdo quando a invasão napoleônica ocorreu em seu país. Portanto, apesar de o artista afirmar em algumas legendas de suas imagens de *Los Desastres de la Guerra* que ele mesmo presenciou aquelas cenas, sua condição de saúde frágil torna pouco crível a hipótese de que o artista pudesse escapar com vida da visualização dos combates *in loco*. De todo modo, para a arte, isso pouco importa; mesmo não estando presente, Goya “inventou uma espécie de ilusão a serviço da verdade” (HUGHES, 2007, p. 322). E Mário Cláudio, por sua vez, criou uma narrativa que, em vez de registrar o evento como uma biografia, ou seja, refutando a presença do pintor no campo de batalha, prefere reforçar a ficcionalidade dos títulos das gravuras. Isso inclusive serve para corroborar a ideia de que todos os relatos de *Gêmeos* são, na verdade, criados por aquele pesquisador que, em vez de justificar a obra a partir dos elementos da vida, como Sainte-Beuve fazia, cria uma ficção a partir da ficcionalidade do trabalho pictórico de Goya.

pesquisador, sujeito de linguagem que, perto do final do romance, começa “a escrever as primeiras páginas dos últimos tempos do pintor.” (CLÁUDIO, 2004, p. 116)

Antes de chegar a tal ponto, quando enfim consegue desenvolver sua escrita, o pesquisador, assim como Dom Francisco e Simón, passa por um trauma psicológico. Essa experiência ocorre quando o personagem sobe as escadas e ingressa no Museu do Prado para estudar as imagens de Goya. Vejamos a cena:

Do plano térreo que correspondia ao da entrada principal até ao andar onde se poderiam alcançar as obras do seu pintor não mediaria mais do que uma quarentena de degraus, capazes de todavia lhe alterar por completo o rumo da existência, e muito especialmente o modo de encarar. À sua frente, e num caos de linhas que se entrecruzavam e se desfaziam, mesclavam-se as cores dos quadros expostos, um rosto interrogativo, o acendo de um arvoredo, o derrube da bandeira de uma batalha, e nada pertencia a nada, e tudo aquilo que ele mentalmente fora lhe parecia ter chegado sem remissão ao termo. Era no pavor infrene que se debatia como num mar imenso, destituído de tábua de salvação, entregue ao furor que não lograva identificar senão como a catástrofe final do Universo criado. (CLÁUDIO, 2004, p. 41)

O distúrbio que se abate sobre o pesquisador surge no momento exato em que ele avista as imagens dentro do museu. Embora o trecho não seja muito específico em relação a quais composições estavam diante do personagem quando ele começa a se sentir mal, podemos supor que as telas de Goya, provavelmente, as pinturas negras, estão entre as que o levaram a desenvolver esse pavor quase patológico. Tal hipótese é reforçada, inclusive, pelo fato de que o *narrador do pesquisador* nos informa, em seu relato, que o próprio personagem atribui sua moléstia à “difusa energia do artista que viera estudar” (CLÁUDIO, 2004, p. 115). Dessa forma, o romance reforça a ideia de que a arte de Goya, sobretudo a que o pintor produziu no final de sua existência, é capaz de nos fazer entrar em contato com o lado mais cruel e sombrio da humanidade.

Contudo, após se defrontar inicialmente com o terror nas imagens de Goya, o pesquisador se recupera; o distúrbio, com o tempo, reduz-se “a uma etiqueta que [possui] o efeito de o reorganizar” (CLÁUDIO, 2004, p. 115). Percebemos, então, que a arte, no romance, não é tratada apenas como uma atividade que nos desestabiliza; ela é também vista como um fenômeno capaz de nos estruturar – ou de nos reestruturar.

É verdade que o pesquisador, como nos sugere o romance, talvez nunca consiga se livrar totalmente dos tormentos internos revelados pelas pinturas do artista espanhol; no entanto, não é à toa que, na narrativa, o pesquisador começa a escrever logo depois de passar pela experiência da reorganização. Após permitir que ele alcance a catarse, a pintura o impulsiona a produzir outra obra artística. E sobre qual tema o pesquisador escreve? Como vimos, não é exatamente sobre a vida de Goya. O personagem cria uma ficção composta por narradores em terceira e em primeira pessoa que nos mostram justamente um Goya pintando não apenas para superar os terrores vivenciados durante a guerra, mas também para sublimar seus desejos durante a velhice.

Dessa forma, Mário Cláudio segue os passos de Proust na luta contra os princípios de Sainte-Beuve. Na *Busca*, conforme vimos anteriormente com Barthes, temos um protagonista que, pelo seu modo de narrar, questiona a noção cartesiana de sujeito implícita no método empregado pelo crítico literário francês do século XIX. O narrador de Proust não deposita sua vida na obra; ele constrói um discurso narrativo a partir de sua memória, que muitas vezes é ativada por processos inconscientes.

Por sua vez, em *Gêmeos*, ao contrário do que pode parecer, não encontramos um personagem que recupera e que conta a própria vida, pelo menos não no discurso do narrador em primeira pessoa nem no relato do *narrador de Goya*. No livro de Mário Cláudio, não é a vida do pintor que explica ou que dá sentido à obra do artista espanhol, como queria Sainte-Beuve. Pelo contrário. Em *Gêmeos*, é o pesquisador que, construindo o discurso ficcional da vida do artista, dá sentido à obra do pintor.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.

BARTHES, Roland. "Durante muito tempo, fui dormir cedo". In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. Prefácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1988.

CLARAC, Pierre. Introdução do editor francês. In: PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*: notas sobre crítica e literatura. Trad. Haroldo Ramanzini. São Paulo: Iluminuras, 1988.

CLÁUDIO, Mário. *Gêmeos*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

DOSSE, François. *O Desafio Biográfico: escrever uma vida*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

HUGHES, Robert. *Goya*. Trad. Tuca Magalhães. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*: notas sobre crítica e literatura. Trad. Haroldo Ramanzini. São Paulo: Iluminuras, 1988.

RAUDA, Jamis. *Frida Khalo*. Trad. Luiz de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

## REFERÊNCIAS ON-LINE

MUSEO NACIONAL DEL PRADO, *Goya* dedicada à pintura Saturno. 2019. Disponível em: [http://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/saturno-devorando-a-un-hijo/?tx\\_gbgonline\\_pi1%5Bgocollectionids%5D=6&tx\\_gbgonline\\_pi1%5Bgosort%5D=d](http://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/saturno-devorando-a-un-hijo/?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=6&tx_gbgonline_pi1%5Bgosort%5D=d). Acesso em 26 de out. de 2020.

MUSEO NACIONAL DEL PRADO, *Goya* dedicada a Tampoco, gravura 36 de Los Desastres de la Guerra. 2019. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/tampoco/ea76b5ed-b37d-4acc-ac95-e077d92e70bd>. Acesso em 26 de out. de 2020.

Recebido em 28 de outubro de 2020

Aprovado em 10 de dezembro de 2020

Licença: 

Gustavo Listo Pereira

Graduação em Letras e Mestrando em Estudos de Literatura na Universidade Federal Fluminense.

Contato: [gustavolisto@id.uff.br](mailto:gustavolisto@id.uff.br)

# CORPO PULSAR

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v12i23p203-204>

Adriana Andrade Alves<sup>1</sup>

Dedico-me ao vazio pleno  
Ao primeiro pulsar  
Da melodia sincopada  
De visões graduais  
Gritos rascantes  
Arfantes e esguios  
Em material poroso  
Ávido de requinte  
Na penumbra atormentada  
Com o ritmo descompassado  
Em uma névoa úmida  
Por sons transfundidos  
E traços ríspidos e vívidos  
Onde voam faíscas  
Para apalpar o invisível  
E a insossa transfiguração  
Dos passos cadenciados  
Sentidos pelo sopro na pele  
Pelo rufar enfático e buliçoso  
Em veleidades de querer ver  
O limbo impessoal  
Ouvinte de acordes  
Desse não saber  
Esquálido do frescor  
Estremecido do prazer  
Vestido de si  
Do leve êxtase do acaso  
Em vácuos sucessivos  
De sonoridade plangente

Corpo estardalhaço do existir  
Da simplicidade orgânica  
Ao ardor consternado  
Do devaneio volátil  
Da tragédia vivificante  
E da súbita voracidade  
Estranho de si  
Do gosto gélido  
Ao mínimo parco  
Da geometria inflexível  
E do âmago transeunte  
Deslumbre de efemeridade  
Pelo luxo do tédio  
Ao êxtase inesperado  
Dito na brutalidade  
Em matéria vivente  
Topázio de esplendor  
Prenúncio do acontecer  
Retomado do fôlego  
Do tom cantado  
Das inominadas sensações  
Para esquecer o sabor  
Da servilidade e da subserviência  
Privado na flama do amargor  
Na vibração augurar  
Da insossa e saudade desmaiada  
De um corpo  
Do corpo pulsar.

<sup>1</sup> Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, Brasil.

Recebido em 26 de outubro de 2020  
Aprovado em 6 de novembro de 2020

Licença: 

Adriana Andrade Alves

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora. Professora do Colégio de Aplicação da UFRJ no Setor de Orientação Educacional. Graduada em Pedagogia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Contato: [adriana.aalves@yahoo.com.br](mailto:adriana.aalves@yahoo.com.br)

: <https://orcid.org/0000-0002-5518-2134>

# ÁLBUM DE FOTOGRAFIA

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v12i23p205-208>

Francisco Neto Pereira Pinto<sup>1</sup>

Numa noite de verão à beira do rio em sua sacada à luz das estrelas distantes e solitárias Ana chora Ali onde tantas xícaras de leite quente com chocolate tomou lendo poesia ou romance à espera de Pedro ou porque as crianças no Vale das Serras dormem cedo ou talvez contando estrelas com os filhos deitados sobre um couro macio e curtido de vaca holandesa mesmo cenário em que muitas incontáveis vezes e essas são as lembranças que mais dói o corpo de Pedro entrelaçado ao seu em enérgicas juras apaixonadas lapidadas na carne com mordidas afagos e poucas palavras de pescador Ou ainda quando despertava de seu ouvir e interrompia Ana com expressões sem sentido que se inscreviam em suas memórias como juras de amor Ana você é mais bonita que essa noite com todas as suas estrelas numerosas e exibidas ou ainda Ana essa mata e esse rio com todos os seus mistérios devem morrer de inveja da sua beleza Os filhos cresceram e ela já era avó de meninas e meninos Por mais que buscasse justificativas ou razões em grandezas do que gostaria de reclamar todos eram afetivos e muito presentes Pedro pescava mas era certo que logo chegaria e além do mais a paisagem que tinha à vista era uma poesia Não era solidão tinha claro para si mas saudades de toda aquela vida vivida na varanda que agora se avolumava por todos os lados e em tom de ameaças avizinhava afogamento pressentia Ana Acendeu uma vela sobre a mesa espiou novamente o tempo que o vento não apagasse queria ver bem mas de pertinho Tornou a encher sua xícara de leite quente com chocolate escolheu uns pães de queijo redondinhos que havia assado mais cedo penteou seus longos cabelos ondulados tingidos pelo tempo nos punhos com dois

---

<sup>1</sup> Centro Universitário Tocantinense Presidente Antônio Carlos – UNITPAC, Tocantins, Brasil.

esfreguidão e uma gota atrás de cada orelha daquele perfume que Pedro havia lhe presenteado no último aniversário de casamento e por último vestiu com cuidado de noiva a camisola que a fazia recobrir no corpo as sensações de mulher desejável que as rugas não corroeram A fúria das águas contra as rochas lá na cachoeira logo perto dali compunham uma musicalidade cujo ritmo e melodia se concertavam com os primeiros encontros de namorados na sua juventude com Pedro Pegou seu álbum de casamento já desgastado com o tempo com uma curiosidade de quem jamais o vira Sentou-se na sua poltrona de tala de buriti

A vista esparsa  
A foto gasta  
Mas a memória não passa

Quando Ana aceitou se casar com Pedro não foi sem curiosidade que consentiu também com seu pedido de que casassem à beira do rio Olhando de sua sacada do alto da ribanceira podia ver a enorme língua de terra firme coberta de cascalho que fazia um rasgo da beirada rio a dentro Apenas em época de grandes cheias desaparece Casariam no mês de maio no final para depois das chuvas sob a lua cheia A condição imposta pela mãe à noiva é que usasse seu vestido de casamento que foi recosturado e bordado à mão feito outro sob medida ao corpo de Ana aos vinte anos Dona Sebastiana casaria o filho único como em um sonho e tinha consigo muito orgulhosas de todos os preparativos as muitas comadres que somente tem quem viveu toda uma vida na vila Decidiu que o banquete da noite o cardápio incluiria três tipos de carnes galinha caipira frita e cozida com pouco caldo e cheiro verde leitoa assada e cozida ao molho e carne de novilha assada no espeto Separou frangos e frangas em cercado próprio seriam alimentados apenas com milho e beberiam muita água para deixar a carne macia e hidratada Que Romão capasse as leitoas que cuidaria pessoalmente da ração para não ficarem gordas demais e com pouca carne e as novilhas que encomendasse as arrobas necessárias mas que fosse carne gorda que Deus os livrasse do vexame de um churrasco de borracha Seriam servidas com arroz branco cozido com bastante gordura de porco baião de dois preparado com azeite de coco babaçu e farofa de cebola e alho fritos Seriam preparados em tachos de alumínio conduzidos e servidos no local em gamelas de madeira cobertas com folhas de bananeira Seu Romão com as itaúbas madeiras recebidas de presente de

um dos padrinhos do noivo confeccionou em sua carpintaria tamboretas e mesas que foram decoradas com forros costurados e bordados por Dona Sebastiana e arranjos de flores colhidas na floresta segundo combinações imaginadas pelas comadres O caminho que vai da BR à água onde foi montado o palco para a cerimônia foi decorado pelas duas laterais com vasos de barro contendo olhos de pindobas cujas palhas exibiam matizes de amarelo ouro a esverdeado Também continham tochas feitas de saco de estopa e algodão ensopados com azeite de mamona acesas ao cair da noite Dentro de um mesmo vaso tocha pendia para um lado e os olhos de palmeira para o outro Boa parte do caminho cerca de duzentos metros era ladeado por mata ciliar e o restante uns cem metros pelas águas do Araguaia Neste último espaço tendo apenas o céu por cobertura foram recebidos familiares e amigos na alegria dos noivos Sob o olhar curioso e atento de Dona Sebastiana Seu Romão trabalhou em uma plataforma que serviria de palco para o momento da celebração O assoalho foi estabelecido sobre troncos de bananeiras e ao luar brilhava chocolate as tábuas de itaúba trabalhadas à lâmina da plaina de Seu Romão Em cada um dos cantos da plataforma foi colocado um tocha sustentada por haste robusta de modo que as línguas de fogo dançavam à altura das cabeças dos noivos que não ultrapassava Pedro à medida de um metro e sessenta e cinco Ana da varanda da casa que logo seria sua lá de cima do alto da ribanceira já trajada de noiva percorria fora de si o caminho de tochas que logo a levaria àquele altar sagrado que flutuava sobre as águas Dona Lua vestiu seu brilho mais dourado fulgurante e ordenou que nuvem alguma passeasse sob aquele céu porque era convidada da mais alta honra como a amiga da noiva Também que os ventos fossem gentis e cavalheiros porque deseja que sua foto no enorme espelho d'água do rio centralizada entre os noivos à esquerda e o juiz à direita ficasse perfeita como estavam os noivos a noite e a ocasião Os ventos assim permaneceram vestidos de brisas até o primeiro rasgo da sanfona que anunciou o baile dançante que atravessaria a madrugada O triângulo o pandeiro a bateria e o sanfoneiro impunham o ritmo do forró acima da algazarra dos pássaros dos ribombos da cachoeira e das conversas que cruzavam de uma beirada a outra o que estava se transformando em um salão de dança A música em homenagem ao jovem casal anunciava o fim do jantar e anunciava que até o amanhã o imperativo era dançar Dona Lua já cansada partiu sonolenta e devagar somente depois dos dois casadinhos em madrugada avançada Pedro com seu braço direito

laçou Ana pela cintura que devolveu o gesto e sem que ninguém visse foram pelo caminho de fogo subindo a ladeira com sua casa à vista logo ali em cima da ribanceira Da janela do quarto contemplaram as águas correndo lá no Araguaia sob os restos de luar e à direita as quatro tochas dançavam embaladas pelos ventos que como os demais convidados inebriados de forró só queriam dançar Sobre a colcha vermelha bordada à mão pela mãe de Ana para a noite núpcias se renderem ao calor do desejo os dois corpos ardendo de paixão

Pedro e Ana sozinhos no meio do mundo  
Descendo do pelo pela janela do quarto  
um cobertor de estrelas para os dois corpos um nu

Recebido em 8 de maio de 2020

Aprovado em 6 de novembro de 2020

Licença: 

Francisco Neto Pereira Pinto

Professor no Centro Universitário Tocantinense Presidente Antônio Carlos - UNITPAC, câmpus de Araguaína, e do Instituto de Pesquisa e Ensino Médico do Estado de Minas Gerais LTDA – IPAMED. Doutor e Mestre em Ensino de Língua e Literatura pela Universidade Federal do Tocantins, Câmpus de Araguaína. Coordenador da Liga Araguainense de Psicanálise e Educação, que é vinculada ao UNITPAC/Araguaína. Integra o grupo de pesquisa SEDI (Semiótica e Discurso), da UFF, e o GESTO (Grupo de Estudos do Sentido - Tocantins), na UFT.

Contato: [fneto@uft.edu.br](mailto:fneto@uft.edu.br)

 <https://orcid.org/0000-0003-1452-4027>

# FINGIMENTOS DRAMÁTICOS, EM CINCO CENAS E SEM FINAL...

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v12i23p209-212>

Edson Santos Silva<sup>1</sup>

*Para Lilian Lopondo e Francisco Maciel Silveira (in memoriam)*

## **CENA 1: PORQUE ENQUANTO HOVER TEATRO EU RESSUSCITO...**

Enquanto houver teatro eu ressuscito

No drama

No trágico

No épico

Fiz minhas promessas e com elas creiam: cheguei aos mares do fim do mundo

De tensões dramáticas me vesti

Mas as cortinas sempre se abrem para além dos salazares e dos caetanos

Do mesmo tablado se pode ver o bailarino e a excomungada

Porque enquanto houver teatro eu ressuscito.

Meus lugres se revestem de cravos e perfumado com eles imagino aldeias velhas

Aos poucos sou tomado de uma tal euforia e no sangue das palavras que se estende até as cortinas daquele teatro vejo crimes e vejo em Alfama muitos édipos...

Anjos de carne e osso, os anjos sempre com o sangue

Duelos. Ser dramaturgo e ser português e ter 45 anos de idade é viver a duelar!

---

<sup>1</sup> Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná/UNICENTRO/I, Paraná, Brasil.

Os inquisidores amam o fogo? Dou a eles o inferno e a carne poética do Judeu.

Afinal, a história precisa se alimentar do sacrifício dos inocentes

A Imolação diante da presença ausência de Deus!

Porque enquanto houver teatro eu ressuscito.

Entre a traição do meu Padre Martinho e os marginais e a revolução há um punho que é maior que os meus mares do fim do mundo

Porque enquanto houver teatro eu ressuscito...

## **CENA 2: PORQUE NA ETERNIDADE AS CORTINAS NÃO SE FECHAM...**

Nasci nos versos Rosário, me fiz na cena Santareno

Nos entre(s)actos o eterno menino da mãe a fugir do homem do pai

Mas a vida dói

Sempre a morte na raiz

Sempre nas sombras os olhos da víbora e o perene mar

Sal e sangue

Me vejo na gaivota perdida

Não, não, não

Não me peçam gestos medidos

Eternamente arlequim

Nem santo

Nem herói

Nem mestre

Eu sou dramaturgo

Posso dar apenas dramas e canções e no vento triste, meu destino

A vida me dói

Mas sei que na eternidade as cortinas não se fecham...

## **CENA 3: VERDE QUE TE QUERO TEJO E RIBATEJO...**

Espinheiro

Aldeias

Observo o povo

Meu lema: liberdade

Vejo o belo apenas nas profundezas do mar

Vasculho nas algas as almas dos meus

Estou de corpo

sargaços

Volto com alma e a palavra se ergue brada e grita:

“que a palavra/palco (não) seja lâmina”

Que corpos distantes eu vejo perto em cena agora?

Sou um devaneio e sigo minha ascense mítica e minhas ligações telúricas  
com minhas terras

Verde que te quero Tejos...

#### **CENA 4: PERGUNTEM AO MEU TEATRO...**

Não a um teatro de mortos para mortos;

Não a um teatro contente, digestivo malandresco;

Não aos gemidinhos entrecortados de “chichis” em penico de louça das  
Caldas;

Meu teatro é bofetada...

A alma portuguesa só pode acordar do marasmo por meio do teatro;

Meu teatro é arma de intervenção;

Lorca, Ibsen, Brecht

Amem um pouco mais as nossas tentativas de fazer teatro!

Sejam generosos com o teatro!

E fora a todos os sátrapas!

Sou sim um médico-literário...

Minha sintaxe dramática sempre a luta pela liberdade.

Meus anjos estão feridos e marcados pela fatalidade

A pulsão criadora e tanática e violenta e às vezes estilhaça forma,  
linguagem e conteúdo...

e estilhaça a mim!

Sou trágico! Sou épico! O eu no social! Sagrado e profano!

Falhamos todos?

Perguntem ao meu teatro...

#### **CENA 5: DESLUMBRAMENTOS ÉPICOS...**

Sala escura e ao fundo música *Grândola, Vila Morena*

Voz em *off* numa quase simultaneidade de vozes de duas personagens  
apenas conhecidos como F e L.

Enquanto a plateia escuta as vozes, focos de luz aparecem em várias partes do palco e se vê

placas nas quais nomes de grandes dramaturgos portugueses aparecem (Gil Vicente, António José da Silva, Almeida Garrett etc.)

Vozes: seu teatro é um caos de possibilidade...

Sua técnica era de um choque para galvanizar um público embotado...

Ele queria fazer o público pensar e julgar...

Ao invés de desfecho, ele propunha tensão permanente...

Nada de catarse, claro. O teatro tinha de estar em diapasão com a vida...

Intercalando as vozes acima, bem ao longe ainda se ouve a canção e o tempo todo focos de luz com placas e mais nomes de dramaturgos...

Vozes: Ele acreditava num mundo possível de modificação...

De repente, palmas e os focos de luz se ampliam, e ao centro do palco uma silhueta toma forma e num tipo do jogo esconde-esconde diz:

Sou português, escritor, tenho cem anos de idade e me chamo Bernardo Antonio Martinho do Rosário Santareno

No momento dessa fala, os focos de luz projetam em todas as paredes do espaço os nomes dos dramaturgos que ao longo da cena apareceram nos cartazes. Destaque: Santareno ao meio. Surgem então duas silhuetas, certamente das personagens F e L embaladas por uma canção que não se distingue se é a mesma que abriu a cena ou se é a voz de Amália Rodrigues cantando bem ao longe, muito ao longe, a canção **Partindo-se**. Vê-se uma luz delicadamente se extinguindo e F e L ornando com uma coroa de louros a cabeça de Antonio Martinho do Rosário, nada mais se vê mas sabe-se que a cena continua...

Recebido em 13 de outubro de 2020

Aprovado em 6 de novembro de 2020

Licença: 

Edson Santos Silva

Professor Associado de Literatura Portuguesa da Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná/UNICENTRO/I. Doutor e Mestre em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo.

Contato: [jeremoabo21@gmail.com](mailto:jeremoabo21@gmail.com)

: <https://orcid.org/0000-0002-5921-7883>

# CABARÉ DA SANTA

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v12i23p213-271>

Reinaldo Maia<sup>I</sup>  
Jorge Louraço Figueira <sup>II</sup>

## APRESENTAÇÃO DO TEXTO DRAMATÚRGICO *CABARÉ DA SANTA*

Helder Mariani<sup>III</sup>

Escrito por dois dramaturgos separados pelo Atlântico, o *Cabaré da Santa*, que antes deveria se chamar *Cabaré da Liberdade*, traz na sua narrativa uma vontade comum que os reuniu – celebrar, nos idos de 2008, os duzentos anos da chegada da família real portuguesa em terras brasileiras, primeiramente na cidade de Salvador, para depois se instalar com sua corte no Rio de Janeiro. Pronto! Eis um bom motivo para celebrar no teatro esse fato significativo, com atores brasileiros e portugueses, as histórias e fantasias que reúnem esses dois países.

Assim, a partir desse mote inicial de uma celebração artística e crítica desse fato histórico, dois grupos teatrais criaram um projeto em parceria: o *Folias*, de São Paulo, que trouxe como dramaturgo um de seus fundadores, Reinaldo Maia; e o *Teatrão*, de Coimbra, que trouxe Jorge Louraço Figueira como seu dramaturgo. A parceria deu certo e, juntos ou separados, a escrita dessa dramaturgia fluiu e surgiu para ser oferecida aos atores dos dois grupos teatrais. Foram duas montagens, uma em São Paulo e outra em Coimbra; ambas encenadas pelo mesmo diretor brasileiro, Dagoberto Feliz, também um dos fundadores do *Folias*, ainda no ano de 2008.

Uma comédia divertida dividida em três longas cenas – que nas

---

<sup>I</sup> Dramaturgo.

<sup>II</sup> Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal.

<sup>III</sup> Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

duas encenações se transformaram em vários quadros – com críticas claras e abertas, como nos antigos teatros de Revista, com seus números artísticos rápidos e seus discursos diretos para a plateia, traziam com bom humor as mazelas sociais de seu tempo. As duas montagens do *Cabaré da Santa* ilustraram as diferenças e semelhanças entre esses dois povos e seus humores. Também no texto dramaturgico é possível perceber essas diferenças nas escritas, ora mais abraileiradas, ora mais aporuguesadas, mas sempre com a mesma crítica feroz, que revira o passado para condenar despidoradamente as injustiças do presente.

A primeira montagem foi realizada no Brasil, no Galpão do *Folias*, onde era comum nos ensaios a presença de Reinaldo Maia sentado na plateia, divertindo-se muito. Maia faleceu no ano seguinte, em 2009. De lá para cá, companheiro Maia, muita coisa se transformou aqui em terras brasileiras, coisas que fariam você ficar terrivelmente irritado, e escrever muitos outros Cabarés! Mas aquele que você escreveu com o Jorge continua sendo muito bem-vindo nestes tempos atuais... O riso e o deboche continuam sendo formas eficazes, e talvez únicas, de se enfrentar um poder autoritário e corrupto.

## CABARÉ DA SANTA – O TEXTO

### PERSONAGENS

MENDES

MARIA ISABEL, A MARIQUINHAS

BENTO TEIXEIRA

JUSSARA

RAFAELA

TRANCOSO, ALIÁS EL-REY D. JOÃO

LEOPOLDINA

SANTA CECÍLIA

### CENA I

*Um velho cabaré decadente. Ouvem-se os risos e cantorias das meninas lá dentro. As luzes apagam subitamente, com um estoiro. Entra Mendes com uma lanterna. Bailarinas apressadas colocam velas acesas nas mesas.*

MENDES - *(Sempre sorrindo.)* Bem-vindos ao Cabaré da Santa, para a estreia do novo show, um grande sucesso, dentro e fora! Preparado especialmente para as comemorações que se avizinham, hoje assistirão a uma série de



comerem dos nossos corpos... Se está tudo misturado é porque...

MENDES - ...Aqui é o Ó da História, o fundo do poço... E essa verdade histórica vem é do fundo do copo mesmo! (*Tira-lhe a bebida e oferece a algum espectador.*) Você prometeu que ia deixar de beber quando houvesse clientes!

ISABEL - Cale-se! Você não leu os manuscritos do mar morto? A mulher é a única verdade histórica, e seu ventre é uma taça milagrosa! Por isso nós estamos aqui, e eu ergo essa taça a Santa Cecília, nossa padroeira, ela que continuou cantando enquanto o carrasco a decepava com golpes de machado... É isso que eu estou dizendo! E você não vai me calar nem que desfira seus golpes mais poderosos. Que você não tem mais, aliás. E eu vou provar isso, aqui e agora!... Está toda a gente servida e de copo na mão, não? Vamos começar! Deixe de bobagens, Mendes, e abra espaço para as meninas. É que temos de brindar! À nossa!

MENDES - As meninas não! Tem alterações a fazer no roteiro! Eles podem chegar a qualquer momento! Eu escrevi versos novos, mais alegres.

ISABEL - Eles?

MENDES - Sim, eles.

ISABEL - Mas eles, quem?

MENDES - Vamos esperar por eles. O número não está pronto! Primeiro eu tenho de explicar ao público presente...

ISABEL - Mas quem são eles?

MENDES - Você sabe. (*Entre-dentes.*) Os investidores.

ISABEL - (*Caindo a ficha.*) Ah!... Você convidou eles hoje?

MENDES - Sim.





Nem os xailes à fadista.  
O Perdigão penhorista,  
Um velho de côco e fraque  
Diz que tudo esteve a saque,  
Que só 'spartilhos e ligas  
Porque eram coisas antigas  
São dum velho bricabraque

MENDES - Toda essa agitação de hoje não é sem motivo. Em honra dos velhos tempos e das tradições de outrora, além do show temos ainda programado um pequeno concurso para entreter os nossos investidores esta noite. Vamos eleger, entre as bailarinas, a rainha do cabaret, que ganhará o direito a ser sorteada pela comitiva de fraternos lusitanos que está chegando para o estudo e comprovação do mito de Eldorado. A felizarda levará depois o português para uma clássica garçonnière, ao melhor estilo carioca. É o pacote completo do amor tropical. (*Canta.*)

Minha terra tem palmeiras  
Onde canta o sabiá  
Situada no mundo da lua  
A 38º graus à sombra.  
Minha terra tem mulheres  
Vida feliz e nômade, sem lar  
Uma alegre feição de eterno piquenique.  
Aqui  
Vive-se feliz, sem lei, sem rei nem rock  
Como única riqueza uma flecha e um bodoque.  
Aqui todos mandam e ninguém obedece.  
Cada um cava por si e Deus por todos.  
O bocado não é para quem o faz,  
É para quem o come.  
Quem tem vergonha morre de fome.  
O futuro a Deus pertence,  
No Eldorado sonhado do Homem.

ISABEL - Mas Mendes!... Que história é essa?!

MENDES - Mulher ignara! É a nossa história!

ISABEL - Isso até parece nome de furacão! Eldorado?...

MENDES - Só de ouvir fica logo sabendo o que é! Toda a gente sabe o que é, aliás! Só você não entende nada depois fica me criticando... Ainda fica falando de história com agá... Pergunta às senhoras do público, se não sabes!

ISABEL - Não tem senhoras no... Alguém do público sabe? Meninas? É uma grife?...

MENDES - Vamos voltar ao número. E um, e dois, e...

ISABEL - Na cave?

JUSSARA - Isso tudo me parece demasiado desconexo. Eu acho que você está se referindo ao significado oculto –

MENDES - (*Interrompendo.*) Que nada! Desconexo é o mundo em que nós vivemos! E um, e –

JUSSARA - Eu contesto! Se você observar bem, há sempre, ao longo dos tempos, uma razão oculta nos desígnios da humanidade, e a nós cabe saber encontrá-la nas confluências da história, quando –

MENDES - (*Interrompendo.*) Exactamente! E nós precisamos aproveitar este momento... da confluência... entre nós e os portugueses...

JUSSARA - Mas o Eldorado não é real, é um mito, ele apenas simboliza nossa busca –

MENDES - E com as comemorações oficiais, estamos buscando um bom subsídio. É dessa confluência que estou falando. Vamos ver no final se tudo isto não tem uma ordem! Mas por enquanto, a desordem. Isso é o que nós temos para vender aqui no Cabaré. Pois quem quer ser todo ordenado, quando pode ter uma pitada de desordem também?! (*canta.*)

Minha terra tem palmeiras

Minha terra tem mulheres

AS MENINAS (*cantam.*)

É numa rua bizarra  
A casa da Mariquinhas  
Tem na sala uma guitarra  
E janelas com tabuinhas

ISABEL E MENDES (*cantam.*)

Quem tem vergonha morre de fome.  
O futuro a Deus pertence,  
No Eldorado sonhado do Homem.

(*Toca uma sineta.*)

MENDES - São eles! Viva Portugal! Viva! (*Entra Bento Teixeira. Desilusão geral.*) Mas é você de novo, Bento? Eu ainda não lhe posso pagar o dinheiro que me emprestou... e hoje você não pode ser visto aqui! Estamos nos preparando para receber uma comitiva de Portugal que traz representantes da coroa, da nobreza e do clero!

BENTO - Pois precisamente! Mal soube vim a correr.

ISABEL - Do povo não vem ninguém?

MENDES - Lá não tem povo: é um país desenvolvido.

JUSSARA - O povo veio para cá faz tempo, clientela ruim...

BENTO - Eu não sou do povo, Jussara.

MENDES - Bento, escute, a comitiva tem a bênção papal! Dizem até que vem um representante oficial do Vaticano, incógnito...

BENTO - Bem sei. Estou à espera disso há mais de quinhentos anos!!

JUSSARA - Comitiva de nobres e seminaristas... Mais cabritos para o



MENDES - Por favor, Bento, vá embora. Aguardamos os mais altos representantes da gente da santa igreja.

BENTO - Mas por isso mesmo – deve vir algum responsável pela inquisição. Eu vou finalmente esclarecer com eles o que se passou, repor a verdade dos factos, e reclamar a minha indemnização histórica. Quero minha reputação limpa e minha conta bancária recheada, se não conto tudo o que sei sobre esses portugueses sanguessugas, o ouro do Brasil e de onde vem esse ADN corrompido!

MENDES - Mas se és visto aqui... um cristão-novo no meio dos seminaristas... eu posso até arranjar problemas com o cardeal.

BENTO - Você sabe com quem está falando? Eu sou o melhor cliente desta casa...

MENDES - Sei muito bem! Por sua causa, só não perdi a licença porque ela já estava caducada. É que, na hora da verdade, não dá para disfarçar... você é circuncidado!

BENTO - Pergunto de novo. Você sabe com quem está falando, Mendes?

MENDES - Mas foi um trabalho bem feito, lá isso foi. E tem vantagens, sem dúvida...

BENTO - (*Grita.*) VOCÊ SABE COM QUEM ESTÁ FALANDO? Foi com minha filha que se iniciou a actual dinastia monárquica, você sabe disso, não sabe? A crise de sucessão, a guerra e a paz... Para tudo eu emprestei o meu ouro, e paga que tive foi a fogueira! Dei o ventre de minha filha! Eu quero repor a verdade!

MENDES - Mas se eles ainda não lhe perdoaram por isso mesmo, porquê insistir?

*Silêncio. BENTO canta "Verdadeira Embolada" de Edu Lobo e Chico Buarque.*

A verdade que se preza  
É fiel que nem um cão

A de César é de César  
A de Cristo é do Cristão  
A mentira anda na feira  
Vive armando confusão  
Cheia de perfume, rebolando na ladeira  
De mão em mão  
A mentira e a verdade  
São as donas da razão  
Brigam na maternidade  
Quando chega Salomão  
A razão pela metade  
Vai cortar com seu facão  
Vendo que a mentira chora e pede piedade  
Dá-lhe razão  
Na realidade  
Pouca verdade  
Tem no cordel da história  
No meio da linha  
Quem escrevinha  
Muda o que lhe convém  
E não admira  
Tanta mentira  
Na estação da glória  
Claro que a verdade  
Paga a passagem  
E a outra pega o trem  
A mentira, me acredite  
Com a verdade vai casar  
Se disfarça de palpíte  
Pra verdade enfeitiçar  
Todo mundo quer convite  
A capela vai rachar  
Pra ver a verdade se mordendo de apetite  
Ao pé do altar  
Na verdade cresce a ira  
A mentira é só desdém  
A verdade faz a mira

A mentira diz amém  
A verdade quando atira  
O cartucho vai e vem  
A verdade é que no bucho  
De toda mentira  
Verdade tem.

MENDES - Por isso mesmo! Pode ser que essa história de Sexto Império, de Eldorado, de Lusofonia, seja verdade.

JUSSARA - Ainda se fosse lusofolias...

ISABEL - (*Entrando.*) A única verdade que vejo na mentira é que isto é um bordel e não uma academia! Embora tenha caloiros, muitos doutores, aulas, borlas, e capelos.

BENTO - Não brinque com os meus sentimentos, Mendes!

MENDES - Calma, Bento, calma. O melhor, Bento, é o seguinte: nós estamos a meio de uma apresentação. Você vai com Jussara se esconder, e eu tento sacar a verdade. Aí você entra. Para tentar repô-la. Jussara, minha filha, leva seu Bento para tomar um refresco. (*Saem. Mendes prepara-se para dirigir a palavra à plateia, quando Isabel interrompe.*)

ISABEL - Fui verificar e de meninas só temos a Jussara. O resto é macho mesmo. Acha que eles vão gostar? Não é o verdadeiro Eldorado...

MENDES - Ah, você tem mesmo vistas curtas. Isso não tem a mínima importância.

ISABEL - O quê?

MENDES - Esqueça o sexo deles e delas. Sexo tem muita concorrência, precisamos diversificar.

ISABEL - E isto vai virar o quê? Nós não sabemos fazer mais nada! Foi você que dispensou as meninas e manteve os travecas apenas.

MENDES - Eles levam mais barato e nós estamos sem dinheiro, Isabel. Por isso eu insisto, temos de mudar o branding.

ISABEL - Que mal tem este brandy?

MENDES - Branding! Temos de mudar a imagem de marca.

ISABEL - Ah...

MENDES - Ninguém mais quer vir ao Cabaré, desde que esse sindicato se organizou... não dá para pagar segurança social, décimo terceiro, subsídio de férias... Vão levar na passarinha!! Os credores batem à porta, e nós temos que arranjar dinheiro. O Fundo das Mulheres Internacionais – o FMI dos cabarés está a nos caçar. Já espalhei pela cidade inteira que a comitiva de portugueses, com a bênção papal, estará aqui. Espero criar alguma clientela com isso. Afinal, vamos ser o centro de atracção da comitiva oficial. Mas se gasto tudo no salário das meninas...

ISABEL - O centro da atracção internacional? Isso é pecado e nojento, Mendes. Enganar assim os pobres portugueses...

MENDES - Depois de experimentar, vão gostar. E ademais, sexo pelo sexo não dá — é preciso que tenha sexo pensando na história, tem de pensar que você é um rei ou uma rainha, que está comendo uma nação, ou a bolsa de Nova Iorque, ou a história do Brasil e de Portugal. Que interessa o cu, a cona ou o caralho? Interessa o que eles significam!! Sexo cultural, tá ligada? Tem turismo cultural, não tem? E tem turismo sexual também, não é certo? Nós vendemos sexo cultural.

ISABEL - O Ó da história... o cálice da verdade... o tronco da sabedoria... Tal como eu sonhara... Como você pensou nisso?

MENDES - Eu conheci essa Rafaela, uma personagem, você vai ver. Ela me deu muitas ideias de negócio, algumas utópicas, outras nem tanto.

ISABEL - Uma personagem?... Não é de verdade?



financiado em curtíssimos 36 meses... (*Canta "Canção do Exílio" de Gonçalves Dias.*)

Minha terra tem palmeiras  
Onde canta o sabiá:  
As aves que aqui gorjeiam  
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,  
Nossas várzeas tem mais flores,  
Nossos bosques tem mais vida,  
Nossa vida mais amores.  
Em cismar, sozinho, à noite,  
Mais prazer encontro eu lá;  
Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o sabiá.

Minha terra tem primores,  
Que tais não encontro eu cá;  
Em cismar – sozinho, à noite –  
Mais prazer encontro eu lá;  
Minha terra tem palmeiras  
Onde canta o sabiá.

Não permita Deus que eu morra;  
Sem que eu volte para lá;  
Sem que desfrute os primores  
Que não encontro por cá;  
Sem qu'inda aviste as palmeiras,  
Onde canta o sabiá.

SANTA - Senhora Rafaela...

RAFAELA - Pois não, quer fazer uma reserva?

SANTA - Uma intimação. Mas não se assuste. A senhora obteve benção papal e subsídio estatal para essa sua aventura ao Novo Mundo, não foi? Pois bem, está tudo nos conformes com o seu processo, a papelada e tal...

Mas os serviços de sua majestade gostariam de lhe pedir um favor... a senhora terá que levar como conselheiro espiritual o Padre Francisco da Costa, prior de Trancoso...

RAFAELA - O prior de Trancoso?

SANTA - Padre Francisco da Costa. Não ouviu o que eu disse?

RAFAELA - Mas ele foi condenado! Eu mesmo vendi lugares na primeira fila para assistir ao esquitejamento! Onde está o anúncio? (*Procura.*) Degredado das ordens e arrastado pelas ruas públicas, pelo rabo dos cavalos, era a sentença. Chorei nesse dia... Achei! (*Lê.*) ...Sendo acusado de ter dormido com vinte e nove afillhadas e tendo delas noventa e sete filhas e trinta e sete filhos...

SANTA - (*Interrompendo.*) Fale baixo...

RAFAELA - (*Lê.*) ...de nove comadres trinta e oito filhos e dezoito filhas; de sete amas teve vinte e nove filhos e cinco filhas; de duas escravas teve vinte e um filhos e sete filhas...

SANTA - (*Interrompendo.*) Sim, nós sabemos... Mas temos de ver as coisas pelo outro lado também...

RAFAELA - (*Lê.*) ...dormiu com uma tia, chamada Ana da Cunha, de quem teve três filhas, da própria mãe teve dois filhos, num total de duzentos e noventa e nove, sendo duzentos e catorze do sexo feminino e oitenta e cinco do sexo masculino, tendo concebido em cinquenta e três mulheres... Por tudo isso, será esquitejado o seu corpo e postos os quartos, cabeça e mãos em diferentes distritos, pelo crime que foi argüido e que ele mesmo não contrariou. Está aqui a prova. Foi esquitejado! Como pode ele ir para o Brasil? Em caixas separadas? (*Pausa.*) Você é a morte?

SANTA - Você não acha que vai reconhecer a morte, quando ela vier?

RAFAELA - Vem vestida de preto, a pedir passagem para gente morta... Pensei que já queria os meus serviços. Eu viajo para o Novo Mundo, não

para o Além Mundo, viu?

SANTA - O Trancoso está vivo!

RAFAELA - Ele ressuscitou? (*Pausa.*) Você é o Messias!

SANTA - Eu não sou o Messias coisa nenhuma, sou – (*Muda de assunto.*) O Trancoso não chegou a morrer! El-Rey D. João perdoou-lhe a morte. O verdadeiro prior foi salvo, em nome do interesse nacional. O senhor não está contra o interesse nacional, está?

RAFAELA - Não, não, tudo pela nação!... Ele está vivo... Mas é muita fruta! Há mulheres a bordo!... Só com cinto de castidade! E quem usa é ele!

SANTA - Quem vos dera receber a semente de... (*Muda de assunto.*) El-Rey quer que o Prior catequize os indígenas, e que ajude a povoar aquelas terras tão despovoadas... de bebezinhos fiéis à coroa. Está tudo aqui.

RAFAELA - E isto tem o selo régio?

SANTA - Você está duvidando de minha prova documental, exarada dos tribunais e da corte, contra um folheto de agência de viagens? Devo lembrar-lhe que guia turístico não é historiador? A verdade está aqui.

A origem da trancada  
Foi nas terras de Viseu,  
Onde o Abade de Trancoso  
Perdeu conta às que deu.

A lenda está comprovada  
P'los filhos que cometeu.

Cada trancada que dava,  
Nascia um cidadão.  
E o Prior foi nomeado  
Abade de cobrição.

Pode bem ser que tenhas

Um Trancoso no coração.

Foder uma ou duas moças  
É pecado capital.  
Trancadas em mais que muitas  
É virtude nacional.

Dizem que Gengis Khan  
Teve mais filhos que Adão.  
Isso nem se compara  
ao abade fodilhão.

Nunca pecou por deixar  
A semente cair no chão.

Khan povoar a Mongólia  
É pouco mais que adultério.  
O Abade de Trancoso,  
Esse, fez o quinto império!

*Entram Trancoso e Leopoldina.*

LEOPOLDINA - *(Entregando um cinto de castidade a RAFAELA.)* Eu não vou tomar conta desse abade fodilhão!

RAFAELA - Mas querida, já te disse, tu só tens de alternar! Dás duas de treta, uns pézinhos de dança, e fá-los pagar a champanhota! O resto... é contigo.

LEOPOLDINA - Mas chegando lá, estou de férias! Também sou gente.

RAFAELA - Olha que este é peixe graúdo... *(Para TRANCOSO.)* Desculpe o mau jeito...

TRANCOSO - Chega mais perto, para te ver melhor...

RAFAELA - Pai!...

TRANCOSO - Filha!?

RAFAELA - Sim, não te lembrás?...

TRANCOSO - Assim de repente, não. Mas eu só fazia, não os criava.

RAFAELA - Minha mãe sempre dizia: és filha de uma trancada!

TRANCOSO - (*Tentando acertar o nome.*) Maria?...

RAFAELA - (*Exasperada.*) Rafaela! Mas eu também sou da Costa...

TRANCOSO - Que pena... És bem gostosa. (*Aparte.*) Tenho de ir embora deste país! (*Indica LEOPOLDINA.*) Fico com esta outra para camareira, então.

RAFAELA     Tem filho que não tem pai,  
                  Sofre por ser enjeitado.  
                  Tem outros como eu  
                  Sofre com pai afamado.  
                  Que vale ser da prole  
                  De um pai tão abonado?

LEOPOLD.    Come a própria filha  
                  Se ela não toma cuidado.

*Chegam mais passageiros e começa o embarque, a viagem e tudo. MENDES, da América do Sul, espreita por uns binóculos, vendo a cena toda.*

RAFAELA - Embarquem, embarquem, não temos tempo a perder. Queridos aventureiros pós-modernos, hoje inicia a nossa viagem por águas idílicas nem tão virgens, mas sempre calientes, rumo ao não tão novo continente na busca de novos negócios e prazeres. Hoje se inicia o nosso tour Globalizante. Tragam em suas malas todas as bugigangas que aqui, em nosso velho e aborrecido país, já não conseguimos passar adiante. Passados quinhentos anos já é hora de refazermos esse caminho, de fugirmos dos nossos males, desta carcomida Europa, de refundarmos uma tradição. Não esqueçam, nestes tempos de comportamentos politicamente

corretos, há que se mostrar consideração com nossos irmãos emergentes. Compreensão não é comiseração. Afinal, não se tem prazer nem lucro sendo só bom irmão. Cantemos, essa nova canção:

América, América,  
Como aves de arribação  
Estamos chegando  
Trazendo a todos novas ilusões.  
América, América,  
Sonhos e sonhos  
Esperanças mil  
De entrar no restrito  
Círculo rico  
Da congregação do norte.

América, América,  
Gigante adormecido  
Do sol de todos os dias  
Do mar azul cor de anil  
Da rede no coqueiro  
Da mulata lisonjeira  
Das mudas de bananeiras.  
Cá estamos nós  
A caminho do adorado  
Eldorado tropical.

RAFAELA - *(continua)* O conforto de um transatlântico singrando as verdes águas do Atlântico. Isto é o progresso. Passado quinhentos anos, seguimos a mesma rota daqueles que em naus primitivas, deixaram para trás família e tradição, para descobrir um Novo Mundo. Refazemos a trajetória para contar uma nova e mesma história. Os tempos são outros, outros são os negócios. “Negócio & Prazer, o lucro com satisfação”. Assim muita felação, para expandir o mercado e garantir a dominação.

*Os passageiros desembarcam com suas bagagens.*

CORO       Sede bem-vindos  
              Caros irmãos



show já começou!

JUSSARA e TRANCOSO, *encantados um com o outro.*

JUSSARA - Venha ver a paisagem. Olha que coisa mais bela, mais selvagem... mais... ulálá, que potência...

TRANCOSO - Querida irmã, não devemos negar a outrem aquilo que deus nos deu com tanta generosidade. Vivemos uma época de expansão da nossa lusofonia...

JUSSARA - Nem me diga... não sou eu que vou dizer que não. Mas antes, querido irmão, quais são suas reais intenções?

TRANCOSO - Ampliar os horizontes, estabelecer novas relações...

JUSSARA - Você vai me levar para a Europa?!... Me leve... olhe o que eu sei fazer!

TRANCOSO - Ah!... introduzir nos nativos os novos conceitos da modernização!

JUSSARA - Não sei porque não me parece estranha essa sua cantilena.

TRANCOSO - Provavelmente já cá chegou a fama das trancadas que o Trancoso dá... e você não hesita. Cuidado minha querida... não tem um lugar mais reservado?

JUSSARA - Creio mesmo já ter pego nesta vela benta, mesmo que em modelo nacional.

TRANCOSO - Esta vela está derretendo nas suas mãos, querida... Quase me queima... Mas a cera é produto de Portugal, vinda directamente de Braga, da Roma portuguesa...

JUSSARA - Não, não é isso não... é a forma dela... mas está qualquer coisa aqui a mais... a outra é mais escorreita...

TRANCOSO - Mau! Não confunda a grife com a falsificação!!

JUSSARA - Esta é como se tivesse passado à pressa pela circuncisão!

TRANCOSO - Então só pode ter sido coisa desse meu meio irmão! Fale baixo!! Você o conhece?

JUSSARA - Bento Teixeira? Como a palma da minha mão!

TRANCOSO - Esse tal Bento Teixeira, que por essas terras andou a disseminar a libertinagem religiosa, é um criminoso da fé, da esperança e da castidade. Quero lhe alertar, indiazinha do Brasil, não confie nas cópias nacionais. Ouvi dizer que a pirataria tem causado malefícios pecaminosos à globalização, e você não quer isso, quer? Prefira sempre o produto original. Vou-lhe mostrar a qualidade certificada da vela.

JUSSARA - Ah, e onde poderei encontrar essa originalidade?...

TRANCOSO - Bom, se você tiver uma gazua... eu posso abrir este cinto...

MENDES e RAFAELA, *encantados um com o outro.*

MENDES - Então, Rafaela, está gostando da recepção?

RAFAELA - Não tenho muito do que reclamar. Talvez...

MENDES - Talvez... o quê?

RAFAELA - Talvez o que me tenha deixado um pouquinho descontente é que a gente não esquece a primeira vez. Que saudades das excursões de 1500, de 1751, de 1808!

MENDES - Lá isso é verdade, a primeira vez a gente nunca esquece, mesmo que tudo façamos para que as coisas mantenham seu sabor original.

RAFAELA - O velho e bom selvagem! Hoje, esse mito só conservou da sua

antiga imagem a violência natural. Não me esqueço da festa da chegada a Baía da Guanabara nos idos de 1800, quando a esquadra foi recebida com uma salva de canhões e pelos fogos de artifício... Agora, o que ouvimos é a salva de tiro vindo em nossa direção dos morros que a circundam. Quem está de quatro, hoje, não é o domesticado e escravizado africano dos séculos passados, mas o ex-colonizador branco que tem que fazer de tudo para não quebrar diante da competição trazida pelos novos tempos da mundialização. Dói em meu peito saber que já não somos os preferidos, fomos preteridos por ingleses, franceses, americanos e, na atualidade, por coreanos e chineses, que alimentam os milhares de camelos nas ruas das capitais.

MENDES - É, caríssimo irmão, foi um erro ter levado de volta ao velho continente o Quinto Império, que com o passar dos anos foi para o quinto que o pariu! Seria melhor que por aqui tivessem ficado. Novos tempos seriam inaugurados e quem sabe, tivéssemos deixado de ser o gigante adormecido da letra do nosso hino nacional, para ser o Império da Nova Era. No entanto, só nos deixaram o despudor de não saber o que fomos e a dificuldade de definir o que somos. Então, a melhor coisa a fazer é se locupletar. Afinal, tanto lá como cá, estamos a se foder!

ISABEL e LEOPOLDINA, *encantadas uma com a outra.*

ISABEL - Então, colega, como estão as cousas no velho continente?

LEOPOLDINA - Querida, uma concorrência braba. Agora que não temos mais fronteiras, não se sabe mais quem é de quem. E nós, como pobres da nova corte, estamos a nos foder mais que as outras. Sem falar da concorrência das “travecas” brasileiras, que nos colocam no chinelo com sua sensualidade tropical.

ISABEL - Brasileiras, é?

LEOPOLDINA - É...

ISABEL - Lá em Portugal?

LEOPOLDINA - Pois.

ISABEL - Travecas?

LEOPOLDINA - Você não entende o que eu digo?

ISABEL - Aqui as cousas não são muito diferentes. O que se passa é que ainda preferem o produto importado. Ao produto nacional dão pouco valor. Só temos vez no Carnaval, quando os gringos para cá vêm. Mas como a oferta é sempre maior que a demanda, não ganhamos o suficiente e sempre estamos desvalorizadas.

LEOPOLDINA - O produto importado?

ISABEL - É preferido.

LEOPOLDINA - Gringos?

ISABEL - É.

LEOPOLDINA - Desvalorizadas, camarada!?

ISABEL - Você não entende o que eu digo? É uma infelicidade, mas que havemos de fazer?

LEOPOLDINA - Quando esse me contratou, fiz valer meus direitos de puta. Já está na hora de criarmos uma organização multinacional e estabelecermos reivindicações comuns e uma tabela de preços mínimos. Temos que recorrer a Organização Mundial do Trabalho e lutar para que se tirem os subsídios de nossas colegas americanas, francesas e polacas... e... ucrânias!

ISABEL - Você acha que eles vão nos ouvir? Nem podemos cogitar em fazer uma greve do sexo. A miséria mundial é tão grande que sempre haverá aquela disposta de tudo dar por um mísero prato de comida. É isso que nos torna frágeis. Antigamente isto era uma casa ilustre, onde vinha a fina flor! Agora...

LEOPOLDINA - Antigamente... Se eu pudesse fazer o tempo voltar para trás...

ISABEL - Voltar para trás? Que nada! Eu queria era fazê-lo avançar! Chega!  
Não vamos desperdiçar esse encontro com mais choros e resmungos.

LEOPOLDINA - Sim, vamos rir na cara do destino, vamos beber, vamos cantar!

ISABEL - Somos putas, não somos? Então façamos uso da nossa profissão: o gozo.

(ISABEL e LEOPOLDINA cantam “Epígrafe para a Arte de Furtar”, poema de Jorge de Sena, música de Zeca Afonso:)

Roubam-me Deus  
Outros o diabo  
Quem cantarei

Roubam-me a Pátria  
E a humanidade  
Outros ma roubam  
Quem cantarei

Sempre há quem roube  
Quem eu deseje  
E de mim mesmo  
Todos me roubam

Quem cantarei  
Quem cantarei  
Roubam-me Deus  
Outros o diabo  
Quem cantarei

Roubam-me a Pátria  
E a humanidade  
Outros ma roubam

Quem cantarei

Roubam-me a voz  
Quando me calo  
Ou o silêncio mesmo se falo

Aqui d'El Rey.

*Todos brindam.*

MENDES E RAFAELA - À primeira vez!

JUSSARA E TRANCOSO - Ao primeiro amor!

ISABEL E LEOPOLDINA - Ao primeiro beijo!

MENDES E RAFAELA - Ao primeiro boquete!

JUSSARA E TRANCOSO - Às relações América Latina - Europa!

ISABEL E LEOPOLDINA - Às relações Brasil - Portugal!

MENDES E RAFAELA - Às felações internacionais!

TODOS - Ao quinto dos impérios!

BENTO - (*Saindo, enfurecido, do esconderijo.*) E o que me roubam deixando de fora dessa festa internacional, ninguém está interessado!? Vocês acham que por causa de meia dúzia de europeus podem me deixar de fora dessa celebração da promiscuidade transnacional? Não se esqueçam, nativos, que a inquisição hoje em dia tem novas faces. Não pensem que porque os tempos são outros vocês ficarão impunes diante dos grandes senhores. Então, acho bom me conseguirem um convite, mesmo que de última hora, para participar desse embalo de mais de quinhentos anos. Não esqueçam que a roleta já foi inventada, à nossa geração só cabe aperfeiçoá-la!

MENDES - Bento! Eu disse para você esperar!

BENTO - Você quer que eu lhe recorde o perdão da dívida que permite abrir esta espelunca todas as noites?

RAFAELA - Quem é esse? A cara não me é estranha...

ISABEL - Onde é que você se meteu, Bento?

LEOPOLDINA - Bento Teixeira, você está vivo!

BENTO - E bem vivo, agora que tenho nas mãos o mapa para o Eldorado! Todos estes anos à procura de uma pista, uma indicação nesta casa maldita, e agora de repente, estava bem à frente do meu nariz!

LEOPOLDINA - Com esse nariz não deve ter sido fácil, eu compreendo.

BENTO - Bem à minha frente, e agora é meu. Por isso, se querem chegar lá têm de contar comigo — e para já, em primeiro lugar, exijo um pedido de desculpas público por parte de todos!

TODOS - Desculpe!

BENTO - Enquanto vocês estavam conversando, entrei no túnel da Santa. Onde fui dar? A Eldorado! Não é um lago, não. É bem no meio do deserto... tal qual como Las Vegas! Tem que virar à esquerda, antes de entrar em Manaus, andar um pouco para sul, e bem no meio da Amazônia tem uma área desmatada a perder de vista, mais que suficiente para construir um país. Então eu entendi o meu sonho. Uma cidade na forma de casino. Quando ainda estava em Lisboa, a Santa disse-me num sonho para vir buscar um tesouro no bairro de Santa Cecília, bem perto do Minhocão. Nunca pude desconfiar que era aqui, na cave deste malafamado Galpão. Eu só vinha cá para me distrair com as meninas. Mas hoje eu vi. Vou ter um império! Vou ser imperador! Quem quiser que se junte a mim!

JUSSARA - Volte cá, seu Trancoso, estava ficando tão bom!

TRANCOSO - Bento Teixeira, eu o intimo a fornecer esse mapa imediatamente!

BENTO - Todos esses anos... Nunca! Você sabe com quem está falando? Eu sou o único descendente vivo do imperador dos brasis, e pretendente legítimo ao trono de Portugal...

TRANCOSO - Ah sim, desde quando?

BENTO - (*Chorando como uma criança.*) Desde o desaparecimento de meu meio-irmão, a quem prestei votos de fidelidade, de quem fui afastado com o conluio da maldita Igreja e dos cruéis Republicanos, e cuja morte jurei vingar!

TRANCOSO - (*Comovido.*) Legítimo?

BENTO - Sim... e a quem duvidar, posso mostrar meu sinal de família!

JUSSARA - Não, não faça isso, Bento – tem crianças na assistência!!

TRANCOSO - Não precisa mais – eu reconheço sua honra. Pois cumpra seus votos agora, Bento Teixeira, meu irmão!

BENTO - (*Ajoelhando-se.*) El-Rey D. João!

TRANCOSO, *aliás* EL-REY - Sim, eu mesmo. Ouçam todos — nós estamos aqui para dar início ao último império, terminando essas repúblicas decadentes que foderam Portugal e o Brasil, e fazer do Eldorado marca registrada para os turistas estrangeiros.

MENDES - Bento não é judeu?

RAFAELA - Este não é o Abade de Trancoso?

MENDES - Ninguém aqui é o que parece ser?

RAFAELA - Então onde está o Abade?

EL-REY - Não faça tantas questões a El-Rey, miserável utopista! (*Pausa.*)  
Nós o nomeamos nosso aio e valido, para que se cale um pouco. Você cansa os reais ouvidos com tanta conversa fiada. Agora, calado! E é se quer ganhar um título quando nós o dispensarmos. Bento, você será nosso guia.

BENTO - Finalmente serei Regente!

EL-REY - Isso veremos depois. Isabel, agora marquesa do Douro e de Copacabana, tratará do catering. Mendes, você fica responsável por registrar todos os nossos passos. Será nosso cronista-mor, e Barão de Tocantins e Matosinhos. Leopoldina, condessa dos Algarves, do Grão-Pará, do Paraná e do Ceará, cuidará das finanças. Precisamos de um ministro da guerra... Mas nós encontramos alguém no caminho. Jussara, por favor, descubra essa gazua e vá ter connosco ao quarto. Você será Duquesa de... depois logo se vê. As meninas farão parte do nosso real gabinete de leitura. Levaremos essa cultura secular para circular por esse imenso país. Vamos seguir a pista da Santa! Para a cave!

TODOS      Não é p'ra quem quer,  
                É para quem pode.  
                Quem pode, manda.  
                Quem manda, fode.

Se El-Rey quer...  
El-Rey pode.

Fode quem quer? Não!  
Fode quem manda.  
Homem, mulher,  
Fode quaisquer.

Aqui d' El Rei!  
Salve-se quem puder!

EL-REY - Esperem! Precisamos também de súbditos, para alimentar a tropa macaca do nosso exército de croupiers, porteiros, empregada, segurança,



sem resposta!... Cansei! Para poupar-lhes tempo e evitar longuíssimas divagações vou dar um salto e lhes mostrar, nas águas claras da imaginação, qual o resultado da grande expedição de Trancoso, quer dizer de El Rey, no afã de transformar Eldorado em uma marca registrada para os turistas estrangeiros. Uma ressalva, senhores. No início desse encontro lhes foi dito que seria realizado um concurso para eleger e sortear a felizarda da garçonnière. Esqueçam. Por interferência direta de El Rey a escolha foi já feita, por ele, em sua cama, sem maiores explicações. A bela Jussara que eu tanto estimava... *(Começa a chorar.)* O meu projecto de promover o turismo sexo-cultural foi usurpado pelo pretendente ao trono, e o meu produto principal destinado a um único consumidor...

ISABEL - *(Da cave.)* Mendes!

MENDES - Vou deixar eles fundarem esse grande bingo nacional e tentar a minha sorte. Esperem por mim!

### CENA III

*No Eldorado.*

TRANCOSO Sou nada menos do que um rei,  
sou nada menos que um monarca,  
e não receio a escura Parca.  
Sei dirigir a traquitana,  
governar sei o meu país.  
Não sou nenhum banana.  
Se o sou, porém, ninguém mo diz.  
Às ordens tenho várias tropas,  
meus exércitos não são maus!  
*(Aponta as meninas.)*  
Eu sou aqui um rei de copas,  
eu sou também um rei de paus!

Estamos aqui para instaurar esse novo Bingo Nacional. Agora de acordo com a modernidade das grandes transnacionais. Esse país atravessa uma grave crise moral, espiritual e intelectual... Deus não criou os homens iguais, uns têm mais qualidades que outros... Um regime igualitário como o nosso viola essa desigualdade entre os homens e nivela tudo por baixo.

De Paris a Nova Iorque  
temos que desqualizar!  
E pra isso não há melhor que  
os jogos de sorte e azar!!

JUSSARA     A Jogatina vai se instalar  
Por isso contente estamos  
A vida levamos assim  
Que o mundo alegre é para nós.  
Que importa que a moral,  
Não sei porque me queira mal?  
Hei de cantar e rir,  
Não hei de nunca me afligir  
Leviana posso ser, talvez, porém  
Filósofa também.  
Quem         se prostrar  
No nosso altar  
Será rico e se dará bem!

CORO         É descarada a tal menina  
Lições não há quem mais lhe dê!  
O bingo as casas ilumina  
Mas sempre cobra  
O que lhes sobra...

EL-REY - Quem são essas personagens que fazem a fama do novo Bingo Nacional!?

RAFAELA     "Este é a famosa Víspera  
Já foi bem recebido  
Dentro do lar doméstico  
Com toda a distinção...

CORO         Mas, afinal, o pícaro  
Deu em andar metido  
Por espeluncas sórdidas



pode isto dar certo, senão numa sociedade que se esfacela? E para melhorar teremos nossos representantes em terras de além mar, onde fixarão as matrizes para fugirem dos perigos que se tem em terras de ninguém. Isso é o que mais nos convém. Manter o pé em duas barcas, sem se ater a ninguém. E em nossas mulheres, taças milagrosas, fecundaremos uma nova raça, que fará jus as novas conquistas...

Serei nada menos que um rei  
Serei nada menos que um monarca  
Eu sou aqui um rei de copas,  
E sou também um rei de paus!<sup>2</sup>

LEOPOLDINA - D. João, não voltaremos para Portugal? Vamos viver nesta terra de negros, onde a civilização não passa de uma promessa?

EL-REY - Leopoldina... parece não haver entendido o objetivo de nossa viagem. Com a nossa vinda um novo tempo se inaugura. Eldorado finalmente foi descoberto e as oportunidades se multiplicam.

LEOPOLD. E o que será de mim nessa terra?  
Como suportarei esse calor tropical,  
essa lascívia nacional?

JUSSARA Se está tão descontente  
volte para o velho continente.

BENTO E o que me reserva esse novo Império?  
Não esqueçam  
fui eu que lhes mostrei o mapa de Eldorado.

EL-REY Ah! Querido Bento, poderá ser um corretor,  
um inspetor, ter um cargo promissor  
na nova burocracia, escolha  
o que melhor lhe aprouver...

BENTO Espere aí, mano! Desculpe: El-Rey...  
Creio que está a ignorar a minha pessoa...

---

<sup>2</sup> Parodiando Artur Azevedo, "O Bilontra", Ed. FUNARTE, 1985, p. 489.

Pergunto o que serei  
e vossa alteza me oferece um emprego?

LEOPOLD. E o que dizer do que está a fazer com a minha...  
O que será de mim? Como sobreviverei?  
Fui trocada por uma nativa sem eira nem beira...

JUSSARA Olha aqui, mademoiselle,  
se achas que és tão superior  
porque não voltas e não  
encontras outro impostor?

E você, Bento, poderá gerenciar  
meu novo negócio, agora  
internacionalizado, para melhor  
atender a nova clientela.

BENTO Não entendo o que quer dizer,  
à minha pessoa só cabe ser  
um modesto gerente?  
Estão a subestimar a nossa gente.  
No mínimo, ser regente!

EL-REY Melhor ser um gerente  
do que se tornar um indigente...

MENDES - (*Entrando.*) Ei! O que está acontecendo? Porque todo mundo está  
falando em verso e rimado? Não se esqueçam, estamos participando de  
uma revista, não de um drama ou de um teatro de agitação.

EL-REY - Mas justamente! No teatro de revista rima-se assim!

MENDES - Não é fantasia lá muito verosímil!...

EL-REY - Ouça lá... para verosimilhança não basta nós estarmos falando  
português do Brasil e de Portugal misturado?

MENDES - Sim, mas...

BENTO       Então, camarada, bola pra frente!  
              Não há-de ser nada.  
              Não es quente.  
              Tem outro problema  
              Mais premente.  
              Eu –

EL-REY       Meu querido anfitrião  
              Os vários gêneros teatrais,  
              O dramalhão de capa e espada,  
              A peça fina, e todos mais,  
              Estão aqui, promiscuamente,  
              Na nova torre de babel,  
              A nova farsa mais recente  
              E a velha farsa de cordel.<sup>3</sup>

MENDES - Mas sou eu ainda quem dirige os shows.

EL-REY - Mendes, Mendes... não te deixes levar pelo que já foste neste momento do que ainda serás... Pense nos casinos Eldorado...

MENDES - E você, Jussara, também está neste festim? Você que sempre amei?

JUSSARA - Mendes, Mendes... como artista, você nunca teve senso prático.

MENDES - Como assim senso prático? Quem organizou essa recepção? Quem teve a idéia dessa grande encenação?

EL-REY - Senhores, senhoras, olhem a compostura. Não vamos demonstrar nossos baixos instintos em público. Nos grandes empreendimentos há lugar para todos. A iniciativa nacional associada às transnacionais podem se constituir em poderosos instrumentos de modernização e incorporação das forças nativas...

---

<sup>3</sup> Parodiando Artur Azevedo, "O Bilontra", Ed. FUNARTE, 1985, p. 528.

RAFAELA - Falando nisso, senhor Mendes, podemos criar uma nova trading, uma joint-venture associada. Capital misto, empreendimento internacional de captação de recursos, usando os benefícios concedidos às ONGs de ajuda aos povos emergentes. Traduzindo, criar um jeito de nos locupletarmos nesta nova realidade.

MENDES - Você está propondo que nos transformemos em cafetões do Capital? Será isso o que resta ao nativo nacional? Onde está Isabel?

EL-REY - Precisamente. Isabel não volta mais... Estávamos à sua espera, Mendes, para um minuto de silêncio. Em breve inauguraremos um busto em homenagem à primeira mártir desta campanha. E o nosso primeiro bordel se chamará Casa da Mariquinhas, em homenagem à grande madame que foi. O guia Bento poderá explicar o que aconteceu.

MENDES - Bento, o que foi que aconteceu?

BENTO - Eu e ela íamos à frente para desbravar o caminho, mas ela voltou atrás para pegar uma garrafa de pinga... e nunca mais foi vista. Eu pensava que Isabel estava com eles, e eles pensavam que ela estava comigo. Só quando eles chegaram aqui percebemos que ela tinha desaparecido.

MENDES - Isabel!...

BENTO - Mas isso não interessa nada! Senhoras e senhores, eu quero deixar claro que a partir dessa cena passo a ser um opositor aberto ao Sexto Império. Meu sonho de Eldorado era de um novo perfil de nação, não esse bordel, e nem esse casino. Não foi para isto que Isabel morreu. E retomo minha condição de Judeu.

LEOPOLDINA - Muito bem!

BENTO - Lá se vão os anos em que éramos colônia de Portugal.

LEOPOLDINA - Isso mesmo!

EL-REY - Mas você não veio para cá como colonizador? Agora está se queixando de quê?

BENTO - Não importa. Eu me solidarizo com quem colonizei! Agora que conhecemos o sabor da liberdade, não aceitaremos mais essa vergonha internacional. Viva Isabel!

LEOPOLDINA - Apoiado!

BENTO - Aliás, nós deveríamos declarar de novo a independência, a independência de Eldorado!

EL-REY - Menos, Bento Teixeira, bem menos! Afinal, o que está aqui em negociação é apenas quem manda no show. É melhor esquecer esse item que você chama de vergonha nacional. No nosso show há espaço para todas as manifestações, sejam elas de onde forem. No que nos pode ajudar a independência se tudo se resume a rentabilidade? E aqui eu já disse: não se fala em política!!

BENTO - Então, vou para a clandestinidade. Adieu! (*Canta “Minha Tribo Sou Eu”, de Zeca Baleiro.*)

Eu não sou cristão  
Eu não sou ateu  
Não sou japa não sou chicano  
Não sou europeu  
Eu não sou negão  
Eu não sou judeu  
Não sou do samba nem sou do rock  
Minha tribo sou eu

Eu não sou playboy  
Eu não sou plebeu  
Não sou hippie hype skinhead  
Nazi farizeu  
A terra se move  
Falou Galileu  
Não sou maluco nem sou careta

Minha tribo sou eu

Ai ai ai ai ai  
Iê iê iê iê iê  
Pobre de quem não é cacique  
Nem nunca vai ser pajé

MENDES - Esperem, Isabel vem vindo!

(ISABEL, surge debaixo de um foco, cantando "Vou dar de beber à dor", de Amália Rodrigues.)

ISABEL      Foi no domingo passado que passei  
                À casa onde viveu a Mariquinhas  
                Mas está tudo tão mudado  
                Que não vi em nenhum lado  
                As tais janelas que tinham tabuinhas  
                Do rés-do-chão ao telhado  
                Não vi nada nada nada  
                Que pudesse recordar-me as Mariquinhas  
                E há um vidro quebrado e isolado  
                Onde havia as tabuinhas

EL-REY - Isabel, mas que surpresa!

LEOPOLDINA - Que surpresa, não, que milagre!

RAFAELA - Não posso crer que tenha sobrevivido a tamanha queda e a correnteza das águas.

JUSSARA - Todos pensámos que estava morta.

ISABEL      Entrei e onde era a sala agora está  
                À secretária um sujeito que é lingrinhas  
                E não há colchas com barra  
                Nem viola nem guitarra  
                Nem espreitadelas furtivas das vizinhas



MENDES - *(Para Isabel.)* Isabel, que bom que voltou! Na sua ausência senti-me traído, apunhalado pelas costas...

BENTO - Menos, Mendes, menos... Afinal, você só pensou em livrar o fundo das suas costas... O fato, Isabel é que a patuléia nacional mais uma vez se vendeu e foi passada para trás. Mas quero dizer que tens um mim um aliado e um guerreiro pronto para combater as injustiças...

ISABEL - Menos, Bento, menos... Afinal, se é um aliado tão pronto a me defender porque não pulou no rio para me salvar? Mas julgo que me fizeram um bem ao deixar com que boiasse rio abaixo. Encontrei-me com meu ser interior mais profundo e, graças às lendárias Amazonas, fui salva. Reencontrei o motivo da minha vida. Sinto-me uma verdadeira herdeira das grandes mulheres libertadoras desse continente latino que me sucederam e pereceram na luta para castrar o falo do poder patriarcal que nos emporcalha há anos. Voltei para redimir as mulheres exploradas de todo o mundo. Voltei pra refundar o Cabaré da Santa e restaurar os nossos direitos... Afinal, a mulher é a única verdade histórica, e seu ventre é uma taça milagrosa!

EL-REY - Você está passando bem, Isabel?

RAFAELA - Ela deve estar com insolação...

JUSSARA - Deve ser o efeito do tacacá amazonense!

BENTO - Está sobre o feitiço das águas da fonte de Eldorado. É um estado passageiro. Quem sempre foi cortês não vira, de uma hora para outra, uma extremista revolucionária...

JUSSARA - Ela já tinha estes laivos de má consciência sempre que bebia. E viram que ela entrou a cantar Vou dar de beber à dor...

ISABEL - Nada disso, curei a minha dependência do álcool.

MENDES - Como?

JUSSARA - É mesmo?

ISABEL - Fiz todos os passos das AAA.

MENDES - Das quê?

ISABEL - As Alcoólicas Anónimas da Amazônia. Estou curada e não só deixei de ver a dobrar como vejo tudo mais nítido.

RAFAELA - Como conselheira, aconselho a que ofereça à formosa dama algum cargo ou encomenda que demonstre o seu reconhecimento pelos anos de serviço prestado...

LEOPOLDINA - Faça de mim segundo sua vontade. Como um Dom Sebastião, de saias, você retornou para restaurar a dignidade de nós mulheres. Agora pode ser fundado o Sexto Império, sob a nossa égide... O Brasil será das mulheres!

MENDES - O camarada Marx pode ter errado em muita coisa, mas numa ele foi mestre, fez um gol de placa – a ligação que fez entre a economia e a história. Parece uma piada grotesca o fato dos jesuítas, que aqui aportaram, terem traduzido os Dez mandamentos para o Tupi. Soa a uma bufonaria de mau gosto a insistência de querer incutir no índio nu, polígamo e ocioso o respeito à mulher do próximo e a guarda do domingo para o descanso. Como você, D. João, instituíram na selva matriarcal o trabalho escravo, a divisão da sociedade em classes. Essa é a sua hybris, Trancoso...

JUSSARA - Mendes, que é isso, você está recebendo algum santo? Que carregue bravo, colega! Sai pra lá, encosto...

*Mendes desmaia.*

ISABEL - Estou tomando posse de minhas propriedades. Estou inaugurando o Cabaré da Liberdade dentro de novos padrões. Aqui vigorará a democracia, sem liberalidade. Instituo algumas regras básicas e uma delas é que, a partir de hoje, volto a assumir as minhas obrigações de guardiã das Meninas e do nosso secular ofício. Liberto-as do julgo dos

perversos e entrego-lhes o livre-arbítrio de decidirem por si o que dão, a quem dão e por quanto dão... O livre comércio se faz necessário nestes tempos de internacionalização...

LEOPOLDINA - Não sabes o bem que estás a fazer, com tuas decisões, a esse corpinho tão castigado, nos últimos tempos!

JUSSARA - El-Rey, o que será de mim? O que será de nós?

EL-REY - Orgulhosamente sós, continuaremos. Vamos candidatar-nos a um lugar no parlamento.

ISABEL - Eu lamento, caros espectadores, que tenham vindo aqui ao engano, para assistir ao show de cabaré anunciado pelo Mendes mas, vendo bem as coisas, descobrimos uma coisa melhor quando já estávamos a meio do caminho. Pois que acabe a missão Eldorado para eles, mas não sem antes percebermos que o Eldorado está aqui. Nós somos o Eldorado, ele não está noutra lugar. Até porque está mesmo na cave. Se nós dobrarmos o tempo ao meio, que data se vai alinhar com a origem dos tempos? Não sei como vamos financiar isto sem o dinheiro das comemorações luso-brasileiras, mas também porra, é hora de parar de comemorar e passar a fazer algo que outros possam comemorar daqui a cem, duzentos, ou quinhentos anos.

MENDES - (*Acordando.*) Bem-vindos ao Cabaré da Liberdade! Hoje assistirão...

ISABEL - (*Interrompendo.*) Mendes! Hoje não vamos mais contar a história ou estória de ninguém. Vamos fazer a nossa história.

MENDES - Como assim?

ISABEL - Metendo mãos à obra. Vamos tomar posse do país.

MENDES - Mas a fingir?

JUSSARA - A fingir que é a sério?





*de Mim".)*

Talvez de razão perdida  
Quis fazer leilão da vida  
Disse ao leiloeiro  
Venda ao desbarato  
Venda o lote inteiro  
Que ando de mim farto  
Meus versos que não são versos  
Atirei ao chão dispersos  
A ver se algum dia  
O mundo pateta  
Por analogia  
Diz que sou poeta

*Refrão:*

Fiz leilão de mim  
E fui por fim apregoadado  
Mas de mau que sou  
Ninguém gritou arrematado  
Fiz leilão de mim  
Tinhas razão minha almofada  
Com lances a esmo  
Provei a mim mesmo  
Que não valho mais que nada

Também quis vender meu fado  
Meu modo de ser errado  
Leiloei ternura  
Chamaram-me louco  
Mostrei amargura  
E o mundo fez pouco  
Depois leiloei carinho  
E em praça fiquei sozinho  
Diz-me a pouca sorte  
Que para castigo  
Até vir a morte  
Vou ficar comigo.

ISABEL - Mendes, Mendes, não se iluda, a nós, personagens perdidos dessa história, sempre caberá a parte podre da fruta. Mas não se esqueça, aqui ainda podemos ser...

ISABEL - (*Canta “Novos Rumos” de Rocinha e Orlando Porto.*)

Vou imprimir novos rumos  
Ao barco agitado  
Que foi minha vida  
Fiz minhas velas ao mar  
Disse adeus sem chorar  
E estou de partida  
Todos os anos vividos  
São portos perdidos  
Que eu deixo pra trás  
Quero viver diferente  
Que a sorte da gente  
É a gente que faz.<sup>4</sup>

*Entra a SANTA.*

SANTA - Então é aqui o antigo Cabaré da Santa?

RAFAELA - Agora sim, é a Morte...

ISABEL - O novo Cabaré, sob nova direcção. O que deseja?

SANTA - Procuo por um homem de nome Trancoso. Conhecem?

*Todos se calam.*

SANTA - Há uma mensagem para ele, mas só posso entregá-la pessoalmente.

EL-REY - Aqui está quem procuras! Do que se trata!?

---

<sup>4</sup> Esta música está gravada por Paulinho da Viola, no CD «Paulinho da Viola».



logo que perdi a pista desse safado, seguiu outros cursos: agiotagem e lenocínio de luva branca. E ainda leu o mapa ao contrário! Imbecil... Rafaela, filha do marinheiro português da ilha de Utopia, não passa de uma oportunista... E tu, D. João, querias aprontar um império do jogo! Os teus planos de casino iriam por água abaixo, mesmo. A fonte de liquidez que procuravas, a lavagem de dinheiro, o estelionato, a corrupção, já está tomada no Brasil... Estes mesmos terrenos em que pensavam fundar o império já têm proprietários. E talvez sejam de tua família, mas duvido que te reconheçam. Agora entendo, tinham todos uma grande falta de carácter! Só Isabel compreendeu o caminho. Por isso, o Brasil, a partir de agora, será feminino! Terras de Vera Cruz. Mariquinhas, eu te nomeio a cabaretière deste lugar, e Santa no lugar da Santa.

ISABEL - Eu? Mas... Quem será nossa padroeira?

SANTA - Madroeira, a partir de agora, madroeira! Tu mesma. A Santa Mariquinhas!... E tu ficarás encarregue de expedir brasileiros para povoar Portugal. Vocês os quatro, dêem prova de vossos talentos e providenciem as viagens, os vistos, os empregos e, sobretudo, lugar onde eles se possam reproduzir, de preferência cruzando com os nativos. A ver se mestiçamos o sangue lusitano. Eu estou farta.

ISABEL - E tu?

SANTA - Eu vou finalmente poder partir em tournée com a nossa banda. (*Pausa.*) Faço parte de uma girlsband com as minhas primas Fátima, Nazaré, Aparecida e Copacabana. O grupo chama-se Todas-as-Santas. Vamos começar a Milagres tour pelos países da África lusófona. Temos o patrocínio da Fruit de la Passion.

CORO - Voulez coucher avec moi?... ce soir! (*Saem.*)

JUSSARA - É isso o pós-colonialismo...

BENTO - É, isso é, nós é que vamos colonizar Portugal!

JUSSARA - Não disse?...

LEOPOLDINA - Espere aí! Eu não quero colonizar ninguém. Muito menos a terra da minha mãezinha, que está lá em cima no céu, coitadinha, Deus a tenha em paz...

BENTO - Não? Você acha?... Bom, nesse caso... Foi só uma ideia...

RAFAELA - Não, ele está certo. Já pensou em tudo o que poderíamos levar para lá: show musical, artesanato, novela, concurso...

MENDES - A cultura do Brasil!

BENTO - Culto evangélico!

EL-REY - Futebolista!

MENDES - Actor, director, músico...

BENTO - Manicure, esteticista, garçom, balconista, prostituta, operário... Nisso as nossas marcas são fortes! Temos identidade de mercado!

RAFAELA - Podemos construir algo novo!

EL-REY - Portugal será baptizado Portuganhangaú!

MENDES - Vocês só pensam em coisas materiais. Temos de levar a liberdade daqui, o jeito brasileiro de ser...

LEOPOLDINA - Mas... e a liberdade mesmo? Porque isso é só liberdade de costumes.

ISABEL - Mal a gente tenha, manda para lá.

BENTO - Avião, soja, carne, computador.

RAFAELA - É embarcar!

MENDES - Você fica, Isabel?

ISABEL - Fico sim...

Aqui não tem terramoto  
Aqui não tem revolução  
É um país abençoado  
Onde todo mundo põe a mão...

RAFAELA - Venha, Jussara! Não tenha medo!

MENDES Adeus, Brasil,  
olá, Portugal!

EL-REY Feito por mim,  
O visto é legal.

MENDES (Só não tem visto  
pra Roberto Leal!  
Sua nefasta  
carreira musical  
tem destruído a  
imagem nacional.

JUSSARA Adeus, Brasil,  
olá, Portugal...

BENTO Sendo eu o guia  
não vai se dar mal

RAFAELA Já está tratada a  
questão laboral

MENDES Falta marcar  
a hora do bacanal.

TODOS Adeus, Brasil,  
olá, Portugal!

*Partem em viagem.*

*À chegada:*

LEOPOLD. Anjos da igreja de São Francisco  
Dai vossas bênçãos aos meus filhinhos  
que hão-de nascer tão perfeitos  
quanto vós, nossos ricos anjinhos,  
cujo sexo foi esculpido por índios,  
sem mais discussão dos bizantinos.  
E semeai em nós os primeiros  
homens afro-luso-brasileiros.

ISABEL De Santos vejo agora  
Todo o vale do douro  
As vinhas, as latadas,  
São meu ancoradouro

Por Anhangabaú  
O lago de Eldorado  
Inunda por completo  
As salinas do Sado

JUSSARA Nas ruas de Lisboa  
O jacarandá em flor  
Recorda minha casa  
Em São Salvador

Perco-me no Sertão  
Em pleno Alentejo  
Voando no dorso  
De um touro bravo

MENDES Na montado, as palmeiras  
Na lezíria, o cafezal  
Pinga de cana nas pipas  
Cachaça meridional

- EL-REY Na Brasileira do Chiado,  
A estátua de Pessoa  
Pede um café ao empregado.  
Será que estou num sonho?  
E aguardente de medronho,  
Lembra-se o bronzeado.  
Só tem de cana, senhor,  
Responde o empregado.  
E a maneira como entoa,  
A pronúncia que ressoa,  
Tem que ser de Salvador.
- RAFAELA Mais um emigrante baiano  
que está bem emigrado.  
Siga o nosso o plano  
Como ficou combinado.
- BENTO Na boutique pronto-a-vestir  
Com sorriso que convence  
Vende biquínis do Brasil  
Uma garota cearense.
- Namora um rapaz de Minas  
Que trabalha na construção.  
Querem ter três meninas  
Dois rapazes e um cão.
- RAFAELA Nada de contraceptivos  
orais, profiláticos ou mecânicos.  
Devem ficar activos.  
Não perder tempo com sexo tântrico.
- EL-REY Este domingo à tardinha  
Tem jogo de futebol  
Vou lá contar quantos é que  
em vez de golo gritam gol



(«Fado Tropical», alterado:)

Oh, musa do meu fado,  
Oh, minha mãe gentil,  
Te deixo, consternado  
No primeiro abril.

Mas não sê tão ingrata,  
Não esquece quem te amou  
E em tua densa mata  
Se perdeu e se encontrou.

TODOS *Ai, esta terra ainda vai rever o seu perfil,  
Ainda vai tornar-se uma parte do Brasil*

Sabe, no fundo eu sou um sentimental. Todos nós herdamos  
no sangue  
lusitano uma boa dose de lirismo. Além da sífilis, é claro.  
Mesmo quando as minhas mãos estão ocupadas em torturar,  
esganar, trucidar, meu coração fecha aos olhos e,  
sinceramente, chora.

Com avencas na caatinga,  
Alecrins no canavial,  
Licores na moringa,  
Um vinho tropical.

E a linda mulata,  
Com rendas de Alentejo,  
De quem numa bravata,  
Arrebato um beijo.

TODOS *Ai, esta terra ainda vai rever o seu perfil,  
Ainda vai tornar-se uma parte do Brasil.*

Meu coração tem um sereno jeito

E as minhas mãos o golpe duro e presto  
De tal maneira que, depois de feito,  
Desencontrado, eu mesmo me contesto.

Se trago as mãos distantes do meu peito,  
É que há distância entre intenção e gesto.  
E, se o meu coração nas mãos estreito,  
Me assombra a súbita impressão de incesto.

Quando me encontro no calor da luta  
Ostento a aguda empunhadura à proa,  
Mas o meu peito se desabotoa.

E, se a sentença se anuncia, bruta,  
Mais que depressa a mão cega executa  
Pois que senão o coração perdoa.

Guitarras e sanfonas  
Jasmins, coqueiros, fontes  
Sardinhas, mandioca  
Num suave azulejo.

E o rio Amazonas  
Que corre Trás-os-Montes  
E, numa pororoca,  
Desagua no Tejo

TODOS *Ai, esta terra ainda vai rever o seu perfil,  
Ainda vai tornar-se uma parte do Brasil.*

*Ai, esta terra ainda vai rever o seu perfil,  
Ainda vai constar no mapa do Brasil.*

*Ai, esta terra ainda vai rever o seu perfil,  
Ainda vai tornar-se... o vigésimo oitavo estado do Brasil!*

**FIM**

Recebido em 2 de novembro de 2020  
Aprovado em 8 de dezembro de 2020

Licença: 

Reinaldo Maia

Dramaturgo. Graduado em Filosofia pela Universidade de São Paulo. Fundador do grupo Folias D'Arte e fundador do Movimento Arte Contra a Barbárie. Falecido em 17 de abril de 2009. A publicação do texto foi gentilmente autorizada por sua viúva, Giselda Fernanda Pereira.

Jorge Loureiro Figueira

Dramaturgo. Doutorando em Estudos Artísticos na Universidade de Coimbra com bolsa da FCT, dramaturgo residente do Teatrão (Coimbra, Portugal), docente da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (Porto, Portugal) e crítico de teatro do jornal *Público*.

Contato: [jorgelouraco@gmail.com](mailto:jorgelouraco@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0002-7899-7555>

Helderson Mariani Pires

Em artes, Helder Mariani. Doutor e mestre em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Especialista em Psicodrama pelo Instituto Bauruense de Psicodrama (IBAP). Bacharel em Direito pela Universidade de Ribeirão Preto (UNAERP).

Contato: [heldermariani@terra.com.br](mailto:heldermariani@terra.com.br)



*A Reinaldo Maia, in memoriam*

## APRESENTAÇÕES INTRODUTÓRIAS

Jorge Loureiro é dramaturgo e escreveu *Cassandra de Balaclava* (Cão Danado, 2013), *Teleganza* (Nova Europa, 2011), *Êxodos* (Folias, São Paulo, 2008), *Xmas qd Kiseres\** (O Teatrão, 2002) e *O Espantalho Teso* (TNSJ, 2001); dirigiu *Contame Como É*, de Pedro Marques, Jorge Palinhos e Sandra Pinheiro (O Teatrão, 2014) e *Pequena História Trágico-Marítima* (TAGV, 2012); traduziu *Cidadania*, de Mark Ravenhill, *Senti um Vazio*, de Lucy Kirkwood, *Onde É que Esconderam as Respostas*, dos Third Angel, e *Ricardo III*, de Shakespeare; fez a Oficina de Escrita Teatral de A. Mercado no TNSJ, o Seminário *Traverse Theatre* nos *Artistas Unidos*, a Residência Internacional do *Royal Court Theatre*, e o Seminário de Escrita Teatral de J. S. Sinisterra no TNDM II; é doutorando em Estudos Artísticos na Universidade de Coimbra (bolseiro da FCT), dramaturgo residente do *Teatrão* (Coimbra), docente da ESMAE e crítico de teatro do jornal Público.

Ator, diretor musical e encenador, Dagoberto Feliz participa do Grupo *Folias* desde sua fundação. Sua trajetória conta, ao todo, com mais de 95 espetáculos. Já recebeu alguns dos principais prêmios da cena brasileira. Por exemplo, em 2016, foi contemplado pelo prêmio APCA de Melhor Espetáculo Infantil para *Chiquita Bacana no Reino das Bananas*, onde trabalhou como encenador; de melhor direção de espetáculo teatral musical da Arte Qualidade, por *Godspell*; em 2013, levou o Prêmio APCA de melhor direção, por *Folias Galileu*; e, em 2005, o Prêmio Shell de direção musical por *El Día Que me Quieras*.

O *Folias* é um grupo teatral que dispõe de sua sede/teatro, o *Galpão do Folias*, na Rua Ana Cintra, bairro de Santa Cecília, região central de São Paulo, Brasil. É um teatro projetado pelo arquiteto e cenógrafo J.C. Serroni que está aberto ao público há 20 anos. Em 2020, o Grupo comemora 23 anos de existência, com reconhecimento de público e crítica e com aproximadamente 50 prêmios, entre eles: Prêmio Shell, Prêmio APCA, Prêmio Molière, incluindo a participação e representação do Brasil no

FITEI, Festival Internacional de Expressão Ibérica (Porto/Portugal), no MITE - Mostra Internacional de Teatro (Lisboa/Portugal). No final dos anos 90, Marco Antonio Rodrigues e Reinaldo Maia (um dos dramaturgos do *Cabaré da Santa*), que trabalhavam juntos na Funarte, resolvem montar uma peça que mostrasse os bastidores do teatro. Deste processo surgiu o *Verás que tudo é mentira* (1995), espetáculo de rua que se tornou o embrião do que seria o grupo futuramente, neste momento estava Dagoberto Feliz fazendo direção musical. Desde então, muitos foliões têm passado por este lugar, somando 35 espetáculos para os mais diversos públicos, utilizando da imaginação e da arte para refletir sobre problemas e angústias concretas da nossa sociedade.

O *Teatrão* é uma companhia profissional de teatro fundada em 1994 por Manuel Guerra, que existe para pensar, desafiar e inspirar a contemporaneidade, procurando intervir no cotidiano das comunidades onde atua, contribuindo para que a arte seja reconhecida como prática essencial das sociedades. Desde o princípio, contou com o apoio da Secretaria Estadual de Cultura, criando uma rede de trabalho com as comunidades escolares e tendo sua sede/teatro na Oficina Municipal do Teatro, Rua Pedro Nunes, Qta da Nora, na cidade de Coimbra, Portugal. A sua atividade destaca-se devido a uma oferta ampla e permanente, garantida pela diversidade, que inclui peças para vários tipos de público; cria espetáculos que tanto revisitam os autores clássicos como exploram dramaturgias originais, como foi o caso do *Cabaré da Santa*. O *Teatrão* distingue-se por ser uma companhia de atores-pedagogos, empenhada em partilhar os conhecimentos sobre as artes do espetáculo com a população em geral, através da criação artística, em especial nas subdisciplinas da interpretação, escrita dramática e encenação. Até agora tem no seu currículo a montagem de 87 espetáculos teatrais.

### **ENTREVISTA COM JORGE LOURAÇO FIGUEIRA, O DRAMATURGO:**

*HM:* Como surgiu a ideia inicial do projeto *Cabaré da Santa*? Você, como dramaturgo, participou da elaboração do projeto? Quais foram os principais objetivos da dramaturgia?

*JL:* Participei, sim, a concepção do projeto foi partilhada. A peça resulta de um processo de conhecimento mútuo. A primeira vez que ouvi falar no



talvez tenha sido de outro espetáculo dirigido pelo Dagoberto, *Single Singers Bar*.

HM: Dentro do *Cabaré da Santa*, há a presença de dois dramaturgos: Reinaldo Maia, no Brasil; e você, em Portugal. Dentro dessas condições, como foi a escritura do texto dramatúrgico?

JL: Começamos por definir uma história, a da chegada de um grupo de portugueses a um velho cabaré do centro de São Paulo, através de um túnel no tempo e no espaço, que permitia todos os anacronismos. Depois fomos avançando esboço a esboço: Maia escrevia uma parte, eu escrevia a partir daí e revia alguma coisa do que já estava, devolvia, ele escrevia mais um pedaço e fazia a revisão do que eu tinha escrito, e então me mandava de novo. Foi muito simples, na verdade. Aos poucos a forma foi sendo definida. A finalização foi feita já durante os ensaios, porém, com a música, o elenco, etc, a serem levados em consideração na versão final.

HM: Quais foram os principais objetivos contemplados pela dramaturgia?

JL: Havia um objetivo que era brincar com as palavras diferentes, em Portugal e no Brasil, usadas para as mesmas coisas, que acho que não desenvolvemos tanto quanto queríamos. O grande objetivo era satirizar a importância que as entidades oficiais atribuem a si mesmas, em especial no que diz respeito às relações Portugal-Brasil, e as meias-verdades em que assentam as comemorações oficiais de datas comuns à história de Portugal e Brasil, como era o caso da chegada da corte ao Brasil, denunciando os interesses egoístas e ridículos por trás das frases pomposas e das aparências imperiais. Esse objetivo foi conseguido. No fundo, queríamos tirar um sarro de nós próprios, das expectativas que os cidadãos dos dois países têm uns dos outros. A emigração de Brasileiros para Portugal e para a Europa tinha crescido muito nesses anos, como “nunca antes” na história, e o turismo de portugueses no Brasil também tinha aumentado, então havia muita oportunidade para rir das ideias feitas, das lendas e dos mitos.

HM: Como foi criada a narrativa dentro dessa dramaturgia?



deixo aqui um apelo aos leitores para que aproveitem a efeméride dos 200 anos da independência e montem a peça. O meu balanço tem a ver com o balanço da história, porém. Há dez anos, a brincadeira com o povoamento de Portugal por brasileiros era uma brincadeira simbólica. Hoje em dia, é real a renovação das artes e das ciências portuguesas por pessoas migradas do Brasil. Pensando bem, sempre foi assim, ao longo da história, já que a colônia fazia parte da vida da metrópole. Infelizmente, essa migração deve-se a um renovar do projeto colonialista no Brasil, às mãos de descendentes de europeus, o que também não é novidade. A mistura que propúnhamos como saída, no *Cabaré da Santa*, tem aspectos negativos, nomeadamente o risco de ocultar as centenas de anos de discriminação, segregação e extermínio, mas ainda me parece a melhor saída para, no futuro, nos vacinar contra a utopia colonial.

*HM:* Como foi ver o seu texto encenado por um grupo brasileiro? Você, enquanto estrangeiro, enxerga na montagem realizada pelo Folias algo que remeta a um certo sentido de "brasilidade"? E o grupo português, que montou depois, você acredita que foi impregnado por esta "brasilidade" em alguma medida?

*JL:* As duas montagens criticavam a brasilidade e a portugalidade, usando todos os estereótipos cômicos das caricaturas, do teatro de revista, da rádio e da TV, etc. Diria que, sem esse sentido de brasilidade e portugalidade, e sem um sentido crítico e uma noção de ridículo, essas montagens nunca teriam sido feitas, nem a peça escrita. O bom é que depois de nos rirmos uns dos outros, nos reencontramos na nossa finitude e irrelevância, e nos reconhecemos como iguais, para lá dessas imagens de Portugal e do Brasil. O texto não era só meu, nem só do Maia, mas de toda a equipe, é certamente muito de ambos os elencos, e dos dois grupos, de modo geral. A ideia sempre foi unir estes dois grupos de artistas, que vinham colaborando em vários espetáculos e assistindo o trabalho uns dos outros, pelo que não consigo até hoje desligar o texto do processo.

## **ENTREVISTA COM DAGOBERTO FELIZ, O ENCENADOR:**

*HM:* Dagoberto Feliz, me lembro bem que tive a oportunidade de acompanhar de perto a concretização do projeto *Cabaré da Santa*, aqui no Brasil, em São Paulo, com o Grupo *Folias*; e em Coimbra, Portugal, com o

Grupo *Teatrão*, o que foi para mim um grande aprendizado. Mas vamos começar falando, inicialmente, sobre a ideia e a elaboração do projeto. Quais foram os objetivos dos dois grupos com esse trabalho em conjunto? E como foi a sua indicação para fazer a encenação das duas montagens, aqui no Brasil e em Portugal?

DF: Bem... o *Folias*, nosso grupo aqui de São Paulo, alguns anos antes de 2008, já mantinha uma relação artística com o *Teatrão*, de Portugal, principalmente através de algumas direções de espetáculos realizadas, na Oficina Municipal de Teatro em Coimbra, pelo diretor Marco Antonio Rodrigues, que nessa época estava diretamente ligado ao *Folias*. Essa parceria artística que se delineava entre os dois grupos apontou o caminho de duas possíveis montagens, misturando-se os respectivos núcleos artísticos. A ideia original era que fossem feitas duas montagens simultâneas ou sucessivas com elenco composto por atores portugueses em São Paulo, e atores brasileiros em Portugal. Isso provocaria uma integração não só artística como também de convivência. Alguns atores do *Folias* permaneceriam em Coimbra para a execução do projeto; e alguns atores do *Teatrão* estariam em São Paulo com o mesmo propósito.

É importante dizer também que a provocação artística surgiu da “comemoração” de 200 anos da saída (ou fuga) e da chegada da Família Real e da Corte Portuguesa ao Brasil, esse foi o mote provocador para os autores Jorge Loureiro e Reinaldo Maia. Colocar os pontos de vista português e brasileiro juntos com opiniões críticas, às vezes antagônicas, às vezes similares, eis um dos desafios. Essa era a ideia original do projeto, que infelizmente teve que ser adaptada, uma vez que os recursos financeiros para cobrir os custos para tal empreitada não foram suficientes. Em algum momento, por orçamento, vimo-nos obrigados a reduzir a que a Direção fosse brasileira em ambas as montagens e a Direção Musical em Portugal fosse feita por Filipe Costa, ator e músico do *Teatrão* na época. Como, desde o início do *Folias*, estava na maioria dos espetáculos, ligado à parte musical, além de ator e diretor, resolveu-se que a direção de ambos os espetáculos seria eu quem ficaria responsável.

HM: O texto dramaturgico foi escrito por um brasileiro e um português. Você acompanhou a escritura desse texto? Como foram suas conversas

com os dois autores? E, principalmente, quais foram suas impressões pessoais iniciais, como encenador, quando recebeu a dramaturgia pronta?

*DF:* Não acompanhei diretamente o início da escrita do texto do Reinaldo Maia (*Folias*) e do Jorge Loureiro (*Teatrão*). Sei que o Maia e Jorge conversaram bastante e iam produzindo o material dramático, às vezes separadamente, cada qual em seu país, e às vezes, presencialmente. Cabe lembrar que estávamos em 2007 e 2008, e que os recursos tecnológicos eram outros. Neste momento pandêmico em que, infelizmente e/ou felizmente, os contatos via internet já viraram cotidianos, não era essa a realidade naquele momento histórico. Eram outros tempos. Em alguns momentos o Jorge teve a oportunidade de vir ao Brasil; e ele e o Maia se encontravam “presencialmente” – esse termo tinha outro significado do que o atual. Quando isso não era possível, sei que um mandava o texto para o outro; e assim foi-se formando a forma dramática final, ou pelo menos, o primeiro texto que foi apresentado para ambas as Companhias.

O texto originalmente chamava-se *Cabaré da Liberdade*, em um apontamento das discussões dos autores. Em um outro encontro com o Maia chegou-se ao nome *Cabaré da Santa* por aproximação do Bairro de Santa Cecília (onde se localiza o *Galpão do Folias*) e à própria Santa Cecília, que surge como um “deus ex-machina”, quase na parte final do texto.

E assim ficou.

Como impressões sobre a “primeira versão do texto” apresentada, ficava clara a intenção de ambos os autores, colocando toda a trama passada em um cabaré de duvidosa reputação; a vontade de que os assuntos tidos como sérios e importantes pela maioria dos eventos propostos institucionalmente pelos países irmãos fosse colocada, ironicamente, em xeque. Fazer com que o público, brasileiro ou português, que viesse a assistir, refletisse crítica e divertidamente, sobre os fatos históricos, exaustivamente, na época, colocados nas mídias.

*HM:* No texto dramático você era capaz de dizer o que tinha sido escrito por um e por outro autor? Quais as facilidades e desafios que a dramaturgia trouxe para a sua encenação?

*DF:* Às vezes sim, às vezes não. Claro que o sotaque, expressões, construções gramaticais e situações cotidianas culturais escancaravam

quando eram as palavras de um dos autores, bem como as próprias personagens portuguesas, brasileiras, indígenas ou ainda de outras origens; mas isso, no decorrer do texto, também acabava se misturando, provocando uma confusão de origem da escrita. Essa também era a intenção original da proposição do projeto. Onde os dois pensamentos, de dois povos que, embora próximos, se misturavam e se distinguiam.

O formato de cabaré, que está contido no conceito da ESTÉTICA POPULAR, com seus quadros sucessivos, já permitiam através da escrita original do texto, uma liberdade para a encenação. Por prática de ofício, desde o *Grupo Gextus*, da Faculdade Católica de Santos, eu já havia tomado contato com esse formato pelas mãos da encenadora e pesquisadora Neyde Veneziano, na sua pesquisa de mestrado, por volta de 1988, que conseguiu colocar nas discussões acadêmicas o que a Revista Musical Brasileira, oriunda, em parte, da Revista Musical Portuguesa, tinha a sua dramaturgia e as suas convenções e, no texto do *Cabaré da Santa* essa estrutura estava lá presente e fortemente delineada.

Ao mesmo tempo, por formação, sempre estive ligado diretamente a conceitos musicais que foram transportados, também por gosto pessoal, ao meu trabalho dentro e fora do *Folias*, o que me permitiu dialogar com prazer pelo texto escrito desde o primeiro contato.

Esses, talvez, tenham sido os pontos de partida para as encenações.

*HM:* Primeiro o texto foi montado pelo *Folias*, no primeiro semestre de 2008; e naquele mesmo ano você foi para Coimbra e dirigiu o elenco português. Como encenador, quais os principais pontos com que você teve que lidar com os dois elencos? E quais as principais diferenças que você aponta nos resultados das duas montagens e suas respectivas apresentações?

*DF:* Bem... há muitos pontos em comum, porém diferenças também profundas. Valeria a pena citar como primeira diferença os orçamentos. O *Folias* foi contemplado com um edital público de montagem - PROAC, da Secretaria Estadual de Cultura do Estado de São Paulo - o que, pela primeira vez, me permitia como encenador ter um orçamento que continha, em suas rubricas, valores para uma melhor remuneração de todo elenco e equipe técnica, bem como para a produção total (cenários,



passava naquele momento de crise. Uma impossibilidade de estrear no espaço legalmente destinado a eles; e, também, todo o suor e a energia dispensados nos entraves burocráticos do local de estreia.

Talvez, como diferenças, esses pontos sejam os mais relevantes. Como ponto de aproximação, sem dúvida nenhuma, está a disponibilidade artística dos atores e atrizes e das equipes técnicas e artísticas. TODOS e TODAS, sem exceção, estavam verticalmente imersos naquelas empreitadas.

A vontade de colocar em cena o proposto pelas duas companhias irmãs foi, e é, até hoje o que permanece vivo em ambas.

Como relato pessoal gostaria de salientar uma curiosidade, ainda hoje enigmática para mim. Desde quando entrei em contato com o texto a figura da Santa Cecília me era provocativa. Existia uma vontade de que as imagens das Santas consideradas nacionais estivessem em cena: Nossa Senhora Aparecida do Brasil e Nossa Senhora de Fátima de Portugal. A imagem da Santa brasileira não foi para a cena. A imagem de Nossa Senhora de Fátima entrou nos ensaios no terceiro dia. Isso me faz refletir até hoje sobre a minha formação cristã (e da equipe brasileira) e a ideia da formação cristã que nós, os brasileiros, temos sobre o povo português. Sem nenhuma conclusão.

*HM:* Hoje, depois de mais de dez anos passados, como você avalia aquele projeto? Quais foram os saldos para os dois grupos e seus atores?

*DF:* Foi um projeto plenamente realizado, dadas as condições históricas daquele momento.

Os dois grupos conversaram, através das duas encenações.

Conversaram e continuam conversando até hoje.

E, ao que parece, continuarão a conversar.

Permanece em ambos algo que, para os atores, me é muito caro – o encontro direto com a plateia. Isso se dá no conceito da TRIANGULAÇÃO presente até hoje em espetáculos que assisto de ambas as companhias.

A importância do ATOR-CRIADOR de Reinaldo Maia está presente nas interpretações dos atores e atrizes que estiveram nas duas montagens.

A interpretação épico-narrativa exposta no CABARÉ DA SANTA amplia até hoje o público que comparece às apresentações.

## FICHA TÉCNICA:

Concepção e realização da entrevista: Helder Mariani

Agradecimentos: Carlos Gontijo Rosa; Dagoberto Feliz; Jorge Loureiro Figueira; Grupo *Folias*; Grupo *Teatrão*.

## APRESENTAÇÕES DO GRUPO *FOLIAS*

Créditos: acervo do Grupo *Folias*

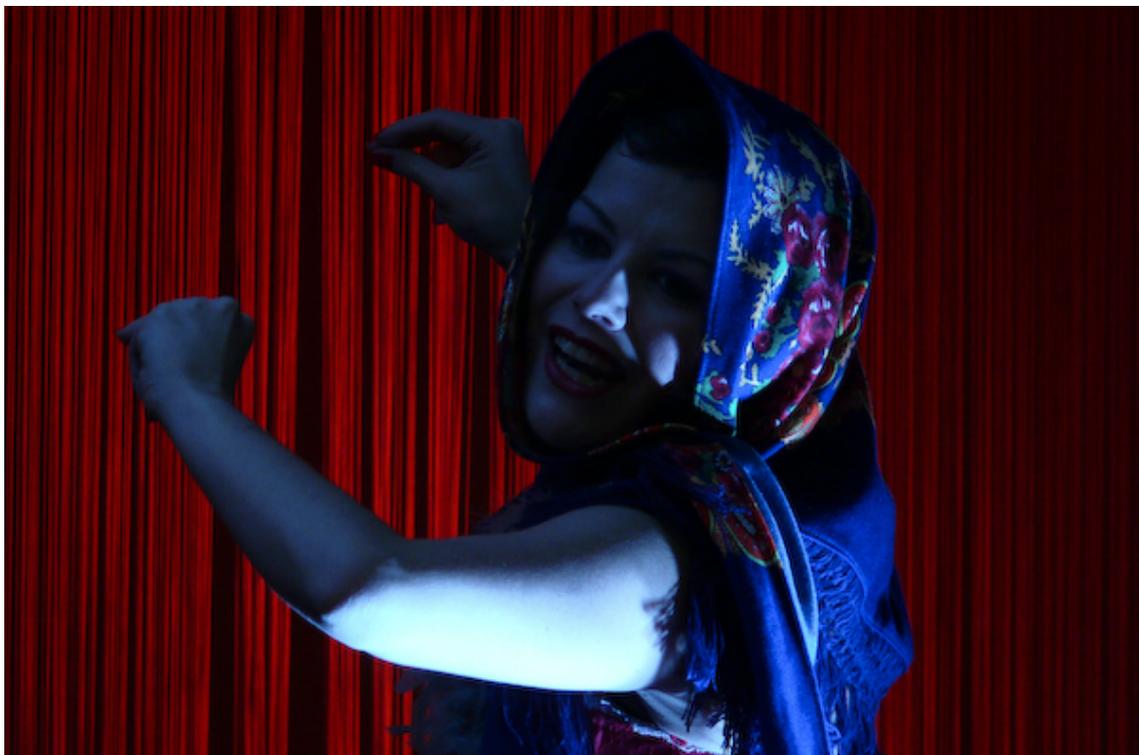




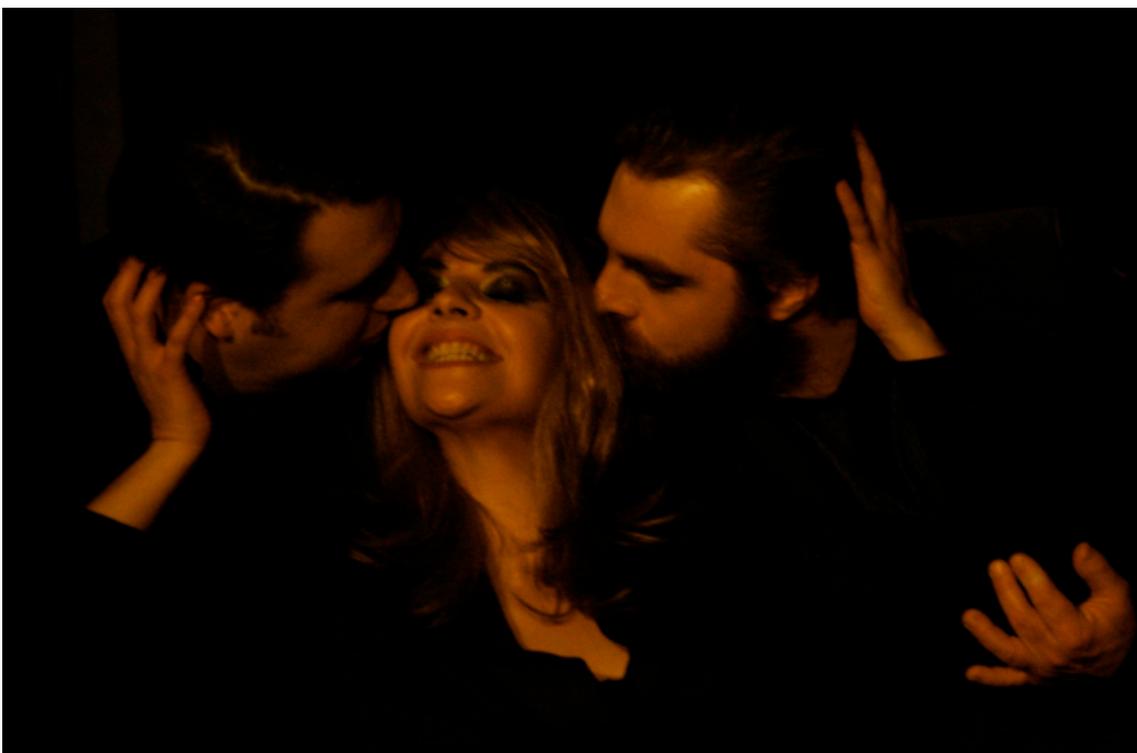


## APRESENTAÇÕES DO GRUPO *TEATRÃO*

Créditos: acervo do Grupo *Teatrão*









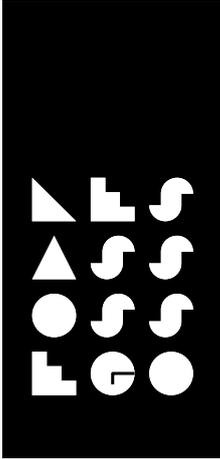
Recebido em 9 de novembro de 2020  
Aprovado em 28 de novembro de 2020

Licença: 

Helderson Mariani Pires

Em artes, Helder Mariani. Doutor e mestre em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Especialista em Psicodrama pelo Instituto Bauruense de Psicodrama (IBAP). Bacharel em Direito pela Universidade de Ribeirão Preto (UNAERP).

Contato: [heldermariani@terra.com.br](mailto:heldermariani@terra.com.br)



**USP**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

 **fflch**

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

**DLCV**

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

---

Desassossego – v. 12, n. 23 (2020.2) – Semestral  
São Paulo: USP /FFLCH /DLCV /Programa de Pós-Graduação em  
Literatura Portuguesa  
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, 05508-900  
eISSN: 2175-3180  
CDD 869  
Licença:   

1. Revista Desassossego. 2. Literatura portuguesa. 3. Literaturas de Expressão Portuguesa. 4. Estudos Literários. 5. Escrita criativa

I. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.  
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Programa de Pós-Graduação em  
Literatura Portuguesa

---

## **EDITORAS-CHEFES**

MÔNICA SIMAS (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
PAOLA POMA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

## **EDITORES RESPONSÁVEIS E ORGANIZADORES DO NÚMERO**

CARLOS GONTIJO ROSA (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO, BRASIL)  
ROSELY DE FÁTIMA SILVA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

## **EDITORA DE TEXTOS DE FICÇÃO E POESIA**

ANA CRISTINA JOAQUIM (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS, BRASIL)

## **EDITORA DE ENTREVISTAS E RESENHAS**

ROSELY DE FÁTIMA SILVA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

## **PARECERISTAS DO NÚMERO**

ALLEID MACHADO RIBEIRO (UNISANT'ANNA, BRASIL)  
ANA CRISTINA JOAQUIM (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS, BRASIL)  
ANNIE GISELE FERNANDES (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
CARLOS GONTIJO ROSA (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA /SP, BRASIL)  
EDSON SANTOS SILVA (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO OESTE DO PARANÁ, BRASIL)  
EDUARDO NEVES DA SILVA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
ELSA RITA DOS SANTOS (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO, ITÁLIA)  
ESTHER MARINHO SANTANA (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS)  
FABIANA FONTANA (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA, BRASIL)  
HELDERSON MARIANI PIRES (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA)  
HUMBERTO DIAS (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
JOSÉ AUGUSTO BERNARDES (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)  
LÍGIA RODRIGUES BALISTA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
LILIAN JACOTO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
MARIA CLARA GONÇALVES (UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO /ASSIS, BRASIL)  
RENATA SOARES JUNQUEIRA (UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO /ARARAQUARA, BRASIL)  
RODRIGO ALVES NASCIMENTO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
ROSELY DE FÁTIMA SILVA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
SOLANGE SANTOS SANTANA (INSTITUTO FEDERAL DA BAHIA, BRASIL)  
THAÍSE LUCIANE NARDIM (UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS, BRASIL)

## **AUTORES DO NÚMERO**

ADRIANA ANDRADE ALVES (UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA, BRASIL)  
EDSON SANTOS SILVA (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO OESTE DO PARANÁ, BRASIL)  
EDUARDO NEVES DA SILVA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
ELSA RITA DOS SANTOS (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO, ITÁLIA)  
FLAVIA MARIA CORRADIN (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
FRANCISCO MACIEL SILVEIRA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL – IN MEMORIAM)  
FRANCISCO NETO PEREIRA PINTO (CENTRO UNIVERSITÁRIO TOCANTINENSE PRESIDENTE ANTÔNIO CARLOS /ARAGUAÍNA, BRASIL)  
GUSTAVO LISTO PEREIRA (UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE, BRASIL)  
HELDERSON MARIANI PIRES (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA /SP, BRASIL)  
JORGE LOURAÇO FIGUEIRA (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)  
JOSÉ APARECIDO DA SILVA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
MARINA GIALLUCA DOMENE (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
REINALDO MAIA (DRAMATURGO – IN MEMORIAM)  
ROBIN DRIVER (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
ROSEMARY CONCEIÇÃO DOS SANTOS (CASA DA CIÊNCIA – INCT – FUNDHERP, BRASIL)  
RUI PINA COELHO (UNIVERSIDADE DE LISBOA, PORTUGAL)  
SUSANA MOURA (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)

## CONSELHO CIENTÍFICO

ALEXANDRE SOARES CARNEIRO (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS, BRASIL)  
ANA MARIA DOMINGUES DE OLIVEIRA (UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO /ASSIS, BRASIL)  
ANA PAULA LABORINHO (UNIVERSIDADE DE LISBOA, PORTUGAL)  
ANTÓNIO MANUEL FERREIRA (UNIVERSIDADE DE AVEIRO, PORTUGAL)  
CLEONICE BERARDINELLI (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA /RJ, BRASIL)  
DAVID BROOKSHAW (UNIVERSIDADE DE BRISTOL, REINO UNIDO)  
DORA GAGO (UNIVERSIDADE DE MACAU, CHINA)  
FERNANDA MARIA ABREU COUTINHO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, BRASIL)  
FERNANDO CABRAL MARTINS (UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA, PORTUGAL)  
FERNANDO JORGE DE OLIVEIRA RIBEIRO (UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA, PORTUGAL)  
IDA ALVES (UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE, BRASIL)  
JORGE FERNANDES DA SILVEIRA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)  
MARIA HELENA NERY GARCEZ (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
MARIA LÚCIA DAL FARRA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO SERGIPE, BRASIL)  
MATTEO REI (UNIVERSIDADE DE TURIM, ITÁLIA)  
PIERO CECCUCCI (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE, ITÁLIA)

## REVISORES

Coordenador:

CARLOS GONTIJO ROSA (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO, BRASIL)

Equipe:

ALESSANDRO BARNABÉ FERREIRA SANTOS (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
CARLOS GONTIJO ROSA (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO, BRASIL)  
CARLOS HENRIQUE TEIXEIRA DE ARAÚJO (UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE, BRASIL)  
ELISANGELA ANELI RAMOS DE FREITAS (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
FABRIZIO UECHI (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
GUSTAVO LUIZ NUNES BORGHI (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
MARIA ELIZABETH DA SILVA QUEIJO (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO, BRASIL)  
MARINA GIALLUCA DOMENE (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
MAURÍCIO MASSAHIRO NISHIHATA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
PAOLA SIMONI ZAPPA LOPEZ (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
SÍLVIO ANTÔNIO DE OLIVEIRA JR. (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
VÂNIA DE OLIVEIRA GONZALEZ (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

## DIAGRAMAÇÃO

EQUIPE EDITORIAL

## FONTES

FAMÍLIAS GOBOLD, PALATINO LINOTYPE, ORATOR STD E TYPO GROTESK

## PROJETO GRÁFICO E CAPA

CÍNTIA YURI ETO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)