

**Boletim**  
**Estudos**  
**Clássicos**



Associação Portuguesa de Estudos Clássicos  
Instituto de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra

DEZEMBRO 2007

## **ANTÓNIO MARINHEIRO DE BERNARDO SANTARENO UM MODO DE DIZER O TRÁGICO\***

“Pensa portanto que o homem, sem qualquer apoio  
e sem qualquer auxílio, está condenado  
a viver cada instante a inventar o homem.”

Jean Paul Sartre, *O Existencialismo é um Humanismo*  
(Trad. de Vergílio Ferreira, Lisboa, <sup>4</sup>1978, p. 228)

Da augusta Tebas e da mítica Alfama ouvimos o mesmo grito, sentimos o mesmo beijo desesperado, vemos a expiação da mesma culpa, para além do tempo, para além do homem. Vemos agora, em Alfama, a absolvição de Édipo e de Jocasta, há muito condenados por uma culpa que não podiam carregar. Não uma absolvição absoluta, pois nem deuses nem os homens a reconheceram, mas aquela outra, solitária, afinal, a mais humana, que sobrevive sem festejos sociais, que a si própria se sustenta.

É este grito supremo, saído do fundo do homem e da mãe que o gerou, que ouvimos no final da peça de Bernardo Santareno, *António Marinheiro*, que clama pela última dignidade humana, aquela que nasce connosco. É este grito eterno que confere sentido ao mundo e à História, pois desde sempre ressoou. Ouvimo-lo de Prometeu, de Sísifo e de heróis que agem sobre nós, desde esse Tempo Primordial. É precisamente este grito que afasta a peça de Santareno da versão sofocleana do mito, na tragédia *Rei Édipo*, aquela que o *crystalizou*. Apresenta esta última uma galeria de personagens que se movem segundo padrões míticos previsíveis, regulados pela tradição dramática. Nesta versão, os autores do crime nefando expurgam as suas culpas pela tortura física e pela morte, medida tragicamente recomendada para eliminar o *miasma*, mancha que promete contagiar a todos. Contudo, Édipo e Jocasta

---

\* Este artigo resultou de um trabalho realizado no âmbito do seminário *Recepção do Teatro de Tema Clássico I* inserido na *Pós-Graduação em Teatro Clássico e sua Recepção*, orientado pela Prof. Doutora Nair N. C. Soares, a quem agradecemos a orientação e a revisão do texto que agora se publica.

vivem agora através de António e Amália, que escolhem a vida e a solidão em detrimento do suicídio exemplar. Em *António Marinheiro* vemos recuperado o homem das cinzas ingratas que o diminuíram, que o culpabilizam desde então.

Bernardo Santareno, médico psiquiatra e dramaturgo, legou-nos vinte e dois anos de uma vasta produção teatral, tendo iniciado a sua carreira em 1957. Por conveniência metodológica, são reconhecidas três fases de produção deste autor, que se distinguem pelas respectivas unidades temáticas: na primeira fase (1957-1962), vulgarmente designada de “ciclo aristotélico”, o dramaturgo manifesta a sua predilecção pela tragédia ática,<sup>1</sup> fase em que integramos a peça que nos importa.<sup>2</sup> Quanto às duas fases seguintes, caracteriza-as um teatro mais intervencionista e politicamente mais *comprometido*, próximo do didactismo brechteano.<sup>3</sup>

A primeira fase decorre no período pós-guerra, tempo de dúvida, de desencontro e ajustamentos no qual se respirava tragédia, um sentimento irredutível que precisava de ser exposto para ser compreendido, bem expressado por Lorca, Sartre ou Genet e Ionesco.<sup>4</sup> Além deste sentimento

---

<sup>1</sup> O processo de recuperação da tragédia grega que no Renascimento teve o seu fulgor, vai reconhecer uma fase nova e entusiástica no Romantismo alemão, sobretudo com Schiller. Vide N. C. Soares, “Dramaturgia e actualidade do teatro clássico: matéria e forma na tragédia quinhentista”, in *Actas do I Congresso da APEC “Raízes greco-latinas da Cultura Portuguesa”* (Coimbra, 4 a 6 de Junho de 1998), Coimbra, 1999, pp. 171-182.

<sup>2</sup> Além de *António Marinheiro*, integramos também peças como *O Lugre* (1959), *O Crime da Aldeia Velha* (1959), *Os Anjos e o Sangue*, *O Duelo*, *O Pecado de João Agonia*, *Irmã Natividade*, todas datadas do ano de 1961. Embora a peça *António Marinheiro* tenha sido publicada no ano de 1960, a sua primeira representação teve lugar, ao que sabemos, no ano de 1967.

<sup>3</sup> Esta linha evolutiva da obra de Santareno é traçada por Álvaro Cardoso Gomes em “O Trágico e o social no teatro de Santareno”, in *Suplemento de O Estado de S. Paulo* (13-2-77), apud J. O. Barata, “A Presença do Trágico em Bernardo Santareno”, in separata de *Biblos* 66, 1990, p. 219.

<sup>4</sup> Segundo J. O. Barata, op. cit., p. 215, o teatro português pós-guerra passou a ser enriquecido com o valioso contributo dado pelo aparecimento das revistas *Vértice*, *Seara Nova* e *O Tempo e o Modo*, que divulgavam escritos teóricos e davam a conhecer as dramaturgias europeias e norte-americanas. Com efeito, existem muitos trabalhos de reescrita sobre os mitos clássicos em quase todas as dramaturgias

trágico de existência, constatamos a influência do Naturalismo na construção de personagens<sup>5</sup> que, independentes da vontade que as move, são estigmatizadas pelo meio, pela hereditariedade e pelo momento histórico. Esta corrente estética, teorizada sobretudo por Émile Zola e continuada por Antoine (1858-1943)<sup>6</sup>, conheceu larga fortuna em toda a Europa, tendo exercido grande influência no teatro. Assim, a emergência do trágico em Santareno encontra-se associada a estes códigos que, moldando-o, lhe conferem também uma nova densidade.

### **António Marinheiro: reactualização do mito tebano**

Exilados da augusta Tebas, Édipo<sup>7</sup> e Jocasta encontram-se agora em Alfama, lugar mítico de Portugal, onde se começou a cantar o Fado

---

europeias, de são exemplo Sartre, Girandoux, Cocteau, O'Neill, Anouilh, Brecht e Hildsheimer.

<sup>5</sup> Uma das questões fundamentais das teorias naturalistas sobre a arte dramática consiste no princípio da “personagem”, que deve ser construída de modo a demonstrar que o meio transforma o homem em objecto social. Conforme postula E. Zola: “O drama reside unicamente no homem, neste homem convencional que foi despojado do seu corpo, que não é mais do que um produto do solo (...). A partir deste momento, o papel dos meios tornou-se cada vez mais importante.” (*Le naturalisme au Théâtre*, Paris, 1907, p. 99, apud M. Borie et alii, *Estética Teatral - Textos de Platão a Brecht*, trad. Helena Barbas, Lisboa, <sup>2</sup>2004, p. 355).

<sup>6</sup> André Antoine, encenador francês, foi o fundador do *Théâtre Libré* (1887) e realizou, de certa forma, o programa de Zola. Cf. M. Borie, op. cit., p. 367.

<sup>7</sup> O mito *Édipo* foi largamente divulgado e parafraseado pelos autores portugueses setecentistas, tendo sido imitado por três autores: primeiro por Manuel de Figueiredo (1757), depois por Pina e Melo (1765) e por Cândido Lusitano (1760). Esta tendência pode ser iluminada pelo facto de Aristóteles ter elegido a tragédia *Rei Édipo* como o paradigma trágico do teatro grego, cuja imitação era esteticamente recomendada, conforme o dita Correia Garção: “Devemos imitar os antigos: assim no-lo ensina Horácio, no-lo dita a razão e o confessa todo o mundo literário. (...) Os poetas devem ser imitadores nas fábulas, nas imagens, nos pensamentos, no estilo.” (*Obras Completas*, Lisboa, 1958, pp. 134-135, apud M. H. Rocha Pereira, “A apreciação dos trágicos gregos pelos poetas e teorizadores portugueses do século XVIII”, in *Novos Ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*, Lisboa, 1998, p. 151). Sobre o *Rei Édipo*, vide M. O. Pulquério, *Problemática da tragédia sofocliana*, Coimbra, <sup>2</sup>1987, e M. C. Fialho, “*Rei Édipo*: tragédia e paradigma.

português, o espaço mais convidativo a reviver um outro *fatum*, mais antigo. Alfama, década de sessenta, homens e mulheres pouco heróicos, dissecados pela miséria – mas não menos elevados que os antigos – eis o quadro que Santareno nos apresenta. As sequências do enredo são previsíveis, tendo em conta que o subtítulo da peça - *O Édipo de Alfama*- sugere o seu desfecho, muito embora o mito difira em alguns aspectos que importa salientar.

Ao contrário do que acontece na tragédia sofocleana, a primeira personagem que conhecemos é Amália, filha de Bernarda, uma costureira de poucos recursos, agora mais escassos desde que o marido José foi *fatalmente* assassinado numa rixa. Eis uma família verosímil num bairro como Alfama na década de sessenta, antro de flagelos sociais, consequência de determinados desequilíbrios históricos. Semelhante à família de Amália, temos a de Rosa, destruída pelo alcoolismo do marido Adolfo, seu marido. Desde o início que vemos Amália carregar uma culpa imensa:

AMÁLIA (TORTURADA): Fui eu Rosa...fui eu! Não sei...ia a virar-me...foi sem querer (*numa explosão de choro*) Leva a menina, Rosa! Leva-a daqui!! Estas minhas mãos estão amaldiçoadas: onde elas tocam, é isto que se vê...Sou eu, Rosa! Sou eu, sou eu!.. (p. 13)

AMÁLIA: Deus não se esquece, não... nunca se esquece! (p. 14)<sup>8</sup>

A morte de José é recente, sendo ainda alvo de discussão entre Rosa, Bernarda e Amália, que tentam averiguar as razões que levaram à prática de tal crime (cenas V, VI), mas só mais tarde, não podendo mais fugir à sua consciência, António pede perdão pelo crime cometido, alegando que agiu em legítima defesa e que não sente qualquer remorso, pois não foi o autor moral, atribuindo a culpa a uma força suprema (cenas VI, VII, VIII, IX):

ANTÓNIO: Não sinto remorsos, não me faz mal a recordação desse sangue (...) até parece que não fui eu, mas Deus ou o Diabo, ou...sei lá! Que manejou o meu braço! Que tinha de ser, que tinha de ser: que esta morte estava já escrita, mesmo antes de eu vir ao mundo! (p. 35)

---

Algumas etapas na história da sua recepção”, in *As Línguas Clássicas. Investigação. Ensino. Actas*, Coimbra, 1993, pp. 67-82.

<sup>8</sup> Seguimos a edição B. Santareno, *António Marinheiro – O Édipo de Alfama*, Porto, 1960.

À medida que se desenvolve a conversa entre os dois, desponta irracionalmente, em Amália, uma nostalgia que lhe vem directamente do ventre para preencher uma carência:

AMÁLIA: Mas ele é tão...é uma criança ainda, mãe!...

(...) Talvez não seja muito culpado, talvez não...O nosso José estava bêbado  
(...) Mas este é uma criança!!! (p. 25)

Desde então cresceu irresistivelmente um encantamento, um amor que os uniu até ao momento derradeiro. Sempre que podia, Amália contemplava-o da janela, *diante do postigo aberto, ansiosa, percorrida por forças estranhas, sem poder despegar os olhos do rosto de António Marinheiro, que, lívido e imóvel, lhe corresponde com igual intensidade* (p. 27), procurando um nome para aquele sentimento que a absorvia. Era o começo do belo e do terrível.

No segundo acto, volvido um ano desde a morte de José, Amália e António já se encontram regularmente, mantendo uma relação que a todos causa estranheza, pois Amália parece ter abandonado o *luto* do marido. É numa longa noite de natal (cenas I, II, III, IV, V, VI, VII) que tem lugar o primeiro encontro amoroso entre Amália e António, para nunca mais se separarem. Sentem ambos que há a uni-los um laço antigo:

ANTÓNIO: Sei...tenho a certeza de que não é de agora a tua voz...ouvi-a muitas vezes, antes de te ver, Amália! (...) É uma voz antiga...antiga, antiga, a tua!... (p. 64)

AMÁLIA: (...) Era como se o Tejo fosse um espelho e tu estivesse dentro de mim!?! (p. 65)

No terceiro acto Amália e António estão juntos há já seis meses e conhecem agora uma felicidade inusitada, de tal ordem que temem que os deuses a invejem (cena I, II, III). Contudo, o *ledo engano que a fortuna não deixa durar muito* começa a ser minado pela chegada de Rui, agente que desencadeia a peripécia, momento em que acontece a dupla *anagnórise* da origem paternal de António e da maternidade de Amália. Da revelação da terrível verdade advém o peso da culpa e a expurgação da mesma, por meio de um discurso delirante, reflexo de um sofrimento psicológico torturante, simultaneamente acompanhado por movimentações frenéticas:

AMÁLIA: (louca, atira-se sobre António e Bernarda (...)) Rolam os três no chão, contorcendo-se em luta selvagem: uivos, urros desumanos. Ao fim de alguns

segundos, Amália e António, ambos de joelhos, estão em frente um ao outro, os braços raivosamente entrelaçados: quedam-se de súbito, assim. (p. 95)

Estes vivos momentos de *pathos* que se manifestam no discurso e no desejo de mutilação física cumprem um *efeito homeopático*, não só sob as personagens que o exibem, mas também no próprio espectador, que assiste à condenação e à absolvição das mesmas.

Uma vivência do *pathos* que não seria tão intensa, se não fosse ao mesmo tempo o desvelar simultâneo de todos os discursos, uns mais subtis, outros tragicamente explícitos, que adensaram continuamente a atmosfera trágica e, em silêncio, roeram qualquer esperança de felicidade. Diversos foram profetas, ao longo do drama, que, para haver tragédia, não podiam ser escutados: sentimentos avassaladores, expressões enigmáticas, pássaros fantásticos, gargalhadas metálicas, sonhos maternais, um amigo vindo de longe e uma louca que insistia em suas terríveis visões, eis alguns exemplos. Depois de ouvir o relato do sonho<sup>9</sup> de Amália, António pergunta, abertamente, *que valem os sonhos?* (p.55)

Com efeito, a vergonha do passado e a vontade de amar e ser amado fez com que António e Amália nunca *se* tivessem revelado um ao outro, momento que só se concretiza com chegada de Rui. O tempo é inequivocamente a *actualidade* (o tempo da escrita), as personagens são de carne e osso e a acção verosímil. Assim, todos estes elementos convidam à *empatia* com a acção relatada, o que facilita ao mesmo tempo o processo de identificação do espectador com o *pathos* das personagens e a adesão à mesma causa, segundo os propósitos do próprio dramaturgo:

---

<sup>9</sup> A teoria psicanalítica do sonho criada por Sigmund Freud veio revitalizar o que era um motivo antigo, na medida em que foi o primeiro a conceber um método de interpretação baseado nas livres associações que o sonhador realiza, já desperto. O estudo *A Interpretação dos Sonhos* de Freud teve impacto tal que a ideia de sonho passou a associar-se quase automaticamente à interpretação, obra que seria, certamente, do conhecimento de Bernardo Santareno, a julgar pela sua formação académica em psiquiatria. Curiosamente, apesar da importância da teoria psicanalítica dos sonhos freudiana, que postulava que o sonho era a manifestação de um desejo inconsciente, o reservatório de paixões libidinais, a função do sonho nesta tragédia parece não se distanciar daquela que desempenhava nas tragédias gregas, funcionando como um aviso da eminência de um perigo.

---

“O Teatro constitui um acto vivo, activo por parte do espectador; possui a capacidade reactiva de dinamismos imediatos; exige que o espectador esteja acordado, em estado de vigília aguda.”<sup>10</sup>

Eis a concepção de Santareno do teatro no que toca à relação que se estabelece entre espectador e cena,<sup>11</sup> que apresenta já ecos da matriz brechtiana que havia de orientar a sua produção teatral durante o *segundo ciclo* de cariz mais político e intervencionista.

### ***Amália, la femme absurde***

Amália aparece-nos em palco, acompanhada somente por uma mãe prepotente que a anula e a mata, sinédoque dos *outros*, da sociedade. Ao contrário de Édipo, Amália não conheceu encruzilhadas, antes percorreu um caminho impessoal, o caminho dos outros, dos que queriam viver através dela. Depois do casamento, a jovem também não conheceu melhor sorte, pois de José só recebeu desprezo, a violência e um ódio desmesurado. Do encontro com o filho amante foi-lhe revelada a única verdade da sua vida, o abandono de uma criança do sexo masculino por imposição da mãe, segredo que fora ocultado pela mesma até ao momento derradeiro. No final, Amália é abandonada pelo filho, pela mãe e pelos *outros*, mas só depois de avistar António no porto é que toma a resolução de obstinadamente resistir aos insultos e ao suicídio,<sup>12</sup> uma expiação demasiado fácil e tentadora:

---

<sup>10</sup> B. Santareno, “Meditação sobre as relações entre teatro e cinema”, in *Jornal de Artes e Letras* de 12 de Fev. de 1964, pp. 8-9.

<sup>11</sup> A noção de *quatrième mur* ou a quarta parede foi criada por André Antoine (1858-1943), o primeiro encenador do teatro moderno, segundo J. O. Barata, *História do Teatro Português*, Lisboa, 1991, p. 338. A *quarta parede* corresponde a uma espécie de parede imaginária que deve separar a cena do espectador, de forma que este sinta que a acção decorre independente dele mesmo. O teatro de L. Pirandello contribui largamente para a anulação desta parede na cena teatral. Mais tarde, Brecht acentua a inutilidade desta *parede* na nova estética teatral: “A noção de uma quarta parede que separa ficticiamente o palco do público e da qual provém a ilusão de o palco existir, na realidade, sem o público, tem de ser naturalmente rejeitada, o que em princípio, permite aos actores voltarem-se directamente para o público.” (B. Brecht, *Estudos sobre o Teatro*, trad. Fiamá Hasse Pais Brandão, Lisboa, 1975, p. 130).

<sup>12</sup> A problemática do suicídio é também largamente explorada a propósito do tema do *homem absurdo*, sendo vista como uma medida condenável perante a



Amália (a escutar os ecos da ronca; raiva vital, fúria nascente): Está vivo...ele vive!...Está vivo, está vivo!!... (Para a populaça) Quero viver!!... (Censura sangrenta) Hei-de viver, mãe!... Hei-de viver, Rosa!... (força desesperada, ferocidade liberta) Que ninguém me toque!... Que ninguém me faça mal!!... Hei-de viver!!! (p. 109)

Amália seguirá assim o percurso do Édipo sofocleano, expulso do trono, da família e de Tebas, adquirindo o estatuto de *persona non grata* na terra e seguindo um caminho errante, até um oráculo lhe reconhecer um poder benéfico. Tal como Édipo, também Amália sentia concentrada em si uma mancha que não cessava de segregar impurezas, contaminando tudo e todos:

AMÁLIA (torturada): Fui eu Rosa...fui eu! Não sei...ia a virar-me...foi sem querer Numa explosão de choro) Leva a menina, Rosa! Leva-a daqui!! Estas minhas mãos estão amaldiçoadas: onde elas tocam, é isto que se vê...Sou eu, Rosa! Sou eu, sou eu!.. (p. 13)

AMÁLIA: Deus não se esquece, não... nunca se esquece! (p. 14)

Tomada a resolução final, Amália tornar-se-á uma hóspede na terra e carregará obstinadamente o seu rochedo todos os dias, para sempre um anjo ferido, um ser desajustado.<sup>13</sup> Porém, *só perseguindo fins transcendentés é*

---

intolerabilidade da vida. A revolta do *homem absurdo* manifesta-se também na sua recusa da morte, que representa a finitude da liberdade humana, conforme observa Lisolotte Richter: “A vida não tem sentido nem escala de valores. A crença no absurdo substitui a qualidade pela quantidade: viver, não tão bem quanto possível mas tanto tempo quanto possível.” (“O absurdo como ponte nulo”, in A. Camus, *O Mito de Sísifo/ensaio sobre o absurdo*, Lisboa, s.d., p. 226).

<sup>13</sup> Diversa interpretação apresenta M. Aparecida RIBEIRO, ao considerar que a solução final da peça foi determinada pela influência do cristianismo, doutrina que condena ortodoxamente o suicídio: “(...) arraigado o conceito cristão de que só Deus tem poderes de vida e de morte, António e Amália optam conscientemente pela vida”. (*Mitogénese no Teatro de Bernardo Santareno*, Rio de Janeiro, 1981, p. 58). Apesar de a peça apresentar elementos religiosos importantes, como a evocação da noite de Santo António e a noite de Natal, e tendo em conta a forte formação religiosa do dramaturgo, consideramos inverosímil esta motivação, pois há pelo menos um momento de impasse que leva a supor que a intenção de Amália era, de facto, o suicídio: “(Amália sem olhar a populaça, como que seguindo sempre e apenas a sua voz interior, sobe para a cadeira, ficando com a cabeça ao nível do laço da corda: Então, os Homens e as Mulheres, compreendendo a intenção, estacam em silêncio

que ela pode existir e conforme afirma Camus: “A sabedoria antiga identifica-se com o heroísmo moderno”<sup>14</sup>. O seu heroísmo aproxima-a da nobreza das *Jocastas* clássicas e consiste justamente na obstinação em agarrar-se à vida, numa emancipação contínua da sua condição. Os verdadeiros culpados são os outros, os que gritam na rua exigindo o suicídio, pois foi a sociedade que contribuiu para a consumação de tal crime nefando:

AMÁLIA: Não tenho culpa... (a gritar) Não tenho culpa!!.. (Brados hostis, pancadas na porta da rua: Amália recua, com medo; depois, logo agressiva, os punhos levantados, com que responder aos insultos da população) Também eu...também eu lhes tenho raiva!... Raiva, raiva, raiva!!... (...) Hei-de viver!...aqui, sozinha na minha casa...só, sozinha, contra todos! Posso, sei que posso...posso! (outra vez caída sobre a mesa, as unhas cravadas na madeira, sempre dirigindo-se à multidão) Hei-de viver! Hei-de ser feliz!!... Quero viver!!.. (p. 112)

Na verdade, o confronto final entre Amália e os populares actualiza um dos temas predominantes na obra de Santareno,<sup>15</sup> o isolamento do indivíduo face à comunidade que integra. O dramaturgo privilegia sobretudo espaços fechados onde se concentrem microcosmos afectivos complexos que desencadeiem acções fundadas na violência dos sentimentos de amor/ódio, constituindo, segundo J. O. Barata: “ilhas sociais dotadas de valores próprios”.<sup>16</sup> Tal é o caso do bairro de Alfama, um verdadeiro microcosmo humano integrado no contexto cosmopolita de Lisboa. É neste isolamento que reconhecemos o tema do *absurdo* teorizado por Camus,<sup>17</sup> leitura sustentada pela noção de *intertextualidade* veiculada por Barthes.<sup>18</sup>

---

*tenebroso. (...) De súbito, ouve-se a ronca dum qualquer navio: gutural, vibrante, prolongada)*” (p. 108)

<sup>14</sup> A. Camus, *O Mito de Sísifo/ensaio sobre o absurdo*, cit., p. 151.

<sup>15</sup> J.O. Barata, “A Presença do Trágico em Bernardo Santareno”, cit., p. 388.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Albert Camus, escritor e filósofo argelino, é autor de uma vasta obra que tem o *absurdo* como tema fundamental. O “ciclo do absurdo” é sobretudo composto de uma trilogia que integra o romance *L'Étranger* (1942), o ensaio *Le Mythe de Sisyphe*, e a peça de teatro *Calígula*. Um exemplo de herói absurdo é Sísifo, mortal que desprezou os deuses e a morte e amou demasiado a vida, culpa que o condenou ao tormento de carregar indefinidamente um rochedo ao longo de uma montanha. O absurdo desta existência mítica, segundo Camus, consiste na auto-consciência aguda que o herói tem da sua miserável condição e na sua constante clarividência, pois

Para além dos gritos das mulheres e dos homens de Alfama, para além do sofrimento, só na linha que une o céu e o mar ela poderá encontrar uma resposta, a sua auto-imagem, que já não é a de António,<sup>19</sup> mas a sua, só a sua. Só depois do confronto com o passado é que Amália se tornou livre; a partir de agora, o seu destino pertence-lhe.<sup>20</sup> Tal como o Sísifo de A. Camus: *Faz do destino uma questão do homem, que deve ser tratado entre homens. (...) Quanto ao resto, ele sabe-se senhor dos seus dias.*<sup>21</sup>

### A luz antiga de Aristóteles

Aristóteles refere por oito vezes na *Poética* a tragédia *Rei Édipo* de Sófocles como o paradigma no género trágico por apresentar um conjunto de elementos que a distinguem pela sua perfeição formal e semântica (e.g. 1454b5). Clara é a definição de tragédia que o Estagirita nos fornece:

“A tragédia é a imitação de uma acção elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada (...), que se serve da acção e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões.” (1446b 25)<sup>22</sup>

Aproximar-se-á então a peça *António Marinheiro* do modelo proposto por Aristóteles? Do ponto de vista formal, constatamos desde logo diferenças, pois por “linguagem embelezada” entende-se “o ritmo, harmonia [e canto]”,

---

conhecia o castigo que se sucederia à sua revolta perante os deuses e o seu próprio destino. Este fora afinal o destino criado por si e, ainda que esteja cansado e só, sente-se feliz, pois o passado, o presente e o futuro pertencem-lhe, conforme Camus afirma: “Sísifo ensina a felicidade superior que nega os deuses e levanta os rochedos. (...) A própria luta para atingir os píncaros basta para encher um coração de homem. É preciso imaginar Sísifo feliz.” (*O Mito de Sísifo/ensaio sobre o absurdo*, cit., p. 151).

<sup>18</sup> R. Barthes, *O Prazer do Texto*, Lisboa, 1980, p. 77.

<sup>19</sup> No segundo acto, na cena VII, quando Amália descreve o sonho que a atormentava, lembra que quando se contemplava no espelho via apenas a imagem de António: “Amália: Eras tu, mais mil vezes, em cada parede, em cada canto (...) Quando olhei pró espelho quebrado aos meus pés... não era eu, eras tu que lá estavas! (...) Tinhas um grande golpe aqui...este olho vazado...” (p. 55)

<sup>20</sup> Conforme refere J. P. Serra, “a tragédia introduz um elemento essencial, a consciência, e a consciência transfigura a realidade.” (*Pensar o Trágico*, Lisboa, 2006, p. 293).

<sup>21</sup> A. Camus, *O Mito de Sísifo/ensaio sobre o absurdo*, cit., p. 151.

<sup>22</sup> Tradução de Ana Maria Valente, *Aristóteles/Poética*, Lisboa, 2004, p. 66.

---

algo que não encontramos na peça de Santareno. Além disso, a acção é praticada por pessoas vulgares, ao contrário do que preceitua Aristóteles:

“Essas pessoas são tais que não se distinguem nem pela sua virtude nem pela justiça; tão-pouco caem no infortúnio devido à sua maldade ou perversidade, mas em consequência de um qualquer erro, integrando-se no número daqueles que gozam de grande fama e prosperidade, como Édipo e Tiestes ou outros homens ilustres oriundos de famílias com esse mesmo estatuto.” (1453a 5-10)

Com efeito, as personagens que figuram nesta tragédia pertencem ao bairro pobre de Alfama, vítimas de diversos flagelos sociais, e somente Amália e António parecem ficar à margem da dissolução moral institucionalizada, pois procuram uma realização pelas vias do amor. Deste modo, a construção de personagens como Bernarda (prepotente mãe de Amália), José (Laio arrogante), Rosa (vítima da violência do marido Adolfo) e o misterioso Rui é determinada pelo contexto social do qual emergem, pelo que são socialmente coerentes:

“O segundo aspecto a tomar em conta é que os caracteres sejam apropriados (...). O terceiro aspecto é a semelhança dos caracteres connosco (...) O quarto aspecto é a coerência do carácter.” (1454 a 20-25)

Somente António e Amália se situam num nível diferente, pois são os mais conscientes desta galeria de personagens por quererem resistir à corrente que lhes foi imposta. Além disso, ambos têm a coragem de se confrontar com o seu passado, que constitui um ponto de partida para uma progressiva tomada de consciência libertadora, ao contrário das restantes personagens, que permaneceram irredutivelmente alienadas por uma consciência colectiva.

Do ponto de vista *qualitativo*, Aristóteles distingue quatro elementos essenciais: *mythos*, *anagnorisis*, *peripeteia* e *pathos*. O *mythos* afigura-se-nos nesta peça complexo, concretizando-se através de reconhecimentos e peripécias (Ar. *Po.* 1452a 15), o mesmo modo de estruturação eleito pelo Estagirita para o género trágico. Na peça de Santareno, a peripécia começa a germinar com a chegada de Rui, qual mensageiro que traz missivas destruidoras de uma felicidade inusitada. Com efeito, entre a peripécia e a verdadeira anagnórise decorre um tempo de medo e tensões, adensado pelas profecias da Louca, pelo aparecimento do estranho almur e pela ambiguidade do discurso de Rui. Apesar de tudo, a peripécia e o reconhecimento acabam por se consumir quase simultaneamente, sendo este último o elemento que

desencadeia a partida de Rui e a decisão solipsista de Amália. O que seria do agrado de Aristóteles, que afirmou que “o reconhecimento mais belo é aquele que se opera juntamente com peripécia, como acontece no Édipo.” (1452a 30)

E em relação ao último elemento trágico, o *pathos* (Ar. *Po.* 1452b 10), ele é definido pelo filósofo como “um acto destruidor ou doloroso, tal como as mortes em cena, grandes dores e ferimentos e coisas deste género.” Assim fixado, depreendemos que a acção envolva sofrimento físico ou psicológico, podendo ou não atingir a morte. Nesta peça encontramos a concretização do sofrimento físico, através do qual se manifesta um estado emocional exacerbado.

A conjugação destes quatro elementos permite a concretização da função da tragédia, a catarse das paixões através do temor (*phobos*) e da compaixão (*eleos*) e “tais paixões”. Com efeito, a catarse surte um efeito homeopático<sup>23</sup> sob as personagens, processo que contribui para a auto-absolvição final. Há contudo um tema que se reactualiza de modo diverso: a *hamartia*. Com efeito, da *hamartia* decorre a *hybris* ou transgressão de uma ordem, que pressupõe por isso uma linha que determine a normalidade de qualquer acto. Porém, se essa fronteira não existisse, haveria *hybris*? Numa sociedade degenerada como aquela que nos oferece Santareno, quem decide os limites?

Ao homem caberá a função de encontrar o seu próprio sentido. António pode escolher, pela primeira vez, o passado, enquanto que Amália optou pela solidão e, tal como Édipo, tornou-se *persona non grata*, tendo preferido o isolamento da *montanha*. Nesta medida, a falta inicial não é individual, antes colectiva, daí a dupla desresponsabilização de António e Amália, que recusam o peso de uma culpa consciente de uma acção involuntária:

AMÁLIA: (...) depois, logo agressiva, os punhos levantados, com que responder aos insultos da populaça) Também eu...também eu lhes tenho raiva!... raiva, raiva, raiva!!...(...) Hei-de viver!...aqui, sozinha na minha casa...só, sozinha, contra todos! Posso, sei que posso...posso! (outra vez caída sobre a mesa, as unhas cravadas na madeira, sempre dirigindo-se à multidão) Hei-de viver! Hei-de ser feliz!... Quero viver!... (p. 112)

---

<sup>23</sup> J. Bernays, “Aristotle on the Effect on Tragedy”, in J. Barnes, M. Schofield, R. Sorabji (eds.), *Articles on Aristotle*, vol. 4, *Psychology and Aesthetics*, London, 1979, pp. 154-165, apud J. P. Serra, *Pensar o Trágico*, cit., p. 178.

Refere Jean Paul Sartre que "a escolha é possível num sentido, mas o que não é possível é não escolher"<sup>24</sup> Contudo, a liberdade que preside a cada escolha não é absoluta, antes fatalmente relativa. Como tal, se não existe uma liberdade absoluta, também não é legítimo que o homem carregue toda a responsabilidade dos seus actos, pois nenhum deles é inteiramente livre. A responsabilidade é ainda mais *relativizável* quando a estrutura moral e ética da sociedade se degenerou, minando por isso a realização integral do homem. Esta injustiça desencadeia revoltas endógenas nos seres marginalizados, que nunca esquecem o princípio daquele mal. Mais tarde, regressam sob a forma de monstros aberrantes vindos de submundos há muito esquecidos. Um destes monstros foi um Édipo, António Marinheiro:

ANTÓNIO: Às vezes, parecia-me que nada era bastante nojento pra mim...que não encontrava xungaria à minha medida! Era um bicho que eu tinha aqui dentro (...): tinha que fazer mal- o mal mais reles! Só me sentia bem com gatunos, mulheres da vida, tipos com vício da morfina (...) (p.60)

ANTÓNIO: Até a minha sombra, até a minha própria sombra me parecia diferente da das outras pessoas: mais pequena...mais pequena, Amália! (p. 60)

A verdade é que António e Rui regressam no final à rua, a primeira mãe que os acolheu no regaço, uma maternidade no entanto conquistada pelo sofrimento:

ANTÓNIO (ferido: reacção viva, nervosa) Vadio, sim! E ladrão. E sujo: sujo com todas as porcarias do mundo, fique sabendo! Toda a minha vida andei de navio para navio, de porto pra porto... Nunca vi a minha mãe, nem o meu pai...nunca tive casa...nada: lixo, só conheci lixo! (p. 36)

Certo dia, numa taberna de Alfama onde se cantava o fado, António entrou para conhecer, de uma vez para sempre, o seu próprio fado. Nesta taberna foi insultado e esfaqueado, acto perante o qual se insurgiu, agindo em legítima defesa, não tendo por isso alimentando remorsos. No final da peça, ao mesmo tempo que tem lugar o clímax no interior da casa de Amália, ouvem-se gritos da rua, vindos da violenta discussão entre Rosa e Adolfo, que a espanca publicamente (p. 97). Esta simultaneidade de cenas não é fortuita, pois além de funcionar como expediente dramático, intensificando o

---

<sup>24</sup> Jean Paul Sartre, *O Existencialismo é um Humanismo*, cit., p. 254.

isolamento do drama familiar, exhibe um quadro recorrente da vida quotidiana em Alfama, mostrando as problemáticas sociais que *determinam* aquelas vidas: o alcoolismo, a violência doméstica, a pobreza material e espiritual. Com efeito, Amália e António parecem constituir o *pharmakos* do bairro de Alfama; são eles o bode expiatório de uma sociedade degenerada, o reservatório de todos os vícios e defeitos, que necessitam de ser expiados para haja um progresso humano virtualmente sustentável.

Nesta peça, observamos portanto diversos conflitos: Amália e Bernarda, Amália e José, Amália e a população, António e a Louca/Rui, António e Amália, sintetizados, no fundo, no conflito: Amália/António e os *outros*. O binómio “destino e liberdade” constitui talvez o tema central desta tragédia, pois um e outro conceito estabelecem uma tensão entre si, mas não se excluem mutuamente, pois, apesar das forças que constroem a autonomia humana, existe sempre um corredor de liberdade:

“ANTÓNIO: (...) Não sinto remorsos, não me faz mal a recordação desse sangue (...) até parece que não fui eu, mas Deus ou o Diabo, ou...sei lá! que manejou o meu braço! Que tinha de ser, que tinha de ser: que esta morte estava já escrita, mesmo antes de eu vir ao mundo! (p. 35)”

Além da actualização das categorias gregas do género trágico, como as definiu Aristóteles, existem na peça várias referências à Grécia, bem como à peça de Sófocles, como podemos verificar através dos seguintes exemplos, e o próprio dramaturgo prescreve, numa didascália, que o enforcamento de Jocasta tome o valor de símbolo (p. 102). Contudo, independentemente da consciência explícita da tragédia de Sófocles, uma obra é sempre um ponto de chegada, uma consequência de tudo o que já foi escrito. Neste caso, o subtítulo *O Édipo de Alfama* evoca outras escritas do mito por Séneca, Corneille, Voltaire, Leon Cavallo, Cocteau, Stravinsky, Gide, Robbe-Gillet e ainda Pasolini.

Além disso, o destaque que Freud ofereceu ao mito na sua teoria da psicanálise *tirou* definitivamente Édipo do estrito campo da literatura, deixando de ser tratado exclusivamente pelos escritores e passando a ser uma referência comum. A verdade é que, através do mito de Édipo, Santareno acaba por integrar a realidade dos homens e mulheres portugueses num tempo mitológico que se repete em Alfama. Eles são, afinal, “deuses menores que se

agigantam na sua quotidiana luta perante o destino, o mal, o bem, a natureza, Eros e *Thanatos*...”<sup>25</sup>, corporizando o trágico *pathos* lusitano.

O modo de *dizer* o trágico<sup>26</sup> adquiriu assim um novo sentido antropológico, determinado pelo novo estatuto epistemológico do sujeito, agente temporal e espacialmente situado, que é ao mesmo tempo vítima das vicissitudes históricas. Além da identificação das categorias clássicas, o trágico nesta peça parece assim emergir do caos social, da podridão humana que mina a caridade e desumaniza o homem.

Contudo, a tragédia não constitui um canto de morte, antes uma promessa de vida: apesar de dizer o trágico, o homem pretende acima de tudo superá-lo. Afinal, como bem profetiza J. P. Serra, “certo é que na bordadura do trágico brilha, fulgurante, uma imensa aspiração solar.”<sup>27</sup>

ÁLIA ROSA C. RODRIGUES

---

<sup>25</sup> J. O. Barata, *História do Teatro Português*, cit., p.385.

<sup>26</sup> A estudiosa M. A. Ribeiro apresenta mais uma vez uma interpretação diferente, quando observa o seguinte: “Tomando por base *António Marinheiro*, pode dizer-se que a peripécia, o reconhecimento e os acontecimentos patéticos – principalmente a primeira – é que permitem a criação desse novo mito particular.” (*Mitogénese no Teatro de Bernardo Santareno*, cit., p. 70). Na verdade, consideramos que o tratamento do mito de Édipo na obra de Santareno, assim como da mitologia em geral, constitui uma repetição historicamente contextualizada de um mito universal, que remete para um tempo primordial, único, mas actualizável em qualquer cultura.

<sup>27</sup> J. P. Serra, *Pensar o Trágico*, cit., p. 442.