

Casas, património, civilização

Nomos versus physis no Pensamento Grego

Maria de Fátima Silva

Maria do Céu Fialho

Maria das Graças de Moraes Augusto
(coords.)

**A MULHER COMO VITÓRIA DA NATUREZA
EM BERNARDO SANTARENO
A PROMESSA E ANTÓNIO MARINHEIRO**
Woman as a victory of nature in Bernardo Santareno
A Promessa and António Marinheiro

MARIA DO CÉU FIALHO
Universidade de Coimbra
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos
mcfialhofluc@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2115-9638>

RESUMO – Nestas duas peças emblemáticas é a mulher, Maria do Mar, em *A Promessa*, quem provoca e convoca a força erótica, que é força de vida, força da Natureza, que nada deve tentar sufocar. A mulher incarna-a e, por isso, é insensível a convenções e destrói barreiras impostas por crenças e superstições populares, como a promessa de castidade de seu marido José. Em *António Marinheiro*, a trágica atracção edípica entre António e Amália conduz, como no mito grego, ao reconhecimento da identidade dos dois amantes. António recua e afunda-se num mistério de noite marítima e de ambiguidade sexual, afastando os laços carnais proibidos, como quem se retira correndo para os bastidores da acção. É Amália, a mulher acusada de um pecado que lhe caiu em cima, devassada na sua casa humilde, quem se levanta e permanece de pé, visível para todos, numa afirmação de vida, por sobre todos os dedos que a acusam, todas as vozes do bairro que dela não-de falar.

PALAVRAS-CHAVE – Santareno, mulher, natureza, convenção, eros, violência, Édipo.

ABSTRACT – In these two emblematic pieces it is the woman, Maria do Mar, in *A Promessa*, who provokes and summons the erotic force, which is life force, force of Nature, that nothing should try to suffocate. The woman incarnates it and is therefore insensitive to conventions, such as the chastity promise of her husband José. Her behaviour destroys barriers imposed by popular beliefs and superstitions, until converting José's desire into violence. In *António Marinheiro*, the tragic Oedipian attraction between António and Amália leads, as in the Greek myth, to the recognition of the identity of the two lovers. António recoils and sinks into a mystery of maritime night and sexual ambiguity, moving away from the forbidden carnal ties, as one retreats behind the scenes of the action. It is Amália, the woman accused of a sin that fell upon her, devastated in her humble home, who rises and stands, visible to all, in a statement of life, above all the fingers that accuse her, all voices of the neighborhood that will speak of her.

KEYWORDS – Santareno, woman, nature, convention, eros, violence, Oedipus.

António Martinho do Rosário de seu nome, Bernardo Santareno nasceu em Novembro de 1920, em Santarém, berço a que presta homenagem no pseu-

dónimo artístico que viria a criar. Completou o ensino primário e secundário em Santarém, tendo, de seguida, prosseguido estudos em Lisboa e depois na Universidade de Coimbra, onde se licenciou em medicina, em 1950. Viria a especializar-se em Psiquiatria, campo que o habilita e põe em contacto privilegiado com paixões humanas, medos, processos de sugestionamento descontrolados.

A sua experiência profissional e humana enriquece-se particularmente quando, entre 1957 e 1958, a bordo dos navios *David Melgueiro*, *Senhora do Mar* e do navio-hospital *Gil Eanes*, onde acompanhou as campanhas de pesca do bacalhau, como médico. Daí a peculiar e estreita relação que o marca quanto ao mar e que lhe configura o imaginário de parte substancial das suas peças. Dê-se como exemplo *O Lugre*, *A Promessa*, *António Marinheiro* e o volume de narrativas *Nos Mares do Fim do Mundo*. Mais ainda, com o seu espírito crítico e a sua experiência de vida e profissional, Santareno apercebe-se até que ponto as gentes ligadas à faina marítima têm as suas vidas e as suas crenças ligadas e subjugadas a essa força dominante, omnipresente nos seus destinos, configuradora das suas convicções, crenças, superstições. O mar representa uma inesgotável fonte de vida, uma cruel fonte de vida, que, a qualquer momento, vem reclamar o seu preço, instalar a morte e o luto, entrar pelas casas e condicionar as suas existências.

Homem de esquerda, conheceu os reveses da leitura ideológica posta nas suas peças, em que a personagem colectiva é o povo, pobre, ignorante, explorado e sufocado com superstições e fanatismo religioso, no isolamento e marginalidade de comunidades específicas. Como muito bem sintetiza M. H. Serôdio¹, “devedor de uma dramaturgia próxima da de Arthur Miller e Frederico García Lorca, Bernardo Santareno articula a voz trágica de forma veemente e sofrida, ao mesmo tempo que revela uma compaixão pelos excluídos, vítimas de arrefogados preconceitos sociais e de fanatismos vários. Uma forte componente psicologista no desenho das personagens e a localização da acção em pequenas comunidades fechadas (rurais, piscatórias ou citadinas) são elementos usados no que parece ser a sua ‘procura sistemática de psicanalisar o pathos português (Barata 1990: 238)’”.

O dramaturgo foi perseguido pelo regime salazarista², tendo a sua peça *A Promessa* sido retirada de cena após a estreia por pressão da Igreja Cató-

¹ Serôdio 1997: 30.

² Aliás, num artigo do Jornal *O Público*, é citado o expressivo e pertinente comentário do especialista em teatro português J. de Oliveira Barata: “Oliveira Barata vê em Santareno um “pivô” do difícil diálogo entre a dramaturgia portuguesa e a dramaturgia europeia nos anos do Estado Novo: “Santareno está em contacto com o existencialismo de Sartre, mas também com o de García Lorca, com Ionesco e, fundamentalmente, com um autor-chave que é Jean Genet. Mas há uma coisa que sabe fazer, sobretudo numa primeira fase mais ligada ao catolicismo progressista, que é meter as mãos no mais profundo da alma portuguesa e mexer e remexer”: <https://>

lica³. Ainda assim, Bernardo Santareno foi várias vezes laureado (duas vezes com o Prémio Bordalo, o *Óscar da Imprensa* 1962, na categoria Teatro, o *Prémio Imprensa* 1963).-Depois da Revolução de 1974, milita activamente no partido MDP/CDE e integra-se no Movimento Unitário dos Trabalhadores Intelectuais.

Bernardo Santareno teve morte prematura, em 1980, em Oeiras, com 59 anos de idade. A sua obra tinha sido encenada e conhecido o êxito, no palco, em representações em teatros nacionais, ainda que, como comenta L. F. Rebello, o dramaturgo merecesse muito maior atenção por parte das companhias teatrais. Trata-se do mais pujante dramaturgo português do século XX⁴. A sua obra reparte-se por dois ciclos, menos distanciados um do outro do que a evolução estética e ideológica do autor terá feito supor, já que é matriz da sua produção dramática a reivindicação feroz do direito à diferença e do respeito pela liberdade e dignidade do homem face a todas as formas de opressão, a luta contra todo o tipo de discriminação, política, racial, económica, sexual ou outra.

Esta matriz evidencia-se, contudo, de modo particularmente vigoroso, nas peças integrantes do chamado primeiro ciclo (*A Promessa*, *O Bailarino* e *A Excomungada*, publicadas conjuntamente em 1957; *O Lugre* e *O Crime da 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). E é em duas peças deste conjunto – duas peças cuja acção decorre entre gentes ligadas ao mar, ainda que de modos diversos – que me situo: *A Promessa* e *António Marinheiro ou o Édipo de Alfama*.

É-lhes comum, através de um naturalismo poético apoiado numa linguagem extremamente plástica e coloquial, uma acção que, já de início, deixa trair tensões e medos, uma violência contida sob a aparência de um ritual do quotidiano normal, em casa de pobre, até crescer e progredir, de forma implacável, num processo carregado de fantasmas do passado e de presságios, para atingir, nas cenas finais, um clima de trágico paroxismo.

A acção de *A Promessa* decorre numa aldeia do litoral oeste, numa comunidade piscatória frente a um Atlântico generoso e bravo, ameaçador. As personagens envolvidas têm a particularidade de possuir nomes falantes: Maria do Mar, a jovem casada com o pescador José, o chefe de família da humilde casita onde habita seu pai, Salvador, velho que já foi pescador e a quem o mar mutilou as pernas em noite de borrasca assustadora, seu irmão adolescente e cego, Jesus, que possui uma capacidade de quase-vidência, como compensação da sua cegueira. Visita a casa Rosa, mãe de Maria. No decorrer da acção, que consiste, essencialmente, na palavra e na tensão e num diálogo entre personagens que

www.publico.pt/2005/08/29/jornal/bernardo-santareno--um-dramaturgo-esquecido-36423. Consultado em 22.06.2018.

³ Rebello 1987: 386.

⁴ Seródio 1997: 29-30.

reprimem pulsões, revolta, paixões contidas a custo, algo de inusitado acontece e introduz no interior da casa o elemento que faz explodir as tensões e que traz o nome, também falante, de Labareda.

Para além destas, entram secundariamente na acção um Padre, o Sargento e populares, de que se distinguem três Velhas, personagens tão do gosto de Santareno, que combinam em si o papel do Coro grego e a voz da superstição e fanatismo populares, que representa a interiorização da opressão sob a forma de medo do inexplicável.

A acção decorre manhã cedo, na cozinha da casa, espaço, por vocação ancestral, de acção feminina; espaço do fogo, de onde emana um complexo simbólico, de acordo com o contexto e evolução do drama. Este fogo não aquece o bastante a velhice de Salvador – o que dá azo a que Maria do Mar, numa agressividade contida, comente:

Muito friorento vossemecê me saiu, pai! Até na cama tem frio...

Maria do Mar, sempre na faina doméstica, vai lançando comentários ácidos, como seja à solidão de que o velho se queixa:

Mais vale só que mal acompanhado!

Comentários entrecortados com maldições ao mar, com a confissão de que está cansada do mar, que o odeia. Assim, Maria do Mar move-se entre o mar e o fogo como dois elementos que condicionam a sua existência, por defeito ou por excesso, e que, em boa verdade, a habitam, num turbilhão de conflitos interiores, sempre prestes a explodir.

É que todos estes sinais iniciais indiciam que existe uma tensão ainda não definida entre Maria do Mar e o mar que lhe serve de destino, no nome que transporta e a ele a prende, que Maria do Mar se sente só e enraivecida nessa solidão e que o fogo se torna, simultaneamente, materialização de um outro fogo que a queima por dentro e que também a ela parece não a aquecer no leito.

A raiva e o desespero modelam um discurso entrecortado na jovem, entre lágrimas e palavras contidas. O espectador vai percebendo que ao seu marido, José, segundo ela, ela é indiferente, pois ele dedica-se de todo à sua prática de sacristão e ao culto, que os separa uma promessa – uma promessa pesada e desumana – e que a promessa e o mar têm relação.

Da alcova sai José, sereno e imperturbável, a preparar-se para acorrer às suas devotas obrigações. A tensão cresce, pela agressividade explosiva de Maria do Mar. Percebe-se agora o teor da promessa e a sua ligação ao mar: a de um casamento em castidade, caso a Senhora dos Navegantes salve Salvador da terrível tempestade. Ainda que ferido, o velho regressa salvo, com os seus homens e a sua frágil embarcação. Estão desvendados os pressupostos do mal-estar.

Sarcástica, Maria do Mar propõe a José uma fotografia de casal, pela Páscoa, vestidos ambos dos símbolos da castidade:

Maria do Mar (*troça raivosa*) – Eu, sentada, assim...(executa) com um grande manto azul de seda e uma grinalda de açucenas na cabeça...Achas bem a grinalda, Zé?...Tu, aqui, por trás de mim, com um lírio branco na mão...Não é bonito, Zé? Um lírio, sim senhores: tal qual como S. José!...

José (*frio*) – Vou-me embora.

Maria do Mar (*irritada*) – Vai, corre, sacristão! (*Como quem puxa a corda dum sino*) Dlim! Dlim, dlão!...

Os nomes coincidem, como um destino que se lhes quer colar, mas que Maria do Mar, rebelde como o seu nome, não quer aceitar. Nem pode aceitar. Ela rejeita acompanhar José ao espaço da devoção de onde a promessa brotou, revoltada. José insiste em arrastá-la até lá. Em vão.

A sua mãe, Rosa, que chega pouco depois da saída de José, Maria do Mar confessa:

Ah, minha mãe, eu não entendo o meu homem: ele não é como os outros...Talvez seja melhor, não digo que não: mas eu rebento, não aguento isto, não sou capaz. (*Envergonhada*) Toda a noite, ali, deitado ao pé de mim... (*Explodindo, a cabeça levantada*) É como se eu dormisse com um peixe morto, já podre!

O conflito de Maria do Mar fá-la esquecer a promessa: é a força da paixão, do sexo, da vida, que nela se manifestam salutarmente e que, por força de compromissos assumidos em horas de aflição com o transcendente, o seu marido reprime e parece ignorar. Em nome de um pacto levado ao extremo, mas que ilustra o desespero e a prática habitual das gentes do povo em hora de angústia – promessas pesadas, por vezes *contra naturam*, como é o caso.

A força da pulsão sexual, da vontade de querer consumir o amor, no leito, é ‘vergonha’ para uma mulher. Maria do Mar debate-se entre essa ‘vergonha’, perante um marido que talvez seja melhor, mas logo a onda ou a chama do desejo reprimido a tomam e a transtornam.

O singular quotidiano daquela cozinha (paulatinamente compreendido) é quebrado por uma inusitada intrusão: um contrabandista perseguido e ferido que pede abrigo. É Labareda. O nome não podia ser mais expressivo e é, por ele, agúrio de uma pesada peripécia naquela família singular.

Jovem, de cabelo negro e olhar ardente como o seu nome, Labareda vem espevitar a chama que arde e queima Maria do Mar, tomar o lugar do fogo da lareira que não aquece. Nos seus olhos verdes vê Maria do Mar a cor do mar em dias de perigo anunciado⁵:

⁵ O motivo dos olhos verdes é muito do gosto do dramaturgo, com todo o peso de ambiguidade que a tradição popular lhes atribuiu. Constitui uma crença popular antiga a de que a cor

Maria do Mar (*profunda inquietação, quase medo*) – Olhe, mãe, veja agora os olhos dele! Têm a cor que toma o mar, lá longe, em certos dias, um pouco antes da noite...Não é assim, meu pai? Vossemecê ainda se lembra?...Ah, meu pai, não sei porquê, mas sempre que vejo aquela cor...aquele terrível mar verde... não me contenho: desato a tremer e os calafrios cortam-me a espinha!

De hóspede fragilizado cedo passa a sedutor, apercebendo-se da situação. Maria do Mar quase o seguiu, numa noite escura. E o falar do povo, os ciúmes de José, finalmente acicatados, superam a força da promessa. José acaba por matar lá fora Labareda, depois de o castrar, de lhe cortar o centro visível daquela virilidade que tentou anular em si mesmo, por força de uma linguagem de convenção, de costume e convicção religiosa em hora de desespero. No regresso de José a casa, depois de expulsar toda a família, no escuro da cozinha, ajusta as contas da vida com Maria do Mar: ainda sujo do sangue de Labareda, José consuma, após *thanatos, eros*, com toda a violência que assume uma força reprimida da natureza. Ambos os corpos se rebolam no chão, colados um ao outro, lutando e unindo-se num rugido animal.

Ao raiar da manhã, José é conduzido à prisão e Maria do Mar acolhida pelo velho Salvador. A força da natureza e o impulso da libido habitam o sangue da mulher, similar à força do mar e não domáveis. Uma vez refreada a sua natural expressão e realização, tudo se converte em violência, ainda que involuntária, todo o muro é destruído, toda a convenção posta em causa. Neste âmbito considera o dramaturgo o fanatismo religioso e considera, como espaço de análise privilegiado o espaço dependente do mar, em que o povo se escora numa crença sem limites nem questionamento racional. José investe-se da força da convenção, do poder da religião, do temor à divindade, dependente de uma promessa sem sentido e *contra naturam*. Maria do Mar, qual força do mar, galga os muros da convenção e arrasta com ela José para que se cumpra, não no leito civilizado, mas no chão animal, sem barreiras nem termo, a cópula. Entre o espaço do fogo

verde dos olhos está associada ao elemento aquático e aos perigos que esconde em si. Assim os trata Santareno, como extensão, no homem, dos perigos e mistérios do mar. Os olhos verdes, sobretudo os femininos, encantam, atraem o homem apaixonado, movido pelo fascínio irresistível, até uma armadilha mortal: trata-se de um amor mortífero, uma fonte em que o amante pensa ver uma mulher sobrenatural. Este tema, tão peculiar do imaginário romântico, é central em G. A. Bécquer, na *Leyenda de los ojos verdes* (facultada por gentileza da Dr^a Laura Monros, a quem agradeço). Já no séc. XX, Carmen de Burgos (*Colombine*) apresenta-nos o protótipo da *femme fatale*, fria como uma estátua, sedutora, mortífera, saída da herança do imaginário das Ondinas, as antigas Sereias (com a respectiva relação com o elemento aquático), mulher vampiro ou *revenue*, que aniquilará o homem que cair na sua rede (veja-se *La mujer fría*, bem como *La mujer fantástica*): Morenilla 2000: 149-158 (agradeço à Professora C. Morenilla a sua gentileza ao facultar-me informação e bibliografia sobre o assunto).

e o sangue que mancha as mãos do marido. A Natureza não se pode domesticar. Uma vez reprimida converte-se em violência⁶.

Se *A Promessa* foi retirada de cena por pressão da Igreja, *António Marinheiro* esperou sete anos até ver as luzes da ribalta, já no fim do regime salazarista. A peça representa a mais vigorosa reescrita dramática do mito de Édipo entre nós, marcado pela leitura freudiana, sob o signo de um misticismo fatalista, tão peculiar no Portugal dos anos retratados e em que a presença do elemento ‘fado’, de cariz mais árabe que greco-latino, se faz sentir com uma força asfixiante, se alia a um erotismo recalcado e, porque recalcado, convertido em violência latente, prestes a explodir na relação homem-mulher.

Em *António Marinheiro*⁷ a acção ocorre no interior de uma casa modesta, no bairro de Alfama, em Lisboa – bairro antigo, com vista para o Tejo, ligado à faina marítima, à pesca, à venda de peixe, à viagem dos muitos navios que atracam no cais e que do cais partem, levando a bordo destinos errantes, mas bairro, também tradicionalmente ligado ao fado e à música que o acompanha. A concepção desta peça em três actos pertence a uma fase da criação de Santareno na qual o dramaturgo transpõe para a linguagem cénica uma forte dimensão expressiva que predispõe o espectador a ler como prenúncio e indicador de futuros acontecimentos os elementos materiais visíveis ou a própria iluminação, que vai variando de tonalidade. Este aspecto torna-se tanto mais importante quanto estamos perante uma peça reescrita sobre um mito antigo, na forma como Sófocles o dramatizou, mas, também, como Freud o leu⁸ e, simultaneamente ou depois dele, como o trataram poeticamente Hofmannsthal e Cocteau.

Da divisão central, da entrada da casa, avista-se, pela janela, a taberna, lugar de paixões, de vinho, e sangue e de fado cantado, tocado e vivido. Vinho e sangue, numa espécie de misticismo fatalista de marca cristã popular, associam-se aí⁹. A taberna é lugar de crimes passionais, de uma morte recente e de constantes ameaças de navalhas prontas a ferir, mas também de música e paixão. É o fado. No interior da casita de onde a taberna se avista duas mulheres trabalham, dedicadas ao labor de costureiras. Carregam um luto recente. São mãe e filha. A mais jovem, viúva desde há três meses por um crime de sangue que lhe matou o marido, ali em frente, na taberna, não tem mais de trinta e seis anos. Os seus trabalhos de costura estão suspensos numa corda presa ao tecto, que cai em forma de nó aberto, como o de uma forca. Nele repousa um tecido vermelho que parece uma *écharpe* (reminiscência vaga da de Jocasta de Cocteau?). A mulher

⁶ Ribeiro 1979: 203-243.

⁷ Esta peça foi já objecto de estudo, não comparativo, em Fialho 2012: 365-376.

⁸ Vide Fialho 1993: 69-81. Voltaire, autor de um *Oedipe*, havia já reconhecido que a admiração pelo modelo grego corria o perigo de levar a novas criações dramáticas que poderiam não passar de meros exercícios literários. Vide Bo 1982: 315.

⁹ Vide Jabouille 1977: 3-14.

tem o nome de Amália, que o leitor ou espectador imediatamente associa à famosa fadista saída de Alfama. E a corda do cenário leva o espectador conhecedor do mito antigo a identificá-la com Jocasta e a criar a expectativa de um certo rumo da acção.

Frequentemente as personagens de Santareno – sobretudo as personagens femininas –, trocam entre si palavras contidas, entrecortadas, frases incompletas, que se situam entre o verbalizado e o que se cala porque pertence a um passado que pesa e dói. Essas palavras vêm carregadas de raiva e do sentido de que aquilo a que se alude cairá sobre as personagens, ou sobre a colectividade como um castigo. A divindade, o Deus desse catolicismo popular, obscurantista, tão útil ao sistema político e tão arreigado na consciência de ‘fatum’ dos humildes, castiga, sem perdão, excessos humanos. ‘Pecado’ é um conceito e acusação que percorre as peças, e esta em particular, ainda que proferido como acusação por quem toma parte responsável na acção passada¹⁰. Assim o faz constantemente Bernarda em relação a Amália, sua filha. Diria que o clima de prenúncio que se vai adensando desde o começo dos dramas de Santareno – especificamente este – é mais esquiliano que sofocliano.

O marido de Amália fora morto há três meses numa rixa de taberna e de vinho por um jovem marinheiro que ninguém conhece, recém-chegado do mar, com um misterioso amigo. Provada a legítima defesa, o jovem sai em liberdade e regressa ao local do crime, também para pedir perdão à viúva. O som contínuo da guitarra, na taberna, tocada por Adolfo, a entrada na casa, pouco depois da abertura da peça, da criança, filha de Rosa, que Amália, sem querer, queima com água quente, dão o tom ainda mais pressagiante, tanto mais que Amália se autoincrimina pelo mal que as suas mãos provocam ao tocar numa criança – ela, cujo ventre é seco de vida, como um castigo. Rosa, amante de Adolfo, acorre ao ouvir a criança e grita, exagerada, pelo episódio sem consequências. Esta personagem, típica dos cenários da vida de bairro popular de Lisboa e de paixões, ciúmes e violência associados aos motivos do fado e ao meio-ambiente a que este pertence, parte para sua casa antes de António bater à porta, mas cria já, em Amália, a expectativa de o conhecer. Tudo se passa com se o destino de Amália entrasse, por antecipação, nas teias desse fado. Rosa contrapõe-se, na sua versão do crime, a Bernarda, mãe de Amália. Sublinha a legítima defesa que inocenta António e a beleza do jovem marinheiro. Bernarda representa a voz azeda, de raiva sempre prestes a explodir, de um passado que deveria inibir Amália, de um passado que pesa, misterioso ainda, para o espectador, como um castigo. Primeiro é Amália quem entende a perda do seu homem como um castigo (28), depois, continuamente, essa insinuação passa para a boca de Bernarda, quando Amália e António se aproximam. O encanto e doçura do jovem, ao procurar o

¹⁰ Barata 1990: 203-243.

perdão de Amália, o poder de sedução que esta sente e a que tenta, em vão resistir, dividida em nome do sangue derramado do seu defunto marido e do sangue de António que, sem que o saiba, é o mesmo que lhe corre nas veias. O motivo é potentíssimo, ao dominar toda a cena VIII, com que o acto I termina, aliado à luta entre repulsa e ternura que se adivinha em Amália quanto a António, à raiva de Bernarda e à estranha invocação da cena, por parte do jovem, quase em êxtase:

António (*estranho, místico, ainda a contemplar as mãos*) – O sangue dele! Sinto-o aqui, ainda o cheiro... (*Violência liberta.*) Quer saber? Quer que eu lhe diga a verdade? A lembrança desse sangue não me faz medo, nem raiva, nem nojo... Nada disso (*Afagando, uma com a outra, as próprias mãos: espécie de sensualidade.*) Era como seda a correr, como veludo...

Amália (*transida*) – É doido!? ...É um doido!

António – É o que diz o Rui. Que estou doido! Talvez... (*Com fúria.*) Mas é verdade, é verdade! Não sinto remorsos, não me faz mal a recordação desse sangue... Às vezes, até me parece que...ai, fartei-me de pensar nisto, lá na prisão!...até me parece que não fui eu, mas Deus ou o diabo, ou...sei lá!, que manejou o meu braço: e só pra que eu sentisse o sangue dele nas minhas mãos! Que tinha que ser, que tinha que ser: que esta morte estava já escrita, mesmo antes de eu vir ao mundo!...

Quando a atracção mútua, de António por Amália (“É tão bela, tão!”, 37), de Amália por António (“é ainda uma criança”, 38), tocada pela sua confissão de não ter conhecido mãe nem pai, começa a tornar-se mais visível, transparece, para a costureira, a semelhança da voz de António com a do seu defunto marido (acto I, cena VIII, 32):

Amália (*aproximando-se mais*) – Tu falas como...Pareces...Pareces ele a falar!?... (*Terror, a recuar.*) Escute, mãe, escute: é a voz do...é a voz do José!...

Assim aproveita Santareno o breve apontamento sofocliano, na boca de Jocasta, ao descrever a Édipo, sem perceber as implicações, a figura de Laio (“a sua estatura não diferia muito da tua”, OT 743). Mas Santareno vai mais longe: explora, freudianamente, uma proximidade maior, inclusive de parencças, entre mãe e filho¹¹. No acto II, cena VII, na véspera de Natal, quando as barreiras caem e o par assume a paixão e decide casar-se, troca o seguinte diálogo (52):

¹¹ Estes novos caminhos que a recepção de Édipo tomou fazem-me discordar da perspectiva de fundo de Astier 1974, que parece diagnosticar uma degenerescência progressiva nas imitações da tragédia de Sófocles.

António – ...Sou bonito?...

Amália (*terna*) – Vaidoso!

António – Quer saber porque lhe faço esta pergunta? É que, ainda há bocado, ali na taberna, me disseram que eu era parecido consigo...

... ..

António (*contemplando, amorosamente, o rosto de Amália*) – Se fosse verdade...

Rosa (*a observar António*) – Ó Amália, e olha que é mesmo! O nariz...a testa... Esta é boa (*Riso*.)

A sós, em casa, o par, enamorado, troca confidências. Amália conta os seus sonhos, temerosa e inquieta. O motivo do sonho tem, aliás, duas ocorrências em dois momentos diversos da peça¹². Aqui a simbologia é mais complexa e menos óbvia, pois faltam ainda, ao espectador, informações sobre o passado das personagens. O palácio forrado de espelhos onde Amália se revê na figura projectada, que é a de António, não a sua, prende Amália, como o seu próprio destino e leva-a a quebrar os espelhos, na tentativa de fuga. No espelho partido, no chão, é ainda a imagem fragmentada de António que vê, como se fosse cego, dado a fractura que o espelho sofreu. Assim o motivo da cegueira perpassa, simbolicamente, a linguagem, neste e em outros passos.

O segundo sonho situa-se no acto III, cena XI, após a morte agourenta do pássaro, como sinal de que a catástrofe está iminente, mas o par Amália-António é ainda cego para ela (86):

Amália (*nebulosamente; pavor*): Muitas vezes, em sonhos, sinto os meus seios vivos, corridos por dentro, nem que estivessem cheios de leite: então vou buscar o meu menino e dou-lhe de mamar...Ai, António, nesses bocadinhos de sonho parece que morro de alegria! (*Adoração*.) E queres saber como eu vejo o meu filho? És tu: os teus olhos, a tua boca, o teu riso...és tu!

O sonho combina com a ambiguidade da ternura de Amália pelo seu “rapazinho”, como lhe chama e a quem afaga a cabeça, como a Jocasta de Cocteau a Édipo, na cena das núpcias.

Também António confessa, nos braços de Amália, a Rui, seu antigo companheiro regressado “Sinto-me bem”.

Bernarda, a mãe de Amália, levanta-se penosamente e deixa extravasar a água que vai buscar para beber. Comentará pouco depois: “O pecado pesa...pesa como chumbo, o pecado!” Tal como Jocasta na peça sofocliana, também esta mulher compreendeu antecipadamente o encadeamento dos factos e a crueldade

¹² Aplica-se, pois, a esta reescrita do mito de Édipo o que Brillhante 2003: 218, comenta sobre a reescrita de Cocteau, em *La machine infernale*: “O papel concedido ao sonho reflecte hoje a modernidade desta reescrita do mito e da tragédia de Sófocles”.

do destino. Todavia, é ela que corporiza, na sua raiva de mulher solitária, a força da aceleração do destino. Constringe Amália à revelação da gravidez dos seus quinze anos (acto III, quadro 1º, cena XII):

Bernarda – ...A verdade. Antes que esse pecado cresça mais e te mine toda, antes que fiques podre...podre, podre!

Os factos correm, céleres, para o reconhecimento. Ao contar da sua maternidade precoce, aos quinze anos, do então amante, mais velho e ainda casado, que foi o seu posterior marido, Amália refere, dorida, a filha que a mãe lhe tirou para a expor. Quando Bernarda, amarga, se justifica, atirando a culpa e o pecado para cima de Amália, agride-a com uma verdade escondida todo este tempo: não era uma filha, mas um filho. Bernarda atira para cima da adolescente de outrora a culpa, o “pecado”, em que afinal foi ela a grande responsável pelo desencontro e monstruoso novo encontro mãe e filho, de que se desresponsabiliza (“Não tive culpa...eu não tive culpa”, acto III, quadro 2º, cena I).

O grande ‘pecado’, percebe-se, é, afinal, a miséria social, a pobreza, a estreiteza e rigidez de códigos de uma comunidade fechada em si mesma pelo subdesenvolvimento, pelo peso de uma política vigente, que cultivava antigas tradições e superstições como valores para manter o imobilismo social. António, tomado pela terrível suspeita, obriga Bernarda a revelar onde havia exposto o menino: num barco de pesca, o Estrela d’Alva, exactamente aquele em que António, recém-nascido, fora achado.

Se Bernarda constitui o peso desse passado como ameaça de consciência para Amália e a força desse passado a pedir revelação, chamando a si parte do papel de Tirésias, parte do papel dos dois pastores sofoclianos, quem é então Rui, a misteriosa personagem que acompanha António e que surge em momentos cruciais do seu destino, belo como os deuses gregos, de olhos verdes, como a traição e a armadilha, irónico, enojado e ciumento?¹³ Amália virá a identificá-lo com o pássaro de olhos de fogo que vem morrer portas adentro, no acto III – cena agudizada com a presença da Louca, qual profeta de tempos modernos e de contexto de bairro pobre, mesmo antes do reconhecimento trágico.

Rui evoca o passado, na noite e no mar, de cumplicidade dos dois marinheiros. Representa a corporização da crueldade de um destino enigmático, incompreensível, injusto e implacável, por detrás da sua beleza perfeita e trocista. Rui é, simultaneamente, o substituto português, contemporâneo, da crueldade enigmática do oráculo. Rui é a Esfinge, que pertence à morte e à noite e seduz

¹³ É de salientar o facto de os olhos verdes de Rui, motivo que, como se viu, é tão expressivo e tão querido a Santareno, serem característica de uma personagem masculina cujo meio natural é o mar (o que acentua mais as insinuações de atracção homossexual entre Rui e António).

António-Édipo a voltar a ela. E António voltará, depois de sucumbir à raiva e ao amor desesperado, misto de erotismo repudiado e atracção filial. Ambos regressarão ao mar, a esse espaço conotado por Rui com a noite e a imensidão que os esconde, como uma instância uterina, confortável e perversa. Este Rui, perfeito na sua beleza, frio e narcísico, insinua um outro fantasma erótico, prestes a seduzir António: o fantasma da homossexualidade, motivo tão da preferência de Santareno.

De facto, os dois sonhos de Amália traem duas leituras de subconsciente quanto a António: o segundo a da relação materno-filial, mas o primeiro, da imagem de António, nos espelhos, como duplo de Amália, aponta para uma das possíveis explicações psicanalíticas para a homossexualidade – pelo menos ao tempo: a da identificação do filho à instância parental feminina, ainda que esta seja feita pela mãe e sublinhada por Rosa, pelas semelhanças entre ambos. Em Rui o ciúme e a sede de sedução são visíveis, na sua corporização de instância esfíngica. E voltará a arrebatá-lo, depois do grito, saído das entranhas de António e de Amália.

E Amália? Qual o seu destino final? O peso do mito, bem como os apontamentos cénicos fazem esperar o seu enforcamento por desespero. O rumor daquele caso espalha-se, célere, pelo bairro, como, aliás, tudo o que nele se passa. Acorre o povo, no final da peça, como juiz implacável da sua própria miséria. Homens e mulheres em fúria acusam Amália, exigem a sua morte, que o seu sexo seja queimado, queimada a casa. O público sente que está próximo de um julgamento sumário, do sacrifício de mais uma bruxa. Amália olha, fascinada, na cena III do acto III, quadro 2º, a corda dependurada do tecto, que, desde o início, insinua o enforcamento. Sob a cadeira. A atracção dura momentos para, logo de seguida, Amália explodir numa violenta rejeição: “Não!...Não quero!”

Enquanto toda a casa é invadida e vandalizada, Amália aproxima-se da mesa, bem no centro do palco, fixa de novo a corda, desvia dela, definitivamente o olhar e proclama, com toda a força das suas entranhas, na cena final da peça:

Amália – Quero viver!...quero...quero!... ... Não tenho culpa...(A gritar.)
Não tenho culpa! Também eu lhes tenho raiva!...Raiva, raiva, raiva
(ao povo que a ameaça)... ... Hei-de viver!...Aqui, sozinha, na minha
casa...só, sozinha contra todos! Posso...sei que posso...posso!... ... Hei-de
viver! Hei-de ser feliz!...Quero viver!

Repartida entre esta fúria de viver e a queda na realidade, o seu último grito, em cena, é de desespero de esposa e mãe: António!

Com este genial descolamento do mito nos deixa Santareno em cena uma das suas mais típicas e enérgicas figuras femininas: a mulher, vítima, julgada e silenciada pelos códigos morais e pelo timbre de uma sociedade dominada

pelo homem, tem, em si, como instância geradora de vida, uma força que pode explodir e afirmar-se, em situações-limite, de afirmação de vida, de raiva animal de afirmação dessa vida, para além de todos os códigos. Essa é uma força subversora, ainda que a sua explosão decorra da miséria, mas nela está contida a capacidade de reagir e ser rebelde e quebrar o círculo que se aperta à sua volta, como representante de todos os oprimidos, ainda que sob a forma de opressão pelo destino. Mas o destino de Amália foi a miséria e o obscurantismo que o forjaram.

Queimam-se supostas bruxas porque a exuberância agressiva da mulher que recusa o domínio do macho é excitante e atrai, como um desafio, o macho em cio, e o faz lutar com outros até à morte, como é o caso da tremenda força de atracção de Joana em *O Crime da Aldeia Velha*, inspirado em acontecimentos reais. São os olhos de Joana que chispam com o brilho do demónio e levam todas as mulheres da aldeia a cercarem-na e queimarem-na. Uma mulher deve casar, manter-se submissa e sem ostentação de eros à solta ou recalcado, como é o caso de Maria do Mar.

O sangue constitui um poderoso *leitmotiv* em Santareno, na sua ambiguidade de violência, de misticismo religioso, de elo da natureza que traduz a união de seres. A grande infractora de normas e carrasco, ao mesmo tempo, como guardiã dessas normas absurdas, poderosas, antiquíssimas e inquestionáveis é a mulher. Por ela se derrama sangue, ela o derrama ao dar à luz, nela se consubstanciam os laços de sangue e os seus mistérios.

Outro dos trágicos motores de uma infracção às normas, incompreendido, incompreensível e cruelmente aniquilado, pelos fantasmas que traz consigo é a homossexualidade – de forma discreta, não assumida, incómoda, mas, por fim, detectada e implacavelmente arrasada pela comunidade que não tem força para suportar aquele que é diferente, como em *O Pecado de João Agonia*.

Ela perpassa, discreta e genialmente, *António Marinheiro*. Figuras complexas, as das personagens masculinas de *A Promessa* e *António Marinheiro ou Édipo de Alfama*. José vive acriticamente apegado à sua promessa, que lhe destrói a vida e lhe corrói a força natural de eros, distorcendo-a, afogando-a, para depois a fazer irromper em violência. É a mulher, Maria do Mar, quem provoca e convoca a força erótica, que é força de vida, força da Natureza, que nada deve tentar sufocar. A mulher incarna-a e, por isso, é insensível a convenções e destrói barreiras impostas por crenças e superstições populares. Em *António Marinheiro*, a trágica atracção edipiana entre António e Amália conduz, como no mito grego, ao reconhecimento da identidade dos dois amantes. António recua e afunda-se num mistério de noite marítima e de ambiguidade sexual, afastando os laços carnis proibidos, como quem se retira correndo para os bastidores da acção. É Amália, a mulher acusada de um pecado que lhe caiu em cima, devassada na sua casa humilde, quem se levanta e permanece de pé, visível para todos, numa afirmação de vida, por sobre todos os dedos que a acusam,

todas as vozes do bairro que dela hão-de falar. Este acto de rebeldia – e rebeldia também em relação ao mito e à tradição – representa o grito da Natureza, a força de um sangue que a traiu, mas que é seiva e alimento vital, para além de toda a opressão do destino e da miséria.

BIBLIOGRAFIA

- Astier, C. (1974), *Le mythe d'Oedipe*. Paris, Armand Collin.
- Barata, J. O. (1990), “A presença do trágico em Bernardo Santareno”, *Biblos* 66: 203-243.
- Bo, C. (1982), “Edipo nella Letteratura Francesa”, *Edipo. Il teatro greco e la cultura europea. Atti del Convegno Internazionale, Urbino 15-19 Novembre 1982*. Roma,, Edizioni dell'Ateneo: 313-326.
- Brilhante, M. J. (2003), “Caminhos da herança clássica até ao teatro francês contemporâneo”, *Mathesis* 12: 199-231.
- Fialho, M. C. (1993), “Rei Édipo: tragédia e paradigma. Algumas etapas na história da sua recepção”. *Actas do congresso As línguas clássicas. Investigação e ensino*. Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos: 69-81.
- Fialho, M. C. (2012), “Yocasta en Lisboa o sobre la rabia de vivir en Bernardo Santareno, *António Marinheiro*”, in De Martino, F., Morenilla, C. (eds.), *Teatro y sociedad en la Antigüedad Clásica. El logos femenino en el teatro*. Bari, Levante: 365-376.
- Jabouille, V. (1977), “O Mito de Édipo numa Obra Contemporânea do Teatro Português”, *Clássica* 2: 3-14.
- Morenilla, C. (2000), “Influencias griegas en la Revenant de Carmen de Burgos”, Aleza-Isquierdo, M., López García, A. (eds.), *Estudios de Filología, Historia y Cultura hispánicas*. València, Universitat de València: 149-158.
- Rebello, L. F. (1987), *Bernardo Santareno. Português, escritor, quarenta e cinco anos de idade, Os marginais e a revolução, Três quadros de revista, O punho, [Posfácio]*, in *Obras completas*, vol. IV (organização, posfácio, notas). Lisboa, Ed. Caminho.
- Ribeiro, M. A. (1979), “Catarse e sublimação: a violência conservadora”, *Tempo Brasileiro* 58: 203-243.
- Serôdio, M. H. (1997), “A mais recente dramaturgia portuguesa: contextos e realizações”, *Rev. Discursos. Estudos de língua e literatura portuguesa* 14: 25-38