

1 2 9 0



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Susana Isabel Silva Micaelo Ilharco de Moura

BERNARDO SANTARENO
TEATRO, UTOPIA E PERFORMATIVIDADE

Tese no âmbito do Doutoramento em Estudos Artísticos,
Especialização em Estudos Teatrais e Performativos, orientada
pelo Professor Doutor Fernando Matos de Oliveira e apresentada
à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

maio de 2023

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

BERNARDO SANTARENO
Teatro, Utopia e Performatividade

Susana Isabel Silva Micaelo Ilharco de Moura

Dissertação de Doutoramento na área científica de Estudos Artísticos, Especialização em Estudos Teatrais e Performativos, orientada pelo Senhor Professor Doutor Fernando Matos de Oliveira e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

maio de 2023



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Dedico esta trabalho aos meus queridos mortos, lembrando-me especialmente de **Fernanda Lapa** e de **Bernardo Santareno**.



“Toda a cena se despiu dos elementos descritivos do texto. E resistiu, os textos de Santareno resistem em palco e a palavra dele torna-se numa força autónoma que sabe viver para lá dela mesma”

(Lapa, 2018)¹

¹ Anexo XII - Entrevista n.º 9.

Agradecimentos

Ao Graeme Pulleyn por todo o material cedido. Ao Luís Castro pela forma tão minuciosa e dedicada de como, comigo, partilhou sua experiência. Ao Teatro Experimental de Mortágua por me ter aberto as portas. Ao Álvaro Garrido pela prontidão das suas belíssimas explicações. Ao Vicente Batalha pela verdadeira partilha daqueles lados de Santareno que muitas vezes não nos saltam logo à vista.

A todas as pessoas maravilhosas que encontrei em Cuba e que foram essenciais para a reconstrução do caso do teatro de Bernardo Santareno naquele país. A minha sincera consideração e agradecimento à leitora de Havana do Instituto Camões, Maria Isabel Gaspar, ao ator e encenador Júlio César Ramirez, aos atores, Jorge Losada e Sergio Prieto e, ao dramaturgo cubano, Gérard Léon Filled.

Do outro lado do meu coração, agradeço ao meu irmão Pedro, pela sua infinita presença, à minha filha Madinha, por confiar no poder absoluto do reencontro, à minha querida Irmã Isabel e toda a comunidade do Carmelo de Coimbra, pela presença ininterrupta na minha vida.

Ao José Luís Neto, pelo seu dom intelectual, mas sobretudo pelo AMOR.

Por último, à minha mãe e ao meu pai!

Resumo

(...) nesta ilha de luz, no teatro, o homem, cada um de nós, pode ver-se realizado, «cumprido integralmente», pode aferir a sua real potencialidade de paixão, saber de quanto amor e ódio, de quanto bem e mal é capaz (...).

Bernardo Santareno

Santareno, Bernardo (1963). “Notas sobre teatro”, *O tempo e o modo*, p. 9-10

A obra dramática de Bernardo Santareno (1920-1980) tem vindo a ser lida e interpretada num registo demasiado dualista, ora no âmbito de uma escrita dramática de teor aristotélico, ora de uma escrita em aproximação ao teatro épico. Por reconhecer limitações e bloqueios neste programa dual, este trabalho confronta o dramaturgo que conhecemos com o histórico da encenação das suas obras, abrindo-se aos sentidos e caminhos de criação motivados e inspirados pela sua escrita até ao presente. O próprio Santareno afirmou repetidamente que a sua escrita apenas se cumpre quando se transfere para cena, pelo que esta tese considera e analisa grande parte das suas encenações ocorridas entre 1957 e 2017.

Confrontando as dinâmicas do sentido geradas no encontro entre a escrita e a encenação/recriação de Santareno ao longo deste período de seis décadas, organizei este trabalho em torno de cinco eixos temáticos: a sexualidade, o misticismo, o poder, a marginalidade e a liberdade. Estes grupos temáticos conferem maior mobilidade e pluralidade à interpretação da dramaturgia de Santareno, ampliada pela sua expressão cénica e dimensão performativa, em criações de 1957 a 2017.

Para além das primeiras encenações de Santareno que, ainda durante o Estado Novo, foram verdadeiramente significativas para a própria afirmação da obra do autor, coloco em relação de complementaridade e diálogo crítico outras criações mais próximas das novas linguagens de teatro, afetas ao âmbito performativo, as quais reinventaram a forma como a força dramática de Santareno pode, efetivamente, expandir-se em cena e acompanhar a constante reinvenção do seu legado. Pretende-se assim abrir novos caminhos na leitura desta obra dramática, após a recente celebração do centenário do nascimento do autor, em 2020.

Simultaneamente, esta tese inclui dados sobre a obra e a vida autor que, por diferentes motivos, não se encontravam acessíveis ao conhecimento geral. A título de exemplo,

chamamos especialmente a atenção para a encenação d'A traição do padre Martinho (1969), em Cuba. Decorria o ano de 1970, quando o encenador português Rogério Paulo encena com a companhia Rita Montaner, na cidade de Havana, esta obra de Santareno. No âmbito desta investigação, desloquei-me até Cuba, onde recolhi informações sobre este caso, nomeadamente, relatos pessoais de atores que participaram nesta peça e que entrevistei. Com esse material reconstruiu-se o relato e a análise deste episódio relevante da presença da dramaturgia portuguesa no exílio.

Tencionou-se chamar a atenção para o facto de existir uma produção dramática que antecede o ano de 1957, correspondente a A Promessa, e, portanto, urgiu a necessidade de se integrar esse material no teatro de Santareno. Excluí-lo ou mesmo negligenciá-lo não parece uma atitude crítica compatível com o estudo deste autor. Para isso, a presente tese contribui com a análise de Confissão (1945); um texto dramático escrito por Bernardo Santareno ainda enquanto jovem estudante de medicina.

Pretendeu-se com esta investigação contribuir para a desconstrução de ideias e factos que pareciam definitivos. No meu entender, não devemos assumir como fechada a tarefa da leitura de Bernardo Santareno e do seu teatro. Pelo contrário, o dinamismo da pesquisa e das encenações exige uma atualização constante, porque a sua dramaturgia se tem reinventado em cena.

PALAVRAS-CHAVE:

Bernardo Santareno – Dramaturgia portuguesa – Estudos performativos – Teatro Português – Teatro no exílio.

Abstract

Bernardo Santareno's dramatic work (1920-1980) has been read and interpreted in an overly dualistic record, either as a dramatic writing with an Aristotelian content or as an approach to epic theatre. By recognizing limitations and blockages in this dual programme, this work confronts the playwright we know with the history of staging his works, opening himself to the senses and paths of creation motivated and inspired by his writing until the present. Santareno himself has repeatedly stated that his writing is only accomplished when it is transferred to the scene, so this thesis considers and analyses a large part of his staging that took place between 1957 and 2017.

Confronting the dynamics of meaning generated in the encounter between writing and staging/recreation in Santareno over this period of six decades, I organized this work around five thematic axes: sexuality, mysticism, power, marginality and freedom. These thematic groups give greater mobility and plurality to the interpretation of Santareno's dramaturgy, expanded by its scenic expression and performative dimension, in creations from 1957 to 2017.

In addition to Santareno's first stagings which, still during the Estado Novo, were truly significant for the very affirmation of the author's work, I place other creations closer to the new theatrical languages, affectionate to the performative field, which reinvented the way in which Santareno's dramatic force can effectively expand on stage and accompany the constant reinvention of his legacy. The intention is to open new paths in the reading of this dramatic work, which certainly celebrates in this year of 2020 the centenary of the birth of this Portuguese playwright.

At the same time, this thesis includes data on the work and life of the author which, for different reasons, were not accessible to general knowledge. By way of example, we call special attention to the staging of *The Betrayal of Father Martinho* (1969) in Cuba. It was in 1970, when the Portuguese director Rogério Paulo staged this work of Santareno with the company Rita Montaner, in the city of Havana. As part of this investigation, I went to Cuba, where I gathered information about this case, namely personal accounts of actors who participated in this play and who I interviewed. This material was used to reconstruct the account and analysis of this relevant episode of the presence of Portuguese dramaturgy in exile.

It was intended to draw attention to the fact that there is a dramatic production that precedes the year 1957, corresponding to *A Promessa*, and therefore the need to integrate this material into the theatre of Santareno was urgent. Excluding or even neglecting it does not seem a critical attitude compatible with the study of this author. To this end, the present thesis contributes with the analysis of *Confession* (1945); a dramatic text written by Bernardo Santareno while still a young medical student.

This research was intended to contribute to the deconstruction of ideas and facts that seemed definitive. In my opinion, we should not assume as closed the task of reading Bernardo Santareno and his theatre. On the contrary, the dynamism of the research and the staging demands constant updating, because his dramaturgy has been reinvented on stage.

KEYWORDS

Bernardo Santarem – Portuguese Dramaturgy – Performative Studies – Portuguese Theatre
– Theatre in Exile

Índice

Agradecimentos	vii
Resumo	viii
Abstract	x
Índice de figuras.....	xvi
Índice de tabelas.....	xxi
Lista de Acrónimos e Siglas	xxii
INTRODUÇÃO	23
I – BERNARDO SANTARENO	32
1.1 Percursos: Vida e obra	32
1.1.1 Autobiografia: Português, Escritor, 45 Anos de Idade (1974).....	35
1.1.2 Biografia: Bernardo Santareno. Nos Túneis da Liberdade (2007)	45
1.1.3 Identidades: <i>Bernardo. Bernarda</i> (2005).....	49
1.2 Estudos sobre Santareno	58
1.2.1 O estado da investigação.....	58
1.2.2 Uma crítica dual: regime aristotélico e regime épico	64
1.2.3 Abertura e mobilidade: das fases aos ciclos temáticos	71
1.3 Teatro e Censura no Estado Novo	75
1.4 A <i>Revolução</i> : contributos de Bernardo Santareno	86
1.5 Um caso de internacionalização: Santareno em Cuba	92
1.5.1 Teatro português em Cuba: memórias e revoluções	94
1.5.2 Herança Cubana: duas edições d’Um Ator em Viagem (1971/1976).....	95
1.5.3 Opostos teatrais. Cuba: uma inspiração para a emergente revolução	98
1.5.4 Uma dupla estreia. Palavra portuguesa na cena cubana	99

1.5.5. Passagem para a cena.....	104
1.5.6. Casos na imprensa cubana	106
1.5.7 Cuba revisitada. Memórias recuperadas.	110
1.6 Confissão (1945).....	117
1.6.1 Dois textos distintos: Confissão (1945) e A Confissão (1979).....	117
1.6.2 Texto e contexto.....	119
1.6.3 Leitura e sentido.....	121
1.6.4 Recomposição da obra do autor	127
1.7 Fazer diferente. Palavras urgentes	132
II – TEATRO, UTOPIA E PERFORMATIVIDADE	143
2.1 Do texto para a Cena.....	143
2.2 Arte e política.....	149
2.3 Virtudes e Multiplicidades Utópicas de Santareno	159
III – OS CINCO CICLOS TEMÁTICOS	165
3.1 A obra escrita vista pela cena.....	165
3.2 O teatro de Bernardo Santareno: renovações, causas e evidências.....	170
3.3 O Ciclo da Sexualidade.....	175
3.3.1 Atos de fala n’A <i>Promessa</i> (1957)	175
3.3.2 Análise de casos cénicos	178
3.4 Ciclo do Misticismo.....	200
3.4.1 Percepções do místico em Santareno	200
3.4.2 Análise de Casos Cénicos	201
3.5 Ciclo do Poder.....	216
3.5.1 O poder da perspectiva	216

3.5.2 <i>Dois textos num mar só: O Lugre (1960) e Nos Mares do Fim do Mundo (1957)</i>	218
3.5.3 Casos cénicos em Análise	222
3.6 Ciclo da Marginalidade	249
3.6.1 Desde o amor à morte: leituras preliminares	249
3.6.2 Casos Cénicos. Análises	259
3.7 Ciclo da Liberdade	275
3.7.1 Ressonâncias em <i>Português, Escritor, 45 anos de idade (1974)</i>	275
3.7.2 Indícios do texto. Análise(s) prévias ao espetáculo	278
3.7.3 Análise do espetáculo	281
CONCLUSÃO	288
BIBLIOGRAFIA	293
ANEXOS	302
ANEXO I - Email do ex. Reitor do Seminário dos Olivais	
ANEXO II - Manual de leitura do espetáculo de 2017 - A Promessa	
ANEXO III - Texto original do espetáculo de 2005 - Bernardo. Bernarda	
ANEXO IV - Folha de Sala do Espetáculo: Os Anjos e o Sangue	
ANEXO V - Cartas de Bernardo Santareno a Maria Bairrão Oleiro	
ANEXO VI - Texto que serviu de base à folha de sala do espetáculo de 2005 - Bernardo Santareno. Nos Túneis da Liberdade	
ANEXO VII - Programa do espetáculo de 2005 - Bernardo. Bernarda	
ANEXO VIII - Confissão (1945), de Bernardo Santareno	
ANEXO IX - Folha de Sala do Espetáculo: O Duelo	
ANEXO X - Programa Bernardo Santareno em cuba, 2018 - Cuba y Portugal: 1ª Producción Teatral	

ANEXO XI - Documentos por mim fotografados do Centro de Documentação 25 de Abril da Universidade de Coimbra

ANEXO XII - Entrevistas

Índice de figuras

- Figura 1** - Rosto de Bernardo Santareno projetado na tela de fundo do palco no início do espetáculo “Bernardo Santareno...nos túneis da liberdade”. Encenação de José Ramos (Santarém, 2007).....45
- Figura 2** - Fotografia de uma das cenas do espetáculo. Ator da direita a representar Bernardo Santareno já na fase adulta.47
- Figura 3** - Fotografia geral do elenco.....48
- Figura 4** - Cartaz do espetáculo “Bernardo. Bernarda”. Fotografia do rosto de Bernardo Santareno no canto superior esquerdo. Em baixo, do lado esquerdo, fotografia da atriz Isabel Medina; do lado direito, de Fernanda Lapa.49
- Figura 5** - Fernanda Lapa; ensaio de leitura56
- Figura 6** - Ensaio. À esquerda, Fernanda Lapa. À direita, Isabel Medina58
- Figura 7** - Excerto do Protesto contra a Censura de A MÃE, de Stanislas Witkiewicz (parte do documento) (1)79
- Figura 8** - Excerto do Protesto contra a Censura de A MÃE, de Stanislas Witkiewicz (parte do documento) (2)80
- Figura 9** - fotografia de Rogério Paulo (à direita) reunido na sala de ensaios da companhia Rita Montaner, no teatro El Sótano, com alguns atores cubanos (Havana, 1970)..... 101
- Figura 10** - Documentação pessoal do ator cubano Sergio Prietto. Fotografia de uma das Cenas do espetáculo. Padre Martinho, ao centro. Teatro El Sótano, Havana, Cuba, 1970. 103
- Figura 11** - Capa e contracapa do Programa do espetáculo “La Traición del Padre Matin”, de Bernardo Santareno. Encenação de Rogério Paulo. Havana, Cuba (Novembro, Dezembro de 1970)..... 104
- Figura 12** - Cena do espetáculo. Atrás pode-se ver o pormenor do guarda roupa pendurado, tal como testemunham alguns atores agora entrevistados. 105

Figura 13 - Notícia de imprensa sobre questões relacionadas com o espetáculo.	108
Figura 14 - Notícia sobre a obra, o espetáculo e o dramaturgo português. Fotografia de cima: alguns atores antes de entrarem em cena. Em baixo: um desenho do padre colombiano, Camilo Torres (1929-1966), comparando a sua luta por um diálogo entre o Marxismo e o Catalocismo, com os princípios revolucionários do Padre Martinho.	110
Figura 15 - Elementos da Companhia Rita Montaner. Rogério Paulo no centro (Havana, Cuba. 1970).....	117
Figura 16 - Cena de A Promessa, pela Companhia do TEP (1957).....	179
Figura 17 - Cartaz do espetáculo A Promessa (1967). Enc, de Paulo Renato (1967, Lisboa)	185
Figura 18 - Cartaz do espetáculo António Marinheiro (1967). Enc. Costa Ferreira (1967, Lisboa)	186
Figura 19 - Desenho de Octávio Clérigo para os figurinos d´A Promessa (1967), enc. Paulo Renato, Empresa Vasco Morgado, 1967.....	190
Figura 20 - Desenho de Octávio Clérigo para o cenário d´A Promessa (1967), Enc. Paulo Renato, Empresa Vasco Morgado, 1967.....	191
Figura 21 - Cartaz do espetáculo A Promessa (2017). Encenação de João Cardoso. T.N.S.J. (2017).....	195
Figura 22 - Fotografia de arte geral do cenário de “A Promessa”, encenação de João Cardoso. T.N.S.J. (2017)	197
Figura 23 - Folha de rosto do programa do espetáculo “O Duelo”. Encenação coletiva, 1985, Mortágua.....	204
Figura 24 - Fotografia de uma das cenas do espetáculo “O Duelo”, onde se pode ver alguns tópicos cénicos a representarem com exatidão da palavra escrita do autor, como por exemplo, a janela da casa onde se vê pormenorizadamente a lezíria ribatejana. 1985, Mortágua.....	205

Figura 25 - Cartaz do espetáculo “Os Anjos e o Sangue” (1991, Mortágua), de Bernardo Santareno. Enc. Bento Martins (1991, Mortágua)	206
Figura 26 - Fotografia do espetáculo “Os Anjos e o Sangue” (1991, Mortágua). Através desta imagem verificamos que os elementos brancos, vermelhos e pretos – tal como os do próprio cartaz – estão igualmente presentes em cena. Enc. Bento Martins (1991, Mortágua)	207
Figura 27 - Fotografia do espetáculo “Restos”, enc. De Manuel Ramos (2001, Mortágua)	209
Figura 28 - Cartaz do espetáculo “Restos”, produções TEM, enc. Manuel Ramos (2001, Mortágua).....	210
Figura 29 - Fotografia do espetáculo “Duelo”; produç. Útero. Enc. Miguel Moreira (2017, Lisboa). Nesta imagem é possível sentir-se a intensa energia do jogo; do entrecruzamento dos corpos dos atores/performers/bailarinos.....	212
Figura 30 - Fotografia da cena do espetáculo (O Lugre, 2016). Enc. De Graem Pullyen. Sala do Mar do Museu Marítimo de Ílhavo. (Ílhavo, 2016)	227
Figura 31 - Fotografia do espetáculo na sala do Mar do Museu Marítimo de Ílhavo. Nesta imagem vêm-se várias atrizes e atores aprisionadas aos cubos, alusivos ao confinamento que um navio em alto mar pode provocar à condição de um Homem marinheiro. (Ílhavo, 2016)	228
Figura 32 - Fotografia da Cena introdutória do espetáculo. Atrizes dentro da embarcação David Melgueiro, na sala da faina maior	228
Figura 33 - Dois atores no hall de entrada do Museu. Este momento tinha como finalidade levar o público desde a sala da faina maior, para a sala do Mar, onde o espetáculo iria decorrer	230
Figura 34 - Fotografia de atores em linha num momento de oração coletiva	231
Figura 35 - Fotografia da cena do espetáculo, baseada sob a técnica de teatro físico	232

Figura 36 - Fotografia da Cena geral do espetáculo. Momento de representação da noite em alto mar	234
Figura 37 - Fotografia dos cubos que serviam de base a toda a construção cenográfica. Nesta imagem podemos vê-los a funcionarem enquanto camaratas do navio.....	234
Figura 38 - Fotografia de atrizes e atores numa cena geral do espetáculo, onde se pode verificar a escolha dos figurinos pela camisa ao xadrez alusivo ao litoral português	236
Figura 39 - Fotografia de uma das cenas do espetáculo. Neste momento vemos mulheres, que em terra ficavam a trabalhar no processo de secagem do bacalhau. À esquerda é possível ver-se a proximidade do público com a cena.....	239
Figura 40 - À direita, vestida de branco, atriz do grupo de teatro do Noroeste conduzindo um dos grupos de espetadores para dentro do navio.....	242
Figura 41 - Cena cómica nas instalações da cozinha do navio	244
Figura 42 - Cena na casa das máquinas do navio	245
Figura 43 - Fotografia da cena da enfermaria: rapaz doente, ao meio, entre o público..	246
Figura 44 - Cena final, já no exterior do navio	247
Figura 45 - Dois atores no momento final, durante a leitura das cartas	248
Figura 46 - Imagem que serviu de base para a divulgação do espectáculo	250
Figura 47 - Imagem do espetáculo O Pecado (1998, Lisboa). Ator/performer: Pedro Lopes	260
Figura 48 - Ator/performer (da esq. para a dir: Eduardo Barretto, António Jorge, Pedro Siva e Rita Rodrigues). Nesta imagem pode-se ver o retângulo cénico que confina cada performer.....	262
Figura 49 - Fotografia Ator/performer (ao centro: Isabel Ruth. À direita: Gisela Cañamera; à esquerda: Martim Pedroso; ao fundo: Pedro Lopes).....	264
Figura 50 - imagem da capa do programa de Sala, que igualmente serviu de base para o cartaz e toda a restante divulgação.....	266

Figura 51 -Fotografia de Tiago Castro e Luz da Câmara	269
Figura 52 - Fotografia do espetáculo (da esq. para a direi.: Ricardo Cruz, Diogo Bento e Tiago Castro)	271
Figura 53 - Fotografia do espetáculo (da esq. para a dir: Carla Vasconcelos, Luz da Câmara e Rita Tomé)	272
Figura 54 - Fotografia do final do espetáculo – momento do aplauso - Português, Escritor, Quarenta e Cinco Anos de Idade (1974). Estreia no Teatro Maria Matos. Enc. Rogério Paulo (1974, Lisboa). (Bernardo Santareno, o terceiro a contar da esquerda. Rogério Paulo)	283
Figura 55 - Fotografia de um ensaio para o espetáculo Português, Escritor, Quarenta e Cinco Anos de Idade (1974). Ensaio. Rogério Paulo encontra-se vestido com uma camisa branca, o terceiro a contar da direita. Estreia no Teatro Maria Matos. Junho de 1974....	283

Índice de tabelas

Tabela 1 - As três fases da obra de Santareno estabelecidas pela crítica	167
Tabela 2 - A obra de Santareno organizada segundo ciclos temáticos	168
Tabela 3 - Relação entre encenações e constituição dos ciclos temáticos	169

Lista de Acrónimos e Siglas

- BMS – Biblioteca Municipal de Santarém;
- BNP – Biblioteca Nacional de Portugal;
- CCB – Centro Cultural de Belém;
- C.D.25.a.U.C. – Centro de Documentação 25 de Abril da Universidade de Coimbra;
- ENVC – Estaleiros Navais de Viana do Castelo;
- Esp.p.B.S. – Espólio pessoal de Bernardo Santareno;
- MMI – Museu Marítimo de Ílhavo;
- RTP – Rádio Televisão Portuguesa;
- TEM – Teatro Experimental de Mortágua;
- TEP – Teatro Experimental do Porto;
- TNDMII – Teatro Nacional Dona Maria II;
- TNSJ – Teatro Nacional de São João.

INTRODUÇÃO

“A obra de arte, para se cumprir, terá de enraizar profundamente num certo povo e numa certa hora. (...) O Artista terá de detectar todos os perigos, todas as alienações desumanizantes do homem do seu tempo. A técnica pode ser, ambigualmente, libertação e alienação. Os artistas, aceitando os maravilhosos progressos da técnica, ajudarão o homem a chegar à sua libertação, à sua dignidade autêntica de homem. Por isto é que a arte tem que ser, naturalmente, uma ‘arte social’.”

Santareno (1963 (b): 10-11)

O teatro interage diretamente com o coletivo, tendo por isso sido alvo do olhar atento do aparelho censório durante o Estado Novo. Nesse contexto, a produção dramática do país viu-se cingida a duas escolhas: ou se agregava ao status quo, submetendo-se a uma posição de subalternidade em relação ao regime, ou se colocava ao serviço da resistência e da emancipação social. Quando assim acontecia, para muitos o teatro representava uma afronta.

António Martinho do Rosário, médico e psicólogo, adotou o pseudónimo de Bernardo Santareno (1920-1980). Foi assim que se identificou como dramaturgo. Durante este período, à semelhança de outros autores portugueses, o seu teatro foi visto como uma ameaça por parte dos diferentes quadrantes que sustentavam e validavam o sistema político então em vigor. A sua escrita é marcada pelo intuito de denunciar, uma característica da qual o autor nunca se desviou, motivo reforçado para a vigilância do aparelho de censura. Essa opressão deu-se de modo permanente e manifesta-se sobretudo no momento da passagem da escrita para a cena. Santareno não se conformou e procurou resistir às adversidades. Daí amolgar-se progressivamente com a militância na evolução da sua obra.

Esta obra dramática, tendo origem em diferentes fases e revelando diversos níveis de implicação social e de intensidade polémica, manteve como fio condutor um teatro capaz de alertar consciências. Santareno acreditava que o teatro possui a intrínseca capacidade de transformar as sociedades. As suas palavras demonstram esse fato irredutível:

“(...) Realmente não se concebe hoje o teatro a não ser como um serviço social: Meio poderoso (provado em muitas centenas de anos) de formação

humanística e estética dos povos, catársis de paixões, elemento fundamental na consciencialização desses povos (...).”²

Nesse sentido, no que respeita à obra de Santareno, o autor propõe uma genuína crítica à sociedade portuguesa, que direta ou indiretamente continua presente na matéria dramática que nos legou. Partindo do princípio de que não é possível compreender a amplitude espetacular e política da escrita de Santareno sem a autenticar no plano cénico, pretendo neste trabalho analisar o processo e os modos sucessivos da sua encenação, até à atualidade. Qual a relevância de Santareno enquanto dramaturgo? Qual a urgência e o apelo que orienta ao longo das décadas a sua encenação? O teatro de hoje tem interesse pela sua dramaturgia? Como é que a performance atual apresenta as suas ideias e renova a sua palavra? A evocação e o interesse histórico e social do drama comprometem a sua atualidade performativa?

Tenhamos em consideração que estamos perante um teatro que privilegiou acima de tudo um conjunto nuclear de linhas temáticas: as questões de género, a dimensão espiritual da vida versus questões afetivo-sexuais, o proletariado, a relação entre Deus e o Homem, o poder político e eclesiástico. Em suma, Santareno deixou-se encorajar pelos binómios que se movimentavam sobre si mesmo e sobre o seu tempo. A evocação e problematização destes temas chocavam de modo evidente com os valores monolíticos e inquestionáveis que caracterizavam o Regime.

O presente estudo inicia-se no ano de 1945 e decorre até à atualidade. Procurarei cumprir com dois objetivos principais. Em primeiro lugar, apresentar uma leitura da obra dramática de Bernardo Santareno, mediante o estudo da sua passagem para a cena. Por outro lado, espero de modo complementar contribuir para ampliar a sua própria obra escrita, integrando nela algum material inédito descoberto ao longo da investigação. Ou seja, este trabalho permitirá acrescentar à biografia e à obra do autor factos, testemunhos e encenações, a partir de evidências e materiais recuperados durante o curso da investigação. Um dos contributos mais expressivos que agora pretendo integrar, relaciona-se com a valorização e contextualização do texto dramático *Confissão* (1945). Deparei-me com este texto na BNP, integrado no espólio de Bernardo Santareno. Até agora, este texto ainda não fora visto como

² Disponível em: https://www.rtp.pt/rtpmemoria/bocadecena/portugues-escriptor-45-anos-de-idade_1043. Acedido em outubro de 2018.

parte integrante da produção escrita do autor, embora esporadicamente e em contextos muito específicos tenha sido referenciado por alguns autores, como José Oliveira Barata³. Mas *Confissão* (1945) nunca foi efetivamente debatida pela crítica nacional, nem também, pelo menos pelo que averigui, se tentou compreender a relação de complementaridade com a restante produção escrita.

Até ao momento, os materiais e elementos referidos encontravam-se à margem do estudo da obra de Santareno, embora estejamos perante dados fundamentais para a sua leitura. É nesse sentido que acredito que, num primeiro plano, a recuperação destes textos, informações e referências vêm auxiliar a releitura, permitindo recolocar posições da crítica por vezes assumidas como definitivas. A investigação, ao surgir dentro de uma possibilidade mais alargada de uma tese, permitiu assim renovar o conhecimento e o contexto das obras. Por exemplo, *Confissão* (1945) é um caso que apresenta particularidades que inclusivamente a distinguem da restante escrita dramática do autor. Note-se por exemplo o facto de todas as personagens serem do género feminino. Este dado será certamente alvo de outra atenção em futuros dos estudos.

³ No manual de leitura do Teatro Nacional de São João que acompanhou *A Promessa* - espetáculo encenado por João Cardoso, em 2017 -, José Oliveira Barata escreve o seguinte: “(...) sem preocupações cronológicas, enumerem-se os muitos inéditos que António deixou: Olga, a Princesa Russa; A Renúncia; Este homem vai morrer, Recompensa, A Confissão; uma Noite de Natal; Os Médicos, experiências juvenis e desiguais que acompanham a vasta produção de «poemas ao divino». Enquanto expressão da frenética inquietude em busca de uma pacificação que o levou a pensar no sacerdócio, chegando a fugir para o seminário onde o pai o foi buscar (1944) (...)” (Anexo II:70). Há pelo menos duas referências mencionadas pelo autor deste excerto que a presente tese vem colocar em debate. O primeiro relaciona-se com o fato de tudo indicar que Santareno, contrariamente ao que se tem vindo a dar como certo, nunca frequentou o Seminário. Aliás, tudo indica que nem sequer se inscreveu. O outro dado que também nos parece relevante tem a ver com o facto de, com naturalidade, se confundir *Confissão* (1945) e *A Confissão* (1979). Ora o autor intitulou a primeira sem o artigo definido. Ao confrontarmos ambas, compreendem-se os motivos que incentivaram o dramaturgo estabelecer essa diferença.

Considerando que certas projeções, influenciadas pela vivência pessoal do autor e pela leitura que vai fazendo do mundo, determinaram uma parte significativa da sua obra dramática, serão repensados aspetos da experiência e inquietação ao longo da vida de António Martinho do Rosário e tópicos da escrita dramática de Bernardo Santareno. Num âmbito pessoal, por exemplo, muitas leituras têm vindo a relacionar o lado místico e religioso da obra do autor com a educação religiosa de António Martinho do Rosário, assumindo-se que Santareno, enquanto jovem, frequentou o Seminário dos Olivais⁴. Porém, deparei-me com alguns registos que vêm negar este pressuposto. Para além do testemunho do seu herdeiro, algumas das cartas do seu espólio pessoal contrariam esta informação. Aliás, tudo indica que Santareno nunca chegou a frequentar o Seminário (Anexo I). Em suma, o curso da presente investigação permitiu questionar algumas ideias feitas e confrontar um conjunto de dados que, até ao momento, se encontravam desintegrados do todo da sua obra.

Sendo Bernardo Santareno um dos dramaturgos portugueses mais expressivos do século XX, o fato é que a sua obra continua a ser formatada em três fases distintas: uma fase aristotélica, uma fase épica e, por vezes, uma terceira fase associada ao período pós-revolução. Esta interpretação não esgota, no entanto, a obra, como tem vindo a revelar o seu desenvolvimento performativo e a sua relação com as novas linguagens de teatro. É nesse sentido que aqui pretendemos propor uma releitura positiva e aberta do seu legado, valorizando as manifestações e continuidades da sua busca artística e da sua utopia performativa, ampliando o espaço que o teatro e os estudos teatrais (não) lhe têm vindo a conceder. Para Santareno, um dos papéis essenciais da dramaturgia e do dramaturgo seria “(...) refletir (...) os problemas mais urgentes da sociedade em que vive (...)” (Santareno, 1974 (d): 7). Neste sentido, podemos dizer que em toda a obra se debatem questões essenciais para a evolução social que se esperava atingir.

O desenvolvimento das questões colocadas pelo seu teatro é estruturante para a sociedade ambicionada pelo autor. No contexto opressivo próprio de um país entregue a um regime ditatorial, emerge a necessidade de mudança e determinação. Santareno vincula muitos dos seus dramas a este sincronismo, conferindo-lhe uma amplitude que frequentemente o transcende. Veja-se por exemplo o campo psicológico do padre Martinho,

⁴ Repare-se no caso do prefácio da edição ilustrada de *Nos Mares do fim do mundo* (1959). O historiador Álvaro Garrido escreve o seguinte: “Em 1944, por influência da mãe ingressa no Seminário Maior dos

personagem que desafia os dogmas da instituição, sugerindo um percurso livre e contrário à ideia de um sujeito totalmente regulamentado pela Igreja Católica. Nessa medida, a problemática individual passa, em muitos casos, a traduzir questões coletivas. Para tal, recorre muitas vezes ao povo, através do qual expressa limitações e condições de vida dos portugueses.

Pretendo, assim, contribuir para a revisitação desta obra dramática a partir da sua relação com a cena e o “espetáculo teatral” até ao presente. Se a interpretação crítica é dinâmica e Olivais, travando de seguida um conflito com o pai, um republicano anticlerical que o terá obrigado a regressar à vida civil e a retomar os estudos” (*in* Santareno, 2016). inter-relacional, a dimensão cénica alarga a semântica e os usos sociais e estéticos do texto dramático. Repare-se que Santareno escreveu porque pretendia que a sua palavra fosse, de facto, transferida para o palco, onde o texto se converte para uma nova textualidade que passa a integrar os sentidos do espetáculo porque, como o próprio dramaturgo escreveu:

“O que dá especificidade a esta forma de criação [texto dramático] são as condições especiais que ela exige para a sua realização plena: um palco, actores, (...) Daqui que o texto dramático não seja mais do que um elemento – fundamental, é certo – do espectáculo teatral.”

(Santareno, 1967 (a): 591)

A releitura da sua palavra escrita de certa forma já pertence e antecipa a dimensão cénica que se multiplica num conjunto relevante de encenações. Portanto, pode-se considerar que é na relação entre o texto e o espetáculo que se amplia a carga utópica da sua dramaturgia. Segundo Santareno, “(...) no teatro, tudo se conta pela acção, pelo diálogo; acção em cada representação renovada, recriada, perante um público nela comungante” (Santareno, 1963 (b):9-10).

Ao considerar-se uma acentuação dramática mais interveniente, sugere-se, logo de seguida, um teatro absolutamente moldado para a encenação. Embora o autor tenha acompanhado um ambiente social e político muito específico, há em toda a sua obra uma energia utópica transformadora que chega até hoje, e que oferece ao teatro atual, nomeadamente no âmbito das linguagens performativas das duas últimas décadas, novos caminhos de convergência entre a palavra, o corpo e a cena. Esta potência já fora

demonstrada por alguns criadores nacionais, como o caso das propostas cénicas de Luís Castro⁵.

Sarrazac afirma que “as artes exteriores como o cinema, o vídeo, a performance, a dança contemporânea, invadem (...) o drama e tendem a transformá-lo” (Sarrazac, 2011:46). A cena e o estado performativo estabelece assim uma espécie de nova criação do próprio texto, já nas palavras do próprio Santareno: “uma peça de teatro só é espectáculo quando o pano sobe e, por intermédio dos actores, a representação começa: antes, não (...)” (Santareno, 1963 (b):9-10).

Para a organização do presente estudo, tomei em consideração a forma como a força temática dos textos passa a ser ativada pela textualidade do espetáculo e das novas linguagens cénicas. No conjunto, situo a baliza temporal do respetivo estudo de casos, entre 1957 e 2017. Este período também veio permitir elaborar um confronto entre certas encenações da época com atuações performativas dos últimos anos.

Acredito que a abordagem temática do teatro de Santareno seja capaz de entusiasmar a produção nacional, nomeadamente quanto à procura de outras linhas performativas mais eficientes, de modo a ressignificá-la à luz da criação de cada espetáculo. Ao se concordar que as novas linguagens cénicas têm vindo a situar-se para além da visão texto-cêntrica, será, também, dentro dessa dimensão que a utopia de Santareno continuará a afirmar-se perante a produção nacional. Desse reajuste, a utopia do drama passa a ser transferida do plano “real ou virtual para o palco” (Sarrazac, 2011:17-18), pois, tal como afirma JeanPierre Sarrazac: “(...) o que é primordial no teatro é o palco.” (*ibidem*:19).

A vida e a obra deste autor são aparentemente indissociáveis. Este facto leva-me a evocar como caminho de leitura neste trabalho o conceito de utopian performatives avançado por Jill Dolan, na abertura de um livro com o mesmo título:

⁵ Refiro-me aos seguintes casos cénicos encenados por Luís Castro: Pecado (1998), apresentado no pequeno auditório do CCB e António Marinheiro (2001), no espaço Karnart.

“Utopian performatives describe small but profound moments in which performance calls the attention of the audience in a way that lifts everyone slightly above the present, into a hopeful feeling of what the world might be like if every moment of our lives were as emotionally voluminous, generous, aesthetically striking, and intersubjectively intense”

(Dolan, 2005: 5)

Podemos assim entender a manifestação da obra escrita de Santareno em cena como uma oportunidade para libertar a sua energia emotiva e social, uma forma de performatividade utópica nos termos propostos por Dolan. O palco torna-se um lugar de reativação de enunciados textuais que são portadores de um ímpeto humano transformador, por exemplo, questionando os limites do corpo e do desejo n’A Promessa ou no Duelo.

Nesta medida, quando a palavra escrita se transfere para uma dimensão performativa, pode expor no espaço da cena a visibilidade a denúncia inscrita na palavra do autor, aproximando-nos sensorialmente da sua carga utópica. Perante a relação destas ideias e, se olharmos para algumas das encenações mais recentes, concluímos que a palavra de Santareno tem demonstrado uma infinidade de vantagens e possibilidades performativas. É sobretudo este aspeto que pretendo demonstrar, através dos casos cénicos contidos nesta tese.

Ainda nesse mesmo sentido, admito que não é possível desviar Santareno das correntes do teatro político. Recordo que, pelos meados do século XX, surge na Europa um “teatro voltado para o presente da representação e do acontecimento cénico” (Sarrazac, 2009:29). Esta viragem propõe ao público um novo estado de consciência, pelo qual, finalmente, o processo de “desvendar o enigma do sentido” (*ibidem*) se transfere para o domínio individual.

Considerando as semelhanças entre Santareno e as linhas do teatro político, tenhamos em conta as palavras de Sarrazac: “o teatro realista já não é considerado como a esponja do real, mas sim (...) um espaço (...) onde se fazem experiências sobre o real tendo como única condição a teatralidade” (Sarrazac, 2009:21). Também me apoio em Roland Barthes, para que, e de acordo com as suas palavras, possamos defender a ideia de que “a cena deve falar a sua própria linguagem” (Barthes, 1984:21-22). Este crítico francês idealizava um teatro através do qual a matéria se tornaria signo (*ibidem*). Ligação essa que, na verdade, não é apenas inspirada, segundo as suas palavras, “[no]teatro oriental hipercodificado (...)

é também no realismo experimental de Brecht e dos seus predecessores Antoine e Stanislavski” (Sarrazac, 2009:23).

Em suma: a apresentação do estudo da evolução dramática e performativa do teatro de Santareno, sob a análise das suas contiguidades em cena, consiste num dos fatores mais decisivos para a escolha do tema da presente investigação porque, segundo as palavras do encenador João Cardoso: “(...) isto de actualizar um texto não é mais do que atravessá-lo com os corpos de hoje (...)” (Anexo II:22).

Posto isto, posso dizer que um dos principais objetivos passa necessariamente por articular a obra dramática de Santareno com a sua presença em cena. Na verdade, é com esta relação que tenciono repensar o seu legado. Em tudo me empenharei para que as conclusões deste trabalho suscitem aos estudos de teatro e à cena nacional uma releitura de Santareno, para que, efetivamente, este autor seja revisto e repensado no âmbito do teatro português, dando mais atenção à sua dimensão utópica e performativa da sua obra.

Na prática, encontrar legitimidade para esta investigação não me suscitou grandes indecisões. Bernardo Santareno trouxe emergentes e profundas controvérsias e, portanto, nessa medida, defendo que este estudo é um ato inadiável. Pretendo contribuir uma progressão crítica, de modo a gerar novas abordagens perante a obra deste dramaturgo. Sobretudo e, de modo efetivo, desejo contribuir para a recriação performativa dos seus textos, nas suas diferentes temáticas, possam libertar a energia humana e social que, incontestavelmente, é um marco incontornável da sua escrita.

Por outro lado, também quero interligar a leitura histórica, social e artística do país com o próprio autor, passando, assim, a reconhecer a sua obra como uma expressão dependente e associada aos condicionalismos da sua época. De igual modo, em resultado da produção/informação inédita agora reintegrada, surge uma vantagem suplementar: a autenticação de novas considerações críticas. Decerto que estes novos dados irão reformular as leituras da obra de Bernardo Santareno que, até ao momento, de forma redutora, parece que têm sido pensadas como definitivas.

Perante tudo isto, resta-nos aguardar pela sensibilidade da comunidade teatral e criativa, a favor de uma visão pluridimensional de Santareno. Importa não perder de vista que para acedermos à compreensão deste dramaturgo, há que analisá-lo à luz do processo cénico. Fica a expectativa de colaborar ativamente na ampliação da obra de Bernardo Santareno,

ênfatizando, a transversalidade da sua escrita e da sua projeção utópica no palco, bem como a sua afirmação continuada no âmbito dos estudos teatrais.

I – BERNARDO SANTARENO

1.1 Percursos: Vida e obra

“A coesão da obra poética de Bernardo Santareno resulta de um doloroso pacto autobiográfico.”

(Barata, 2017:70)⁶

Este capítulo apresenta-se dividido em três partes, por motivos que serão apresentados nas páginas seguintes. Na primeira, pretendo regressar a alguns tópicos relacionados com a autobiografia de Bernardo Santareno. Para tal, recorro ao texto *Português, Escritor, 45 anos de idade* (1974) que, além de fazer uma profunda crítica à guerra do Ultramar e à ditadura, é um texto que desenvolve certos aspetos biográficos relacionados com o pai do autor, que aqui pretendo recolocar e ampliar.

Na segunda parte desenvolvo questões convergentes com a biografia do autor, a partir de um espetáculo que tem origem num texto que convoca o percurso do autor. Refiro-me ao espetáculo *Bernardo Santareno*. Nos *Túneis da Liberdade* (2007), estreado em Santarém pelo Teatro Veto Oficina. Estamos perante um caso de uma dramaturgia que partiu de uma seleção de vários tópicos da vida e da obra do autor. O desenrolar deste espetáculo permite ao espectador percorrer as diferentes fases da vida de Bernardo Santareno, acentuando, sobretudo, a dimensão biográfica, em complementaridade com outros diferentes aspetos da sua obra.

Na terceira parte percorro a encenação do espetáculo *Bernardo*. Bernarda (2005), para tratar algumas questões ligadas à identidade e que estão presentes ao longo da obra de Santareno enquanto “dito mundo alternativo” (Dolan, 2005:3). Com encenação de Nuno Carinhas, as atrizes Fernanda Lapa e Isabel Medina escreveram *Bernardo*. Bernarda (2005)⁷ criando um texto que nasceu de várias seleções das obras do autor.

Antes de desenvolver estas três partes, pretendo evocar alguns estudos, opiniões e críticas que, no seu conjunto, confirmam a estreita ligação que podemos estabelecer entre a produção dramática e a vida do autor. Os seus contextos, contudo, procuram igualmente

⁶ Anexo II

⁷ Anexo III

construir novas realidades e dar conta de tensões e questões que transcendem o sujeito. É neste enquadramento que a sua escrita e a encenação dos seus textos se aproximam da carga utópica que Bernardo Santareno tanto ambicionou. Essa ideia de um mundo novo, presente nos textos, abre-se assim às novas linguagens performativas da contemporaneidade.

Os enquadramentos sociais, religiosos e políticos que mais se destacam nos textos de Santareno não surgem por mera casualidade, vêm notoriamente de um conjunto de preocupações, experiências e debates insistentemente presentes nas suas palavras. Como refere Luís Castro, um dos encenadores que o têm recolocado em cena, “nada em Santareno é por acaso” (Castro: 2018)⁸. O drama dos ambientes dramáticos santarenianos denunciam diferentes realidades oprimidas e permitem assim que o autor tome posição perante a ditadura e todas as consequências nefastas que daí surgiam. A denúncia, para além de mostrar aquilo que se quer anular e/ou transformar, tem intrinsecamente também a capacidade de construir em simultâneas novas alternativas sociais, abeirando-se de novas proposições utópicas. Para Santareno, o teatro serve como uma ferramenta ao serviço do Homem capaz de lhe possibilitar, nas suas palavras: “de, ao lado da vida, existir um centro, um lugar (...) em que a paixão e a imaginação possam arder livremente, até ao fim, sem as limitações do quotidiano” (Santareno, 1963(b):11).

Assim, se por um lado todo o teatro de Santareno é sugestionado pela sua vida, pelas problemáticas sociais e políticas marcadas por um regime de ditadura, por outro, toda a sua vida encontra-se ampliada no seu teatro. Há muitos estudiosos que evidenciam esta interligação, como por exemplo Bento Martins (1932-1993), encenador e amigo íntimo de Santareno:

“Bernardo Santareno exorcizava os seus fantasmas através do que escrevia e que tal material constitui um pouco do subconsciente colectivo do povo que somos (...) Daí a atualidade e simultaneamente as suas falhas (...) uma figura autobiográfica (...) trágico na sua timidez, no seu isolamento, na sua autocontemplação, na hipersensibilidade no pecado escondido da escrita, indicando claramente que, na sociedade em que vivemos, o escritor é também quantas vezes um marginal!”

(Martins, 1991)⁹

⁸ Anexo XII - Entrevista n.º 1

⁹ Anexo IV

Também o historiador José Oliveira Barata chama atenção para a indiscutível correlação entre a vida e a obra de Santareno. Quando colocamos estes dois domínios em paralelo, é possível que resulte num confronto entre, segundo as palavras de Barata: “(...) tudo o que até agora preocupava o autor. Mas pensando na plateia, procurava-se ser mais direto; didático; ‘dizer’ apoiado numa base documental; procurava-se uma maior eficácia.” (Barata, J. Oliveira *in* Santareno, 1983:25).

Em outubro de 1973, a Revista Autores publica uma entrevista de Bernardo Santareno a Fernando Arrabal (1932). O dramaturgo português, ao identificar-se com o dramaturgo espanhol, esclarece-nos sobre as suas expectativas para com o futuro papel do teatro na sociedade portuguesa. Este testemunho vem comprovar que a projeção da própria vida na obra, foi, de facto, uma intencionalidade no seu trajeto criativo. Por exemplo, ao refletir sobre o papel do teatro, Santareno revê-se nas palavras de Arrabal. O teatro serviria para “evitar a loucura, custe o que custar (...). Rio de mim próprio, vejo-me grotesco diante dum mundo organizado (...) Eu sou as personagens das minhas peças” (Santareno, 1973 (b):6).

Não se pode fugir à presença deste isocronismo entre o drama e a própria vida, colocar em debate o profundo sofrimento humano que pela sua natureza transcende o «eu» e se amplia para uma dimensão coletiva. Por exemplo, no caso d’O Luge (1959) compreendese que, de facto, esta obra é um prolongamento da narrativa épica Nos Mares do Fim do Mundo (1959). O relato pessoal do dramaturgo, enquanto médico da frota bacalhoeira, culmina numa projeção da dimensão coletiva das precárias condições do proletariado à época. Esta estreita ligação é referenciada por Álvaro Garrido:

“O quotidiano da faina maior é representado em tons realistas por Bernardo Santareno em dois textos de natureza diferente, ambos editados em 1959: O Luge (...) e nos Mares do Fim do Mundo, um livro de crónicas de viagem, que inclui elementos documentais e de ficção sobre as campanhas que fizera como médico da frota bacalhoeira, entre 1957 e 1959”

(Garrido (2016) *in* Santareno (2016:12))

Para lá da mundividência do autor, a convergência entre a produção dramática e a sua biografia, sendo uma tónica enraizada nos estudos literários e teatrais, ocupa no seu caso um lugar relevante para o escrutínio da sua obra. Surge, desta condição, uma relação causa/efeito, ocorrendo um conflito “entre o «eu» e o «mundo»” (Sarrazac, 2009:10). José

Oliveira Barata coloca este paralelismo no plano de um processo simultâneo de escrita e autoconhecimento, que nos parece captar uma característica central nesta relação:

“Os sessenta anos da vida de Bernardo Santareno (...) revelam-nos a complexidade da rebeldia contra «dogmas» aceites e vividos com mística devoção, para, progressivamente, percorrer os campos da heterodoxia da «marginalidade» como tortuoso caminho que funciona como processo de auto-conhecimento porque testa os limites.”

(Anexo II:70)

1.1.1 Autobiografia: Português, Escritor, 45 Anos de Idade (1974)

“Matei os dois terroristas. Se não os tivesse morto, provavelmente teriam sido eles que me teriam liquidado. É a guerra! Mas sofri e sofro muito (...) Sinto-me mal, agoniado. Amanhã estarei melhor (...) Talvez os pais tenham razão: se calhar, não sirvo para isto. Escrevam-me, ajudem-me. Nada mais posso dizer hoje. Um beijo do vosso João”

(Santareno, 1974(a):287-288)

Em 1957, o Teatro Experimental do Porto (TEP) estreou *A Promessa* (1957). Já muito se escreveu sobre este momento no teatro nacional. Convém ressaltar que tendo a censura permitido a representação integral do texto, a elite do Norte, no momento de crítica ao espetáculo, acusou-o de ser imoral. Assim início este capítulo porque em certa medida, as sequelas desta estreia fragilizaram os caminhos para a futura encenação dos textos de Santareno, num tempo histórico marcado pela censura e pelo preconceito. Esse impacto ainda se sente 14 anos mais tarde, com *Português, Escritor, 45 Anos de Idade* (1974).

Se a conjuntura do país impossibilitou a encenação continuada da sua obra, não é de espantar que em 1974, Santareno, para além de um certo abatimento emocional que lhe era natural, manifeste um profundo desânimo quanto à realidade do teatro nacional. Portanto, pode-se dizer que de facto já nada havia a perder. Ora, perante este desapontamento, esta peça também serviu para o autor assumir o término da sua obra escrita. No entanto, surge o 25 de Abril e, para benefício do teatro português, Bernardo Santareno continuará a

escrever. Nesta fase, o dramaturgo assistiu também à representação do seu teatro num país finalmente livre, após quase meio século de ditadura.

É por este motivo que *Português, Escritor, 45 Anos de Idade* (1974) tende a ser vista como uma obra que assinala a reforma da sociedade portuguesa, reconhecida como essencial na reconstrução da identidade do teatro nacional. Contudo, devemos reconhecer que este texto se desenrola em redor de aspetos da vida do seu pai, portanto, em certa medida, também em torno da sua própria vida, mais especificamente no que toca à relação entre ambos, marcada por tantas dificuldades e desencontros.

Português, Escritor, 45 anos de idade (1974) inaugura uma nova fase do autor. Embora este texto tenha sido escrito a poucos meses de despoletar a Revolução, o certo é que, ao discutir em profundidade a realidade do país massacrado pela ditadura, constitui um caso que imediatamente se pode recolocar no âmbito da dramaturgia da revolução. O 25 de abril de 1974 veio também renovar a dramaturgia e suscitar novas formas de escrita para teatro, especialmente a que experimentava uma relação com o contexto e com o corpo social e político da pós-revolução, permitindo dar voz a sujeitos e processos longamente ocultados.

Durante o processo de análise deste texto, deparamo-nos com muitos indícios que confirmam essa atenção à contemporaneidade, sobretudo, pelo modo como recorria às novas estéticas da época, nomeadamente, no que se refere às particularidades do teatro épico. Segundo Sarrazac, durante a década de 70 apareceu na Europa “(...) Uma tal dramaturgia (...) um teatro de jornalismo ou de reportagem (que) aponta um facto da sociedade e escamoteia-o, entenda-se, naturaliza-o (...) numa monstruosidade desprovida de qualquer exemplaridade”. (Sarrazac, 2011:62). É inegável que este aspeto também se encontra em *Português, Escritor, 45 Anos de Idade* (1974) e que, efetivamente, o autor recorreu a factos e memórias. Por exemplo, se tomarmos em consideração o modo frontal com que Santareno retrata a guerra do Ultramar, posicionando Portugal sob a perspetiva de país colonizador, percebe-se que o autor teve uma constante preocupação em diferenciar com clareza os sujeitos subalternos e os subjugadores, denunciando e nada encobrendo ou disfarçando:

“(...) Escritor – Sentes-te capaz de matar? / Filho – Não! Mas talvez eu escape, talvez não vá...? / Escritor - É uma guerra perdida, uma guerra injusta. / Mulher – Uma guerra sem fim. (...) Filho – (...) Repugna-me a deserção... / Escritor – E esta guerra não te repugna? É a guerra deste

Governo, dos capitalistas, dos oficiais maiores.../ Mulher – Quero-te vivo, meu filho!”

(Santareno, 1974(a):274-275)

A intencionalidade de um teatro jornalístico, preocupado com o processo de denúncia, aproxima este texto de uma estética documental. Seguramente que este propósito foi uma das intenções do autor, em palavras que não nos deixam dúvidas:

“Eu acabei esta peça em março de 1974 e naturalmente que eu não previa que esta peça pudesse ser representada, *porque esta peça é uma peça de teatro de documento*. Procura dar testemunho do fascismo em Portugal e sobretudo na fase salazarista, e eu teria dificuldade de publicá-la aqui.”¹⁰

Em Português, Escritor, 45 Anos de Idade (1974), em semelhança à restante obra de Santareno, sente-se desde início ao fim uma permanente inquietude. Aliás, a forma como o autor finaliza o próprio texto demonstra esse aspeto. No fim, com a pujança da energia coletiva de todo o elenco, os atores dirigem-se ao público com a seguinte questão: “Todos: A luta continua! (...) / Actriz-Mulher: Quem quer acompanhar-nos? / Todos: Quem quer acompanhar-nos?” (Santareno, 1974 (a):302). Esta confrontação convida o público a decidir. Faculdade essa que, devido às vicissitudes da ditadura, tinha sido verdadeiramente restringida nas últimas décadas. A necessidade de se criar um público cada vez mais consciente do meio e do seu poder interventivo era, claramente, uma urgência.

As várias fases da vida de Santareno e as transformações sociais e políticas do país são, ao longo do texto, colocadas lado a lado. Para isso, o autor construiu diferentes ambientes dramáticos que enquadram cada contexto e conjuntura social representadas, pois é da correlação entre as realidades políticas e as condições do povo português que surgem referências a aspetos autobiográficos do autor. Deste modo, a exemplaridade biográfica das personagens, mais particularmente a do seu pai, expõe o sofrimento humano e testemunha as condições de vida de uma época massacrada pela ditadura.

Há muito indícios que nos levam a acreditar que uma grande parte das divergências com o seu pai resultava de incompatibilidades quanto ao pensamento crítico de cada um deles.

¹⁰ Caeiro, Igrejas. “TV Palco”. R.T.P. Arquivos. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/entrevista-a-bernardo-santareno-artur-ramos-e-rogerio-paulo> (acedido a 13 de setembro de 2017).

O pai de Santareno, militante do Partido Comunista Português, manteve firme a sua oposição ao regime. A personalidade do pai não se coadunava sobretudo com a extrema sensibilidade do seu filho, principalmente, quanto à procura religiosa e espiritual tão significativa em todas as suas dimensões. Por exemplo, no ano de 1945 o autor descreveu a mágoa que sentiu, quando o seu pai lhe manifesta alguma incerteza em visitar a sua mãe que se encontrava doente, e internada num hospital. Sobre isso, Santareno relatou o seguinte:

“(…) Meu pai ficou, evidentemente, aborrecido com o facto da minha Mãe ficar cá no hospital, visto que o serviço é feito por irmãs. Creio que virá cá pela 1ª vez hoje. Cada vez sinto mais forte a incompatibilidade que me separa do Pai.”

(Santareno, 1945)¹¹

A conflituosa relação que o autor tinha com o seu pai representava um aspeto tão representativo da sua vida que este drama, sob o ponto de vista psicológico, pode ser considerado como uma espécie de reconciliação ou de reparação simbólica. Sobre isso, já no ano de 1974, durante uma das entrevistas que Santareno concedeu à RTP, as suas palavras são esclarecedoras:

“Eu estou completamente entusiasmado e comovido como devem calcular. Esta oportunidade é sobretudo dedicada em grande parte à memória de um homem que foi o meu pai. Foi um homem simples, um homem do povo. (...) sofreu em todas as prisões políticas do seu tempo como velho republicano que era, que esteve deportado em África e toda a minha infância e adolescência foi traumatizada por isso, e portanto, eu tenho agora esta peça que é no fundo um grito de raiva, um grito de desespero e até de desistência porque eu realmente estava com vontade de desistir porque não podia continuar a escrever nestas condições.

¹¹ Anexo VI

À memória dele, repito, que foi um homem extraordinário, um homem do povo. É um grande homem”.

(Santareno, 1974)¹²

Assim, se por um lado *Português, Escritor, 45 Anos de Idade* (1974) revela polémicas e controversas, por outro, no plano íntimo do autor, reativa-se um apaziguamento da sua relação com o próprio pai. No campo psíquico, esta obra confronta Santareno com as diferentes e complexas dimensões sociais e políticas que moldaram a personalidade do seu progenitor. Sobre isso, Santareno concluiu que:

“[o seu pai] Foi realmente um mártir do fascismo em Portugal, foi muito maior do que eu porque sofreu muito mais do que eu, e eu não quero deixar de falar disso porque uma das figuras desta peça, que é a figura do pai que eu trato naturalmente com especial carinho é realmente dedicada à memória do meu pai”¹³

É notório que a figura do seu pai neste drama simboliza o sofrimento do povo português no regime fascista. Em contrapartida, é possível deduzir-se que Santareno, pelo menos enquanto jovem adulto, relaciona-se com o pai de modo ambivalente, em subordinação afetiva. Por exemplo, durante as férias de Natal de 1944, em Santarém, o dramaturgo português escreve o seguinte:

“(…) Custa-me bastante a vinda para casa por causa do pai. (...) Afinal estamos eu e êle [sic], a dentro da nossa situação sempre cheia de silêncios em que se pensa e não fala, de sombras que pesam no coração, o melhor possível. O Pai soube ser delicado e desculpar. No entanto, mesmo assim, procuramos ambos não falarmos em assuntos que magoem o outro, são tam [sic] difíceis as nossas relações!”

(Santareno, 1944)¹⁴

¹² Caeiro, Igrejas. “TV Palco”. R.T.P. Arquivos. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/entrevista-a-bernardo-santareno-artur-ramos-e-rogerio-paulo> (acedido a 13 de setembro de 2017).

¹³ Caeiro, Igrejas. “TV Palco”. R.T.P. Arquivos. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/entrevista-a-bernardo-santareno-artur-ramos-e-rogerio-paulo> (acedido a 13 de setembro de 2017).

¹⁴ Anexo VI

Para José Oliveira Barata, à luz do olhar da psicanálise, esta vinculação de Santareno ao pai tem, em parte, origem na severidade paterna. Ou melhor, quase como um “duplo e doloroso confronto” (Anexo II:70), quando comparado com a doce e afetiva figura materna.

Ao se perceberem os vários momentos históricos representados no texto, é possível concluir que estamos perante um aspeto que colide com uma das estratégias a que o teatro épico recorre. Neste sentido, a investigadora Verdasca Botton¹⁵ divide este drama em duas fases distintas. Segundo ela:

“(…) na primeira parte do enredo, os fatos que antecedem a primeira Grande Guerra Mundial são o enfoque do texto. Na segunda, observando a guerra e os governos ditatoriais a ela vinculados, o «autor» analisa o fim e a continuidade das ideologias nazi-fascistas.”

(Botton, 2018:318)

Entendo que Bernardo Santareno, ao mobilizar tempos históricos e conjunturas sociais e políticas que ocorreram num período anterior à sua própria vida, pretende que o leitor/espetador se identifique e estabeleça empatia com o estoicismo presente na vida e nas decisões dos resistentes políticos à época. Mesmo reconhecendo que a escrita deste texto assume, efetivamente, uma posição contra a mentira da representação (Lehmann, 2017:153) recordo que, em parte, pode-se dizer que o recurso ao processo de revalorização das personagens já extintas, não só ilibaria o autor perante uma futura acusação censórica, como também se associa à estética do teatro épico. Abordar todas estas ligações é um ato inadiável porque o teatro, tal como afirmou Santareno, foi a expressão artística “(…) mais perseguida e censurada de todas as artes (...) logo a mais desmistificadora de todas as artes (...)” (Santareno, 1963:11).

Estas evidências mostram que o texto se desloca da estética das obras anteriores. Portanto, há razões para concluirmos que os condicionalismos da vida do autor também desempenham um papel na sua aproximação às correntes do teatro político que, segundo Piscator, são determinantes para que o teatro não atue redutoramente, mas sim que passe a ser “um meio para mudar a época” (Barata, 1983:118). A intensão de denunciar é tão

¹⁵ Investigadora da Universidade do Grande ABC de São Paulo.

determinante que, em vários momentos, Santareno dirige-se diretamente ao público, com o qual dialoga no preciso momento da escrita. Repare-se no seguinte exemplo:

“Sou português, escritor e tenho quarenta e cinco anos de idade. Estou desesperado, a vida dói-me horivelmente. Sim, esta representação é, gostaria que fosse, uma despedida. Uma despedida sem amor. Perdi tudo. O que lhes possa acontecer a vocês, espectadores, mesmo aos mais jovens, já não me interessa. «Português, Escritor, Quarenta e Cinco Anos de Idade», que acabaram de ver, foi a minha última peça”

(Santareno, 1974(a):299)

Para a maioria da crítica, um dos pontos essenciais em Português, escritor, 45 anos de idade (1974) sente-se na permanente tentativa de se aproximar à ideia utópica de uma “acção transformadora dos homens” (More, 1997:9-10), veja-se por exemplo o seguinte caso:

“- Escritor – Assim fui crescendo, sempre com o desejo de adquirir uma espingarda, a tal que nos havia de vingar (...). Percebi na altura própria que não se tratava tanto da arma que dá tiros, mas da outra, mais possível para mim, mais eficaz, muitíssimo mais custosa de conseguir...”

(Santareno, 1974(a):62)

Esta intenção dramática é relevante para a reedificação da sociedade na fase pós-revolucionária. Nessa medida, o conceito de utopia veiculado pelo poeta irlandês Thomas More (1779-1852), cruza-se e está presente neste texto Santareno enquanto modo crítico de rever o (seu) mundo. Vejamos como as palavras do editor Francisco Lyon de Castro (1914-2004)¹⁶ embatem com evidência nos propósitos de Santareno.

“(...) ela [a utopia] pressupõe uma atitude crítica em face das formas históricas da realidade e uma exploração do campo diferencial das possibilidades (...) «o sentido da terra», a atenção às questões sociais e políticas, sempre presentes na reflexão filosófica e moral (...)”

¹⁶ Foi o ativista e editor português Francisco Lyon de Castro (1914-2004) que em 1997 editou *Utopia*, de Thomas More, e escreveu a respetiva Introdução.

Ainda quanto à ligação deste texto ao teatro épico, não devemos ignorar o facto de que Santareno se fez valer da fábula, construindo através delas pequenas várias peças. O autor recorreu também à utilização de títulos enunciadores - letreiros que tinham a intenção de resumir o conteúdo da fábula. Ao empregar a música, máscaras e letreiros, mediatiza temas e ambientes insólitos. Quanto às orientações relativas ao plano audiovisual (idealizadas para três telas distintas integradas no cenário), o texto também lhes faz referência. Assim, foi possível esboçar-se um pano de fundo, onde as imagens se vão afirmando como um elemento enunciativo do próprio drama. Com estas particularidades, Santareno pretendeu, nas palavras de Verdasca Botton:

“(…) mais do que apresentar a imagem projetada no palco com uma fonte documental de informações acerca dos possíveis fatos que poderiam ter estimulado a manifestação em questão, a utiliza para revelar, através das «gargalhadas uníssonas de escárnio» (Santareno, 1987, v.4, p.15) que a acompanham, a sua descrença no governo pós 1929”

(Botton, 2010:320)

Santareno empregou métodos do teatro épico que serviram “(…) [de] certas flechas, adentro de uma perspectiva social” (*ibidem*). Deste modo, perspectivou-se que o público pudesse atingir uma “atitude fecunda para além do simples acto de olhar”. (Barata, 1983:116). Sabemos que, com o aproximar da revolução, se vislumbravam novos públicos sedentos de alternativas, de uma verdadeira renovação da expressão artística, de uma mudança efetiva, aliás, sentida pela sociedade em geral, e em particular, por Bernardo Santareno. No caso específico do teatro, busca-se um caminho alternativo à estética convencional. Duarte Ivo Cruz refere que:

“Esta geração que nasceu nos primeiros 20 anos do século apanha uma fase de transição da cultura teatral portuguesa. Pondera as expressões culturais do espectáculo (...). E deixa uma lista de nomes e estilos modernizantes variáveis (...)”

(Cruz 2001:301)

Podemos concluir que este texto acompanhou a reforma da sociedade portuguesa e simultaneamente o trajeto da vida do próprio autor. Além do mais, integra-se no conjunto de produção dramática que se associa à dramaturgia da revolução. Note-se que Santareno procurou repor determinadas realidades encobertas: o seu teatro participa nos diferentes processos de mudanças sociais, tendo em conta a representação das suas realidades e o debate da própria condição humana. Por tudo isto, o autor terá reconhecido nesta obra o momento ideal para tomar uma decisão fundamental: desistir da escrita.

Tenho vindo a entender que o autor dissimulava as controvérsias inscritas na sua obra em razão inversa à censura que sofria. Este texto é ilustrativo a este propósito. Quanto ao facto de Português, escritor, 45 anos de idade (1974) se aproximar da estética do teatro épico, torna-se claro que o efeito de denúncia social pode ser uma das intenções primordiais do autor, a bem ver, pelo menos na vida adulta, essa também foi uma das suas militâncias. Santareno recorreu à dissolução da personagem uma das estratégias mais comuns do teatro épico. Vejam-se as considerações de Guy Débord (1931-1994):

“duma forma muito lenta, muito progressiva e nunca definitiva. (...) em suma, a personagem está a mais, mas não é fazer desaparecer por magia esse «a mais» mas sim fazer o inventário das diferentes maneiras como o artista, seja o autor, encenador ou actor esculpe essa personagem.”

(Debord, 1972:75)

O ano de 1974 foi aquele em que, finalmente, eclodiu o momento da efetiva transformação. Com o 25 de abril, todo o processo de emancipação social procurou novos significados e, portanto, a sensação de eficiência da disseminação dos mesmos encontrava-se na ordem dia do teatro do nosso país. A proliferação da mensagem, referente aos novos valores sociais que reestruturam os mais recentes modelos dramáticos, tornou-se evidente. Para que ocorresse esse efeito contagiante do processo de emancipação social, vivido durante a fase do pós-25 de abril, a palavra escrita deveria reforçar a sua disseminação. O teatro desempenhou aqui um papel imprescindível: “(...) ao teatro cabia a urgente missão de descobrir, dar a palavra, educar, formar e informar.” (Vasques, 1999:1).

Por esta obra colocar em debate as condições do país, denunciadas de modo crescente, devemos projetá-la para o conjunto dos textos que contribuíram para a emancipação do teatro português. Contrariamente às expectativas do dramaturgo, este texto apenas demorou

três meses a ser encenado. O encadeamento de todas estas circunstâncias leva-me a olhar para este caso por um ângulo muito particular. Na verdade, reconheço-o como um «texto espectáculo», porque a intensidade da palavra escrita é tão significativa que, de modo confiante, permite afirmar que a encenação do drama já se pressente no próprio texto.

Enquanto leitores, visualizamos o ato performativo:

“(...) Escritor quando menino (sério, profundo) - Quando eu for grande, compro uma espingarda e mato-os a todos (...). (O pai não aguenta mais e perde os sentidos. Ensanguentado, molhado de suor (...)) é uma caricatura trágica do humano. Escuro total. Na obscuridade, começa a ouvir-se uma música dilacerada de horror, cortada por gemidos, gritos e uivos humanos (...)”

(Santareno, 1974(a):58)

Português, Escritor, 45 Anos de Idade (1974) aproxima-se a um itinerário de ideias e ideais que atravessam as diferentes gerações que protagonizaram o regime fascista. Nessa medida, é uma obra que debate vários momentos ao longo dos 48 anos de ditadura. Sob a forma de teatro documento, ampara-se em memórias do autor que se inspiram em aspetos biográficos, nomeadamente relativos ao seu pai. É ainda uma peça que dá conta das condições da sua passagem à cena. É no texto que emergem novas propostas para as mudanças que o autor pretendeu acentuar denunciar, porque, segundo as suas palavras:

“(...) [o teatro é] a mais viva, a mais reativa, logo a mais desmistificadora e «perigosa» de todas as artes. O que o dramaturgo tem para comunicar, gosta de o dizer cara a cara, olhos nos olhos, mãos nas mãos (...) o dramaturgo, que se escolheu dentro duma arte eminentemente coletiva, é no fundo, e sempre, um homem em ligação, um ser social”

(Santareno, 1963:10-15)

Se a generalidade do teatro de Bernardo Santareno é um ato de resistência, este drama faz emergir a “circunstância utópica” (More, 1997) de modo mais evidente, pela capacidade de redimensionar e projetar realidades da sociedade portuguesa.

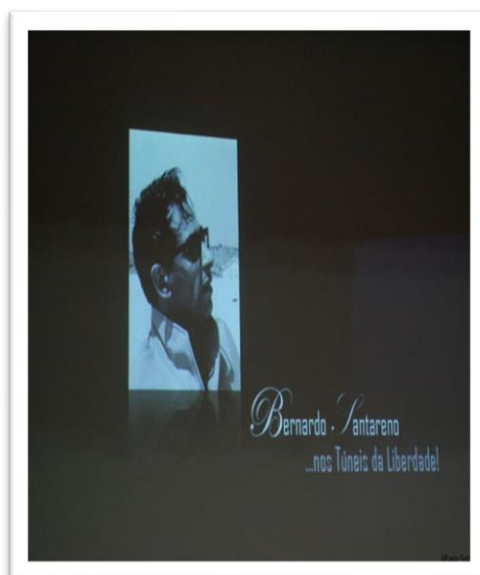
1.1.2 Biografia: Bernardo Santareno. Nos Túneis da Liberdade (2007)

“Não se imagina (...) local melhor para o desenrolar de uma acção trágica que põe o homem frente aos deuses, debatendo-se com o sopro calcinante da fatalidade.”

(Santareno, 1963:10)

Ficção e realidade caminham de mãos dadas durante cerca de duas horas de espectáculo onde se sucedem cenas sobre várias fases da vida de um homem que terminou os seus dias entre a amargura e o desalento. Um homem que na sua adolescência quis ser padre e quem, o pai, um revolucionário fervoroso republicano (...) foi resgatar ao seminário dos Olivais de pistola em punho que o preferia ver morto do que o ver Padre. Lenda ou realidade, a verdade é que o pai do escritor teve associado a movimentos revolucionários durante o Estado Novo (...).¹⁷

Figura 1 - Rosto de Bernardo Santareno projetado na tela de fundo do palco no início do espectáculo “Bernardo Santareno...nos túneis da liberdade”. Encenação de José Ramos (Santarém, 2007).



Fotografia: Nuno Domingues

¹⁷ In: “Peça sobre a vida e obra de Bernardo Santareno no palco em Santarém” (2007), *O Mirante*. Disponível em: <https://omirante.pt/semanario/2007-11-22/cultura-e-lazer/2007-11-22-peca-sobre-vida-e-obra-de-bernardo-santareno-no-palco-em-santarem> (acedido em maio de 2017).

Em 2008, o Instituto Bernardo Santareno¹⁸ e a Câmara Municipal de Santarém, propuseram ao grupo de teatro Veto Teatro Oficina¹⁹ a reposição do espetáculo Bernardo Santareno nos Túneis da Liberdade, estreado em novembro de 2007, no Teatro Municipal Sá da Bandeira, em Santarém. Difundir a obra e a vida de Bernardo Santareno²⁰ foi uma das primeiras prioridades desta encenação. É por este motivo que o associo agora ao âmbito biográfico.

A encenação teve a preocupação de representar as várias fases da vida do autor, desde o nascimento à infância, continuando pela sua passagem pela Universidade de Lisboa e de Coimbra, sem esquecer as relações amorosas, os conflitos que mantinha com o pai e a afetiva relação com a mãe. O espetáculo integrou também a possível breve passagem pelo Seminário dos Olivais de Lisboa e a colaboração como médico na frota bacalhoeira. No que corresponde à representatividade da vida adulta de Santareno, esta encenação enfatizou alguns dos seus maiores desafios enquanto pessoa e dramaturgo, por exemplo, a vivência da sua sexualidade, a incessante luta contra a ditadura e a subsequente perseguição censórica à sua obra. Apesar das dificuldades em obter informação completa sobre este espetáculo²¹, sabemos que em novembro de 2008, após um ano da respetiva estreia, a

¹⁸ O Instituto Bernardo Santareno, atualmente extinto, foi apresentado pela autarquia de Santarém em abril de 2006. A sua criação teve como principal função, segundo fora noticiado na altura, “[divulgar] a obra literária de dois vultos da cultura de Santarém, Bernardo Santareno e Almeida Garrett”. In: Lusa (2006). “Santarém vai ter instituto para promover obras de Bernardo Santareno e Almeida Garrett”. Público. (Disponível em: <https://www.publico.pt/2006/04/10/culturaipilon/noticia/santarem-vai-ter-institutoparapromover-obras-de-bernardo-santareno-e-almeida-garrett-1253523>) (acedido em agosto de 2017). E nas palavras do então presidente da Câmara, Dr. Francisco Moita Flores, este instituto “assentará na convergência de esforços da autarquia e dos grupos de teatro do concelho, no sentido de levar a cabo em permanência e consistência a divulgação da obra de Bernardo Santareno e de Almeida Garrett” (*ibidem*).

¹⁹ O grupo de teatro Veto Teatro Oficina é uma das estruturas que integram o círculo cultural Scalabitano, apoiada pela Câmara Municipal de Santarém.

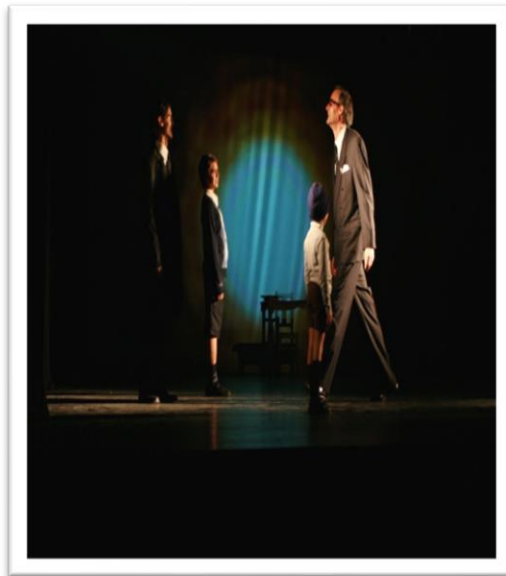
²⁰ “Pretende-se retractar o início do amor do escritor pelo teatro, ainda na fase de amador, a sua intensa actividade cristã até à formatura em Medicina, em Coimbra; as suas apaixonadas de quem se ouvia: «um amante puro e delicado»; o desencanto com uma certa Igreja; a actividade como o maior dramaturgo português contemporâneo; e o envolvimento político e de oposição ao Estado Novo que motivaram a perseguição, ostracismo e censura; a verticalidade do homem até ao seu fim que apesar das permanentes dificuldades materiais, encontra (...) na personagem do Padre Martinho: «Sou novo. Sinto-me livre. Estou preparado para a luta.»” (Anexo VI).

²¹ Não foi possível obter o texto original e toda a informação colhida se baseou em documentos e testemunhos obtidos junto de pessoas e artistas envolvidos, além de informação institucional que refiro sempre que tal se justifica. Apesar destas circunstâncias, entendo que a referência a este espetáculo faz sentido no contexto documental e argumentativo desta dissertação.

Perante estas condições, teve que se avaliar a pertinência em se convocar esta encenação para o nosso estudo. Decidi não excluir Bernardo Santareno, nos túneis da Liberdade por acreditar que esta referência, no domínio de uma outra investigação, poderá despertar interesse.

programação mensal do município de Santarém se intitulava «Mês de Novembro. Mês de Santareno». Foi neste âmbito que se organizou um vasto conjunto de eventos e de espetáculos estritamente relacionados com a obra e com a vida do dramaturgo. É dentro desta iniciativa que Bernardo Santareno nos túneis da Liberdade (2007) regressa à cena.

Figura 2 - *Fotografia de uma das cenas do espetáculo. Ator da direita a representar Bernardo Santareno já na fase adulta.*



Fotografia: Nuno Domingues

O sentido deste evento demonstra que houve da parte do poder local uma intenção de se associar à obra e à vida deste autor. Sabemos que a escolha de António Martinho do Rosário em adotar o pseudónimo de Bernardo Santareno está associada a Santarém, pelo que a autarquia recuperava deste modo um vínculo entre a cidade e o autor, reivindicando a identidade comum.

A produção escrita do texto resultou de um conjunto de dados relacionados com a vida profissional, artística e íntima do dramaturgo, e foi idealizado, segundo as palavras de Veto Teatro Oficina: “(...) a partir de testemunhos de familiares e amigos, suporte em correspondência pessoal e onde os textos dramáticos do autor estão bem presentes (...)”. Os autores do texto, José Ramos e Fernanda Narciso, explicam que grande parte deste processo de escrita resultou da análise da correspondência de Bernardo Santareno dirigida

à sua amiga e confidente, a Senhora Dona Maria Justina Bairrão Oleiro²². O texto é descrito por José Ramos “[como] uma narrativa dramática com factos reais e também ficção sobre a vida de Bernardo Santareno desde o seu nascimento até ao 25 de Abril”²³.

Figura 3 - *Fotografia geral do elenco*



Fotografia: Nuno Domingues

As expectativas para este espetáculo estavam bem definidas. Ainda segundo José Ramos, esperava-se que viesse ser semelhante “[ao] último espetáculo que fizemos ‘O Amor de Perdição’, uma adaptação de Romeu Correia e que fizemos aqui 52 ou 53 espetáculos nesta sala que leva 120 pessoas e esteve sempre lotação esgotada. Se acontecer o mesmo com esta peça ficamos satisfeitos. Nós andamos aqui com o espírito de amador e a única recompensa é sentirmos o calor das pessoas.” (*ibidem*).

Podemos assim concluir que esta produção teve um impacto comunitário significativo. É de assinalar que neste projeto se envolveram cerca de cinquenta elementos do Veto Teatro Oficina, trinta dos quais, sob a direção de Nuno Domingues, assumiram o papel de atores.

²² Refere-se à destinatária da correspondência do espólio pessoal de Bernardo Santareno integrado nos Reservados BPN.

²³ Disponível em: <http://vetobernardosantareno.blogspot.com/> (acedido a 20 de abril de 2017).

Até ao momento, pelos motivos acima já mencionados, não tivemos acesso a mais materiais que permitissem chegar a outras conclusões para além deste breve apontamento. Esta produção testemunha, no entanto, o interesse cénico que a escrita e (neste caso também) a vida de Santareno continuam a despertar, mormente em comunidades teatrais descentralizadas um pouco por todo o país.

1.1.3 Identidades: *Bernardo. Bernarda* (2005)

“Antes de «Bernardo. Bernarda» nunca tinha feito nada de Bernardo Santareno. Talvez por respeito à obra dele, nunca me atrevi”

(Lapa, 2018)²⁴

Figura 4 - Cartaz do espetáculo “Bernardo. Bernarda”. Fotografia do rosto de Bernardo Santareno no canto superior esquerdo. Em baixo, do lado esquerdo, fotografia da atriz Isabel Medina; do lado direito, de Fernanda Lapa.



Fotografia: gentilmente cedida pela Escola das Mulheres; produções.

Bernardo. Bernarda (2005) é um caso que coloca em evidência um indeclinável aspeto da obra de Santareno: a questão da identidade sexual e de género. Esta encenação vem ampliar a presença expressiva desta temática que, em larga medida, é frequente numa parte

²⁴ Anexo XII - Entrevista n.º 9.

da escrita dramática do autor. Na opinião de Fernanda Lapa, foi devido à importância que Santareno deu às questões ligadas à identidade do indivíduo em geral, que suscitou nele a vontade de aprofundar este caminho de escrita e conhecimento de si (Anexo XII - Entrevista n.º 9). Ao serem colocados em cena determinados aspetos ligados ao universo emocional e pessoal do autor, revela em si a necessidade de se ampliar perspectivas acerca do dramaturgo e da sua obra para além do que é demonstrado pelo domínio da palavra escrita. Neste sentido, reconheço este espetáculo enquanto momento único e particular, primeiro, por o texto ter sido escrito por Fernanda Lapa, amiga íntima de Santareno desde muito cedo, logo, consequentemente, foram acrescentados aspetos de outras dimensões, por outro lado, também enalteço este caso por entender que, quando a partir de um texto, surge o momento performativo, “fornecem-se naturalmente certos sentidos ao espetador, que na maioria dos casos se encontram restritos aos leitores” (Short, 1998:10-15).

Na relação entre a cena e a palavra, o predomínio da visualidade aproxima esta encenação de uma hegemonia que se poderia inscrever numa conhecida leitura crítica de Lehmann: “O adjetivo pós-dramático designa um teatro que é deixado a agir para lá do drama.” (Lehmann, 2017:31). Outra razão que despertou a vontade de se partir para a operação deste espetáculo foi a recomposição, através da linguagem performativa, as contiguidades que existiam no plano da narrativa. Deste modo, a cena abriu e mostrou outras considerações inerentes ao próprio texto; dimensões que convidam o público a transcender uma leitura mais imediata da obra de Santareno, muitas vezes “ofuscada” na sua força universal pelos regionalismos e até por retratos mais locais do povo português.

O caso particular da encenação de Bernardo. Bernarda (2005) exemplifica a autonomia que a linguagem performativa pode atingir enquanto trabalho cénico, mesmo existindo uma textualidade dramática antecedente. Este trabalho produziu um texto novo, uma dramaturgia singular, baseada em diferentes obras do autor, que assim ganham novas ressonâncias e novos sentidos. O espetáculo estreou em 2005, pela companhia Escola de Mulheres²⁵. A encenação esteve a cargo de Nuno Carinhas, com interpretação de Fernanda Lapa e Isabel Medina. Nesse ano, assinalavam-se os 25 anos da morte de Santareno e, ao mesmo tempo, os 10 anos da criação da companhia. Recordemos que Fernanda Lapa

²⁵ “A Escola de Mulheres - Oficina de Teatro, cujo nome foi beber inspiração à peça de Molière “L’écôle des femmes”, foi criada em 1995, em Lisboa, por um conjunto de mulheres de gerações e experiências diversas, com o sentimento comum quanto ao papel de subalternidade a que a mulher tem sido reduzida na sociedade e também no teatro português, quer na condução dos processos criativos, na política de repertórios ou no relacionamento com os poderes instituídos, bem como, de um modo geral,

estabeleceu uma relação muito próxima com António Martinho do Rosário (vulgo Martinho), uma afinidade diversamente reconhecida no meio teatral. Para lá das questões afetivo-emocionais, a atriz considera Bernardo Santareno um dos mais relevantes dramaturgos portugueses do século XX, que, contudo, “[teria sido] estupidamente relegado pelo provincianismo cultural” (Lapa, 2005)²⁶.

A sobreposição dos dois aniversários acima referidos confrontou-se com uma outra e curiosa coincidência: a 22 de abril, Bernardo. Bernarda, estreou-se no Convento das Bernardas²⁷ e posteriormente integrou o projeto de descentralização cultural ArtemRede²⁸, tendo nesse âmbito feito uma digressão por diferentes palcos nacionais.

O trabalho de dramaturgia do espetáculo²⁹ teve como coautoras Fernanda Lapa e Isabel Medina. Foi feita uma seleção entre várias peças do autor, da qual resultou uma espécie de trajeto por toda a sua obra, sem se desviar, contudo, da temática da identidade sexual e de género. Além de se ter permitido um percurso pelo teatro de Santareno, conduziu-se o público para uma leitura emancipatória do autor. A encenação realçou sentidos textuais e, paralelamente, materializou outros significados inerentes ao todo da sua obra literária. Esta abordagem não se direcionou para a questão da sexualidade ou mais propriamente da homossexualidade; o processo de criação encaminhou-se antes para a dualidade entre o feminino e o masculino, tanto no ponto de vista pessoal do dramaturgo, como no plano da sua obra dramática.

O tratamento da figura da mulher foi uma das particularidades que mais atenção mereceu por parte desta produção, traduzindo uma das missões mais sonantes da companhia.

Segundo Fernanda Lapa, a companhia “(...) [tenta] privilegiar a criação e o trabalho feminino no Teatro e promover e divulgar uma nova dramaturgia de temática e escrita femininas (...)” (Lapa, 2005)³⁰. Chegados a este ponto, sem dúvida que este espetáculo contribuiu para esse fim. A encenação de Nuno Carinhas contribuiu para a notabilização da mulher, dando destaque ao infortúnio de uma grande parte da população feminina do país.

²⁶ Lapa (2005). “Bernardo. Bernarda”. Escola de mulheres. Disponível em: <http://www.escolademulheres.com/producoes-2/2005-2/bernardo-bernarda/> (acedido e 13 de abril de 2018)

²⁷ O Convento das Bernardas alberga o atual Museu das Marionetas e situa-se em Santos, Lisboa

²⁸ “Artemrede” é um projeto que visa a descentralização da cultura, promovido pelo Ministério da Cultura. De natureza intermunicipal, promove digressões por diferentes zonas do país

²⁹ Anexo III corresponde ao texto completo

³⁰ Lapa (2005). “Bernardo. Bernarda”. Escola de mulheres. Disponível em: <http://www.escolademulheres.com/producoes-2/2005-2/bernardo-bernarda/> (acedido e 13 de abril de 2018).

Ao acentuar o discurso feminino, a cena expõe a responsabilidade do homem enquanto ser que se relaciona com a mulher. Este princípio opositivo expande ideias e figurações feminino-masculino que estão presentes noutros momentos dos textos de Santareno. Surge daí, a oportunidade de se enunciar o que se pretende debater para lá do que está escrito. O *modus operandi* da encenação acentuou-se, sobretudo, por via da carga utópica presente nos textos originais do autor. Além de constituir um marco na presença cénica de Santareno do teatro português contemporâneo, esta encenação funciona como um circuito de análise de toda a obra do autor.

Vejamos como algumas partes da dramaturgia deste espetáculo, ao resultarem de uma recriação literária, formulam uma inovadora perspetiva do teatro do dramaturgo português. Tomando por referência apenas o tópico da representação de género, vejamos algumas das articulações cénico-dramáticas propostas:

a. A primeira cena inspira-se n' *O duelo* (1961). Por meio de diferentes variáveis, as personagens Mariana e Rosária retratam a infeliz condição feminina. Fernanda Lapa e Isabel Medina abordam a esfera da mulher portuguesa sob as seguintes perspetivas: a mulher como filha; a mulher como órfã; a mulher como mãe e a mulher como viúva. Em qualquer uma destas circunstâncias, o espetáculo capta a mulher no contexto e na moldura da realidade da sociedade portuguesa dos anos 60;

b. Na segunda cena, motivada pel' *Anunciação* (1962), a mulher é representada por Guilhermina e Sibila. O diálogo entre ambas aborda a questão de género, conceptualizado a partir da perceção divina: “Sibila - Diz-me: era homem, ou mulher? / Guilhermina - Pois não sabes que os Anjos não são nem machos, nem fêmeas?”³¹;

c. A personagem Amália de António Marinho. O *Édipo de Alfama* (1960) surge pela voz de Fernanda Lapa. Em tom de desespero, dor e mágoa, Amália desabafa o seguinte: “(...). Maldita guitarra! Malditos homens! A primeira vez que eu fui dar com o meu homem ali... estava bêbado (...). Olhou para mim cheio de raiva (...) e bateu-me com ódio (...) depois disto eu nunca mais pude ser a mesma mulher para ele (...) cumpria todos os seus deveres de marido, todos, sem faltar nenhum! Mas... cumpria por obrigação! Sem gosto, como quem paga uma dívida! (...)” (*ibidem*);

³¹ Anexo III

d. Ao convocar *O Duelo* (1961), Fernanda Lapa coloca em pulsão os diferentes “lugares” emocionais/familiares, socialmente estabelecidos para a mulher e, por contraste, também se evidencia o lugar do homem: “(...) Um homem deve estar onde estiver a sua alegria. Então, a alegria de um homem não é sempre a de uma mulher?” (*ibidem*);

e. Sobre *João Agonia*, por seu lado, Fernanda Lapa dirá: “(...) É uma lindeza de rapaz, são e escoreito, limpinho como uma estrela (...)” (*ibidem*). A reação de Isabel Medina leva-a a perguntar: “Diz-me: era Homem ou Mulher?” (*ibidem*). Este, é um exemplo especialmente evidente quanto ao lugar determinante da questão de género e da sexualidade na peça *Bernardo. Bernarda*;

f. Não seria possível deixarmos à margem a personagem Françoise d’A Confissão. É a atriz Isabel Medina que lhe dá a voz. Com «elas», desenvolvem-se temas polémicos, ainda na sociedade atual. Por exemplo, quando Françoise aborda a questão da transsexualidade, esta personagem afirma: “(...) É por respeito que eu venho vestida assim. Eu hesitei. Entre duas mentiras, escolhi a que as pessoas acham a mais verdadeira! Porque, para todos os efeitos, enquanto não for operada, sou um cidadão do sexo masculino (...)” (*ibidem*).

Estes exemplos selecionados a partir do guião do espetáculo confirmam que a encenação teve a intenção de abrir certas linhas presentes (e estruturantes) da obra de Santareno; são dimensões muitas vezes subentendidas ou mesmo reprimidas em diversos textos. Estamos perante um caso cénico em que os corpos falam aquilo que a palavra escrita carrega, mas, que muitas vezes, se encontra interdito à leitura do texto.

A encenação de *Nuno Carinhas* desperta mitos, arquétipos, corpos, reflexos, luz e sombra. Cada um destes tópicos vale-se do lado feminino e masculino em Santareno. Pode se dizer que esta dualidade acontece num só corpo cénico: o de “Bernardo”. Enquanto o público viu, escutou e sentiu um desencadeamento bifurcado, em simultâneo, a cena evidencia as múltiplas visões do dramaturgo. Independentemente da polémica potencial, pode-se dizer que a dualidade feminino-masculino estabeleceram um diálogo e se escutam.

Para o encenador, este espetáculo, para além de se comemorar Santareno, “simbolizou uma alegoria ao próprio teatro” (Carinhas, 2005)³².

Fernanda Lapa e Isabel Medina distribuíram-se por diferentes espaços íntimos da persona de Santareno. Em boa verdade, pode-se dizer que o lado metafísico de Santareno e a presente encenação estabeleceram uma relação muito próxima. Deste modo, reconstituíram-se novos espaços, através de planos contraditórios e interdependentes. Ao contrário do que constará na mente de muitos encenadores, este espetáculo revela o potencial performativo da escrita de Santareno. A relação entre os corpos destas duas atrizes teve a intenção dar vida e voz à carga mística de toda a obra dramática. É nesse sentido que esta encenação mostra o propósito maior desta dissertação: analisar e valorizar o trabalho sucessivo de encenação e (re)criação a partir da escrita de Santareno.

Para compreender as intenções artísticas e o modo como o processo decorreu, procurei a memória pessoal de Fernanda Lapa³³. A atriz assumiu uma inibição emocional que a levou a delegar a encenação, pois desde os 17 anos de idade que estabelecera uma imensa e íntima amizade com Bernardo Santareno. A admiração profunda não lhe permitiu o distanciamento necessário para levar a cabo o trabalho de encenação, junto com um facto adicional:

“Bernardo é um ser muito complexo. Humano. Humanista, mas muito torturado”

(*ibidem*)

Fernanda Lapa esclarece ainda: “não estava a pôr literatura em cena, mas sim a descobrir alguma linguagem seca que ele tem” (*ibidem*). Esta afirmação mostra as possibilidades contidas na obra de Santareno, para além da letra da “linguagem seca” que possa ter à superfície. O desejo de entrar na obra do autor, segundo Fernanda Lapa, vem “dos medos e presságios; a procura obsessiva da verdade e da justiça; o angelismo demoníaco; o envelhecimento e a morte (...), aspetos recorrentes em Santareno, sempre contextualizados num forte tecido social e político, que são também os motores do espetáculo” (Lapa, 2005)³⁴. Nuno Carinhas acrescenta:

³² Anexo VII

³³ Anexo XII - Entrevista n.º 9.

³⁴ Carinhas (2005). “Bernardo. Bernarda”. Escola de mulheres. Disponível em: <http://www.escolademulheres.com/producoes-2/2005-2/bernardo-bernarda/> (acedido e 13 de abril de 2018).

“[E]ste espetáculo foi feito em jeito de homenagem, é constituído por fragmentos temáticos, entrelaçados a nosso gosto, numa dramaturgia da decepção: Alberga recriminações, lamentos, suspensões, cumplicidades dolorosas, premonições, culpas a personagens que padecem de mal-estar e cruzam as suas incomodidades, reivindicam a sua existência”.

Carinhas (*ibidem*)

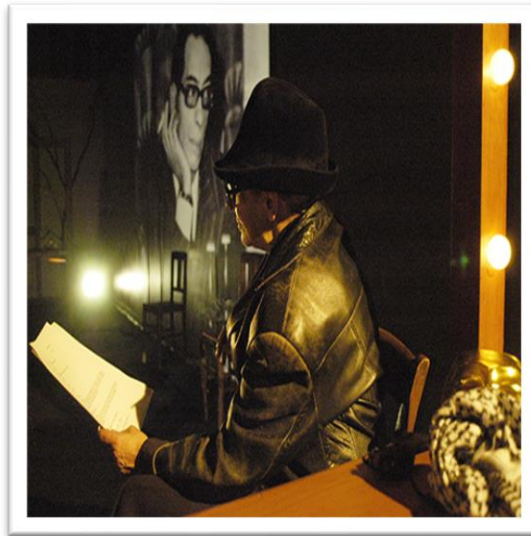
Para Fernanda Lapa, o facto de a dramaturgia ter resultado de numa espécie de antologia de diferentes peças, permitiu descobrir “a complexidade e as máscaras do criador, a beleza dos seus textos fortemente poéticos e a sua contemporaneidade (*ibidem*), ampliando a crítica a outros pontos de vista. Aliás, as palavras de Fernanda que se seguem não nos deixam dúvidas: “No processo dramatúrgico cada um fez a sua seleção. Foi um processo feliz sobre a obra toda. Todos estavam muito entusiasmados em descobrir um novo Bernardo em termos de espetáculo” (Anexo XII - Entrevista n.º 9).

O espetáculo inicia-se com uma gravação da voz de Nuno Carinhas. Este momento, assemelhando-se a um prelúdio, não mais do que abrir o espetáculo, surge como um prenúncio do mistério contido na obra de Santareno:

“(...) vi o Tejo todo de sangue... e cobras (...) Acontece uma desgraça! Vem aí o mal! Tudo, tudo! Aqui à minha volta, me avisa, me previne...”³⁵

³⁵ Anexo III.

Figura 5 - *Fernanda Lapa; ensaio de leitura*



Fotografia: Nuno Carinhas

O despojamento da cena foi um dos modos que Nuno Carinhas encontrou para subtrair os regionalismos. Se assim não fosse, o espectador confrontar-se-ia com um considerável número de elementos que o levariam a associações simbólicas localizadas e, dessa maneira, comprometendo dessa forma o processo de universalização da obra. Espaço e tempo são indefinidos, tal como o contexto social, deslocando a escrita de Santareno para a instalar mais plenamente na cena. Segundo Fernanda Lapa, Nuno Carinhas pretendeu criar “um sítio novo. Fomos para aquilo que ele queria dizer às pessoas” (*ibidem*).

Fundamentalmente, a cenografia traduziu-se em dois camarins de madeira. Tudo se propiciou para que, a partir do efeito de espelho (visto ser um objeto essencial num enquadramento de camarim), se construísse um jogo simbólico. Na prática, através do reflexo do rosto de cada atriz, surgia Santareno, e vice-versa. Pode-se dizer, então, que os corpos humanos das atrizes e os corpos representados (do dramaturgo e de algumas personagens das obras originais) se entrecruzaram neste espetáculo, como informa a folha de sala do espetáculo:

“trocam identidades e papéis sociais, num jogo de espelhos em que o masculino e o feminino se cruzam, enfrentam e se dissolvem na utopia de um terceiro sexo que paira (como um anjo sobre a fragilidade humana assombrada pelos limites da sua condição social de poder apenas ser macho ou fêmea”

(Lapa, 2005)³⁶

A moldura do espelho permitiu uma medição de ideias, paradoxando, desta forma, as questões de género e outros tópicos desenvolvidos pela cena. Segundo Fernanda Lapa, esta escolha permitiu aos corpos viajarem “[pelos] abismos interiores do autor: a sexualidade e a ambiguidade sexual expressas em sensualidade telúrica tanto reprimida como violentamente exposta” (*ibidem*). A permanente dualidade que resultava deste efeito performativo expandiu-se pela cena, e nela desenhou dois lados fundamentais: o corpo da atriz e a memória de Santareno. Esta última acontecia quando, em palco, surgia projetado o rosto do autor. Sobre este duplo diálogo, entre as memórias do autor e o presente cénico, diz Fernanda Lapa: “não aconteceram num corpo triste, pelo contrário, deu-nos uma grande alegria ir trabalhar nas dores de Bernardo” (Lapa, 2005)³⁷. Acrescenta ainda que, “Bernardo está sempre presente, em todas as realidades das suas personagens. Por detrás do homem está a mulher; do opressor, o oprimido; do rico o pobre” (*ibidem*), e, no fim, como disse Nuno Carinhas: “O espaço vazio é delas... dos seus corpos à luz” (Carinhas, 2005)³⁸.

Tratou-se, pois, de um projeto que mostrou pela prática as inúmeras possibilidades cénicas e performativas de Bernardo Santareno, realçando em simultâneo a dimensão humana da sua pessoa. Estamos perante um caso espetáculo que amplia a figura do autor e a dimensiona simbolicamente para além de regiões ou falares particulares, nas palavras de Fernanda Lapa “um espetáculo para revelar o ser humano escondido em Santareno” (Lapa, 2005).

³⁶ Lapa, Fernanda (2005). “Bernardo. Bernarda”. *Escola das Mulheres*. Disponível em: <http://www.escolademulheres.com/producoes-2/2005-2/bernardo-bernarda/> (acedido e 13 de abril de 2018).

³⁷ Anexo III

³⁸ Lapa, Fernanda (2005). “Bernardo. Bernarda”. *Escola de mulheres*. Disponível em: <http://www.escolademulheres.com/producoes-2/2005-2/bernardo-bernarda/> (acedido e 13 de abril de 2018).

Figura 6 - *Ensaio*. À esquerda, *Fernanda Lapa*. À direita, *Isabel Medina*



Fotografia: Nuno Carinhas

1.2 Estudos sobre Santareno

1.2.1 O estado da investigação

“(...) pela própria substância intrínseca do mistério do teatro, este só tocará o intemporal se for «poesia»”

(Santareno, 1963:13)

Grande parte da crítica sobre a obra de Santareno é de teor literário ou ocorre no contexto do que podemos designar por literatura dramática. Com exceção de críticas dispersas por vários estudos sobre o teatro português, a obra de Santareno não tem merecido atenção continuada ou atenta às questões da encenação e da investigação dramaturgicamente especificamente. No que toca à investigação académica, têm prevalecido linhas de leitura estabelecidas. Uma das referências bibliográficas mais representativas é a edição dos quatro volumes que integram as *Obras Completas de Bernardo Santareno* (1984). Para além importância desta edição no estabelecimento de um corpus acessível da obra, o posfácio de Luiz Francisco Rebello refere-se ao estado da investigação do teatro de Santareno. As suas

conclusões são elucidativas quanto às razões que, de certo modo, têm vindo a estagnar a receção do autor e a sua obra. Mencionando a falta de investigação crítica sobre Santareno, Luiz Francisco Rebello transcreve a seguinte opinião de José Oliveira Barata: “(...) «insuficiência crítica a que tem estado votado o estudo do teatro em Portugal»” (Rebello (1987) *in* Santareno:383). A verdade é que, até hoje, têm sido escassos os estudos em contexto académico e não conhecemos, por exemplo, teses de doutoramento dedicadas a Santareno em universidades nacionais. Para um autor que descrevemos com frequência como sendo o maior dramaturgo do séc. XX, é uma lacuna difícil de compreender.

Cerca de uma década antes da edição das obras completas, Fernando Mendonça (1971)³⁹ analisou a dramaturgia de Santareno. A classificação da obra dramática surge de acordo com as tendências de aproximação ou de afastamento relativamente às correntes brechtianas. Uma orientação crítica que, como referido na secção anterior, se tornaria dominante. Esta linha de organização dramática não surge apenas nas leituras de Santareno, mas também na descrição e na avaliação de outros dramaturgos dos anos setenta a meados de oitenta.

Destacando as obras *O Duelo* (1961), *Os Anjos e o Sangue* (1961), *Anunciação* (1962) e *O Pecado de João Agonia* (1961), António Quadros, por seu lado, questiona o efeito trágico do sagrado. No seu entender, esta relação representa o mais profundo que obra dramática de Bernardo Santareno contém. Manuel Deniz-Jacinto estuda igualmente esta componente trágica. No prefácio à primeira edição d’ *O Pecado de João Agonia* (1961), o crítico português alerta para alguns dos aspetos mais marcantes do trágico, uma característica que identificará com frequência a obra de Bernardo Santareno (Quadros, 1964:204-205).

A questão do trágico, na teoria teatral e na crítica mais contemporânea, tem-se vindo a assumir como uma modalidade central do dramático. Soares escreveu sobre o trágico enquanto género literário⁴⁰. A dissertação de mestrado desta autora confirma a projecção pessoal que Santareno inscreveu em diferentes peças. Além deste estudo e de alguns artigos em revistas e jornais, entre os quais se destacam os da autoria de José Oliveira Barata, Luiz Francisco Rebello, Manuel Deniz-Jacinto e Óscar Lopes, na realidade, a bibliografia

³⁹ Mendonça, Fernando. *Para o Estudo do Teatro em Portugal*. Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Assis, 1971.

⁴⁰ Soares, Maria de Jesus Etelvina. *O Trágico em Bernardo Santareno*. Tese de Mestrado em Literatura Portuguesa. Universidade de Coimbra, 1996

dedicada ao teatro de Santareno está muito limitada a textos prefaciais ou de apresentação pública de alguns trabalhos, “textos em geral bastante curtos e lacónicos” (Etelvina, 1996:3). A autora deste estudo ainda esclarece que “embora, a obra de Santareno não possa ser apelidada como tragédia, coloca ao alcance de todos o trágico da humanidade” (Etelvina, 1996:14). Este enfoque crítico mantém-se em Luciane Santos, investigadora brasileira que abordou *A Promessa* (1957) e *Escritor, Português, 45 Anos de Idade* (1974), num estudo que se mantém no plano da análise do texto.

A Mitogênese no Teatro de Bernardo Santareno (1981), de Maria Aparecida Ribeiro, é provavelmente uma das primeiras investigações de conjunto dedicadas a Bernardo Santareno, num volume que foi editado um ano após a sua morte. É certo que a autora estabeleceu uma relação afetiva com o dramaturgo, a quem este estudo foi dedicado: “À memória de Bernardo Santareno, meu amigo.” (Ribeiro, 1981:2). Este trabalho pretendeu identificar “as relações internas dos elementos dramáticos na obra de Santareno e o seu principal efeito na fruição do espectador/leitor – a mitogênese”. (*ibidem*:15). Para chegar a estas conclusões, Maria Aparecida Ribeiro estudou as obras que a generalidade crítica reconhece como integrantes da fase brechtiana, referindo-se quase exclusivamente a António Marinheiro ou o *Édipo de Alfama* (1960). As razões que condicionaram esta escolha, segundo a autora, prenderam-se com o facto deste drama apresentar uma ideia de palco-livro (Ribeiro, 1981:10), ou seja, segundo as suas palavras:

“poucos são os estudos de crítica literária dedicados à obra dramática. Bernardo Santareno é um dos autores que, de importância maior para o actual teatro português, jamais mereceu a atenção devida: o que sobre ele existe insere-se em obras de carácter geral, onde, devidamente, não lhe é conferido o relevo necessário, ou faz parte da chamada crítica impressionista e opinática.”

(*ibidem*)

Paula Medeiros apresenta em 1996 uma tese de mestrado com o título “Do Teatro em Bernardo Santareno”. Trata-se de uma investigação de cariz biográfico que, efetivamente, abriu o teatro de Santareno a uma outra dimensão. Este estudo, dedicado ao período de 1954 a 1980, procura sobretudo entrecruzar diferentes aspetos da vida do dramaturgo presentes na escrita. Segundo as palavras da autora, um dos principais objetivos desta investigação passou por:

“descortinar um discurso ideológico que situou as coordenadas a partir das quais se foi articulando uma vida de autor, de crítico, de cidadão. Sobre esses textos, dispersos e ainda não coligidos na sua totalidade, iluminar o percurso de intervenção artística, (...)”

(Medeiros, 1996:6)

Por esta investigação se articular especialmente com a problemática do indivíduo e da sua relação com o meio que o envolve, torna-se possível observar como o meio político comprometeu efetivamente o ambiente dramático desta obra em particular.

Em 2008 surgem três estudos que, de certo modo, vieram complementar as análises anteriores. Em todos eles foi aberto o debate a temas polémicos e, portanto, foi possível avançar numa leitura atualizada do teatro de Santareno, mais propriamente no que se refere às suas marcantes e peculiares personagens. As pesquisas a que me refiro são as seguintes:

- A Lira Assassina de Orfeu Bernardo Santareno e os Intertextos de O Inferno (2008), de autoria da investigadora brasileira Fernanda Verdasca Botton. Este estudo procurou sobretudo analisar a constituição da mente criminosa a partir deste caso dramático. Lembremos que O Inferno (1967) se baseia num polémico crime ocorrido em Inglaterra⁴¹.

- Cativéis de Papel: O Verso, o Reverso e o Transverso do Ser Diverso em Santareno (2008), de Francisco Maciel Silveira Filho. Este título, algo gongórico, tem o mérito de trazer à superfície a problemática da identidade sexual e, por esse prisma, proceder ao seu enquadramento na sociedade portuguesa, no período da segunda metade do século XX. O objetivo desta dissertação é, segundo o autor:

“(...) mapear as relações de género e suas interfaces com a crise da masculinidade e o processo de constituição das identidades de género masculinas, femininas e transgéneras inscritas na sociedade portuguesa da segunda metade do século XX, através da análise das personagens encontradas nas peças O Pecado de João Agonia (1961) e A Confissão (1979) de autoria do teatrólogo Bernardo Santareno. Para tanto, partiremos das teorias que tratam das relações de género provenientes de diferentes

⁴¹ Este caso relaciona-se com um crime cometido por um casal inglês que assassinou um adolescente homossexual e duas crianças: uma judia de 10 e outra negra de 12 anos.

campos do saber, como a psicologia, a literatura, a sociologia e a antropologia.”

(Filho, 2008:3)

- A Catábise Épica n´O Inferno e Bernardo Santareno (2008), de Valdeci Batista de Melo Oliveira. O estudo dedica-se à estética do drama documental de Santareno, apoiando-se na análise d´ O Inferno (1967). Segundo o autor, um dos principais objetivos do estudo relaciona-se com “a compreensão das relações estabelecidas entre o facto empírico e o processo de modelização semiótica por ele sofrido ao ser apropriado pelos mídias.” Oliveira (2008:17).

Além destes estudos recentes, o trabalho didático Para uma Leitura de «O Judeu» (1983), de José Oliveira Barata contribuiu significativamente para uma ampliação dos estudos dedicados a Santareno. Apesar do enquadramento pedagógico se centrar apenas em O Judeu (1966), este estudo representou, durante as décadas de 80 e 90 do século XX, uma ferramenta essencial para a difusão do dramaturgo e da sua obra.

No espólio da Biblioteca Municipal de Santarém (BMS) deparei-me ainda com um manuscrito intitulada Cronologia de Bernardo Santareno (s.d.)⁴². Reconheço neste documento datilografado, de autoria de Joaquim Martinho da Silva⁴³, familiar direto de António Martinho do Rosário, um caso de particular interesse. O documento organiza-se a partir de diferentes notas de imprensa, através das quais se vai relatando a vida e a obra de Santareno. Devido à ligação familiar, percebemos que o discurso é marcado por uma intensa emoção, prejudicando algo a objetividade.

Incontornavelmente, no que diz respeito às últimas edições da obra de Bernardo Santareno, devemos referir o contributo da editora E-primatur⁴⁴, que em 2019 reeditou O Luge, com prefácio de Álvaro Garrido e Ana Paula Medeiros. Em 2018, a mesma editora reeditou O Judeu (1966); em 2017, O Crime da Aldeia Velha (1959) e, em 2016, O Inferno (1967) e Nos Mares do Fim do Mundo (1957). Este último também foi contemplado com

⁴² Silva, Martinho da (s.d.). “Cronologia de Bernardo Santareno”. Biblioteca Municipal de Santarém

⁴³ Primo direto de Bernardo Santareno

⁴⁴ Um dos objetivos editoriais desta editora relaciona-se, segundo a informação da própria, em construir “Uma linha editorial base constituída por obras essenciais que marcaram leitores e foram capazes de mudar mentalidades - para o bem e para o mal - e por vezes a própria História; os livros que serão editados pela E-primatur visam preencher lacunas graves no panorama cultural/editorial português.” Disponível em: <https://e-primatur.com/nos/quemsomos> (acedido em setembro de 2020).

prefácio de Álvaro Garrido, no qual foram integrados dois textos inéditos⁴⁵. Garrido contextualiza este drama épico no âmbito da realidade marítima portuguesa. Um contributo que não se restringe ao enquadramento factual desta obra em particular, pois implica as restantes obras de Santareno, analisando ainda as incidências da ditadura. Nas palavras do historiador:

“(...) [trata-se de uma obra integrada numa] geração marcada pelas guerras coloniais (...) Tema épico por excelência, cheio de ingredientes narrativos capazes de alimentar um teatro socialmente interventivo, o quotidiano da faina maior é representado em tons realistas por Bernardo Santareno (...)”

(Garrido (2016) *in* Santareno (2016:11-12))

Em síntese, no que diz respeito ao conhecimento direto da obra de Bernardo Santareno, reunimos neste subcapítulo os principais estudos e projetos editoriais em torno do autor. Em resultado desta análise, o estudo que pretendemos desenvolver orienta-se sobretudo para integração da componente cénica e dramaturgica que nas últimas décadas emerge a partir da obra de Santareno. Acrescentarei também alguns dados à obra Santareno. Repare-se que embora grande parte dos estudos acima referidos partilhem a ideia de que o drama escrito por Santareno se destina ao povo e que este seria, incontornavelmente, a personagem central da sua escrita, não foi realizado nenhum estudo sistemático sobre a forma como os seus textos têm sido encenados e, assim, colocados ao vivo perante os espetadores. Os diferentes contextos históricos e estéticos que têm ativado a revisitação da sua dramaturgia ainda não foram estruturalmente debatidos. É este o objetivo central deste estudo, aproveitando os contributos conceptuais e críticos que nos chegam da teoria teatral e dos estudos performativos nas duas últimas décadas, nomeadamente, após o debate suscitado pela receção crítica da obra de Hans-Thies Lehmann (2007).

⁴⁵ “O primeiro intitula-se «Responsabilidade» e refere-se aos dilemas profissionais e ansiedades de um médico em ambiente de mar. O segundo designa-se «Rebelião» e relata com realismo, sem recurso a referências ficcionadas, uma insubordinação a bordo do arrastão lateral *Santo André*, hoje um navio- museu que faz parte do Museu Marítimo de ílhavo.” (Garrido, A. *pref.* Santareno, B. 1957:17)

1.2.2 Uma crítica dual: regime aristotélico e regime épico

“E Bertold Brecht? E Eugène Ionesco (sic)? Como situar, no atual panorama do teatro, o drama épico e o chamado antiteatro? Tanto um como o outro representa, antes de mais nada, uma salutar e viva reação contra o teatro burguês – ilusório, manso, insignificativo.”

(Santareno, 1963:13)

Antes de apresentar uma proposta de organização da obra de Bernardo Santareno, vejamos ainda como a crítica tem vindo a associar insistentemente a sua produção escrita a um sistema dual, composto por teatro aristotélico e teatro épico. Estas leituras organizam-se do seguinte modo:

A) A primeira fase, denominada por aristotélica, corresponde ao período entre 1957 e 1962, próximo da influência de Ibsen (1829-1906)⁴⁶. Estes textos partilham um determinado foco temático, relacionado com questões individuais. Ocorre igualmente um diálogo entre a dimensão pessoal e coletiva, inerente ao princípio contraditório entre indivíduo e o meio (Rebello, 1987)⁴⁷. Como se tem vindo a assumir, a figura escolhida por Santareno para personificar a esfera coletiva foi o povo português. Esta representação simbólica assume um papel dominante em todas as etapas da sua obra;

B) A segunda fase tem sido determinada a partir de *O Judeu* (1966), reconhecendo que após este texto surgiu uma profunda mudança na escrita. Na verdade, iniciaram-se novos planos dramáticos e, com eles, outras dimensões críticas. Em 1963, numa tentativa de definir a função do teatro, Santareno escreve que se trata de uma arte que “(...) exige a colaboração *viva* do espectador” (Santareno, 1963:10-11).

⁴⁶ Sobre essa influência, Luiz Francisco Rebello escreve que “(...) há uma acentuada evolução na linha do melhor teatro naturalista-realista pós-ibseniano das peças escritas e publicadas entre 1957 e 1962”. (Santareno (1987) *posf.* Rebello, Luiz Francisco, p. 390).

⁴⁷ Sobre a abordagem do “eu” como prioridade temática desta primeira fase, Luiz Francisco Rebello afirma que “o «primeiro ciclo» desse teatro, é a vertente existencial na sua *dramatis personae* que avulta”. (Rebello (1987) *apud* Santareno (1987), vol. 4: 388).

A passagem da primeira para a segunda fase resultou, de certo modo, de uma conjectura que compreende a evolução madura do autor, a sua relação com o meio político e social do país, incluindo a influência das correntes artísticas da Europa. Na opinião de Luiz Francisco Rebello, os quatro anos que separam *A Anunciação* (1962) de *O Judeu* (1966) “(...) foram anos de reflexão e busca de novas formas de expressão, culminando com o repúdio do esquema dramático tradicional (aristotélico), em benefício do modelo épico narrativo, que Brecht pusera na ordem do dia” (Rebello (1987) *in* Santareno (1987, vol. 4: 388). As palavras de Santareno confirmam essa ideia, ao defender, em 1964:

“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”

(Santareno, 1964:8-9)

C) A terceira fase resulta da disparidade entre as expectativas do autor e as condições sociopolíticas da época. Tudo leva a crer que esta fase traduz um desgaste pessoal elevado. O próprio autor assume essa demissão. O modo como foi compreendendo o mundo e a forma como essa leitura é transferida para o seu teatro, indica que viveu este processo mantendo uma probidade ideológica inabalável. Manter essa verdade intelectual, numa realidade tão complexa como a ditadura, reforça a imparidade do seu teatro. Luiz Francisco Rebello acrescenta:

“Era evidente que nunca a sua representação não seria, então, viável e Santareno tinha a plena consciência disso (...) visivelmente escritos sem se adaptarem às exigências próprias do tempo cénico. O mesmo aconteceria com as suas peças seguintes, de estrutura e ideologias afins: a «liberalização» marcelista podia transigir com *O Duelo* e *O Pecado de João Agonia*, mas não certamente com *O Judeu* ou *A Traição do Padre Martinho*.”

(Rebello (1987) *in* Santareno (1987, vol. IV: 388))

Mesmo que na organização do teatro de Santareno continue a prevalecer uma estrutura em três ciclos, houve momentos de insatisfação crítica com esta leitura. Luiz Francisco

Rebello, ainda que em concordância com a estética aristotélica e brechtiana, abre ocasionalmente outros pontos de vista:

“Mais do que uma vez se falou já, neste posfácio, de dois «ciclos» ou duas «fases» na obra dramática de Santareno. Como todas as divisões rígidas, esta peca por um certo esquematismo. Sejam quais forem as variações que, a diversos níveis, se verifiquem de umas obras para as outras, e mesmo dentro de cada grupo em que se pretendam aglutiná-las, existe no seu teatro uma profunda unidade temática que, só por si, bastaria para impor moderação nesse tipo de enquadramento.”

(*ibidem*: 390)

Ainda que de forma esporádica, têm surgido novas leituras que desafiam o congelamento desta organização tripartida, colocando-a em causa. Por exemplo, recorro no Anexo II de A Promessa José Oliveira Barata estrutura o teatro de Santareno de modo distinto, propondo a criação dos seguintes grupos:

- A Promessa (1957); O Crime da Aldeia Velha (1959); O Pecado de João Agonia (1961) e O Duelo (1961). Este conjunto de textos está marcado por um ambiente cénico no qual as personagens e o meio social se movimentam “(...) em apertados círculos comunitários - aldeias piscatórias ou do interior” (Anexo II:71);
- O Luge (1959); António Marinheiro (1960); A traição do Padre Martinho (1969) e Os Anjos e o Sangue (1961) constituem o segundo grupo. Na perspetiva do crítico português, estas quatro peças levam para cena “guetos policiados pelas leis da credence, da superstição e terreno de violência gratuita” (*ibidem*);
- O Judeu (1966); O Inferno (1968) e Português, escritor, 45 anos de idade (1974) constituem um grupo porque, em todos eles, se encontraria “[um] teatro documental de inspiração vagamente brechtiana” (*ibidem*).

Ainda no Anexo II, José Oliveira Barata encoraja a crítica a que se abra a novas possibilidades de leitura da obra de Santareno, chamando a atenção para o percurso literário do autor, reavivando outros momentos da obra de Santareno que se situam à margem da

produção dramática, como as publicações de poesia⁴⁸ e a existência de narrativa épica⁴⁹. Com efeito, a estreita ligação entre o modo como o autor viveu e compreendeu a vida, não se relaciona apenas com a escrita dramática, mas também com os a escrita de títulos como *Romances do Mar* (1955), *Nos Mares do Fim do Mundo* (1959) e *Olhos de Víbora* (1957). Estes “encerram o caminho da «escrita poética» (...) são, por outro, a ponte para a poética dramática que percorre todo do teatro de Bernardo Santareno.”⁵⁰.

Continuando a considerar esta evidência, também debatida por José Oliveira Barata, pretendo dar continuidade a outros caminhos críticos, que possam transcender a organização das três fases que têm vindo a prevalecer⁵¹.

Esta dissertação pretende analisar Bernardo Santareno considerando sobretudo as encenações e recriações da sua obra escrita, confrontando-a com as novas linguagens do teatro e da performance, com os coletivos e as comunidades que o revisitam. Verifica-se aliás um ponto comum entre os criadores que regressam à escrita de Santareno: o interesse orientado pelos eixos temáticos presentes nos textos. Será justamente por esta via que seguirei quanto à proposta de organização da obra de Santareno.

Reposicionar e rever Bernardo Santareno através da sua presença efetiva nos palcos dos nossos dias é um dos objetivos maiores deste estudo. Seguindo Carnevali, pretendo “entender de que maneira o texto pode acompanhar um teatro (...) que sofreu grandes alterações artísticas” (Carnevali, 2015:20). É certo que o potencial polémico dos temas de Santareno poderá fazer caducar qualquer tentativa de reorganização, mas ainda assim arriscamos a proposição feita na secção seguinte. A sua receção foi já anteriormente um terreno disputado, por exemplo, em 1966, o *Diário Popular* esclarece que a sua dramaturgia “esmaga e atira para longe todos os aproveitamentos baratos – inúteis – que, dos

⁴⁸ Santareno editou três obras de poesia: *A morte na raiz* (1954); *Romances do Mar* (1955) e *Os olhos da víbora* (1957). Para além destas edições, existem, no espólio da Biblioteca Nacional, outros poemas inéditos que não foram editados em nenhuma destas obras.

⁴⁹ Refere-se *Aos Mares do fim do mundo* (1959).

⁵⁰ Anexo II.

⁵¹ Segundo Álvaro Cardoso Gomes, a organização do teatro de Bernardo Santareno “manifesta-se, por sua vez, de três maneiras distintas: numa primeira fase é o trágico propriamente dito que predomina; numa segunda fase, o trágico equilibra-se como o político e, numa terceira fase há a predominância absoluta do político. Podemos ver, portanto, na obra de Santareno, uma lenta caminhada em direção ao teatro político, comprometido. Este engajamento do autor se evidencia, não só nos temas, mas também na estrutura das peças que, de realistas, passam a ser mais esquematizadas, mais alegóricas”. Gomes (1977). “As três fases do teatro de Santareno”. *Suplemento Cultural do Estado de São Paulo*. 13 Fevereiro, 3.

anacronismos sociais, têm feito alguns dos nossos modernos dramaturgos. Ensina a arte social e arte viva.” (Barata, 1983:108). E em 1971, Fernando Mendonça escreve:

“[E]ste autor não utiliza no seu arsenal dramático nada que não seja autêntica ressonância popular. Por isso o seu teatro é uma verdadeira intrahistória do povo português, viva, genuína, apesar da audácia dos temas que propõe e o modo como dramaticamente o vai desmembrando ao longo das peças”

(Mendonça, 1971:56)

Já a 7 de março de 1970, no Correio do Ribatejo, Virgílio Arruda alertava para a pobre divisão do teatro, parafraseando Santareno, através de uma cuidada seleção de testemunhos diretos do autor, capazes de suscitar uma inadiável vontade de remexer nos seus papéis. Transcrevo parte da notícia, nas palavras de Santareno:

“Enveredei por outra forma de expressão dramatúrgica a que costumo chamar “narrativo-didática”. E assim foram surgindo (infelizmente apenas em livro) “O Judeu”, “O Inferno”, “A Traição do Padre Martinho”. Se é certo que nestas três últimas peças, pelo tipo de comunicação teatral escolhido, eu pude intervir e consciencializar mais profundamente (o que constitui talvez o mais importante dos meus objetivos como dramaturgo) não é menos verdade que os dramas da primeira fase contêm, para lá de possíveis atributos estéticos e psicológicos, certos valores sociológicos que não subestimo: eles dão sempre testemunho da situação sócio-económico-cultural em que vivem certas camadas do nosso povo. Testemunho que, creio eu, pode ser entendido quase por toda a gente. Neles se estuda a reação de uma determinada micro-sociedade portuguesa (em geral não muito localizada, isto é, suscetível de alargamento...) frente a um “outsider”, a um “bastardo” da nomenclatura sartreana: As tentativas para definir este bastardo, permite-me mostrar o meio social que os segrega”

(Santareno, 1970(a):14)

Pretendo assim reativar o teatro de Bernardo Santareno a partir da forma como a cena o tem desenvolvido e transformado, fazendo justiça a este ímpeto provocador dos seus textos

e à relação que hoje pode ter com as linguagens da cena. Não é minha intenção, de todo, substituir a posição entre linguagens aristotélicas e brechtianas, nem daí vejo qualquer proveito. O que se pretende com esta revisão é antes acrescentar modos de ler e compreender o legado de Santareno, desde logo, no modo como esse legado transcende uma textualidade literária fixada nos livros. Com isso, pretendo afirmar que a dramaturgia deste autor pode ser, por assim dizer, revista pelos espetáculos a que tem dado origem, pois estamos perante um dramaturgo que escreveu, sobretudo, para que os seus dramas fossem representados. Apesar das adversidades da censura, deixou-se mover pela sua sensibilidade, acompanhando e inspirando-se pelas várias tendências artísticas que iam surgindo na Europa.

Não quero dar por terminado este ponto sem, efetivamente, confrontar algumas reflexões do dramaturgo português com teorias recentes nos estudos performativos. Estes apontamentos mostram que Santareno se manteve atento ao devir da estética teatral. Assumindo que o teatro épico-brechtiano abriu novas formas de fazer teatro, não é de admirar que Santareno, ao se relacionar com os novos movimentos que surgiam, procurasse participar na renovação da consciência coletiva: “os acontecimentos que ocorrem entre os homens (...) constituem para o homem matéria de discussão e de crítica, e que podem ser por ele modificadas” (Barata, 1983:113).

Jean Pierre-Sarrazac afirma que para “Platão, a arte do actor é feita unicamente de ilusões: aquele que imita um general (...) não conhece nada da arte da guerra (...) além disso, esta imitação enganosa, que é sedutora (...) pode muito bem ser contagiosa e espalhar a mentira por entre o público” (Sarrazac, 2016:25). Acrescenta ainda que:

“Rousseau denuncia a moralidade intrínseca ao teatro (...) não se limita a condenar o teatro, ele propõe uma outra via. Em vez de perpetuar o teatro nesse lugar, esse lugar de perdição, porque não substituí-lo por festas, onde à semelhança de certas manifestações rurais, o povo reunido seria simultaneamente espectador e actor da sua própria história?”

(*ibidem*: 28)

Trata-se de uma equação que emerge transfigurada por entre as condições artísticas e sociais que determinaram a época de Santareno. O mesmo sucede quando Sarrazac escreve que “Não há um teatro, há teatros, de acordo com a época, evidentemente, mas também

numa determinada época, de acordo com os públicos e as suas expectativas” (*ibidem*:47). A afirmação corresponde a uma das formulações presentes em Santareno, para quem o teatro “(...) no sentido mais lato, será todo o processo afectivo e espiritual que une entre si os homens de uma assembleia, polarizando-os para um absoluto. Este é que varia através dos tempos (...)” (Santareno, 1963:9-11). E mesmo quando Sarrazac se refere à função do teatro, afirmando que “quando desempenha plenamente a sua missão, constitui uma espécie de espaço de utopia no seio da sociedade. Um lugar de resistência. Simultaneamente de crítica ao que existe e de reinvenção poética do mundo” (*ibidem*:57) (itálico meu), estamos perante um posicionamento que se projeta na utopia que está simultaneamente no título desta dissertação e nas palavras de Santareno:

“(...) mistério do teatro, este só tocará o intemporal se for poesia; o dramaturgo só continuará para além do seu tempo e meio se for um autêntico poeta dramático.”

(*ibidem*:13)

Santareno ajusta-se à visão multidimensional do crítico francês, ampliando por esta via as interpretações que possamos atribuir, por exemplo, aos regionalismos na sua obra. Estes elementos reproduzem a realidade do povo português e do contexto nacional, mas podem também serem vistos como uma forma de perspetivar essa identidade, confrontando-a com os caminhos da mundividência humana.

Em síntese, importa ampliar as leituras do teatro escrito de Santareno, compreendendo nesta demanda a sua biografia, os seus lugares, as suas personagens, mas também a encenação e o confronto com as novas linguagens. Na verdade, há neste autor uma inquietude muito própria, que terá sido um dos principais impulsos da sua obra. Se a persistência da sua escrita é evidente, importa cumprir afinal o desígnio que esteve na fundação dos estudos teatrais, olhando para a cena, como propôs Max Herrmann (1865-1942), nas palavras de Fischer-Lichte: “Herrmann argumentou que a nova disciplina de estudos de teatro deveria ser concentrar não nos textos literários, mas na performance, argumentando que a performance era o elemento mais importante do teatro” (FischerLichte, 2014:13).

1.2.3 Abertura e mobilidade: das fases aos ciclos temáticos

“É preciso substituir a água morna e suja do aquário pela força viva das ondas marítimas, deixar entrar o Sol do meio dia no quarto tépido e cobarde onde se amam, babando-se, o marido, a mulher e o amante do teatro burguês”.

(Santareno, 1963:9-13)

Na perspectiva do jornalista Armando Ferreira (1893-1968), existe um denominador comum a unir o teatro de Santareno: “uma inspiração poética, a um amor piedoso pela condição humana, analista dos instintos sexuais, das angustiosas lutas da pureza e dos sentidos, deixa nas suas peças bem assinada a sua personalidade e o seu prazer de escrever (...)” (Santareno, Bernardo pref. Deniz-Jacinto, M., 1961:3). De algum modo, esta redução a uma causa única ocorre sempre que consideramos o referencial de afastamento ou aproximação ao teatro épico. Este posicionamento não é produtivo e mantém a obra aprisionada em conceitos rígidas e unilaterais.

Importa nesta investigação abrir e ampliar a palavra de Santareno, contrariar o seu congelamento crítico. A obra escrita será aqui aferida no diálogo que mantém com o plano cénico e performativo, a que se junta uma atenção particular aos novos modos através dos quais a política da sua escrita se reinscreve na contemporaneidade. Maria Aparecida Ribeiro chamou já à atenção para a necessidade de reorganizar os caminhos do teatro de Santareno, ouvindo de novo a obra deste autor: “Devo, portanto, a Bernardo Santareno, uma nova leitura de sua obra.” (Ribeiro, 1981:13). O que proponho de seguida adota este caminho: pensar a organização da obra do autor de acordo com os eixos temáticos explorados nas diversas encenações e apropriações performativas.

Não pretendo com esta proposta criar formas de aprisionar a leitura do teatro de Santareno, mas tão só conferir atenção ao seu teatro encenado, ao modo com os encenadores e artistas se motivam pelos temas e pela reflexão sobre a condição humana que ocupa lugar central na sua obra. Por isso o confronto é uma necessidade intrínseca à escrita de Santareno; o confronto no diálogo do texto e o confronto na sua performativização continuada: “Uma performance é sempre um processo social fundamentado em regras específicas. Enquanto as regras estabelecidas forem seguidas, as

regras não atraem muita atenção. Mas quando novas regras são criadas, ou quebradas, elas podem vir a tornar-se num objeto de debate” (Fischer-Lichte, 2014:22).

Quando a palavra escrita passa para o palco, estamos perante o potencial de sobrevivência dos textos. Os que Santareno escreveu e chega à cena relaciona-se com muita frequência com a liberdade, com a emancipação da pessoa humana e com a importância das ações sobre o corpo social. Se a cena é um lugar de mediação, os temas tratados são o seu programa de comunicação dominante, estabelecendo relação com os públicos e com o seu tempo: “uma performance é sempre um processo social” (*ibidem*).

A proposta de ciclos em vez de fases tem uma motivação hermenêutica também: as fases instauram linhas temporais fixas, enquanto os ciclos permitem pensar a escrita, e, portanto, também as encenações dos textos de Santareno, como um processo de circulação plural, como dinâmicas de sentido, como modelações temáticas e relacionais que determinam e são ativadas por diversos contextos ou estruturas de identidade. Um modelo circular levamos a reconhecer a obra escrita como uma condição viva, sendo verdade que, segundo as palavras de Bernardo Santareno: “só no palco se revelará a sua verdadeira dimensão” (Santareno, pref. Monteiro, Prista, 1978: 16-17). Proponho então uma organização da obra escrita, em diálogo com as suas ativações cénicas, convergindo em ciclos temáticos.

A) Ciclo da sexualidade - Observaremos a forma como três encenações distintas de *A Promessa* (1957) convocaram a temática da sexualidade. Os estudos transatos estabeleceram a primeira fase com *A Promessa* (1957), prolongando-a até ao *O Judeu* (1966). Este último texto tem sido visto como o ponto de viragem para a segunda fase, porque nele existe outra “forma de escrever do autor” (Barata, 1983:110). Para Duarte Ivo Cruz, é a partir deste momento que Bernardo Santareno contacta com uma senda “que este teatro antes nunca percorrera” (*ibidem*). Sendo verdade que nos confrontamos com amores dramáticos, socialmente impossíveis e com paixões devastadoras (vejam-se *A Promessa* (1957) e *O Pecado de João Agonia* (1961)), abrem-se em simultâneos novos pressupostos, capazes de denunciar o regime político e evidenciar, por via do desejo reprimido, algumas das contradições sociais da época. O autor recorre frequentemente às emoções do indivíduo para chegar ao sofrimento do coletivo. No âmbito do primeiro ciclo, a temática da sexualidade inclui a análise dos seguintes espetáculos:

- António Pedro. *A Promessa*. (Porto, 1957);
- Paulo Renato. *A Promessa* (Lisboa, 1967);

o João Cardoso. A Promessa (Lisboa, 2017).

B) Ciclo do Misticismo - Nas diversas fases propostas pela crítica teatral, com *O Judeu* (1966) e *Anjos de Sangue* (1961), a produção escrita começa a distanciar-se do teatro aristotélico, aproximando-se da corrente épica, direcionada para temas e problemáticas de cariz social e coletivo⁵², a partir dos quais, nas palavras de José Oliveira Barata, “[o] carácter fechado da representação é substituído (...) [pela] criação de personagens (...) que perdem a individualidade e se tornam meros símbolos. Daí o aspecto polémico destas peças (...)” (Barata, 1983:111). Considerando o facto de Santareno ter contactado com novas correntes do teatro europeu, mesmo que no âmbito de um outro contexto formal e expressivo, poderá ser estranho referirmos um ciclo místico, perante as questões sociais que então se colocam com sentido de urgência, mormente nas décadas de 50 e 60.

Porém, há um conjunto de encenações contemporâneas que se centram no misticismo e na religiosidade presente em Santareno. O misticismo é referido pela voz dos encenadores, como Bento Martins (1932-1993), que chegou a afirmar que “uma das constantes mais importantes da temática de Santareno é o misticismo, algo que lhe terá ficado de um catolicismo tradicionalista em que foi educado”⁵³. Neste ciclo temático procuro compreender como esta dimensão mística, constituindo uma linguagem aparentemente mais inclinada para o simbolismo e para a imaterialidade, se produz no performativo⁵⁴. (Hildebrando *et al.*, 2003:9-10). A presença mística expressa-se no complexo universo psicológico de cada uma das personagens. É no enredo dos seus destinos que se vão colocando em evidência determinados medos e afrontas que, muitas vezes, advêm da devastadora opressão moral do poder da Igreja e do Estado. Parte desta obra ocorre num ambiente marcado pela tradição. Neste sentido, a investigadora Ália Rosa Rodrigues refere

⁵² Bernard Dort (1929-1994) afirma: “Brecht modificou o sistema teatral: este já não gira à volta da verdade(...) tanto no palco como na sala, nada se conclui verdadeiramente, tudo fica por fazer lá fora, no mundo real (...) a «revolução brechtiana» não atinge apenas a dramaturgia, mas toda a actividade teatral, a todos os seus níveis” (Dort, 1974:199). Nessa medida, através das novas tendências dramáticas, creio que Santareno, para além de surgir com outros modos de escrita, idealizou, com a palavra, novas tendências para o plano cénico.

⁵³ Anexo IV.

⁵⁴ Segundo afirma a equipa coordenadora de *O Corpo em Movimento: linguagem, texto, palavra* (2003): “o conceito de performance atua, assim, no interior do arquivo (...) fazendo com que o texto, além dos seus limites e fronteiras, produza questionamentos e revoltas (...) como eixos centrais: estabelecer um diálogo anímico/sígnico com um outro (Deus, público, leitor)” (Hildebrando *et al.*, 2003:9-10). Sobre este ponto, os autores escrevem em nota de rodapé, o seguinte: “(...) Aqui entramos na questão da representatividade versus presentatividade do ato performativo” (*ibidem*).

“a construção de personagens que [são] independentes das vontades que as movem, são estigmatizadas pelo meio, pela hereditariedade e pelo momento histórico (...)”⁵⁵ (Rodrigues, 2007:155). Compreende-se assim que a inspiração de Santareno, ao se apoiar na corrente naturalista, sustenta a ideia de que o “contexto dramático do teatro pode também ser social” (Rodrigues, 2007:155).

Para o estudo deste ciclo o misticismo, entendi privilegiar as seguintes produções:

- As várias produções do TEM. Pelo que consegui apurar, o TEM é o grupo teatro amador que até ao momento encenou o maior número de peças de Bernardo Santareno. Depois de ter tomado conhecimento deste caso, não tive dúvidas de que se devia ligar o lado místico do teatro de Santareno ao TEM porque, decerto, a sua análise irá enriquecer as presentes conclusões, recolocando conceitos de interioridade e regionalismo;
- O «Duelo». Encenado por Miguel Moreira. Produções Útero (Lisboa, 2017).

C) Ciclo do Poder - As diferentes relações de poder, apesar de se encontrarem dispersas, estão presentes por todo o teatro de Santareno e não deixam de observar em profundidade certas assimetrias sociais que, no meu entender, representam um lado estruturante no pensamento do autor. Serão analisadas neste ciclo do Poder os seguintes espetáculos:

- o Graeme Pullyen. *O Lugre*. (Ílhavo, 2016);
- o Graem Pullyen. *Anjo Branco*. (Viana do Castelo, 2016).

D) Ciclo da Marginalidade - Uma parte significativa dos dramas de Santareno remete o leitor para um ambiente marcado por diferentes estados marginais da pessoa humana e da vida social. Essa conjuntura não só revela a condição do indivíduo, como o remete para o ambiente social que o define e que, tantas vezes, o lança para essa condição marginal. Curiosamente, a peça *Os Anjos e o Sangue* (1961), mesmo que escrita para cinema, dá a ver de modo explícito as relações assimétricas entre o oprimido e o opressor, entre os indivíduos integrados na estrutura social e aqueles que, em contrapartida, se encontram à parte da mesma. É um texto que coloca em evidência certos tópicos do sofrimento humano.

⁵⁵ A investigadora da Universidade de Coimbra, Ália Rodrigues, faz referência ao facto de Santareno, na correlação entre o destino das personagens e o meio que os acolhe, se ter inspirado no enquadramento teórico de Émile Zola (1840-1902) e do seu contemporâneo Antoine (1858-1943): “Assim, a emergência do trágico em Santareno encontra-se associada a estes códigos que, moldando-o, lhe conferem também uma nova densidade” (Rodrigues, 2007:155).

Sobre isto, António Quadros afirma que Santareno “faz entrar os homens na hierarquia dos Anjos” (Quadros, 1964:252).

Este ciclo inclui a análise dos seguintes espetáculos:

- Luís Castro; produções Kanart. *O pecado*. (Lisboa, 1998);
- Luís Castro. Produções Kanart. *António Marinheiro*. (Lisboa, 2005).

E) Ciclo da Liberdade - Para a estruturação deste ciclo, por razões relacionadas com a História do teatro e da sociedade portuguesa, escolhi analisar a primeira encenação de uma obra dramática portuguesa após o 25 de abril:

- Rogério Paulo e Artur Ramos. *Português, Escritor, 45 anos de Idade* (1974). (Lisboa, 1974).

1.3 Teatro e Censura no Estado Novo

“Tem que haver, pois, um público motivado para o teatro, com possibilidades económicas para o frequentar e nível cultural mínimo para o sentir e compreender. Isto dito, caímos inevitavelmente de causa em causa em problemas de ordem mais geral. O problema do teatro não é senão um no meio de tantos outros: a sua solução traz implícita a solução prévia desses outros. (...)”

(Santareno, 1967(a):591)

Após a Segunda Guerra, as condições para a criação de companhias e para o fomento da dramaturgia foram muito precárias no contexto do teatro português. A produção escrita de Santareno confrontou-se desde os primeiros dias com o ambiente de censura instaurado pelo Estado Novo. Nas décadas que passaram até ao período da pré-revolução, foram debatidas diferentes ideias para o teatro nacional, nas instâncias onde o debate ainda era possível. Mesmo quando o regime dava sinais evidentes de desgaste as primeiras companhias do que viria a ser o teatro independente se começam a formar, o âmbito teatral era ainda de grande precariedade e de desânimo. Com exceção da revista e outras formas populares, o teatro dramático não encontrava um público desde logo, pela dificuldade evidente em encenar textos livremente. Luís de Oliveira Guimarães (1900-1987) escrevia

na altura sobre as perdas acumuladas: “(...) mais grave é sem dúvida (...) todas as obras que não chegaram sequer a ser escritas, nem virão jamais a lê-lo, por os seus eventuais autores sentirem antecipadamente a inutilidade do seu esforço (...)” (Guimarães, 1974:3).

A urgência de se restituir a dramaturgia portuguesa aos palcos nacionais tornava-se cada vez mais forte. João Freitas Branco (1922-1989), na qualidade de diretor do Teatro Nacional de São Carlos e referindo-se também ao seu âmbito de ação, assumiu essa carência e propunha pela mesma altura ações de valorização da dramaturgia nacional:

“(...) dantes, os espectáculos de São Carlos estavam reservados a um núcleo muito pequeno e promete tentar mudar as coisas. Considera que o seu principal papel será tudo fazer para possibilitar um trabalho de criação vinculadamente nacional.”

(*ibidem*:7)

Relativamente à estrutura da aplicação da própria censura, Luiz Francisco Rebello refere-se a três dimensões distintas:

- A censura ideológica, sendo a autoridade que o “poder fascista exercita na sua acção de controlo sobre os textos e os espectáculos, interpondo-se como autêntica barreira (...) o acesso àqueles que consideravam «subversivos», «perigosos», ou simplesmente suspeitos.” (Rebello, 1983:98);
- A segunda vertente é consequência de uma censura económica. Segundo Rebello, grande parte da escolha do repertório era determinada pelos “empresários, detentores dos monopólios de exploração teatral” (Rebello, 1973:27). Estes atuam num sentido único: “selecionavam os espectáculos que produziam em função da sua previsível rentabilidade” (*ibidem*);
- Por último, a censura geográfica. Este género de censura relacionava-se, como escreveu Rebello, “[com a] concentração quase exclusiva da actividade teatral na capital do País”. (*ibidem*).

O teatro esteve sujeito a uma apertada perseguição. A repressão era ainda intimidatória: “[A] equipa de censura que se deslocava aos teatros para verificar os ensaios era presidida por um Coronel do Exército – normalmente aposentado e extremamente conservador” (Risso, 2010:246). A proibição de encenar textos nacionais acentua-se também com o

tempo. Devido a este apertado controlo, os artistas “viviam à mercê da deliberação desses senhores, sem direito a recurso ou questionamento” (*ibidem*).

Logo em 1927, um ano após o golpe militar que implantou a ditadura, surge a lei que permitiu às autoridades responsabilizarem-se pela fiscalização dos espetáculos⁵⁶, tornando a censura uma prática institucionalizada. Os métodos censórios iam assumindo uma forma cada vez mais severa. Em 1936, após o período de consolidação do Estado Novo, o Serviço de Inspeção de Espetáculos do Ministério da Educação Nacional dirigiu uma circular à «Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses». Nela se explicavam os principais métodos de censura a serem aplicados a partir daquela data, especificando-se o contexto de fiscalização. Mesmo nos casos em que o texto dramático era aprovado, já em fase de encenação, havia que se ultrapassar outros obstáculos: “no início dos ensaios de qualquer peça teatral (...) depois da aprovação do respectivo poema (...) [e na] publicação nos jornais (...) de qualquer peça teatral e (...) a afixação de cartazes (...)”⁵⁷. O ato censório podia chegar a “ordenar a suspensão do espetáculo” (Cabrera, 2008:32).

Perante estes critérios, podemos dizer que todo o processo criativo decorre sob a vigilância dos censores durante, em várias etapas da atuação do aparelho censório. Para além desta contingência, não era permitido que os textos, uma vez reprovados, voltassem a ser encenados. As obras aprovadas eram sujeitas a fases posteriores de seleção. Uma etapa importante era o ensaio geral, onde marcavam presença os censores. Com esta medida, pretendia-se averiguar se os cortes anteriormente efetuados tinham sido respeitados na íntegra, e se os elementos cénicos estariam, ou não, em concordância com os princípios de decência e da boa moral.

Para uma ideia dos irreversíveis efeitos desta medida, referira-se que em apenas cinco anos, segundo nos indica um periódico da época, “o número de peças originais representadas foi de dez em 1969 (das quais cinco haviam sido já publicadas há mais de cinco anos), cinco em 1970, quatro em 1971 (três das quais publicadas há mais de dez anos), uma em 1972, nenhuma em 1973” (Cinéfilo, 1974:26).

⁵⁶ No relatório apresentado por Luís de Sttau Monteiro, em nome da SPA, à reunião do Conselho Internacional de Autores Dramáticos da CISAC, o dramaturgo português explica que «(...) foi publicada uma Lei que, a pretexto de “proteger e divulgar a arte nacional”, atribuía às autoridades administrativas a dupla função de “fiscalizar os espetáculos e promover a repressão de quaisquer factos ofensivos da lei, da moral e dos bons costumes e das instituições». (Monteiro, Luís Sttau (1975). “Vista Panorâmica do Teatro em Portugal” Autores n.º 80:7)

⁵⁷ Anexo XI

Numa primeira fase, a censura atuava através de uma seleção prévia dos próprios textos. Este apuramento pretendia proteger a “opinião pública na sua função da força social como elemento fundamental da política e da administração do país, defendendo-a de todos os factores que a desorientem contra a verdade, a justiça, a moral, a boa administração e o bem comum, evitando que sejam atacados os princípios fundamentais da sociedade portuguesa”⁵⁸. Na prática, os critérios de censura estendiam-se por um domínio tão vasto que, para uma obra ou um autor se estabelecer, era sempre de algum modo obrigado a associar-se ao Regime. Caso contrário, a respetiva integração no panorama do teatro nacional seria praticamente impossível. Efetivamente, as regras eram tão abstratas que se tornavam quase incompreensíveis para os próprios artistas. O dramaturgo Luís de Sttau Monteiro, sobre a falta de critério dos métodos de aplicação da censura, chegou a afirmar que “era[m] suficientemente vag[os] – e elástic[os] (...) pôde aplicar-se não só a obras cuja orientação política era mais evidente (...) mas também a obras reputadas ideológica ou moralmente suspeitas (...)” (Monteiro, 1976:7). Esta imprecisão dos critérios censórios, permitiram controlo absoluto do Estado, principalmente no que dizia respeito às encenações.

Esta ideia é comprovada pela «Comissão Nacional da Defesa de Liberdade de Expressão», instituída em maio de 1971. Nesse mesmo ano, Bernardo Santareno junta-se a um grupo de profissionais, com quem elaborou e assinou um protesto, que tinha como objetivo reagir contra a imposição da censura. Neste documento lê-se que “[é] tão grande número de limitações a uma hipotética liberdade de Imprensa que se torna impossível entender o exercício do respetivo direito”⁵⁹.

A estreia d’A Mãe (1924), de Stanislaw Witkiewiks (1885-1939), causou uma das polémicas mais marcantes do teatro português durante a época da censura. Deste caso resultou a demissão do diretor do Teatro Nacional de São Luiz e, conseqüentemente, na dissolução da própria companhia. Esta medida provocou danos irreparáveis ao teatro nacional. Este caso, citando uma fonte da altura, “é, acima de tudo, o dano irreparável para a nação e para o seu património cultural, fatalmente empobrecido.”⁶⁰ (Monteiro, 1975:7).

⁵⁸ Anexo X

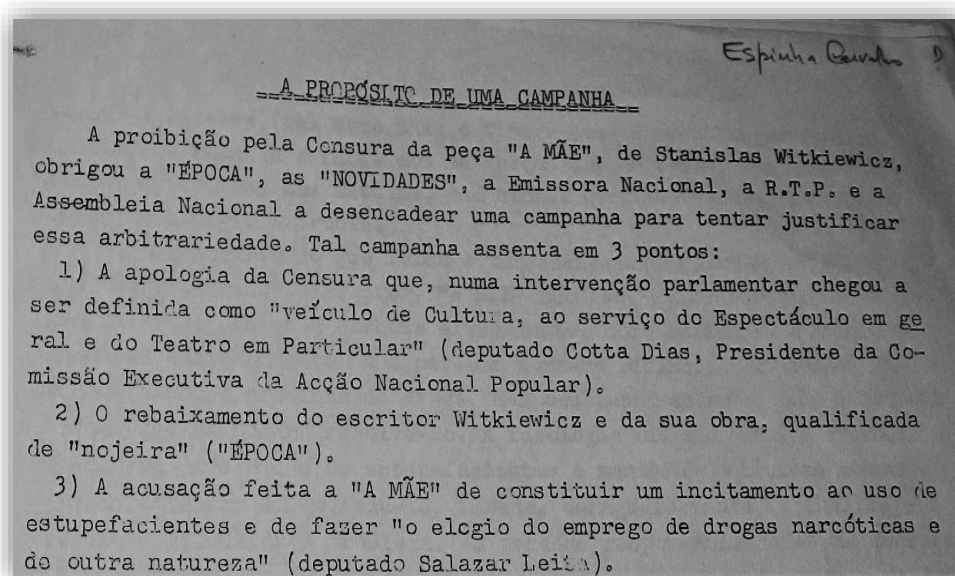
⁵⁹ *ibidem*

⁶⁰ Monteiro, Luís Sttau (1975). “Vista Panorâmica do Teatro em Portugal”. Autores n.º 80:7

Este episódio foi visto, por alguns criadores nacionais, como uma intimidação da censura à sociedade em geral. Na verdade, assistia-se a um estreitamento cada vez maior dos limites morais e, a par disso, iam-se testando os métodos opressivos. A tensão entre o regime e os opositores do mesmo, acentuava-se de modo avassalador. As repercussões para com a sociedade em geral e o teatro em particular, resultavam na degradação da expressão artística do país.

Já na década de 70, mais precisamente em 1972, os motivos alegados pelo aparelho censório tornaram-se alvo de indignação. Nesse ano, Bernardo Santareno inclui-se num grupo de assinantes, com intuito de se elaborar uma espécie de petição pública, documento esse que teve a intenção de se manifestar contra a proibição da obra de Stanisław Witkiewicz (1885-1939). Para tal, assinaram um abaixo-assinado como forma de protesto contra a proibição da peça do dramaturgo polaco. Através da figura 7, podem ler-se, na íntegra, os três principais motivos desta mesma reivindicação:

Figura 7 - *Excerto do Protesto contra a Censura de A MÃE, de Stanislas Witkiewicz (parte do documento) (1)*

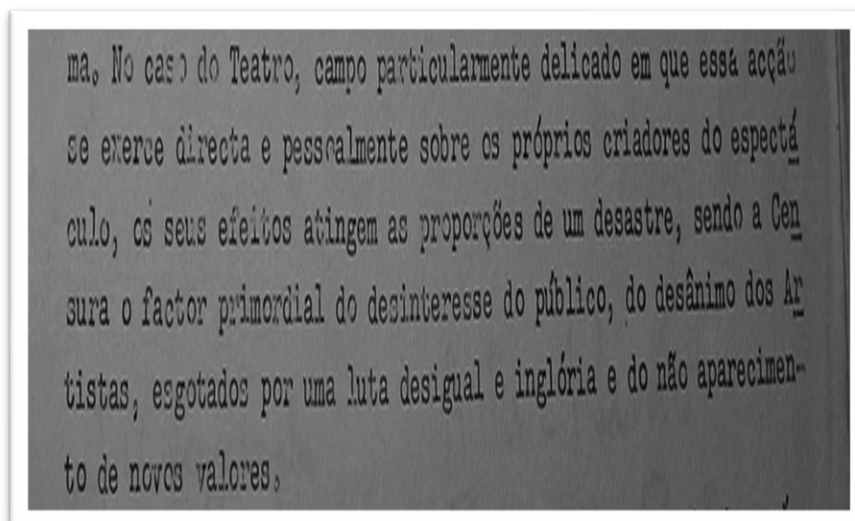


Fonte: Centro de Documentação 25 de abril da Universidade de Coimbra
Autor: pela própria

Este documento é determinante. Nele, sinalizam-se os verdadeiros motivos do protesto em específico, expressando, também, a crescente aversão às medidas controladoras que iam

surgindo drasticamente no meio teatral português. Este caso simboliza um momento de grande tensão entre o Regime e a oposição. O excerto que abaixo exponho, testemunha esse estado limite.

Figura 8 - *Excerto do Protesto contra a Censura de A Mãe, de Stanislas Witkiewicz (parte do documento) (2)*



Fonte: Centro de Documentação 25 de abril da Universidade de Coimbra
Autor: pela própria

Bernardo Santareno não foi poupado a esta propaganda e censura pela parte do Regime juntamente com a maioria dos autores nacionais, viu grande parte da sua obra condicionada pela regulamentação da censura. O dispositivo censório, ao atuar com o objetivo de controlar a opinião pública, inverteu a liberdade dos criadores de teatro, utilizando, em muitos casos, os efeitos da própria censura como meio de imposição do Regime, pois “o seu objetivo era o de evitar a divulgação de ideias, de políticas, de estéticas e de opiniões que causassem obstáculo ao percurso que Salazar tinha definido para ideário dominante.” (Cabrera, 2008:30).

Durante as diferentes fases do Regime, olhando para o modo como a censura atuava, identificam-se de imediato diferentes critérios de intervenção. Independentemente da natureza de cada um deles, o facto é que desde o início do Estado Novo até ao 25 de abril, a presença da censura manteve-se com regularidade, embora com alguma oscilação nos métodos aplicados. Durante os 48 anos de ditadura houve alguma evolução nos métodos utilizados, mas o texto dramático foi mais censurado do que outros géneros de escrita.

Como referido, podemos dizer que uma das fases de maior vigor criativo de Bernardo Santareno ocorreu entre 1957 e 1962. Porém, estes anos foram marcados por uma intervenção da censura verdadeiramente apertada. Em resultado disso, Santareno viveu momentos de grande desânimo, tendo por consequência desenvolvido uma resistência militante, que de algum modo vem definir a natureza singular do seu teatro. Sabemos que a censura fora utilizada pelo Estado Novo como instrumento de autoridade política e tinha como principal objetivo controlar a sociedade (Cabrera, 2008: 32). Bernardo Santareno fez parte desta geração sacrificada, sendo um dos autores mais perseguidos (Santos, 2004).

Para Luiz Francisco Rebello, embora entre o regime de Salazar e de Marcelo Caetano se assista a algumas variações, a verdade é que as condutas fundamentais da censura em momento algum chegaram a ser atenuadas. Em 1973, esta ideia é confirmada, quando no Congresso de Aveiro se dá a conhecer o conteúdo de uma circular na qual se chamava atenção para a falsa propaganda da fase marcelista. Este documento encontra-se assinado por um conjunto de profissionais, entre os quais Bernardo Santareno. Nele podemos ler:

“[E]nunciação demagógica de princípios gerais, aparentemente saudáveis, que são na realidade, cerceados ou completamente anulados no plano real através de proibições e, sobretudo, de uma estranguladora e asfixiante centralização destinada a evitar uma verdadeira emancipação do Teatro Português.”

(Barata, 1983:100)

É neste ambiente, principalmente a partir do momento em que o teatro de Santareno se vai aproximando da estética do teatro épico, que surge uma fase de grande fragilidade. Recordemos que a obra de Bertolt Brecht se encontrava praticamente proibida na cena nacional (Autores, 1976), pelo que a proximidade de Santareno à estética do teatro épico apenas acentua as suas dificuldades. Tudo indica que Santareno tinha a plena consciência dessa adversidade porque, à semelhança de Brecht, o dramaturgo português assumiu também a sua escrita como forma de, nas palavras do dramaturgo alemão “possibilitar ao espetador uma crítica fecunda, dentro de uma perspectiva social” (Brecht, 2005:97).

A intensa inquietação de Santareno, como dramaturgo e como indivíduo, traduz-se numa dimensão utópica muito singular. Quando a cena se aproxima dos seus textos, esta dimensão ganha com frequência uma maior ressonância e tem sido motivo de ligação com

o público e a comunidade. A atualidade e a presença de Santareno decorrem de um posicionamento em defesa da emancipação artística, uma escrita dramática que se implica no corpo social, político e também na subjetividade reprimida que a atravessa. Estes foram motivos para a censura que o perseguiu.

Como vimos, ao não atuar de modo definido, a censura exercitou assim uma estratégia de domínio, pois a instabilidade que daí resultava fragilizava os criadores. Santareno deparou-se com essa insegurança. Por exemplo, até à estreia d'A Promessa (1957), o texto não sofreu qualquer corte. Mas, em resultado da opinião pública mais conservadora, A

Promessa (1957) foi vista como imoral. “Durante a fase de observação dos ensaios, o texto foi compreendido como uma comédia” (Coentrão, 2017). “Conta-se que por isso fora apreciado pelos censores, mas, em contrapartida, pela Igreja católica nem por isso” (*ibidem*). Em termos concretos, a repressão deste espetáculo teve origem na opinião pública. Apenas dez anos mais tarde A Promessa (1957) regressará aos palcos nacionais, desta vez no Teatro Monumental⁶¹, tendo o texto sofrido três cortes. Face aos temas verdadeiramente polémicos desta estreia de Santareno, como a questão da homossexualidade da personagem de Jesus, a crítica mais reacionária aponta Santareno como uma ameaça à opinião pública⁶².

Depois de ter assistido em Paris a um espetáculo da companhia norte-americana *Bread Puppet Theatre*⁶³, Santareno aponta para o facto de o teatro nacional carecer de reinvenção cénica. A seu ver, o teatro em Portugal estava a precisar de uma reforma tão estruturante, que só mesmo com novas linguagens performativas se tornaria possível pensar o teatro nacional ao serviço da sociedade portuguesa. Esta estagnação do teatro português era objetivamente também uma consequência da censura. Contactar com este espetáculo em Paris permitiu que o dramaturgo português abordasse determinadas questões relativas à evolução performativa do teatro. Sobre isso, escreveu que “(...) reduzidas ao mínimo (...). Que oportuna seria a vinda desta companhia a Portugal (...). Trazer-nos-ia novas propostas

⁶¹ Estreia pela Companhia Vasco Morgado.

⁶² Vemos isso no caso da sua estreia n'A promessa (1957) no TEP. Mesmo após o texto ter passado pela censura, fora reconhecido como imoral por diferentes movimentos católicos do Porto e, mais tarde, de Lisboa.

⁶³ Bernardo Santareno, no n.º 73 da revista Autores, escreve um artigo intitulado *O Bread and Puppet Theatre em Paris*. Segundo ele, “Numa curta visita aos cinemas e aos teatros de Paris, tive a grande alegria de assistir a uma representação do *Bread and Puppet Theatre*” in Santareno, Bernardo (1974). “O Bread and Puppet Theatre em Paris”. Autores. n.º 73:18.

(...)” (Santareno, 1974 (d):19). Esta afirmação abre um duplo debate, pois acrescenta aos temas polémicos da sua escrita, questões estéticas relacionadas com a encenação e a arte do teatro em Portugal.

Até ao 25 de abril, Santareno produziu a sua obra escrita em contexto social e político fortemente repressivo. A dificuldade em ver ou sequer antecipar a encenação dos seus textos terá levado a que os temas e a sua própria dramaturgia tenham interiorizado o contencioso e a polemização: o teatro escrito representa criticamente a sociedade portuguesa.

Apesar dos limites impostos pela censura, Santareno olhou para outras realidades e contactou de perto com a dramaturgia europeia, nomeadamente no que toca à vanguarda do pós-guerra. Eugène Ionesco (1909-1994) é um dos dramaturgos que mais entusiasmou Santareno, sendo *Rhinoceros* (1959) uma das obras que mais influência teve sobre o dramaturgo português. Aliás, segundo as suas palavras, trata-se de um texto que:

“ataca os estados totalitários, onde vê a causa mais alienante para a condição do homem. Para muitos, esta peça marcaria a intervenção de Ionesco na política, nas lutas sociais, respondendo assim às críticas (...) Será então o “Rhinoceros” uma peça anti-fascista? Sim, mas não só isso: é, intemporalmente, uma denúncia da política, na medida em que esta aliena o homem”

(ibidem:27)

Erwin Piscator (1893-1966) e o teatro político também exerceu uma significativa influência em Santareno. Para José Oliveira Barata, na obra de Santareno, “[a maioria dos] seus conflitos, morais, espirituais ou impulsivos, são conflitos com a sociedade” (Barata, 1983:116). Esta ascendência torna evidente a associação do teatro de Santareno aos movimentos revolucionários. Podemos dizer que boa parte da sua produção escrita se centra nas grandes questões da existência humana e nas dificuldades colocadas ao ser pelos condicionamentos económicos e sociais. Neste contexto, o autor procura de certa maneira um teatro em afinidade com o que tinha observado no espetáculo *Bread and Puppet Theatre*: “(...) puro, de mãos lavadas, corajoso e actuante, teatro pobre de rua (...) teatro simples e claramente contra a fome, o racismo e a guerra.” (Santareno, 1974(d):18). O experimentalismo artístico deste caso provocou em Santareno a ideia da tal “máquina

performática” (Aguilar, 2017), capaz de revelar que “nenhum signo é mais importante do que outro” (*ibidem*). Santareno deparou-se com um espetáculo onde uma série de possibilidades se ampliaram, nomeadamente “a abertura do texto a uma multiplicidade de conexões (...) dando lugar a novos sentidos” (*ibidem*).

A escrita de Santareno coloca em debate realidades e circunstâncias de extrema fragilidade social e humana, pelo que a sua passagem à cena significa a possibilidade de se cumprir junto do público o seu programa político e cívico. Sobre a expectativa da cena, recordemos que “a função do ator não é somente representar a personagem, é também de mediação” (Barata, 1983:121). À ideia do ator como meio, acrescento a imagem ampla do performer como meio para transformar a escrita e as ideias em ato performativo. A história da passagem de Santareno à cena nestas últimas décadas dá conta de um ator/performer como elemento que potencia e transforma a textualidade de partida, incluindo a dimensão utópica que atravessa os seus textos.

Diante das adversidades, dificuldades e perseguições, qual o motivo para o autor persistir no teatro como a sua forma principal de expressão artística? Ou ainda, se a censura consentia mais facilmente a palavra escrita do que a palavra encenada, por que não optou por outro género literário ou artísticos? A resposta chega-nos das suas palavras: “[a] colaboração viva do espectador que deve encontrar-se em estado de vigília agudo; o cinema e o romance são artes mais oníricas e o homem colabora nelas como que um sonho” (Santareno, 1963:11). Perante a força do pacto com o teatro, é difícil imaginar outro caminho para as suas inquietações. As próprias palavras do autor relacionam a condição do dramaturgo com uma vinculação ao “homem solidário” que o seu tempo pedia inexoravelmente:

“(...) é no Homem, nas suas urgentes e sangrentas ansiedades, que está a raiz da sua actual criação dramática; no homem vivo (...) o que eu quero dizer é que por mais voltas e reviravoltas que lhe dêem, um dramaturgo novo, deste tempo, não pode deixar de reflectir, nas suas criações, estas realidades do homem – as do homem só e as do homem solidário”

(Santareno, 1967(c):632-633)

Para além da censura institucionalizada e da dominante opressão política, devemos considerar que Santareno, tal como outros escritores, exerceu sobre si mesmo,

conscientemente, a autocensura. É uma suposição amplamente confirmada por escritores e dramaturgos deste período. Fernando Namora (1919-1989) descreve este processo do seguinte modo:

“(...) para além da censura, como instituição política, a que o escritor português está, de há muito, sujeito, existem outras não menos mutiladoras: com efeito, cada escritor se sente tolhido, deformado por uma densa atmosfera de sufocação e assim, tem de recorrer ele próprio (...) a artimanhas que lhe defendam a obra de censor oficial; e também se pode considerar ainda como censura, nos seus tremendos efeitos, a todo um ambiente que vigia o trabalho intelectual como se tratasse de uma actividade suspeita (...)”

(Namora, 1974) ⁶⁴

Papiniano Carlos (1918-2012) acrescenta, por seu lado, que “[a] existência deste policiamento no seu próprio subconsciente é o maior perigo que pode assaltar um artista, pois acaba por corresponder fatalmente à sua demissão de criador” (Carlos, 1974)⁶⁵.

Apesar destas circunstâncias, o teatro escrito por Santareno manteve-se como combate ao fascismo, em todas as suas opressões e desfigurações. A insurreição crítica que atravessa a sua escrita acentua a urgência da sua tradução cénica, mas revela-se também na prefiguração de um espetador emancipado. O enredo dos seus dramas desdobra diferentes níveis de consciência e, com efeito, observamos em inúmeras ocasiões um destinatário (leitor ou espetador) a ser diretamente convocado. Este apelo é parte da construção utópica da sua obra e uma proposição crítica que tem tido ressonância nos diversos espetáculos que têm tomado os seus textos como ponto de partida. É nesta medida que a censura não venceu e que Santareno permanece como escrita e pensamento.

⁶⁴ Anexo X

⁶⁵ *ibidem*

1.4 A *Revolução*: contributos de Bernardo Santareno

“Escritor- Não esqueço filho. Se tu soubesses como me custa mandar-te embora...”

(Santareno, 1974(a):281)

As questões que acima referi e o facto de a obra de Santareno ser objeto de debate político justificam que de seguida me refira a alguns dos seus contributos para o processo revolucionário, nomeadamente ações que evidenciam a sua resistência ao regime instalado. Esta resistência revela-se no texto e é parte da energia utópica que contamina e se propaga os espetáculos com base em textos, nos quais o drama, se transfere para “um outro código, que incorpora e ultrapassa o linguístico” (Hildebrando *et al.*, 2003:21).

Santareno escreve para teatro durante uma época caracterizada por uma crise moral e cultural, que se manifestou na sua escrita, desde o período de maior produção, entre 1957 e 1962. Durante estes cinco anos, o autor escreveu 10 das 19 peças da sua obra. Com maior ou menor entusiasmo, a verdade é que Santareno foi resistindo às adversidades sociais e políticas criadas pela ditadura. Manteve-se perseverantemente ligado à escrita para teatro, sem se ter desviado de uma atitude militante que, no meu entender, é rastreável na sua escrita. Por isso alguns estudos sobre a revolução portuguesa o reconhecem como um autor da resistência e um dramaturgo associado à revolução. É assim que o texto *A Confissão* (1979) é integrado na coleção de *Dramaturgia de Abril* volume coletivo editado em 1994 pela SPA, com prefácio de Carlos Porto (1994)⁶⁶.

Alguma documentação reunida durante a investigação para esta tese permite confirmar a intensidade com que Bernardo Santareno participou no processo revolucionário, mais especificamente na luta pelos direitos de autor e pela abolição da censura. São elementos que contextualizam a sua obra e a ação política e intelectual. Escreveu também diversos artigos de opinião e apresentou as suas ideias relativamente ao teatro nacional. Aferir cabalmente as posições que defendeu é algo que deve ter em conta a mediação da censura no que diz respeito às fontes documentais publicadas.

⁶⁶ Em nota que antecede o prefácio, a Sociedade Portuguesa de Autores informa que a antologia: “associa-se às comemorações do 20º aniversário do movimento que, libertando o país de uma ditadura de quase meio século, abriu os caminhos da liberdade ao teatro português”. (Porto, Carlos (1998). n.p).

Um dos órgãos com que Santareno mais se envolveu e ao qual se dedicou enquanto dramaturgo, foi a colaboração, até como diretor, da Revista Autores⁶⁷. Ao analisar as diferentes séries deste periódico, dois números despertaram uma atenção particular: o n.º 1, com o título Autores - Verão de 1958; e o n.º 73, que equivale aos meses de março-abril de 1974. O primeiro número deste periódico, embora não contemplando nenhum artigo de Santareno, permite-nos recuar até certos aspetos da sociedade artística portuguesa, enquadrando, assim, o teatro português no momento da estreia d'A Promessa (1957), em 1957.

Quanto ao n.º 73, inclui um artigo assinado pelo dramaturgo português, facto que nos faculta um acesso a ideias e algumas das expectativas de Santareno, numa fase tão marcante como o ano da revolução. Em 1973, Bernardo Santareno passa a integrar os órgãos do conselho de redação da Revista Autores. Coincidindo com o período pré-revolucionário, Santareno participa ativamente na luta pelos direitos de autor, debate que se verifica também neste periódico, aproximando-se do registo de fórum público⁶⁸. Portanto, vemos que a preocupação em informar/instruir os direitos legais dos autores portugueses, não surge apenas na fase prévia à queda da ditadura. Já no primeiro número do Boletim, em 1958, Júlio Dantas (1876-1962) escrevia o seguinte:

“(...) Autores [é] mais um serviço que a benemérita Sociedade presta aos autores portugueses, na sua maioria imperfeitamente conhecedores dos direitos que as Leis internas e as convenções internacionais asseguram (...). O boletim cuja publicação hoje se inicia será a voz dos autores portugueses na defesa legítima dos seus direitos fundamentais (...).”

(Dantas, 1958:1)

Quando comparamos o número 1 com o 73, apercebemo-nos naturalmente de várias diferenças, sendo notória a disparidade de conteúdos editoriais entre um e outro. em 1974 os objetivos do boletim se relacionam quase que exclusivamente com a urgência do

⁶⁷ A revista Autores refere-se ao Boletim da Sociedade de escritores e compositores teatrais portugueses.

⁶⁸ A Sociedade Portuguesa de Autores foi fundada em 1925, mas o primeiro boletim seria editado apenas em 1958. Este organismo tinha como principal propósito promover aspetos legais e os respetivos direitos da propriedade intelectual. Para além disso, previa-se a missão de “promover e assegurar a defesa dos direitos dos escritores teatrais (...) tanto de carácter patrimonial como moral e a melhorar dos seus legítimos interesses” (Autores (1973), n.º 71:1).

processo de abolição de censura, nas primeiras edições, como por exemplo em 1958, as palavras do Cardeal Cerejeira (1888-1977) davam conta de certo alinhamento com o regime. É certo que Gustavo Matos Sequeira (1880-1962) publicava nesse mesmo número de 1958 um artigo intitulado Os Primórdios da Censura, mas nele não emite opinião pessoal, nem menciona qualquer caso específico do seu tempo. Apenas referencia certos marcos da censura em Portugal, recuando-a aos anos de 1596 a 1791. Na qualidade de Presidente do Conselho de Ministros, António Oliveira Salazar (1889-1970) tem certa presença neste mesmo número.

Se em 1958, ano em que Santareno escreve o primeiro artigo em Autores, não era permitida a manifestação pública em defesa pela autonomia da classe de escritores, já no número de 1974, para além do debate acerca das questões legais, assistia-se a reações públicas pedindo a supressão da censura ao texto dramático. Sabemos que esse motivo representa um dos principais objetivos das manifestações críticas de Bernardo Santareno e nas páginas seguintes descrevo com algum detalhe o seu papel neste âmbito.

Um pouco antes da Revolução de Abril surge neste último boletim⁶⁹ um discurso de cariz militante, direccionado para a abolição da censura. Para tal, foi redigida uma carta à entidade competente⁷⁰. Na altura, a luta pela autonomia do teatro, mais do que a produção escrita, pretendia alcançar a livre encenação dos textos. Já há largos anos que esta era uma causa inadiável. Perante esta tomada de consciência, o respetivo conselho diretivo toma uma posição que passo a transcrever:

“(...) Deliberou o Conselho Directivo desta Sociedade (...) um problema que se reveste de indiscutível gravidade e que exige a adopção de medidas imediatas (...). Referimo-nos aos obstáculos de natureza administrativa que, habitualmente, defrontam as obras dramáticas dos autores portugueses e as impedem de cumprir o seu normal destino – que é o de serem representadas (...)”

(*ibidem*:1)

⁶⁹ Autores, n.º 73, março/abril; 1974. Lisboa.

⁷⁰ Carta essa que foi dirigida ao “Senhor Secretário de Estado da Informação e Turismo, Dr. Pedro CorteReal” (Autores, 1974:1).

Já no ano de 1973 a revista *Autores* reunia num só artigo diversos pontos de vista sobre o teatro nacional, tendo Bernardo Santareno contribuído com a sua opinião: “(...) por um lado o dramaturgo deve refletir na sua obra os problemas mais urgentes da sociedade em que vive, por outro, obstáculos há a impedir que as peças com este espírito subam à cena.” (Santareno, 1974(e):7). Ao reconhecer as adversidades políticas provocadas pela censura e as consequentes adversidades que daí advieram, explica ainda o seguinte:

“(...) Apesar disto, o dramaturgo deve assumir plenamente a sua responsabilidade e insistir, talvez evitando obras claramente diretas e servindo-se de parábolas como *Dort*. (...)”

(*ibidem*)

Independentemente das diferentes fases da censura, no que diz respeito ao impacto nos conteúdos editoriais, há um facto que não se pode contornar: a revista *Autores* foi idealizada para defender, proteger e elucidar os autores portugueses acerca dos seus direitos. O carácter militante deste posicionamento é comum aos autores associados ao neorealismo do teatro português, entre Alves Redol (1911-1969) e Romeu Correia (1917-1996), autores que partilham uma forte motivação para a intervenção social (Falcão, 2005)⁷¹. Desde *A Promessa* (1957), quando ao reagir contra a situação política e social do Estado Novo, Santareno propõe-se contribuir com o seu teatro para a emergente renovação da sociedade e do Homem.

Em 1944, numa das cartas dirigidas a Dona Maria Bairrão Oleiro⁷², Bernardo Santareno expressa igualmente a sua admiração pela obra de Alfredo Cortez (1880-1946)⁷³. Esta indicação revela uma apreciação pelos nomes que de algum modo tinham contribuído para a renovação da dramaturgia nacional⁷⁴. Luiz Francisco Rebello posiciona Santareno deste modo:

⁷¹ António Quadros também posiciona Bernardo Santareno ao lado de Aquilino Ribeiro, Alves Redol e Luís de Sttau Monteiro (Quadros, 1970:19).

⁷² Inseridas no Espólio de Bernardo Santareno na BNP.

⁷³ Anexo V.

⁷⁴ Anexo VI.

“(…) A Promessa (e daí a quase inevitável referência a Lorca, mas também, pelo lado efabulativo, ao *Tá-Mar* de Alfredo Cortez), irá dominar todo o teatro ulterior de Santareno (…)”

(Santareno *posf.* Rebello, 1987):392)

Ainda sobre as consequências das influências que outros movimentos exerceram na escrita dramática deste autor, não posso deixar de parte a forma como certos movimentos europeus do século XX contribuíram para que a sua obra surgisse a partir de novas experiências e tentativas dramáticas. Também por este motivo, Santareno assumiu-se na ordem do teatro de vanguarda nacional⁷⁵.

O facto de *A Promessa* (1957) ter sido escolhida para a estreia do Teatro Experimental do Porto (TEP) significa que lhe terá sido reconhecida capacidade de renovação, afim à missão da companhia. Em meados do século XX, a vida cultural na cidade do Porto estava apagada, como descreve Júlio Gago:

“(…) as tertúlias que proliferaram na cidade do Porto (…) sonhavam uma intervenção mais activa (…) surgiram, sucessivamente, várias instituições, das quais pela sua continuidade, pela importância da sua intervenção e pelos novos valores criados, destaco (…) o Círculo de Cultura Teatral / Teatro Experimental do Porto. (…)”

(Porto, 1997:7)

Nos seis anos que separam a Revolução de Abril do falecimento de Santareno, o autor produz uma dramaturgia interventiva e denunciante, como o caso d’*Os Restos* (1974). Neste período é visível a sua preocupação com a renovação social e política do país. O tempo da ditadura não favoreceu obviamente a encenação de textos novos portugueses que não estivessem alinhados com o poder. Santareno não foi exceção e apenas após a supressão da censura o seu teatro escrito na generalidade se expande e contrasta mesmo com algum imediatismo da escrita coetânea. Segundo Duarte Ivo Cruz, “(…) [alcança] um temerário? mais amplo (…) com o florescimento de peças de circunstância política imediata (…)” (*ibidem*:304).

⁷⁵António Quadros, em defesa da encenação de textos portugueses no país, afirma que: “Por uma conjugação de circunstâncias tivemos, durante algum tempo, em Lisboa, o que há alguns anos parecia utópico: teatro português em Portugal! Que, simultaneamente, os teatros de Lisboa tenham apresentado, com notórios esforços de encenação, peças de Aquilino Ribeiro, Alves Redol, Bernardo Santareno e Luís Sttau Monteiro” (Quadros, 1970:19).

Em Português, Escritor, 45 Anos de Idade (1974) há uma contextualização muito particular desta problemática política e contextual. A relação deste texto com o teatro tem dois momentos sociais muito específicos, relacionados com o tempo da escrita e o tempo da cena. Sobre esta dupla dimensão, Bernardo Santareno esclarece:

“(...) [E]sta foi, de todas as minhas peças, aquela cuja encenação me deu mais alegria. Ela vale um grito gritado até ao fim. Um grito não estrangulado pelas patas grosseiras da censura (...).”

(Santareno, 1974(e):16.17)

Neste texto, Santareno revela a sua impotência perante o desmando político do país. Para esse efeito, assume uma inédita liberdade discursiva, através da qual coloca a palavra ao serviço da mudança social e política que se avizinhava em Portugal. A generalidade crítica aceita que, ainda antes do 25 de abril, pairava um prenúncio de uma iminente revolução, quando a prática era a de calar o texto:

“(...) Acabei de escrever esta peça em março de 1974. Não havia, evidentemente, qualquer hipótese de a ver representada em Portugal (...). Depois, espantosamente, o 25 de Abril. E, logo a seguir, começaram os ensaios. (...). Tudo assim, dum dia para o outro, de repente! (...).”⁷⁶

(transcrição minha)

Esta obra apresenta um valiosíssimo testemunho sobre os efeitos da ditadura no âmbito socio-afetivo do dramaturgo. Com esta peça o autor pretendia “(...) mostrar os males (alguns dos males) que o fascismo fez aos portugueses. Como os alienou e, muitas vezes, corrompeu. Como os esmagou (...)” (Santareno, 1974 (e):17). Santareno incluiu neste drama as suas próprias vivências emocionais porque, “(...) esta dureza sentia-se realmente até ao fundo da angústia. Por isto, tive de escrever este drama. Ele foi o meu grito, o veículo da minha raiva, o arranhar do meu desespero (...)” (*ibidem*).

Quando relata as vivências do seu pai na Guerra do Ultramar e os efeitos que daí advieram, o drama converte-se em confissão e testemunho. Esta dimensão vai permitir um contacto privilegiado com o plano íntimo e emocional do dramaturgo. Até 1974, à semelhança de outros dramaturgos portugueses, confronta-se com a dificuldade de se

⁷⁶ Caeiro, Igrejas (1974). “Tv Palco”, *R.T.P. Arquivo*. (Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/tv-palco/>. Acedido em maio de 2018).

expressar diretamente e de assim superar as inibições discursivas enraizadas pelas décadas de repressão e vigilância.

Podemos assim afirmar que a dramaturgia do autor apresenta três fases, acompanhando o devir social e político do seu tempo: uma “fase da censura”, na qual, crescentemente, Santareno viu a sua obra a ser vigiada e proibida; uma “fase pré-revolucionária”, entre 1969-1974, na qual o autor assumiu uma generalizada indiferença perante o seu próprio esmorecimento; e o período que se seguiu após a revolução, uma “fase da liberdade”, que é também a de um certo esmorecimento.

O trabalho político dos textos de Santareno prosseguirá para além da sua morte, pois em 1983, *O Judeu* (1966) é integrado nos programas da disciplina de Português do 12º ano, um caso que ilustra para algumas gerações a censura no teatro português. Esta integração curricular é uma remissão devida ao autor, que também no plano crítico, segundo José Oliveira Barata, se assiste à “(...) coerência do escritor de teatro, em Portugal, lutando contra todos os condicionalismos que se avolumavam em torno dos criadores artísticos (...)”⁷⁷. Cumpre-nos assim, nesta tese, investigar e perseguir os caminhos que este legado crítico (onde houve omissão, memória e recriação) deixou nas últimas décadas, até ao presente.

1.5 Um caso de internacionalização: Santareno em Cuba

“Mesmo assim, sou de opinião que o autor teatral deve escrever os seus dramas, que deve tentar a experiência única que o palco lhe daria.”

(Santareno, 1967(a):591)

Em Portugal, a censura foi-se estabelecendo rápida e eficazmente. O Estado Novo controlava a produção do teatro nacional. No decénio 1964-1974, a restrição ao teatro já se afirmava de modo bastante severo. Na verdade, nos finais da década de 60, a encenação do teatro de Santareno encontrava-se praticamente barrada. Porém, não foi por isso que A

⁷⁷ *O drama – introdução à leitura de o «O Judeu» de Bernardo Santareno: 12º ano, 4º curso*. Coleção de Cadernos de Leitura 3, Mem Martins, Edições Sebenta, 1983:8.

Traição do Padre Martinho (1969) deixou de subir aos palcos. Em junho de 1970, o encenador Rogério Paulo (1927-1993) chegou a Cuba e em novembro esta peça foi estreada pela companhia Rita Montaner na cidade de Havana.

Este caso de internacionalização do teatro de Santareno foi registado pelo encenador português. No decorrer desta investigação, apercebi-me que esta atuação e o seu respetivo processo artístico não aparecem ainda inscritos na História do Teatro Português. Porém, como se verá, há um conjunto de circunstâncias únicas e pioneiras que destacam naturalmente esta coprodução. A presente investigação é assim um momento oportuno para aprofundar e documentar este caso, integrando nos estudos sobre Santareno uma das mais singulares encenações dos seus textos. Posto isto, e ao incidir numa criação situada em contexto cubano, as páginas que se seguem tratam também de analisar um processo relacionado com o “entrelaço de culturas que o teatro promove” (Fischer-Lichte, 2014:20).

O encenador português Rogério Paulo (1927-1993) chega a Cuba no mês de junho de 1970. Acompanha-o a A Traição do Padre Martinho (1969) de Bernardo Santareno que, como se esperava, era um texto que já se encontrava proibido de ser representado em Portugal. Tratando-se de uma experiência registada pelo encenador português, o contexto e as circunstâncias destas viagens merecem atenção renovada, por motivos que explicarei de seguida.

Tive, a certa altura, conhecimento de que dois atores cubanos ainda estariam vivos e residiam na ilha. Não me foi possível ignorar este facto, pois havia o risco de em tempos próximos a sua memória pessoal desaparecer. Reunidas as condições para a viagem, cheguei a Havana em maio de 2018 e, juntamente com os apoios da Embaixada de Portugal e do Instituto Camões, apresentei uma conferência⁷⁸ no Teatro Raquel Revuelta. Tinha como prioridade documentar o mais possível os eventos da década de 70, pois até ao momento apenas dispúnhamos dos registos de Rogério Paulo. O material agora recuperado, analisado e contextualizado irá contribuir não apenas para a reconstrução deste caso, mas para as questões desta tese, no sentido em que a análise desta encenação e as complexas questões de tradução do texto colocaram à prova a própria escrita para teatro.

⁷⁸ Anexo X

1.5.1 Teatro português em Cuba: memórias e revoluções

Na tradução para a língua portuguesa do seu livro *Introdução ao Teatro Cubano* (1971), Rogério Paulo incluiu quatro notas memoráveis⁷⁹, dando conta da sua passagem por Cuba. Uma é estritamente dedicada à encenação d'A Traição do Padre Martinho (1969). As restantes foram redigidas para um periódico lisboeta. Porém, nunca chegaram a ser publicadas. Rogério Paulo viveu esta experiência com algum deslumbramento: “[Essa] vivência constitui um dos mais belos momentos da minha experiência de homem” (Paulo, 1976:12). Para além da dimensão pessoal, o desafio profissional terá sido, sem dúvida, extremamente aliciante. Tratava-se de um contacto pioneiro entre o teatro cubano e o teatro português.

A *Traição do Padre Martinho* (1969), pelo menos que se tenha tomado conhecimento até então, foi a primeira obra dramática portuguesa a ser encenada em Cuba. Neste momento, entendo que devo priorizar a divulgação deste caso de dramaturgia portuguesa no exílio. Apesar de se tratar de realidades culturais e artísticas bem distintas, a verdade é que tanto um país como outro partilham certas dimensões que, como concluiremos, procuram interesses comuns. Santareno provou a universalidade dos seus regionalismos e, em resultado da presente análise, é possível afirmar que é uma obra que não se confina à leitura cultural do país do próprio autor. Pelo contrário, esta encenação veio demonstrar que o dramaturgo tratou plenamente da dimensão humana. Este é um dos aspetos que me despertou mais curiosidade, pelo que adoto as palavras Fischer-Lichte: “sempre que embarcamos num projeto de pesquisa sobre desempenho, precisamos de começar a escolher uma das várias abordagens possíveis para o assunto” (Fischer-Lichte, 2014:20).

A obra de Santareno foi levada à cena pela companhia cubana *Rita Montaner*⁸⁰. Estreou na cidade de Havana, a 21 de novembro de 1970. Esta produção encorajou uma ligação singular entre Portugal e Cuba, articulando, nesse momento, um diálogo notável entre dois países que à época viviam dinâmicas políticas e sociais opostas. Rogério Paulo procurava “revelar ao grande público português um pouco do que no domínio da Arte dos espetáculos se está processando na Ilha revolucionária” (Leal & Paulo, 1971:55).

⁷⁹ Rogério Paulo afirma: “pareceu-me de interesse comunicar um pouco da minha experiência [em Cuba] – até hoje única em relação a qualquer profissional de Teatro português” (Leal & Paulo, 1971:79)

⁸⁰ Segundo nos informou o ator cubano Jorge Losada, a Companhia de Teatro *Rita Montaner* foi a primeira a acompanhar a revolução de Fidel Castro (Losada, 2018)

Ao considerar o ambiente político que se vivia em Portugal, compreende-se com facilidade as razões que levaram à proibição imediata da representação d’A Traição do Padre Martinho. Por outro lado, há indícios suficientes que levam a crer que este, terá sido precisamente um dos motivos para a escolha desta peça. Certamente Rogério Paulo já antevia a pertinência da mensagem dramática de Santareno no contexto artístico do regime cubano. Aliás, esta ideia é confirmada pelo ator Jorge Losada, ao recordar que “A Traição do Padre Marinho, para Cuba, tinha um interesse muito efetivo porque aqui passávamos por uma época em que o clero não respondia ao interesse do povo” (Losada, 2018)⁸¹.

Condicionado por um meio português dominado pela censura, durante o trabalho em Cuba, Rogério Paulo encontrou no ambiente artístico um deslumbramento que associou à experiência da liberdade e da revolução. Esse entusiasmo, por ele muitas vezes manifestado, contribuiu inquestionavelmente para o processo de ajustamento entre a obra de Santareno e o contexto ideológico da cultura cubana. As diferentes realidades culturais e políticas dos dois países, entendiam a mensagem evocada pelo Padre Martinho na sua génese. A luta por uma sociedade mais justa, reivindicando uma utopia ainda mais longínqua na realidade portuguesa, pretendendo que o poder eclesiástico se colocasse ao lado das lutas do proletariado. Nesse sentido, reclamava-se mais uma vez a destituição de uma sociedade regida por classes e interesses que promoviam desigualdades, transversalmente denunciadas ao longo de toda a obra de Santareno. Este drama convida a novas propostas de resistência social, marcadas por reviravoltas morais e políticas. Na verdade, é visível nesta dramaturgia um processo de humanização da Igreja, sendo também por esta via que se vai manifestando a aproximação temática do seu teatro às causas do proletariado.

1.5.2 Herança Cubana: duas edições d’Um Ator em Viagem (1971/1976)

Um Actor em Viagem (1976) é resultado de um conjunto artigos que à época foram proibidos pela censura portuguesa. Uns deveriam ter vindo a público na editora Seara Nova; outros, num periódico lisboeta. O que se passou na realidade, segundo Rogério Paulo, foi que “(...) logo que o primeiro artigo foi enviado à censura, voltou em tal estado que publicá-lo seria o mesmo que mostrar um corpo sem rosto. O segundo, mais cauteloso, não

⁸¹ Anexo XII - Entrevista n.º 2

ganhou nada com as cautelas: foi pura e simplesmente proibido.” (Paulo, 1976:11). Perante as dificuldades de edição que no início da década de 70 se faziam sentir em Portugal, surgiu uma proposta para compilar os textos para se editar em livro.

Em sua opinião, um dos grandes motivos para a escolha deste formato estaria relacionado com um fato editorial: “a máquina censória no respeitante a livros era menos eficiente: enquanto se decidia a proibição sempre havia a possibilidade de vender uns milhares de exemplares. E foi o que aconteceu. A edição esgotou” (*ibidem*). Por conseguinte, em 1976 a editora Seara Nova publica novamente *Um Actor em Viagem* (1976). A única diferença entre a 1ª e a 2ª edição reside apenas na atualização do prefácio. Para além disso, não existe qualquer alteração entre a primeira edição de 1971 e a segunda de 1976.⁸²

Um Actor em Viagem é, essencialmente, um conjunto de apontamentos, reflexões e entrevistas com diversas personalidades cubanas. Ao longo dos sete capítulos e das 261 páginas, para além de refletir sobre diferentes realidades da sociedade cubana, encontramos uma leitura comparativa entre a realidade do regime português e o sucesso das medidas culturais e educativas que Rogério Paulo via no regime cubano. Esta ideia é confirmada pelas suas próprias palavras, quando, acerca da sua experiência como membro de um júri literário em Cuba, afirma: “(...) Trocámos experiências, falámos dos nossos países, dos nossos problemas” (Paulo, 1976:132). No entanto, considero aqui exclusivamente o que esta obra pretendeu transmitir e divulgar no plano artístico e na sua relação com a consciência coletiva portuguesa.

Uma sociedade culturalmente aberta a outras realidades e influências era, sem dúvida, aquilo que a maioria dos artistas portugueses mais procuravam. Nesse sentido, em 1971, Rogério Paulo encontrou em Cuba um ambiente contrário à realidade portuguesa, encerrada sobre si mesma. No início da década de 70, o teatro cubano começava a abrir-se para resto do mundo. Esta ideia é confirmada pelo dramaturgo cubano José Triano:

“O teatro cubano vive a sua etapa de fundação. É um período de tentativas, de buscas, de possibilidade de intenções. Isto supõe, de entrada, um grande

⁸² Certamente que Rogério Paulo foi assimilando ao longo dos anos novas reinterpretações desta experiência cubana. No entanto, um dos principais motivos pelos quais se optou em preservar os conteúdos da primeira edição, diz respeito à vontade em disponibilizar o mesmo conteúdo “aos que não conseguiram a outra” (Paulo, 1976:12)

conflito. Atualmente estamos abertos a todas as influências, a todas as experiências artísticas que se produzem universalmente.”

(*ibidem*:81)

O teatro em Cuba, juntamente com as outras expressões artísticas, era visto pelos intelectuais e pelo regime político como um aliado da libertação do povo. Torna-se, portanto, pertinente perguntar, de que forma a arte se colocou ao serviço direto da libertação do país? Segundo Roberto Fernandez, escritor e professor da Universidade de Havana “[Em Cuba], a cultura conquistou o lugar dentro da sociedade (...) o actor – o mais marginado de todos os artistas nas sociedades burguesas – reintegrou-se” (*ibidem*:93). Para além disso, devemos chamar a atenção para um ponto que nos elucida sobre aspetos semelhantes entre a encenação de Rogério Paulo em Cuba, a mensagem do texto de Bernardo Santareno e as principais razões pelas quais a ilha revolucionária integrou com tanta naturalidade uma produção em parceria com Portugal. Este espetáculo definiu-se sobretudo pelo corpo coletivo de atores que a cena materializou. Roberto Fernandez reflete sobre um dos principais motivos que fizeram com que o texto de Bernardo Santareno se aproximasse da realidade teatral cubana. Nas suas palavras, já não se pretende que o teatro “se limite a refletir um momento histórico. O «corifeu» voltou ao coro (...) O protagonista do nosso tempo já não é mais o herói isolado, mas as massas. As massas conquistam o Poder e constroem um mundo novo. E o homem novo” (*ibidem*:93). Partindo então deste princípio, urge questionar: não seriam estas as principais expectativas que Rogério Paulo tinha sobre a sua ideia de Revolução em Portugal?

Ainda sobre o despertar do teatro cubano, José Triano reforça a ideia de que “(...) só através do aguçamento do nosso poder de observação iremos até uma interiorização da nossa verdadeira problemática, que é, indiscutivelmente, a do subdesenvolvimento. Analisá-lo, desintegrá-lo e pulverizá-lo é a nossa meta” (*ibidem*: 81). Em 1972, Rogério Paulo colaborou novamente com um projeto cultural em Cuba. Desta vez, integrou-se no grupo de júri do «Prémio Literário Casa», promovido anualmente pela Casa das Américas. Este momento foi tão marcante que o sexto capítulo desta obra seria exclusivamente dedicado às diferentes reflexões que daí surgiram. À semelhança da experiência anterior com a Companhia *Rita Montaner*, Rogério Paulo viveu esta fase com grande intensidade.

A Casa das Américas proporcionou-lhe um ambiente cultural amplamente preenchido, facilitando novos contactos com realidades e culturas que muito dificilmente conheceria

em Portugal. Essa satisfação é bem evidente nas suas palavras: “A Casa das Américas é uma autêntica «Casa», onde se vive uma atmosfera de íntima e sã convivência, e onde artistas e escritores de todo o mundo se têm conhecido e trocado experiências e pontos de vista” (Paulo, 1976:98). A realidade cubana permitiu a Rogério Paulo contactar livremente com diferentes culturas e ideais. Esta possibilidade reforçou-lhe o sincero desejo de divulgar em Portugal os resultados do período pós-revolucionário cubano. Este testemunho serviria, com certeza, como inspiração para uma futura revolução que, em 1972, já era urgentemente ambicionada por muitos em Portugal. Para que não sobrem dúvidas, o encenador português apresenta dados precisos:

“Havana, cidade de 1 milhão (...) hoje em dia (12 anos depois do início da nova política cultural) estima-se em 200 mil a média de espectadores de teatro. (...) Lisboa, com os seus 800 mil habitantes, forma atualmente 40 mil espectadores, o que é considerado uma quantitativa bastante baixa”

(*ibidem*:39)

Devido à proliferação do teatro na ilha, o público passa a fazer parte integrante da sua criação, não apenas como espectador, mas também como participante, sendo que uma das estratégias da pós-revolução passava por estabilizar “companhias fixas em todas as cidades da Ilha” (Paulo, 1972:39). Sabemos que o interior do nosso país, durante todo o período fascista (e não só) foi, assumidamente, considerado uma região culturalmente periférica.

Alertar consciências para essa lacuna, de modo a priorizar a descentralização cultural como uma das medidas a ser tomada em conta foi, sem dúvida, uma das ambições do encenador português. Por tudo isto, Rogério Paulo não pôde deixar de refletir e divulgar o sucesso da ilha revolucionária.

1.5.3 Opostos teatrais. Cuba: uma inspiração para a emergente revolução

Importa notar como um texto português que recorre vincadamente a regionalismos conseguiu, tão naturalmente, encontrar pertinência junto da realidade cubana. Para além do público cubano, o grande desafio devia-se à própria convocação de um texto dramático português. Como é que se viveu este caso em 1970? Com que intensidade esta memória pode presentemente contribuir para a leitura da História do teatro destes dois países?

Rogério Paulo manifestava uma constante necessidade em identificar as diferenças entre a realidade teatral de Cuba e de Portugal, encontrando nesta comparação uma eficiente forma de denunciar a precariedade artística a que Portugal estava votado. Essa intenção está constantemente presente, por exemplo, quando escreve que as “cenas cubanas procuram mostrar o teatro que se escreve em todo o mundo, independentemente do seu país de origem e da sua estética” (Leal & Paulo, 1971:79). Inspirado no maio de 1968, em finais de 1970 já se sentia um ambiente revolucionário em Portugal. Neste sentido, quando evidencia vários aspetos da realidade cubana, acredita que estaria para despontar uma transformação social com impacto no campo do teatro: “Após o triunfo da Revolução, os atores cubanos têm representado autores distintos como Bertolt Brecht, Camus, Adamov, (...) Garcia Lorca (...)” (*ibidem*:80).

Se cruzarmos estes dramaturgos com os autores proibidos pela censura entre nós, verificamos a coincidência de alguns nomes. Para além dos autores, surgiam também novas ideias e correntes teatrais, quase todas perseguidas e interditas à criação nacional. Rogério Paulo encantava-se perante essa possibilidade. Com uma liberdade desconhecida, Cuba permitiu-lhe um contacto com as manifestações e práticas mais vanguardistas: “o teatro realista e simbolista, a crueldade de Artaud, o épico de Brecht e as buscas de Grotowski, tudo tem sido trabalhado pelos jovens profissionais” (*ibidem*).

Cuba representou assim uma inspiração e uma antecipação da utopia revolucionária em Portugal, um caso a seguir. Para além do teatro, toda a sociedade portuguesa necessitava de um rompimento, de uma revolta que finalmente permitisse a liberdade em todas as suas dimensões: “A revolução é isso mesmo: a transformação total das estruturas básicas, das relações humanas e conseqüentemente das expressões artísticas que devem refletir esse «parto» de um mundo novo” (*ibidem*:80-81).

1.5.4 Uma dupla estreia. Palavra portuguesa na cena cubana

Esta foi a primeira estreia conhecida de um texto português em Cuba. Sobre isto, Rogério Paulo afirma que estaríamos perante um caso “(...) único em relação a qualquer profissional do teatro português, como diretor de uma obra teatral num meio tão distinto do nosso” (*ibidem*:79). A entidade impulsionadora deste projeto foi o Conselho Nacional de Cultura, com o objetivo de se apresentar a primeira obra portuguesa na ilha revolucionária. Rogério Paulo chegara a Havana nos inícios de junho de 1970. No entanto, apenas no

princípio de agosto iniciou o trabalho com a companhia. Estes dois meses de ambientação foram essenciais para o processo de adaptação a uma realidade tão diferente e que “constituíram a base do resultado obtido. Durante esse período (...) integrei-me na vida cubana. Quando comecei a trabalhar com os atores sentia-me outro: dominava o ambiente porque compreendia as pessoas” (*ibidem*:82). Assumiu Cuba como um caso muito particular, porque iria encontrar nesta ilha, “um ambiente profissional que pela sua estrutura socialista seria forçosamente bastante diferente” (*ibidem*).

Bernardo Santareno não se encontrava exilado. Porém, este caso mostra que a sua dramaturgia sim. Pode-se dizer que para a sobrevivência deste texto, Santareno, através desta obra, viu-se obrigado a fugir do seu país de origem. Em Cuba, [o texto] encontrou um lugar seguro onde, justamente, esperou pelo tempo de paz que lhe permitiu o regresso. Em 1975, *A Traição do Padre Martinho* (1969) é estreada em Portugal pela «Sociedade Dramática de Carnide»⁸³.

A Companhia *Rita Montaner*, que levou Santareno para os palcos do teatro cubano, atuava no Teatro el Sótano no centro da cidade de Havana. Repare-se que na altura, esta companhia integrava 40 profissionais. O diretor geral, Ignacio Gutierrez (1929-2007), também tinha sob sua responsabilidade a encenação e a dramaturgia. A programação artística era assumida por um conselho literário, formado por escritores como Rolando Ferrer (1925-1976) e Nicolás Dorr (1947). Para além disso, também era composto por um grupo de encenadores, entre eles Adela Escatín (1913-2010) e Gerardo León (1942). Esta autonomia intelectual provocou um grande entusiasmo no encenador português, que se deparou com um contexto profissional completamente oposto ao teatro nacional: “A direção artística é inteiramente independente (...) A censura é totalmente inexistente. Aos diretores cabe a responsabilidade do reportório escolhido e da sua realização cénica” (*ibidem*:84).

⁸³ Bento Martins foi o encenador deste espetáculo. Nos arquivos da RTP há uma entrevista do encenador. Esse registo encontra-se disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/tv-palco-100/>. Acedido em dezembro de 2019

Figura 9 - Fotografia de Rogério Paulo (à direita) reunido na sala de ensaios da companhia Rita Montaner, no teatro El Sótano, com alguns atores cubanos (Havana, 1970)



Fonte: gentilmente cedida por Sergio Prietto
Autor: Sérgio Prietto

Na verdade, o ator Jorge Losada desperta-nos para um ponto que, na altura, justificou a razão pela qual confiaram Bernardo Santareno a esta companhia. Segundo a explicação de Losada, a escolha da companhia Rita Montaner foi meramente ocasional. Na altura, “os outros grupos estavam ocupados” (Losada, 2018)⁸⁴. No seu entender, *A Traição do Padre Martinho* (1969) teria encontrado uma maior adesão junto de um grupo experimental, mas a companhia encontrava-se disponível. Se por um lado este acaso trouxe a Santareno uma “casa cheia”⁸⁵, por outro, o facto de este público estar habituado a um registo de carácter mais popular, a companhia cedo sentiu a necessidade de uma nova produção. Foi neste ambiente que *A Traição do Padre Martinho* (1969) representou o teatro português em Cuba. A escolha da peça não surgiu por acaso, pois segundo Rogério Paulo foi aceite “[por] se enquadrar perfeitamente nos objetivos perseguidos pelo grupo: um teatro de conflito social” (Leal & Paulo, 1971:85). Neste caso, é oportuno voltar a evidenciar o facto de que, para lá das diferenças culturais que distanciavam os dois países, também se reconhece que Cuba e

⁸⁴ Anexo XII - Entrevista n.º 2

⁸⁵ No testemunho de Sergio Prietto este facto é confirmado. Segundo ele, “*A Traição do Padre Martinho* (1969) esteve em cena um mês e pico e funcionou de terça a domingo. E sempre teve gente. Porque esta companhia, à parte desta obra, sempre teve muito público” (Prieto, 2018)

Portugal encontraram aproximações identitárias sob o ponto de vista cultural e da leitura social e política.

Ao longo dos quatro meses que Rogério Paulo trabalhou diretamente com os atores, “falou-se muito da Obra de Santareno e da sua posição dentro da sua dramaturgia portuguesa, das características do povo de Portugal e da sua tradição literária” (*ibidem*:88). Uma das grandes dificuldades sentidas por Rogério Paulo diz respeito à diferença do ritmo corporal do ator. Havia, portanto, que adaptar ao padrão cubano uma certa dinâmica que o texto de Santareno exigia: “tive de lutar com uma certa lentidão de ritmo muito característica do teatro cubano e que não se coadunava com a peça nem com o tempo que pretendia imprimir à representação” (*ibidem*:89).

Por outro lado, a equipa cubana também sentiu alguns obstáculos devido à diferença cultural percebida no texto dramático. Essa dificuldade não adveio somente das questões linguísticas. Talvez até com maior grau de complexidade, surgiu na dificuldade de os atores compreenderem determinados aspetos da identidade portuguesa⁸⁶. Esta contrariedade foi ultrapassada pois, ao contrário da realidade do teatro português, quatro meses de trabalho, segundo Rogério Paulo, “permitem obter resultados impossíveis de conseguir nas escassas 6 ou 7 semanas que os nossos empresários, pressionados por razões económicas, dificilmente nos concedem” (Leal & Paulo, 1971:89). Gerard Fulleo também confirma esse sucesso, assumindo que *A Traição do Padre Martinho* (1969):

“[Seria] um texto fácil para os atores porque tem uma situação aonde se agarrar. O texto tinha um ponto de contacto, de que, em certo sentido, tínhamos passado, dentro da nossa realidade, as dificuldades religiosas e a situação revolucionária. (...) é algo de que se fala, (...) os conflitos entre a fé, moral, ideologia e sociedade. (...) Isto tinha a ver com o que se estava passando, ou seja, os demónios andavam soltos e havia, de alguma forma, dar conta do que era realmente mau ou não”

Fulleo, (2018)⁸⁷

⁸⁶ Provavelmente, esse terá sido um dos maiores desafios, a crer nas palavras de Gerard: “Havia na obra umas rimas e os atores tinham alguma dificuldade. Era outra língua e, um texto noutra língua, tinha formas muito peculiares de se comportar. Os atores tinham que se adaptar a isso. Era preciso fazer de padre. Mas um padre não é fácil. Pela sua religião, pelo seu carácter, pela sua forma, pela sua conduta. E aquele era como um desacato, uma rebelião, digamos, uma rebelião da Igreja como uma revolta, e isso era muito significativo”. (Fulleo, 2018) (Anexo XII - Entrevista n.º 2)

⁸⁷ Anexo XII - Entrevista n.º 3

Apesar desta experiência de interculturalidade, a sua fragilidade veio também à superfície. Cuba e Portugal definiam-se por hábitos culturais diferentes e após o deslumbramento e o exotismo da transposição inicial, um mês após a estreia, surge algum ruído: “As primeiras três semanas teve muita gente mas, passado um mês teve que se montar outra coisa, porque não era o estilo de teatro que se fazia em Cuba”. (Losada, 2018)⁸⁸.

Figura 10 - Documentação pessoal do ator cubano Sergio Prietto. Fotografia de uma das Cenas do espetáculo. Padre Martinho, ao centro. Teatro El Sótano, Havana, Cuba, 1970.



Fonte: gentilmente cedida por Sergio Prietto

Autor: Sérgio Prietto

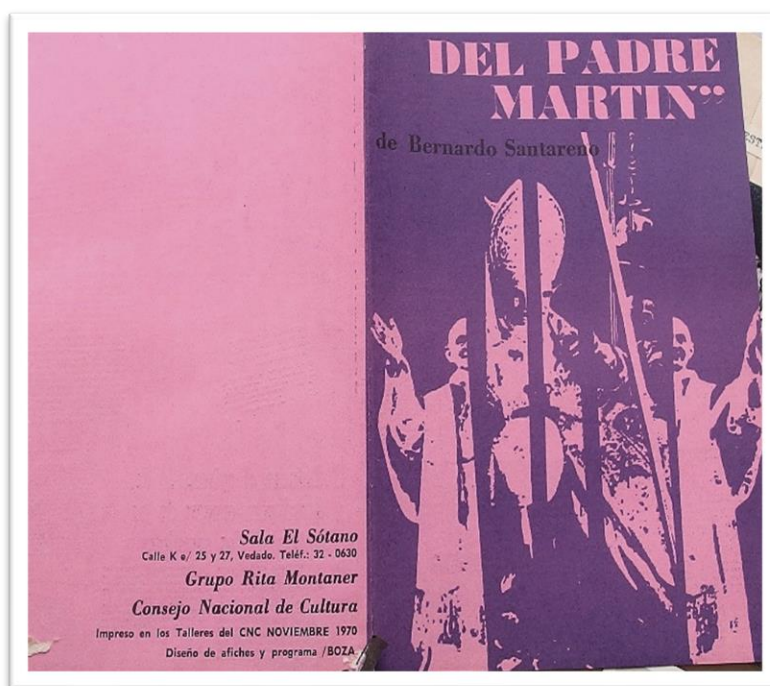
Para se aceder ao sentido do texto de Santarén, como para gerar as condições de escuta necessárias à guitarra de Carlos Paredes (1925-2004) ou à voz de Zeca Afonso (1929-1987), elementos presentes na encenação, seria necessário ampliar a perceção local sobre a cultura portuguesa. Este processo de reajustamento sobre a ideia que a equipa cubana tinha do teatro português, resultou numa inquestionável empatia para com o nosso país, num contacto que reforçou incontornavelmente laços interculturais que se prolongaram até hoje, como testemunha a memória (ainda) viva deste caso.

⁸⁸ Anexo XII - Entrevista n.º 2

1.5.5. Passagem para a cena

Tudo leva a considerar que a encenação deste espetáculo se estruturou no âmbito dos clássicos mecanismos da encenação. Para além de uma prévia tradução do texto para língua espanhola, promoveram-se diferentes momentos de adaptação cultural.

Figura 11 - Capa e contracapa do Programa do espetáculo “La Traición del Padre Martín”, de Bernardo Santareno. Encenação de Rogério Paulo. Havana, Cuba (Novembro, Dezembro de 1970)



Fonte: gentilmente cedida por Sergio Prietto

Numa primeira fase, Rogério Paulo adaptou o texto juntamente com o dramaturgo José Triana (1931-2018) e com a sua esposa, Teresa Paulo. Para Rogério Paulo, este momento revelou-se um período durante o qual foi possível assimilar “os cubanismos e o ritmo da fala cubana” (*ibidem*:87). Numa segunda fase, Ignacio Gutierrez (1929-2007) colabora no trabalho dramaturgico, assumindo o papel de “coadjutor literário”, auxiliando em permanência o processo de adaptação do texto à cena. Da mesma forma, para a cenografia, Rogério Paulo aliou-se a Hector Lechuga (1927-2017), assistindo durante este período preparatório a espetáculos onde participavam os futuros intérpretes.

Após este primeiro momento, conclui-se que uma das prioridades da encenação passava por estabilizar a confluência dos diferentes espaços entre o público e os intérpretes porque, segundo o encenador, “para que o objetivo do autor logre a sua finalidade, é necessário que os atores e o público se misturem numa mesma compreensão e num mesmo desejo de

desencadear o processo” (*ibidem*:87). Na etapa seguinte, Rogério Paulo iniciou o trabalho com os 19 atores, embora Santareno proponha um número alargado de 22 atores e 30 figurantes. O guarda-roupa apoiava-se em dois trajes básicos enunciadores dum simbolismo de fácil leitura à realidade cubana: o de camponês e o de operário.

Todas estas opções cénicas resultaram numa cena aberta, na qual o público contactou diretamente com as dinâmicas do espetáculo. Sobre isto, repare-se como Rogério Paulo descreve um dos momentos em que a cena se funde com a plateia:

“Os interpretes envergavam um traje básico (...) sobre o qual iam colocando à vista do público as peças de vestuário necessárias para a sua identificação com as diversas personagens que iam sendo chamadas a interpretar (...) uma vez terminada cada cena, despiam essas peças de vestuário e voltavam à sua condição de populares do Cortiçal.”

(*ibidem*:87)

Figura 12 - Cena do espetáculo. Atrás pode-se ver o pormenor do guarda-roupa pendurado, tal como testemunham alguns atores agora entrevistados.



Fonte: Imprensa local (jornal não identificado)

Autor: pela própria

Exceccionalmente, os atores que representaram o Padre Martinho, a Rosa, a Maria Parda, o Albino, a tia Anica e a Maria Besouro mantinham-se, não sofrendo nenhuma alteração, segurando assim o enredo do texto à ação. A presença da cor evidenciava-se essencialmente através dos trajes e da luz. O enquadramento da música permitiu uma ligação entre as várias mudanças cénicas. Para este fim, escolheu-se a guitarra de Carlos Paredes. Foi com O Eco

da Meia Noite, uma canção de José Afonso e de Luís Oliveira Andrade, que se criou o ambiente dramático para o momento da morte de Rosa e de Maria Parda. Para além da carga dramática que a cena precisava de encontrar, a opção por esta música garantia “o ‘portuguesismo’ da obra” (*ibidem*:89).

Para o final da peça, Rogério Paulo optou pela canção popular *Canta, Camarada, Canta*, e com ela, lembra que o fim do espetáculo aconteceu, “com todos os atores irrompendo pela sala cantando (...) ao mesmo tempo que distribuía os versos que cantavam” (*ibidem*:89). Esta escolha assegurou à encenação a certeza de que se cumpria com uma das suas prioridades: uma nova relação entre os atores e os espectadores onde surja uma leitura comum entre ambos. Noutra perspetiva, os atores terão entendido o método utilizado pela encenação como muito fácil. Esta ideia leva a crer que Rogério Paulo tenha tido em conta uma série de possíveis condicionantes, nomeadamente de âmbito cultural, pois se assim não fosse colocaria em risco o cumprimento de algumas das suas metas. Sobre isso, o dramaturgo cubano recorda que “Rogério Paulo sabia conduzir o ator para ir por uma linha e não por outra e, assim, mostrava a sua eficácia” (Fulled, 2018)⁸⁹.

1.5.6. Casos na imprensa cubana

Nas suas anotações, Rogério Paulo refere-se a dois casos na imprensa que dão conta da receção pública deste espetáculo⁹⁰. O primeiro caso consiste num artigo assinado por Nati Gonzalez, a 1 de janeiro de 1971, publicado na Revista cubana *Bohémia*. Numa primeira abordagem, Nati Gonzalez conclui sobre a proximidade do teatro de Santareno ao teatro brechtiano. A autora vê este texto dramático como uma descoberta sobre a forma como os capitalistas vinham utilizado o sistema social em proveito próprio. Consequentemente, entende que um dos pontos fundamentais trazidos pela denúncia contida n’*A Traição do Padre Martinho* (1969) se direciona claramente às rígidas posições tomadas pela Igreja. Em sentido oposto, Santareno encontra na personagem do Padre Martinho uma conformidade entre a vida deste pároco e os valores cristãos por si valorizados. Para Nati Gonzalez, Santareno escreveu baseando-se em metodologias do teatro épico que, segundo a jornalista

⁸⁹ Anexo XII - Entrevista n.º 3

⁹⁰ No espólio pessoal do ator cubano Sergio Prieto, deparei-me com outra nota de imprensa, um registo de extrema importância, que não traz o título nem a data exata do periódico, pois além de entrevistar alguns dos atores, também recolhe o depoimento do encenador português. Tive também acesso ao programa de sala do espetáculo e a fotografias inéditas

cubana, “serviram para se ir criando o ânimo do espectador para a consciência da necessidade de uma mudança social” (Gonzalez, 1971:s.p.)⁹¹.

De que forma e por que razões se associou esta obra dramática às características do teatro épico brechtiano? Nas suas palavras, essa inspiração de Santareno reconhece-se através “da sucessão de cenas expositivas que, como partes de uma reportagem, apresenta objetiva e racionalmente o fator que intervém no facto da produção da tragédia, é a forma típica de Brecht para desmontar a verdade do pensamento marxista no seu irreduzível predomínio histórico” (*ibidem*). Esta crítica reconhece que um dos aspetos mais delicados do espetáculo foi claramente a energia e o ritmo corporal trazida pelos atores. Aliás, este ponto embate com as anteriores anotações de Rogério Paulo, porque além da dinâmica natural que o drama necessita, todas as mudanças cénicas, realizadas diretamente à vista do público, exigiam que o movimento tivesse de ser, segundo as palavras de Nati Gonzalez, “hábil e ágil, de forma a que as mudanças do guarda-roupa e do décor que se realizam à vista do espectador não dificultem a fluidez das cenas, pelo contrário, continuem a manter o ritmo requerido pela ação” (*ibidem*).

Por outro lado, um dos aspetos mais admiráveis para Nati Gonzalez foi, sem dúvida, o desenho performativo exposto pela cena. Esta dinâmica foi considerada como essencial para que a encenação passasse com êxito a mensagem de Santareno⁹². A autora salienta o importante papel coletivo do ator, num processo que resultou numa unidade corporal entre os diferentes corpos. Mesmo quando as personagens permaneciam inalteráveis à sua identidade, Gonzalez conclui que “todas as atuações apontam para a justeza da sua parte no seu todo” (*ibidem*).

Sobre os tópicos que, do seu ponto de vista, não foram vistos com tanto agrado e harmonia, aponta para o resultado da dicção e da entoação dos atores. Na sua opinião, “há muito ênfase e recitativo na maneira de dizer o diálogo” (*ibidem*). Na sua perspetiva, a música foi um elemento indispensável para a criação de opções cénicas presentes no próprio drama. Pretendia-se, desse modo, providenciar uma eficiência capaz de simbolizar

⁹¹ Gonzalez, Nati (1971). “La Traición del Padre Martín”. *Bohemia*. 1 de janeiro. Havana, Cuba

⁹² Ainda neste âmbito, o ritmo corporal que desenhou a ação, segundo Gonzalez, “alcança um dinamismo e uma junção notáveis. Umhas vezes com grupos massivos, outras, como partes da cenografia, os atores estão-se deslocando a todo o momento, tomando posições, movendo plataformas, alterando imagens, auxiliando os seus companheiros a mudar de roupa, ocupando os seus lugares de cena ou fazendo de cortinas para se preparar o palco para a nova ação” (*ibidem*)

a epopeia de quem se disponibilizou a morrer em prol de uma sociedade mais justa. Este ponto evidencia uma leitura que Rogério Paulo fez sobre a importância do coletivo de atores. Após refletir sobre o papel da música, concluiu com facilidade que a influência emocional de cada um dos temas operou uma dinâmica em cada ator. Para além disso, reforçou a energia coletiva. Deste modo, fortaleceu-se a identidade e a presença do coletivo do povo e dos trabalhadores. Com a escolha deste repertório, Rogério Paulo procurou assegurar-se de que os escassos elementos que evocavam a identidade portuguesa, não se arriscavam a diluir numa cultura tão longínqua da sua. Essa preocupação foi entendida pela crítica. Segundo Nati Gonzalez, “A música é o detalhe mais sugerido pela representação. Doce e vigorosa, a guitarra de Carlos Paredes evoca a terra portuguesa e anuncia os protestos musicais de outros compositores portugueses” (*ibidem*).

Figura 13 - Notícia de imprensa sobre questões relacionadas com o espetáculo.



Fonte: Jornal Granma, de 18/12/1974

Fotografia: pela própria

Autor: José Manuel Otero

Paralelamente à ideia central do drama; a luta por uma sociedade mais justa foi reforçada pelo empenho performativo do coletivo de atores. Aliás, para além disso, o drama desenvolveu-se através da ação coletiva e, na verdade, foi por essa expressividade conjunta que se cumpriu com a ordem narrativa do drama. Por intermédio deste resultado cénico, pretendeu-se moldar esta imagem dramática a uma das linhas utópicas mais representativas

no teatro de Santareno: a urgência de uma renovação social através da denúncia de realidades aparentemente distorcidas. Esta meta confronta-se com a expectativa utópica transportada por Santareno acerca dos inalteráveis valores constantemente presentes ao longo de toda a sua obra.

A segunda nota de imprensa apresentada por Rogério Paulo relaciona-se com um artigo de José Manuel Otero (1922) publicado no jornal *Granma* Havana, a 18 de dezembro de 1970. O que mais surpreendeu este crítico foi, claramente, a representação do desequilíbrio do poder social presente no texto: “é uma obra que contraria a velha tradição da Igreja” (Otero, 1970)⁹³. A sua perspetiva conclui que através do Padre Martinho surge uma reflexão sobre a função do sacerdócio. Nesta personagem, contrariamente à tradição da Igreja, surge uma inovação da relação entre a Igreja e o povo e, por conseguinte, proclamasse pela destituição do poder eclesiástico. Esta ideia é muito clara na crítica de Otero: “os trabalhadores e os camponeses começam a vê-lo não como um santo, mas como um ser humano de carne e osso, que partilha com eles seus infortúnios, suas misérias” (*ibidem*).

Esta abordagem permitiria, com certeza, consciencializar e reforçar a esperança aos injustiçados. No texto, esta ideia é claramente identificada por Otero que compreende que a crítica cubana tenha visto o padre Martinho como um “(...) jovem padre que não fazia vida solitária e recitava passagens de Marx começando a preocupar a alta hierarquia eclesiástica (...) no entanto, a sua pregação já tinha profundamente penetrado nas pessoas” (*ibidem*). Na perspetiva deste crítico, o tema denunciado encontra-se bem evidenciado já que, indiscutivelmente, consegue debater diversas realidades camufladas. Nesta medida, lembra que “o dramaturgo apanhou um facto verídico e deu-lhe uma estrutura dramática” (*ibidem*). Relativamente à encenação e à interpretação, José Manuel Otero considera que ambas encontraram uma conformidade emocional, e que entenderam a força original da mensagem de Bernardo Santareno. Isso é confirmado pelas suas palavras ao escrever que “a história tem uma boa montagem dramática, a atuação dos artistas (...) concordam com o seu espírito temático e a interpretação do diretor – Rogério Paulo, coincide plenamente (...) com os critérios do autor” (*ibidem*).

Nas suas conclusões, a matéria que assumiu mais relevância encontra-se diretamente ligada à transversalidade cultural inerente ao texto e ao drama. Segundo ele, “o trabalho vai

⁹³ Otero, José Manuel (1970). “La traición del Padre Martín”. *Grnama*. 18 de dezembro. Havana, Cuba

além de qualquer local possível. O narrador adivinha o destino do Padre Martinho, mas o espectador percebe o resultado” (*ibidem*).

O outro caso de imprensa, aquele que Rogério Paulo não referenciou, encontrei-o aquando da minha visita a Cuba, dentro das memórias guardadas por Sérgio Prieto. Não encontrei qualquer referência ao título do periódico. Porém, esta entrevista aos atores incluía-se numa rúbrica habitual intitulada Romances – Enero de 1971.

1.5.7 Cuba revisitada. Memórias recuperadas.

Figura 14 - Notícia sobre a obra, o espetáculo e o dramaturgo português. Fotografia de cima: alguns atores antes de entrarem em cena. Em baixo: um desenho do padre colombiano, Camilo Torres (1929-1966), comparando a sua luta por um diálogo entre o Marxismo e o Catalocismo, com os princípios revolucionários do Padre Martinho.



Fonte: n.d.

Autor: n.d.

Fotografia: pela própria

Numa entrevista que tive ocasião de conduzir em 2018⁹⁴, Fuled afirmava que em 1970 se vivia no meio teatral cubano “um momento muito especial” (Fuled, 2018)⁹⁵. Este entusiasmo era efeito de um “salto económico do país” (*ibidem*). Aliás, durante esse ano, viveu-se uma estabilização cultural inédita, resultando, em 1972, na criação dos cinco grupos de teatro mais relevantes do país.

No desenrolar da entrevista, o dramaturgo cubano lamentou profundamente um episódio comum aos três artistas com quem estabeleci contacto, relacionado com o motivo pelo qual este espetáculo não resistiu para lá da estreia. Também explica por que Rogério Paulo, nas suas futuras visitas a Cuba, não voltou a encenar com esta companhia, nem com outra qualquer. Isto ficou a dever-se à introdução de uma prática administrativa extremamente agressiva e com carácter político. O movimento criado com as UMAP - Unidades Militares de Ayuda a la Producción perseguia os artistas cubanos e, mais intensamente, os profissionais de teatro. Instalou-se, sem dúvida, um modelo de censura moral, afetando todos os artistas considerados homossexuais, ligados à Igreja ou, meramente, quem suscitasse a dúvida de ter relações com o estrangeiro. Segundo Fuled, “[O] artista tinha que ter um parâmetro. Era um parâmetro ideológico, mas também ético e moral. A moral que é sempre um bom pretexto [ironizando] e, normalmente, as pessoas sem moral, tinham lutado” (Fuled, 2018).

A condenação passava pela sua retirada do meio profissional, geralmente de Havana, desterrando-os em zonas rurais do interior da ilha. Mais tarde, houve um processo na justiça que veio a absolver estas vítimas. No entanto, os danos foram irreversíveis. Alguns deles desenvolveram traumas crónicos a nível psíquico. Outros vieram a abandonar o país. Em suma, “a maioria deles já não regressou ao lugar de origem” (*ibidem*). Gerard Fuled estima

⁹⁴ Em maio de 2018 chego a Cuba, sabendo de antemão que dois atores que em 1970 tinham participado nesta produção, Sérgio Prietto e Jorge Losada, ainda mantinham viva a memória do espetáculo. Surpreendentemente, encontro o dramaturgo cubano Gerard Fuled que, na encenação de Rogério Paulo, apoiou diretamente o desenvolvimento do processo dramatúrgico. Entre maio e junho de 2018, os três foram entrevistados por mim. Junto deles, para além de recuperar o máximo possível de dados de memória, também, tive em conta, a necessidade urgente de se recuperar outras fontes das suas coleções pessoais. Através do Instituto Camões e da Embaixada de Portugal, realizou-se uma conferência no teatro “Raquel Revuelta” no centro da cidade de Havana. Surgiu neste momento, para além da divulgação deste caso, um reencontro entre o teatro cubano atual e a memória de Santareno em Cuba que ainda hoje resiste. O teatro «Raquel Revuelta» tem, atualmente, uma constante produção. A companhia conta com atores residentes que, na altura da conferência, encontravam-se a estudar a possibilidade de encenar *A promessa* (1957), de Bernardo Santareno. Nesse âmbito, a conferência foi presentada com uma leitura encenada deste texto, tendo sido orientada pelo diretor da companhia e Professor da Universidade de Havana, Júlio Cesar Ramirez

⁹⁵ Anexo XII - Entrevista n.º 3

que esta violência tenha vitimado um número considerável de artistas, eventualmente acima de uma centena de pessoas.

Esta situação veio fragilizar o teatro cubano, pois no início da década de 70 o país vivia num esplendor criativo que, de um momento para o outro, foi extirpado. Este terá sido um dos principais motivos que condicionaram a reposição da peça. Na verdade, mesmo nas seguintes visitas de Rogério Paulo a Cuba, *A Traição do Padre Martinho* (1969) não voltou a ser reposta, já que alguns dos seus atores tinham sido exilados por este movimento. Em 1972, no regresso do encenador português, já não foi possível continuar a trabalhar no teatro.

Curiosamente, verifiquei que em parte alguma Rogério Paulo se refere a esta situação. Jorge Losada, questionado sobre este silêncio, explica que o encenador português:

“Foi muito mal informado sobre o que passou. Deram-lhe uma informação errada (...). Nós éramos amigos íntimos. Quando ele regressou, um ano depois, chamou-me a casa e disse-me: ‘Montero disse-me coisas horríveis. É uma mentira. ` [procurando entender as razões pelas quais a peça não voltou à cena]”

(Losada, 2018)

Os três testemunhos comungam numa terna memória de Rogério Paulo. Nas palavras de Jorge Losada, “era um diretor muito grato, muito sério, muito duro. Era um diretor agradável, muito agradável. Era muito suave, muito carinhoso, sabia o que queria.” (*ibidem*). Sérgio Prieto também se recorda que o encenador português, “à parte de ser bom diretor, como pessoa, era maravilhoso” (Prieto, 2018)⁹⁶.

⁹⁶ Anexo XII - Entrevista n.º 4

Sabe-se que a sua esposa, Teresa Paulo, como acima já fora referido, também participou nesta produção em Cuba e que, juntamente com o dramaturgo José Triana, auxiliou no processo de tradução do texto em Madrid, dias antes da viagem para Cuba. Aliás, é de referir que a tradução do texto foi claramente um dos pontos mais frágeis apontados pela crítica⁹⁷. Aponta-se para a presença de alguns cubanismos não se ajustarem à missão dramática das personagens. Segundo a crítica, este aspeto, entre outros fundamentais para o texto, devia-se ter mantido fiel à obra de Santareno. Sobre isso, Sérgio Prieto recorda-se de que “o texto, ao se traduzir, perdeu-se algo. Uma coisa que se criticou era que havia, nas palavras, alguma coisa muito de Cuba. Como te dizer... ‘Estou na onda’. Coisas que não estavam no livro. Foi uma coisa que a crítica enunciou, mas a crítica é boa.” (*ibidem*).

Prieto recorda-se que, numa primeira fase, se estabeleceram diversos contactos com o texto: “Ele apresentou-nos a obra, lemos e ele explicou-nos de quem era a obra; o que a obra queria dizer. Não falou de papéis nem nada. Só mais tarde é que Rogério Paulo decidiu, para cada ator, o papel de cada um” (Prieto, 2018). A Prieto foi entregue quatro personagens: o engenheiro, o Sardinha, um camponês e um homem do povo. Este ator tem uma memória muito sóbria sobre a relação que as suas personagens instauraram com o drama:

“o engenheiro, no fundo, era contra o padre Martinho (...) o engenheiro era um burguês com dinheiro, mas, Sardinha também era burguês, mas humilde (...) por isso eu estava contra o Padre Martinho.”

(*ibidem*)

Também Jorge Losada, sob o ponto de vista pessoal, “não estava muito de acordo com ela [personagem]” (Losada: 2018). Losada levou para cena um Bispo de Santareno. Facilmente também recordou que a sua função era, fundamentalmente, demover o Padre Martinho dos seus ideais revolucionários. No entanto, Losada diz que, “depois do padre Martinho ter falado comigo, convence-me, porque, eu gosto das suas ideias” (*ibidem*).

⁹⁷ A jornalista Nati Gonzalez, no periódico Bohemia de 1 de janeiro de 1971 assina o artigo, *La traicion del padre Martin*. Nele, reflete sobre a fragilidade da tradução e as consequências que isso trouxe para a cena. Repare-se no seguinte excerto que: “[A]lgunas expresiones, aun el supuesto de que fueron translaciones as las formas populares del idioma español de modismos de la lengua portuguesa, suenan chocantes, por demasiado locales y vulgares (...) y menos imaginable que un diputado portugués hable de ‘estar en onda’ y aunque así fuera, la expresión recuerda demasiado el modo de decir del cubano.” (Gozalez, 1971)

Jorge Losada refere-se ao texto de Santareno como “muito bonito” (*ibidem*). Adianta também que “naquele momento havia em Cuba uma coisa revolucionária muito grande. Este texto tinha confrontos, por isso, estava mais perto da revolução do que outros” (*ibidem*). Não me surpreende que o Padre Martinho tenha levado para Cuba uma razão reconhecida por ambas as partes. Este padre vem inspirar e legitimar o contexto artístico cubano que, sem dúvida, se encontrava inteiramente recetivo para receber a palavra de Santareno.

O aparato cénico foi assumidamente simples⁹⁸. O guarda-roupa foi simplificado, agrupando-se maioritariamente em duas linguagens sociais: o típico vestuário do camponês e do operário. Os poucos objetos que existiam em cena serviam para auxiliar as mudanças de guarda-roupa que demarcavam as alterações das personagens. Todo este processo decorria à vista do público. Ao longo do espetáculo todos os atores se mantinham em cena. Prieto recorda-se que:

“[O] ator que não participava não saía de cena, ficava à volta como se fosse o povo (...) havia uns cabides com roupa e trocávamos em cena. Se um traje era mais complicado o outro ajudava. Aquilo era contínuo, contínuo, contínuo.”

Prieto (2018)

Gerard Fulled, por seu lado, conta que:

“Quando Rogério Paulo chegou com este texto, no início, não entendemos muito. Porque na altura estávamos a trabalhar Peter Weiss (Teatro de Documento) e ainda não tínhamos tratado o teatro de Brecht. Aquele texto tinha muitas semelhanças com o teatro épico. Também já tínhamos trabalhado Augusto Boal. Por isso, para nós, este teatro não nos parecia uma denúncia muito importante.”

(Fulled, 2018)

⁹⁸ Sobre a simplicidade cenográfica, Sérgio Prieto esclarece: “[F]oi muito simples. No centro era um estrado rotativo que podia ser um barco, uma praça, qualquer coisa. Quando se mudava a cena mudava-se o estrado”. (Anexo XII - Entrevista n.º 4).

Desde o primeiro ensaio, que correspondeu à primeira leitura do texto, esta produção contou com a presença de Gerard Fuled. A sua função assemelhava-se à de assistente de dramaturgia⁹⁹. Este dramaturgo conta que “o trabalho de Rogério Paulo foi muito criativo, e que num breve espaço de tempo, a obra foi montada (...) Paulo era um homem com uma vitalidade muito grande” (*ibidem*).

O ator Losada, que levou para cena um dos homens da Igreja, recorda:

“[A] determinada altura (nós não tínhamos grandes recursos) havia um momento que se tinha que fazer um muro e o muro foi feito com os atores. Recordo-me que isso foi muito interessante; o modo como ele reconstruiu o muro com todos os atores. ‘São um muro impenetrável’, disse, [referindo-se às palavras de Rogério Paulo]. Isso me impressionou.”

(Losada, 2018)

É verdade que nem *A Traição do Padre Martinho* (1969), nem outras encenações de Rogério Paulo, se repetiram em território cubano. Porém, o mesmo não aconteceu com Bernardo Santareno, que deixou, incontestavelmente, profundas inspirações para a produção dramática de Cuba. Esta conclusão é testemunhada por Gerard Fuled:

“Um espetáculo que, de alguma maneira, me apoiou para a coisa que eu queria escrever depois destes anos 70, *Os Profanados*. Tem a ver com essa atitude social. Trata-se de uma obra do tempo do império espanhol quando, em Cuba, fuzilaram uns estudantes de medicina acusados de baterem num espanhol. Dessa forma [o texto de Santareno] me alimentou para ver que se podia fazer um drama com uma situação histórica determinada.

O sucesso de Bernardo Santareno me influenciou, mas não era Brecht. Ainda não tinha tido contacto com Brecht. Mas, naquele momento, percebi que se podiam cultivar problemas humanos e sociais. Uma luta pela procura do que afeta realmente uma sociedade, me ajudou muito para isto [referindo ao seu

⁹⁹ Gerard Fuled explicou claramente que “Na companhia era um assessor literário e, Ignacio, convidou-me para interpretador. Podia dizer alguma coisa, mas não tinha muito que dizer porque, realmente, Paulo e Ignacio sabiam o que queriam. Sim, eu, dizia alguma coisa, mas (...) nós temos o costume, naquela época, [de constituir] um conselho assessor que dava a sua opinião [referindo-se ao trabalho de texto]. Este processo era comum. Este processo acontecia com todas as obras. Eu fazia papel de assessor dentro desta obra.” (Fuled, 2018)

texto]. De certo modo [Bernardo Santareno] foi uma influência vital para mim.”

(Fulled, 2018)

Passados 48 anos, Fulled recorda-se de um dos momentos que mais o marcou. Aconteceu na cena em que o padre Martinho decide tomar partido. Cuba e os cubanos necessitavam dessa cumplicidade, porque havia que assumir condutas sociais que, eficazmente, rompessem com o estabelecido. Portanto, esta energia lançada por esta personagem, provocou indiscutivelmente um expressivo entusiasmo e empatia.

A habilidade da escrita de Santareno também representa uma das memórias mais preservadas. Este dramaturgo cubano impressionou-se “pela forma como o autor soube cozer a maquinaria das causas que desencadeiam uma decisão” (*ibidem*). Agora, em 2018, já com uma distância significativa e ao se recordar desta encenação, sobretudo da carga utópica criada por Santareno, conclui que:

“No momento da peça não estava consciente, mas agora, falando, sim, dou-me conta de que estava. Este [referindo-se ao seu texto] não foi simplesmente algo que me ocorreu ou que saiu daqui [apontando para a cabeça], nem tão pouco porque tinha lido Brecht. Isto é uma coisa que ocorre no tempo, que o tempo nos ensina a ver em perspetiva uma coisa que acreditávamos ser uma decisão própria, mas temos as ideias assentes em algo muito visto ou muito vivido, que de alguma maneira, nos tem condicionado. E este espetáculo condicionou-nos. Se leres a crítica vais ver que condicionou, que foi uma obra muito importante.”

(Fulled, 2018)

Tudo indica que estamos perante um processo excecional, através do qual ocorreu um verdadeiro encontro cultural entre Cuba e Portugal. Ambos os países, cada na sua realidade política, encontravam-se fechados ao exterior, por motivos completamente diferenciados. Este contexto fez com que estes dois territórios não se sentissem distantes apenas geograficamente, mas, principalmente, no que toca às relações interculturais. Por isso, esta aproximação através da dramaturgia de Santareno permitiu aprofundar o conhecimento mútuo, indo além das relações artísticas. Essa empatia é confirmada por Rogério Paulo

quando, no momento da estreia, o encenador esclarece que o ambiente geral era de plena “identificação com a peça de Santareno” (Leal & Paulo, 1971:89).

Figura 15 - *Elementos da Companhia Rita Montaner. Rogério Paulo no centro (Havana, Cuba. 1970)*



Autor: n.d.

Fonte: gentilmente cedida por Sergio Prietto

1.6 Confissão (1945)

“Sabes, Bernardo é um ser muito complexo. Humano. Humanista, mas muito torturado”

(Lapa, 2018)¹⁰⁰

1.6.1 Dois textos distintos: Confissão (1945) e A Confissão (1979)

No “espólio de Bernardo Santareno, pseud.”, afeto aos reservados¹⁰¹ da Biblioteca Nacional, confrontei-me com uma peça inédita da sua autoria, intitulada *Confissão* (1945) e atribuída a António Martinho do Rosário. A obra é inédita no sentido em que permanece à margem do conhecimento generalizado do seu teatro, para além de se encontrar

¹⁰⁰ Anexo XII - Entrevista n.º 9

¹⁰¹ Esp. N21. Encontra-se catalogada da seguinte forma: *Colecção formada por Cartas do autor a Maria Justina Bairrão Oleiro, cinco poemas, uma peça de teatro e três impressos (dois do autor e um com referências ao mesmo)* (Anexo VIII)

desintegrada dos estudos e análises de âmbito académico. Porém, tudo indica que já fora pontualmente encenada e representada, por uma turma de uma escola de ensino feminino das Caldas da Rainha¹⁰², cumprindo, portanto, o propósito da sua criação. Neste sentido, pretendo contribuir para colocar a *Confissão* (1945) no seu contexto cultural e autoral, integrando-a na escrita de Bernardo Santareno.

Confissão (1945) foi escrita, ou melhor, enviada¹⁰³ à Sra. Maria Justina Bairrão Oleiro, a 26 de agosto de 1945. Nessa data, António Martinho do Rosário encontrava-se de férias em Santarém. No mês de setembro desse mesmo ano, reingressou no curso de Medicina, desta vez na Universidade de Coimbra. Desconhecemos os motivos que eventualmente justificaram o afastamento deste texto da restante produção escrita do autor. Vários indícios levam-nos a supor que, uma das presumíveis causas será a semelhança do título com uma outra obra intitulada *A Confissão* (1979), mas escrita 24 anos mais tarde. Na verdade, a estruturação do enredo de cada um dos dramas é bem distinto. O texto de 1945 retrata o aparato da burguesia lisboeta, em meados da década de 40 do século XX. Note-se que a produção deste drama se encontra diretamente ligada a uma série de circunstâncias¹⁰⁴, que mais adiante serão explicadas. Condições essas que, na realidade, definiram a estrutura dramática e o desenho das personagens desta obra, nomeadamente no que se refere às 10 personagens femininas que a protagonizam.

A estrutura de *A Confissão* (1979), quando comparada com a *Confissão* (1945), é inequivocamente diferente. No texto de 1979, o drama ocorre dentro de um confessionário. Ao se confrontar com certas disposições naturais do sofrimento humano que, pela opressão da ditadura, se encontravam afastados do desenvolvimento e do debate crítico, o padre vê-se obrigado a lidar com temas controversos, resultantes do relato pessoal da vida de cada um dos três paroquianos. Desta forma, o autor coloca os valores morais da Igreja a argumentar com a sociedade, despertando, assim, o debate em torno de matérias que se

¹⁰² Nas cartas, Santareno escreve o seguinte: “Ofereço-lhe esta cópia duma peça que agora escrevi, para as raparigas das Caldas representarem” (Anexo V)

¹⁰³ António Martinho do Rosário correspondeu-se com Maria Justina Bairrão de Oleiro, na altura, presidente da Mocidade Portuguesa de Abrantes. O respetivo espólio estende-se entre 1944 e 1955. Estas cartas revelam uma relação de amizade e de debate sobre diversos interesses da vida deste dramaturgo português.

¹⁰⁴ Este texto, tal como Santareno nos indica, foi-lhe encomendado pela Associação Académica (feminina). Pelo que se compreende, foi-lhe encomendado pelo Liceu das Caldas da Rainha, onde lecionava Religião e Moral. Segundo escreveu: “É que eu tinha de escrever uma coisa encomendada pela rapariga da A.C. e só para raparigas” *In*: Cartas da B.N. (Espólio). 25 de agosto de 1945. (Anexo V)

encontravam praticamente banidas da discussão pública, num país ressentido por uma ditadura de quase meio século.

De modo muito simples, a ação consiste no seguinte: cada personagem, ao expor o seu sofrimento mais íntimo, chama a atenção para certas realidades da sociedade portuguesa da altura como, por exemplo, a violência doméstica do homem contra a mulher. No caso do primeiro confessor, a personagem “mulher”, Santareno aborda o flagelo dramático afeto à violência doméstica. Em consequência deste relato pessoal, o autor denuncia os maus-tratos físicos, emocionais e psíquicos ocorridos na esfera privada. No segundo caso, através da personagem Francoise, lança-se a polémica da dualidade de género e da homossexualidade. De novo, assiste-se a uma colisão entre a liberdade individual e os princípios dogmáticos da Igreja Católica. Por último, D. Filipa, aparece-nos a esposa de um político proveniente do conservadorismo fascista, personagem que denuncia as relações simuladas que, de certo modo, surgem como uma reação às regras e bons costumes, afetos aos valores morais associados à burguesia da época. Desta forma, evidenciam-se certas regalias que, numa primeira impressão, se podem associar às e profundas assimetrias do país e especialmente ao comprometimento da liberdade e da emancipação do indivíduo, neste caso da mulher.

Depreende-se que D. Filipa, para além de esposa de um ilustre senhor da sociedade lisboeta, manteria também uma relação amorosa com o pároco confessor. Deste modo, Santareno dá a ver um lado reprimido do indivíduo, nomeadamente quanto às relações censuradas de âmbito afetivo e amoroso, colocando em causa, também, as relações de poder. O debate sobre este tópico é aquele que mais se aproxima do tema central do outro texto intitulado Confissão (1945), sendo certo que o texto de 1979 questiona os valores que estruturam, numa primeira e larga abordagem, a própria instituição e o poder da Igreja à época. Um dos dogmas em que os princípios da Igreja Católica assentam relaciona-se com a questão do pecado em redor da infidelidade conjugal, é este ponto que será um dos eixos estruturantes da Confissão (1945): o processo de desmantelamento dos aparentes padrões sociais de uma classe predominantemente protegida, a burguesia.

1.6.2 Texto e contexto

No que diz respeito à atualização do teatro de Bernardo Santareno, o material inédito presente no espólio da BNP expande-se, na verdade, para lá do texto dramático de 1945, aspeto que no meu entender representa um marco importante para a leitura atual da obra

deste autor. Partindo da ideia de que a Confissão (1945) foi escrita num período semelhante a uma fase que se pode designar de “pré-produção dramática”, ao invés de ser considerada como a sua primeira peça, substituindo-a por A Promessa (1957), torna-se fundamental contextualizar as circunstâncias à data, de forma a compreender a sua relação com o trajeto criativo do autor.

Como veremos, são as circunstâncias biográficas de António Martinho do Rosário que o levam a escrever este texto. Por este motivo é importante cruzar os condicionalismos deste texto com uma vertente psicológica da sua escrita que se manifesta nos temas debatidos nesta peça, embora com prolongamentos por toda a sua obra. Refiro-me aos temas centrais das relações de poder e misticismo. Torna-se difícil contrariar a ideia de que tanto um como o outro continuaram a ser desenvolvidos por toda a futura produção escrita do autor. Nesse sentido, é legítimo considerar a Confissão (1945) como um texto que, de certa maneira, nos permite entrar em contacto com um período menos conhecido, prévio ao teatro de Bernardo Santareno.

Sobre a integração deste texto na obra do dramaturgo, não se espera por uma eventual alteração da respetiva cronologia, o que a meu ver nem será um dos pontos essenciais. Julgo antes que um dos aspetos mais relevantes que poderão resultar desta análise é a abertura de novos espaços de leitura que podem vir a ampliar diversos sentidos da obra mesmo e da vida do autor. Doze anos separam A Promessa (1957) (até agora reconhecida como a primeira peça de Santareno) da Confissão (1945). É evidente que a distância cronológica entre as obras representa uma diferença considerável, no que toca à maturidade e ao desenvolvimento literário do autor. No meu entender, este é um dos aspetos que, desde início, terá de se considerar. Em 1945, quando António Martinho do Rosário escreve a Confissão (1945), era um jovem de 24 anos de idade. Considerando a implicação entre a vida e a obra do autor, importa antes de mais uma breve contextualização de alguns aspetos biográficos de António Martinho do Rosário.

Na primeira metade do ano 1945, tendo como base o espólio das cartas a Maria Bairrão Oleiro, Martinho¹⁰⁵ encontrava-se a viver em Lisboa, onde frequentava o Curso de Medicina. Porém, deambulava entre diversas crises emocionais que, na realidade, sob a perspetiva psicológica e emocional, não lhe proporcionavam o equilíbrio necessário para

¹⁰⁵ Bernardo Santareno, em 1945, assinava por Martinho – apelido por parte da família materna. Os seus amigos também o tratavam desta forma

efetivamente prosseguir com os estudos universitários¹⁰⁶. Era a tumultuosa relação com o seu pai, a doença oncológica da sua mãe, que mais tarde veio a resultar na sua morte e, para além disso, o instável namoro com Arlete, que juntamente com tantas outras questões colocavam-no, insistentemente, em profundo sobressalto. Refiro-me, por exemplo, à eventual vocação (indesejada pelo pai) para uma vida religiosa, que abruptamente lhe ia dificultando a esperada adaptação e normalização da vida. Veja-se o seguinte excerto de uma carta datada a 1 de janeiro de 1945:

“(…) agora faço tudo para me habituar à ideia de matrimónio com Cristo, mas tenho medo, sou inconstante, talvez, não sei bem, esta mobilidade exterior é talvez (...) vaidade, pois eu realmente (...) gost[o] da Arlete na mesma, penso nela sempre todos os dias, todas as horas, sei que depois de tudo quanto ela sofreu por mim e a família (...) parece-me que seria feliz com Ele, pelo menos experimentava, adoro o apostolado, mas não posso por causa dos pais, pois não os quero deixar assim, eles dão-se muito mal um com o outro, são ambos horrivelmente infelizes, não tenho meios-irmãos e eu vim aumentar a sua infelicidade, o Pai sei que anda a pensar em fugir para África ou qualquer outro país. (...)” (*sic*).

(Santareno, 1945)¹⁰⁷

1.6.3 Leitura e sentido

Este drama pode ser entendido como que um prenúncio para a restante produção escrita, nomeadamente quando se coloca lado a lado com as matérias debatidas. Apesar de tal ser expectável, não teria de ser necessariamente desse modo. Daí facilmente se deduz que em *Confissão* (1945) já se desenvolvem propósitos e temáticas de que o autor jamais se separará. Refiro-me, sobretudo, à incessante tentativa de, através da denúncia das obscuras condições sociais e da psicologia humana, colocar o texto dramático ao serviço de uma participação de cariz militante. Na realidade, esta energia encontra-se presente no texto de 1945. À luz da análise da escrita, mesmo que naturalmente este drama se diferencie por

¹⁰⁶ Devido à instabilidade emocional, depois das férias de Verão de 1945, Santareno transfere-se para a Universidade Coimbra, cidade onde passa a morar até ao fim do curso

¹⁰⁷ Carta inserida no Anexo V do espólio de Bernardo Santareno da BNP

outro nível de maturidade e, portanto, de qualidade literária, o certo é que nele a dimensão utópica de Santareno já se expressa nitidamente nesta obra, 12 anos antes da sua primeira peça (até agora reconhecida pela crítica).

Constata-se ainda que o tema propriamente dito prende-se com fenómenos que protagonizaram a sociedade portuguesa de 1945, nomeadamente, no que se refere às causas da dissolução da instituição familiar. Sublinho a ideia de que, pelo menos de uma forma tão perentória, Santareno, não volta a debater o tema do divórcio tão abertamente como neste caso. À luz dos balanços entre *Confissão* (1945) e a restante obra, um ponto que no meu entender a diferencia tem que ver com a determinação com que as personagens afirmam a sua intenção no curso acelerado da ação, marcada pelo ritmo frenético com que o enredo dramático se desvenda.

A cena desenrola-se em Lisboa, numa casa de família burguesa. A proprietária, D.^a Fernanda, recebe em sua casa um grupo de amigas oriundas do meio burguês e cultural da capital. A personagem central do drama é a sua sobrinha Madalena, uma jovem pintora de 30 anos que vive consigo. 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 e o retrato da sociabilidade burguesa da época. A certo ponto, Madalena contesta as atitudes das restantes personagens, chegando-se a uma profunda agitação dos valores instituídos, que abala a relação de poder que a tia exercia sobre ela:

“D.^a 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)”

(Santareno, 1945)¹⁰⁸

Há muitos indícios que revelam uma projeção de aspetos do autor no retrato emocional e psicológico de Madalena. Segundo o próprio Santareno, Madalena é “(...) artista, ela será sempre uma mística, uma contemplativa, o que lhe interessa sempre é o Cristo Vivo, êle próprio, carne, sangue, coração, amor (...)” (*sic*) (*ibidem*). Podemos dar conta desta analogia entre a personalidade da personagem de Madalena e a imagem que o próprio autor

¹⁰⁸ Anexo VIII

tem de si próprio. Em dezembro de 1945, Santareno escreve o seguinte, acerca dos seus interesses pessoais:

“Eu quero mais fé, mais força par 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.”

(Santareno, 1945)¹⁰⁹

Associo o característico gracejo de Madalena à tal jovialidade do autor, um dos pontos que distingue esta peça da restante obra. Sobre Madalena, Santareno esclarece¹¹⁰ a D^a. Justina Bairrão Oleiro que “(...) ela – artista, mulher tô-da de impulsos e sensibilidade – assim, ficou pequenina, ‘patetinha` ... (*sic*)” (*ibidem*). Tudo indicia que o carácter tipificado da Madalena, nas suas várias perspectivas, surge a partir da ideia que o autor tem de si mesmo.

Um outro aspeto relaciona-se com a velocidade com que a ação se desenrola, particularmente no domínio da psicologia das personagens. As alterações a que o autor pretende chegar sucedem-se de uma forma verdadeiramente repentina¹¹¹, diferenciando esta obra das restantes. As ações, as emoções, as intrigas, enfim, todo o enredo acontece de um modo vertiginoso, repare-se no seguinte exemplo:

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

¹⁰⁹ Anexo V

¹¹⁰ Após Bernardo Santareno ter enviado a D^a. Justina Bairrão Oleiro a peça *Confissão* (1945), a remetente enviou-lhe uma crítica que, infelizmente, até à data ainda não foi encontrada. Porém, quando a 29 de agosto de 1945, Santareno responde à respetiva análise acerca de Madalena, o jovem autor esclarece: “(...) figura esquisita, indecisa, exagerada e híper-sensível e, ou pelo menos acho, muito bela.” (Anexo V)

¹¹¹ Este ponto, a meu ver, de nada tem a ver com a breve extensão deste texto em particular pois, por exemplo, o mesmo não acontece com *A Confissão* (1979) que, na realidade, também não é um texto extenso

uma grande actriz! Admirei-te 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?”

(Santareno, 1945)¹¹²

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

“- **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 tem 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: (...)

(*ibidem*)

É neste ponto de que se inicia a verdadeira reviravolta do texto. A caricatura do ambiente burguês, desenvolvida por estas personagens, é desprevenidamente abalada. Esta ideia é bem explícita. O exemplo que agora exponho, vai demonstrá-lo. Nele, Madalena diz o seguinte:

“**Madalena** - (Desdenhosa) E têm razão em não compreender a confissão: a vossa única preocupação, o principal receio, o mais absorvente cuidado é

¹¹² Anexo VIII

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)”

(*ibidem*)

Por meio da imagem de Cristo, Madalena debate, de um modo comoventemente desenfreado, pontos que para ela, e ao que tudo indica também para o autor, me parecem verdadeiramente essenciais para o processo de procura do sentido da vida e da leitura do mundo. Para tal, Madalena reflete sobre o ato de confissão, isto, no sentido da conversão do mal para o bem, do injusto para o justo. Santareno entendia que, para Madalena, este ato, tal como escreveu a Maria Bairrão Oleiro, “(...) é a sua religião é a sua consolação, o centro de tudo. É a fonte de união com o homem que ama (...)”¹¹³ (Santareno, 1945).

De personagem a personagem, as controvérsias foram lançadas. Santareno realçou a aparência da burguesia lisboeta, expondo-a principalmente a partir da esfera privada¹¹⁴. Apesar deste texto ter sido abordado pela perspectiva feminina, não significa que o papel do homem, enquadrado no contexto burguês, tenha sido colocado à parte, bem pelo contrário. É um lado que se encontra bem desenvolvido, mas, claro, sempre à luz do ponto de vista da mulher. De certo modo, a forma como o texto se encontra estruturado vem demonstrar a multiplicidade de temas que o autor, com certeza, ansiou em ver debatidos e esclarecidos.

A primeira metade do texto é especificamente direcionada para o enquadramento do social, ocorrido através das consecutivas entradas das personagens. 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.

¹¹³ Anexo V

¹¹⁴ Na década de 40 do século XX, as manifestações burguesas encontravam-se, declaradamente, em ascensão. Portanto, para este drama, Santareno evocou uma das franjas da sociedade portuguesa da época. Isto comprova a sua intenção, semelhança no resto da sua obra, em servir-se do teatro para debater a realidade. Segundo o historiador Pedro Delgado, “A vitória da República em 1910 representou um corolário final do alastramento das ideias republicanas dentro de uma base social de apoio envolvendo uma pequena e média burguesia do meio rural.” (Delgado, 1996:53)

Como anteriormente já fora mencionado, embora em 1945 o autor ainda se encontre numa fase de vida marcada pela transitoriedade juvenil, demonstra que, já nessa época, era um jovem que recorria à produção escrita como forma de abordar temas polémicos. No caso particular desta obra, o divórcio. Ora, como se sabe, o divórcio em Portugal é consequência da Instauração da República¹¹⁵, quando, ainda no primeiro governo provisório, segundo Pedro Delgado, “[se] procurou reduzir substancialmente a influência católica na sociedade portuguesa” (Delgado, 1996:53). Recordo ainda que, em 1940, o Governo veio reforçar a continuação legal do divórcio em Portugal¹¹⁶. Assim, é possível que no ano de 1945, a controversa à volta do divórcio adquirisse uma significativa expressividade na sociedade. A ideia a que este debate se pretende associar é, acima de tudo, a efetiva associação do divórcio com a emancipação da mulher. Como exemplo disso, leia-se o seguinte excerto:

“**Clementina** – Também acho. (lisonjeira) V. [Você] é que está cada vez melhor, ó Fernanda! Ainda outro dia ouvi dizer ao seu ex-marido, o Sousa, que a Fernanda continuava a ser a grande paixão da sua vida: quere-me parecer que foi asneira este divórcio, minha amiga. O Sousa é um homem interessante, fino amável... Ó Fernanda, mas porque se zangaram?”

Fernanda (falsa mobilidade “coquete”) – Não sei: O Sousa tinha deixado de me interessar como homem!... Foi melhor assim: agora sou livre! Ai, que coisa maravilhosa, a liberdade!”¹¹⁷

(Santareno, 1945)¹¹⁸

A demonstração relativamente à autonomia emocional da mulher, como pessoa e como esposa, liga-se aos princípios que regiam a emancipação feminina defendidos pela “Lei de divórcio”, de 1910 (Delgado, 1996:54). Para se confirmar a verdadeira aproximação entre a debate do drama e a realidade social que o envolve, a estatística explica que sobre as causas do divórcio em Portugal (Delgado, 1996) entre 1930 e 1950, o ano de 1945, foi, de facto, aquele em que o adultério feminino mais foi apontado como razão. Seguindo esta

¹¹⁵ “O primeiro passo foi dado a 3 de novembro de 1910 com a publicação da Lei do divórcio.” (Delgado, 1996:54)

¹¹⁶ “(...) Ao ser assinada a Concordata de 1940, (...) Estado e Igreja permaneceram separados, e a Concordata (...) não pôs fim ao casamento e divórcio civil.” (Delgado, 1996:58)

¹¹⁷ Anexo VIII

¹¹⁸ *ibidem*

variável, no ano em que se escreveu a Confissão (1945), contabilizaram-se 307 adultérios femininos como causa direta do divórcio, contra 169 adultérios masculinos.

Santareno reagiu a este fenómeno social. Por tudo isto, defendo que o seu teatro, desde os primórdios da sua escrita, trouxe temas, debates e linguagens que se encontravam condicionados na discussão pública da sociedade portuguesa. Homossexualidade, espiritualidade, sexualidade ou relações de poder são alguns dos temas abordados, que Santareno, de uma forma verdadeiramente particular, veio remeter para o plano da esfera pública.

Ao ser apresentada de um modo tão explícito, esta abordagem, no meu entendimento, dá-nos um motivo mais do que legítimo para que a Confissão (1945) se inclua dentro da obra completa de Santareno. De facto, também ela é conduzida pela lógica do conjunto do seu restante teatro: a evocação de temas polémicos. Assim, pode-se dizer que Santareno tinha o intuito de formar novos raciocínios, à luz da sua sensibilidade e do seu sentido utópico do mundo. Portanto, o presente estudo vem sugerir que a crítica equacione o devido valor deste caso dramático, de modo a efetivar a integração do mesmo no conjunto da obra de Bernardo Santareno.

No fim de contas, Madalena abriu-lhe uma amplitude imensa, onde pôde desenvolver temáticas emergentes da altura. É por tudo isto que reconheço que este drama, na prática, deve ser considerado como uma obra que antecede *A promessa* (1957). Não é possível contrariar, nem muito menos ignorar, a evidência de que em 1945 a sua escrita já priorizava a denúncia.

1.6.4 Recomposição da obra do autor

Como já vimos, este texto pode ser reconhecido como uma antecipação, não apenas quanto ao talento do autor, mas sobretudo quanto à dramaturgia que nos legou. Admitindo que se trata de uma obra que pode ser reconhecida como principiante, na realidade sustenta-se sob as mesmas matrizes ideológicas d' *A Promessa* (1957). De seguida pretendo entrecruzar diferentes análises deste drama, de modo a situar e a tornar a Confissão (1945) parte integrante da obra de Santareno, motivo pelo qual será relacionada com as restantes fases da produção escrita do dramaturgo português.

Considerando a componente semiológica do texto, tenha-se em conta que o autor já expressa temas que permanecem e se desenvolvem pela restante produção escrita, como a evocação ao divino, o conflito entre classes e a identidade sexual. Através da casa, descrita como o espaço físico da cena, o autor movimenta-se dentro “realidade viva do fenómeno burguês” (Pernoud, 1995:9). Pode-se dizer que, deste modo, o drama foi sintonizado com esta cultura da intimidade. A didascália introdutória evoca a ideia exata do ambiente social pretendido: “Uma sala elegante. Bom gosto [*sic*]. Móveis antigos, escolhidos. Tapeçarias e reposteiros (...)” (Santareno, 1945)¹¹⁹. A extensa informação didascálica, característica da obra do autor, já se reconhece nesta peça. A par das referências alusivas ao ambiente social, também é lançado um elemento de presença misteriosa que, a seu tempo, vai motivar o revés do drama. Santareno enuncia-o da seguinte maneira: “(...) À Esq. (...) um quadro grande colocado sobre um cavalete e coberto por um pano de veludo negro” (*ibidem*).

A semântica do sangue, reconhecido como prenúncio da fatalidade, da morte e da obscuridade, igualmente se encontra referenciada desde o início do texto. Isso acontece quando, D^a. Fernanda, a dona da casa e anfitriã da festa, acidentalmente se pica num dedo com um espinho de uma rosa e diz: “Maria, ó Maria!...Sangue... Tu não vês Madalena? (...) Maria!...” (*ibidem*). Na verdade, o efeito simbólico da rosa e do sangue é novamente exibido doze anos mais tarde n^a A Promessa (1957)¹²⁰. A personalidade idólatra leva esta figura a entender que todos os demais têm a obrigação de dar prioridade às suas necessidades pessoais, comportamento que exemplifica a “preponderância de uma proprietária” (Pernoud, 1995) na burguesia lisboeta da época.

Olhando para a simbólica particular do pico da rosa, de certa maneira, o autor antecipa a energia contraditória, demarcada entre o «objeto denunciado» e o «sujeito denunciador». Ao compreender que D.^a Fernanda se pica num dedo e, por isso, subjuga os outros às suas necessidades imediatas, podemos dizer que Santareno, já em 1945, procurava reproduzir a ideia de causa/efeito de uma determinada realidade social e humana. O “sujeito denunciador” é obviamente Madalena, que não é constante. Nela, surgem díspares formas reativas. Por momentos, reage com ironia, por outros, de natureza provocadora, sensível, triste e eufórica. Porém, estas múltiplas reações emocionais, provocam e encorajam a

¹¹⁹ Anexo VIII

¹²⁰ Os elementos simbólicos do *sangue* e da *rosa* encontram-se diretamente ligados à personagem Jesus de A *Promessa* (1957)

energia indispensável, para se efetivar aquilo a que o texto se propõe, observe-se através do exemplo que se segue:

“Fernanda – Ó Madalena, vês como tenho o meu dedo?... (*com mimo*).
Tenho de aparecer com o dedo entrepado (*chorosa*). Vês, Madalena, vês? /
Madalena (*cansada*) – Vejo sim, tia.
Fernanda – E então, não dizes nada?
Madalena – (*Sorriso desdenhoso*). Digo-te tia, que o teu sangue tem um
belo colorido vermelho (...).
(...) **Maria**¹²¹ (*entra com o álcool e ligaduras*) - Pronto, minha senhora
Fernanda – (*corre para ela*) Anda, arranja-me o dedo (...) Lembra-te que
vamos ter aqui pessoas elegantes, “refinnés” [*sic*], gente de bem
Madalena – (...) Gente de bem porquê? (...)”¹²²

(Santareno, 1945)

Para além de retratar o universo feminino burguês, realçando a autonomia e o poder financeiro da mulher, Santareno mostra, ao mesmo tempo, que em muitos casos, essa mesma autonomia ainda depende do homem. Este é um dos aspetos valorizados nesta obra. Em contrapartida, privilegia a mulher-artista, mais propriamente, a mulher no ambiente teatral. Tendo em conta que a burguesia estabeleceu uma relação de *preferência* (Pernoud, 1995) com a arte, essas construções foram-se desenvolvendo ao longo do drama. Nesta relação entre a burguesia e o panorama artístico nacional acontece, naturalmente, uma leitura crítica do meio artístico português, como comprova o exemplo que se segue:

“Fernanda (brusca) – A Amélia?!... Mas para qual teatro? / Clementina –
Ora, qual havia de ser?... Aquele em que eu e ela trabalhamos,
evidentemente...
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! Admirei-te na Desdemona de “Othelo”: Maravilhosa!
Vê-se que aproveitas bem as lições da grande Amélia (para Amélia,

¹²¹ A personagem de Maria corresponde à empregada de casa

¹²² Anexo VIII

maliciosa) Não receias, Amélia, que a estrela nascente te ofusque brilho?”

123

(Santareno, 1945)

A ideia de mistério que marca o teatro de Santareno já se percebe em Madalena. Esta misteriosa e inquieta sensação não passa apenas para o leitor, mas, curiosamente, reflete-se nas demais personagens. Por exemplo, a Condessa, depois da primeira fala de Madalena, pergunta o seguinte: “Está misteriosa a Madalena! não acham?”. Tendo em conta que o enfoque no enigmático do drama é próprio das peças de Santareno, este passa a ser um ponto importante para que, de facto, não sobre dúvidas de que a *Confissão* (1945) deverá ser compreendida como obra deste dramaturgo. Veja-se que este burburinho em redor de Madalena simboliza, no meu entender, um prenúncio do escândalo prestes a surgir: a anunciação em se renunciar à vida artística, substituindo-a pelo percurso religioso e de contemplação. É claro que esta questão embate com a própria escolha da vida de Santareno. Por exemplo, veja-se este excerto numa das suas cartas do espólio da BNP:

“E eu não posso cair porque sou de Cristo. E o Senhor ama-me e tem-me dado forças, pelo menos para não cair nos grandes males)! Êste – afinal o de todos nós um problema. E os outros? Eu quero dar-me inteiramente e Êle porque o amo, porque quero que me amem muito e Ele é o Amor. “Dá-me, filho, o teu coração!” Quero dar-lhe o meu coração inteirinho, a minha vida toda.”

(Santareno, 1945)¹²⁴

Mais do que a notícia desta decisão, o que Santareno mais receia é a consequência que daí advém em fazer abanar as expectativas familiares e sociais, aparentemente inabaláveis. Tal como o autor, também Madalena coloca em causa valores e ideais que, à vista, eram inquebrantáveis no contexto burguês típico. Perante isso, Gabriela pergunta o seguinte,

¹²³ Anexo VIII

¹²⁴ Anexo V

indignada e espantada: “(...) Lembra-se do que dela disse aquele crítico; o Alves Martins¹²⁵? Chamou-lhe estrela, génio, tudo... (...)” (Santareno, 1945)¹²⁶.

Considerando o repentino e inesperado discurso de Madalena, o autor desenvolve audaciosas opiniões sobre a arte que, de novo, divergem de ideias padronizadas no que se refere à realidade da mulher no do universo artístico. Por exemplo, em resposta ao avantajado número de relações amorosas de Madalena, a Condessa lamenta e diz: “(...) se ela fosse atriz!... Sim... Toda a gente compreenderia (...) A nossa reputação está acima de todas as insinuações.” (*ibidem*).

Voltando ao ato de confissão evocado por Madalena, vemos que este procurou estender-se por duas dimensões diferentes. Por um lado, como acima já mencionado, meditou-se sobre o próprio ato de confissão; por outro, também foi provocado um efetivo confronto entre as personagens que, até ao momento, se mantinham sob estado de aparência. Este questionamento das relações de poder da sociedade portuguesa, para além de continuar a ser desenvolvido na restante obra, é exercido por Madalena sem rodeios:

“(...) Mas enfim, isto tudo vinha a propósito da confissão. Já sabem o que é, não é verdade? (pausa). Pois eu agora vou confessar-me a vós, minhas fiéis amigas (...)” / “(...) têm razão em não compreender a confissão: A vossa única preocupação, o principal receio, o mais absorvente cuidado é esconder dos outros a própria vida (...)”

(*ibidem*)

Muitos indícios permitem associar Madalena com a mística personagem de Maria Madalena. Aliás, é a própria Madalena que assume apoiar-se nesta inspiradora figura bíblica. É desta maneira que procura compreender os verdadeiros motivos da escolha da vida religiosa. A aproximação simbólica entre estas duas mulheres é explicada pela própria personagem: “(...) 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(..)” (*ibidem*). Deparamo-nos assim de novo com uma ponderação que para

¹²⁵ É uma referência ao pintor Armando Alves Martins (1922-), que frequentou o Liceu de Santarém. Portanto, pela data de nascimento, muito provavelmente cruzou-se com Bernardo Santareno. Outro indício relaciona-se com o verão de 1944, quando o pintor português, se iniciou como aquarelista na cidade de Santarém. Nesse ano (como se encontra referenciado no seu espólio da BNP), Santareno passou esse período na sua cidade natal, portanto, é provável que se tenham encontrado

¹²⁶ Anexo VIII

Santareno representa uma das questões mais marcantes da sua vida: se por um lado, Cristo também era homem e Maria Madalena mulher, de modo correspondido, António Martinho do Rosário revia-se em Cristo, tal como Madalena em Maria Madalena. Ora, para além das questões existenciais e espirituais que regem esta analogia, o certo é que também veio despertar um efetivo debate sobre princípios e valores da Igreja Católica.

Estas metáforas tinham o efeito de apaziguar determinadas inquietações do autor, mas também efetivavam a imaginação utópica de outros espaços para a expressão do sujeito, onde raiava uma nova linguagem e a busca de novos sentidos da existência humana.

O autor tenta abertamente criar uma dimensão resultante da união utópica daquilo que, à partida, se encontrava separado: Deus e a arte. Esta dualidade encontra-se representada pela escolha entre uma vida artística ou a conversão por uma vida religiosa. Madalena demonstrou que as duas se podiam associar e fazer parte do mesmo projeto de vida. Para isso, surge o ponto de catarse: Cristo pintado por Madalena revela-se às restantes personagens e, no fim, todos os princípios instalados são colocados em causa.

Em suma, a obra centra-se e antecipa temas reconhecíveis no trajeto do autor: o debate sobre vida religiosa; as relações de poder; o papel da mulher na arte; o divórcio; as relações extraconjugais etc. Trata-se de um conjunto de evidências que justificam a integração de *Confissão* (1945) no corpus da obra de Santareno, onde defendo que decerto encontrará um lugar verdadeiramente fundacional.

1.7 Fazer diferente. Palavras urgentes

“(…) «consciencializar» o público, obrigando-o a pensar, a procurar a resposta para certas perguntas de interesse vital, para que o espectador se mantenha sempre lúdico e atento (...) para que ele nunca tombe na bebedeira afectivo-instintiva da catarsis aristotélica”

(Santareno, 1963:14)

Em jeito de conclusão deste primeiro capítulo, assinalo nas páginas seguintes algumas especificidades relativas à obra e à vida de Bernardo Santareno que permitirão consolidar determinadas analogias e convergências entre o pensamento e a sensibilidade do autor. Não temos dúvidas acerca da dimensão afirmativa e pioneira de Santareno no que se refere ao

âmbito temático dos seus dramas. É um aspeto que a crítica tem vindo a referir de modo significativo, nas palavras de Inês Nadais: “[A] grande novidade [do teatro de Santareno] eram as problemáticas que ele introduzia: o ataque às superstições, a violência dos conflitos – ideológicos mas também sexuais” (Nadais, 2005)¹²⁷.

Tentemos compreender os motivos que levaram Santareno a optar pela escrita para teatro e assim prosseguir um trajeto de criação associado à dramaturgia e ao palco. A crítica refere maioritariamente que, até 1957, o autor se tinha dedicado à poesia, embora com alguns casos esporádicos de produção do texto dramático¹²⁸. Ainda assim, esta posição assume que terá sido a partir d’A Promessa (1957) que se inicia a sua obra. Ora, se tivermos em conta a inevitável submissão da sua escrita à censura, incluindo a proibição da encenação, não deixa de ser relevante a persistência de Santareno em prosseguir com a escrita dramática e não por outro género literário (já que o plano editorial seria significativamente menos perseguido). Embora esta questão já tenha sido referenciada anteriormente, trata-se de uma intencionalidade relevante para o processo de compreensão do teatro deste autor. Tenha-se em conta que numa perspetiva económica, Santareno não dependia do teatro, tornando a sua decisão de correr riscos significativa no plano estético e pessoal.

Bernardo Santareno viu no texto dramático a possibilidade do público, dos atores e da palavra estabelecerem contacto entre si. Apenas quando a palavra se transfere para o plano cénico acontece inevitavelmente a tão esperada convergência nesta relação tripartida, estando reunidas as condições essenciais para se cumprir com a intencionalidade da sua escrita dramática: o confronto direto entre o drama e o público. Acima de tudo, pretendeu que este fosse um caminho simultâneo da efetiva reconstrução do próprio mundo. A energia utópica dos seus dramas sustenta e apoia a matriz ideológica e transformadora da sua escrita, nomeadamente quanto ao apelo contínuo pela edificação de novas aberturas do mundo onde, finalmente, a condição material, existencial e espiritual pudesse conduzir ao novo Homem que o autor deseja.

Sabemos que Santareno se aproximou do existencialismo de Jean Paul-Sartre, Ionesco e Llorca e, sobretudo, de Jean Genet. Estas influências estão presentes nas suas obras.

¹²⁷ Nadais, Inês (2005). “Bernardo Santareno. Um dramaturgo esquecido”. Público. 29 de agosto (Disponível em: <https://www.publico.pt/2005/08/29/jornal/bernardo-santareno--um-dramaturgo-esquecido-36423>. Acedido em abril de 2017)

¹²⁸ Quanto a estes casos esporádicos, refiro-me, pelo menos, à *A Renuncia* (194?) e a *Confissão* (1945)

Mesmo que a generalidade da crítica defenda sobretudo um enquadramento local e português¹²⁹, há nele uma inegável conduta universal, vislumbrando outras tendências. Como acima referido, o contacto que estabeleceu com a linguagem performativa de Peter Schumann em Paris fez acentuar a sua vontade de reformar o teatro português da época. Não só pela necessidade de o reestruturar a nível artístico, mas, antes de mais, pela intervenção social que o ato performativo pode veicular junto do público. Ao contactar com este lado performativo da ação, entendeu e assumiu que:

“o seu fundador e principal animador é Peter Schumann «nós não produzimos espectáculos destinados a ser representados num lugar teatral. Trabalhamos na nossa oficina e quando temos algo para dizer, descemos à rua», diz Peter Schumann. Porquê «*Bread and Puppet*» pão e bonecos? Naturalmente porque (...) os problemas imediatos do homem «o pão» lhes interessam predominantemente. É Peter Schumann que, com estas palavras, alarga o sentido que tem o «pão» para este agrupamento: «É um bocadinho de pão que lhes damos ao mesmo tempo que um espectáculo de marionetas, porque o nosso pão e o nosso teatro estão juntos. Durante muito tempo a arte e o estômago tiveram separados. O teatro era um divertimento. O divertimento para a epiderme e o pão para o estômago.»”

(Santareno, 1974(d):18-19)

Entusiasmado pela particularidade deste ato performativo ter ocorrido no interior de uma igreja, Santareno inspira-se e ambiciona medidas para a reforma do teatro nacional. O dramaturgo português entendeu que a linguagem performativa abria um vasto campo de possibilidades sociológicas que, na sua ótica, permitia novas experimentações e tentativas de se fazer teatro. Posto isto, o mundo seria apresentado em cena através de outros modos que poderiam transcender a limitada ideia da mimesis. Repare-se nas palavras do autor:

“Quanto às máscaras dos actores e às marionetas, que podem ser gigantes elas são muitas vezes simplesmente maravilhosas de crueldade, de sadismo, de sensualidade, de pureza, de vulgaridade. No “*Bread and Puppet*” a criação

¹²⁹ José Oliveira Barata define esta capacidade de Santareno da seguinte maneira: “meter as mãos no mais profundo da alma portuguesa e mexer e remexer”

In: Nadais, Inês (2005). “Bernardo Santareno. Um dramaturgo esquecido”. Público. 29 de agosto (Disponível em: <https://www.publico.pt/2005/08/29/jornal/bernardo-santareno--um-dramaturgo-esquecido-36423>. Acedido em abril de 2017.)

do texto é colectiva. Aliás. As palavras são reduzidas ao mínimo, dando-se muito mais importância ao silêncio e ao movimento (...)"

(*ibidem*:19)

Ainda sobre as influências de novas estéticas, tendências e modos de repensar o teatro, deve considerar-se a influência de Edward Craig (1872-1966), dispersamente interiorizado pelo pensamento de Santareno. Sabemos que esforço de Craig para autonomizar o teatro o levou a reivindicar para este uma dimensão própria, que designa propriamente como “a arte do teatro”. O teatro foi-se assim afirmando com uma arte mais consciente dos seus meios. Embora durante o século XX o teatro tenha continuado a expressar-se fundamentalmente através de um pacto mimético, a verdade é que cada vez menos se ia verificando uma tendência tão acentuada no que diz respeito à “submissão do espectador a uma ilusão, mas muito mais a observação crítica de um simulacro.” (Sarrazac, 2009:17).

Esta viragem, segundo Sarrazac, deu-se a partir do momento em que o espectador redirecionou a amplitude da sua atenção. O seu grau de percepção ultrapassa a simples descodificação a partir da observação do próprio espetáculo, desenvolvendo-se a percepção da teatralidade enquanto universo próprio e perceptível que inclui o espectador. Segundo Barthes, “a teatralidade é o teatro menos o texto” (Barthes, 1985). Esta sucinta definição do conceito de teatralidade tem servido de base para muitos estudos sobre o teatro contemporâneo, projetando-se para além do textocentrismo. Sarrazac adverte assim para a importância de que “nenhuma outra componente cénica [poderá voltar a estar] no centro da representação teatral” (Sarrazac, 2009:34).

Será que a alteração do epicentro do espetáculo, surgida a partir do momento em que o texto deixa de ser o elemento fundamental do teatro, tem vindo a colocar em causa o papel do dramaturgo? Admitindo que o seu papel se transformou, importa considerar os efeitos dessas transformações no teatro, no espetáculo e na relação com os espetadores. O que parece evidente é a persistência da palavra na concepção que Bernardo Santareno tem do teatro e da comunicação teatral. Ainda assim reconhece os caminhos da cena para além da palavra e da importância do seu confronto pelo teatro do seu tempo: “Teatro puro”, de mãos lavadas, corajoso, e actualmente, teatro pobre de rua, dos ghettos mais miseráveis de Nova York, teatro simples e claramente contra a fome, o racismo e a guerra.” (Santareno, 1974(d):18-19).

Tudo indica que o dramaturgo tem como prioridade redefinir a palavra escrita de forma a demonstrá-la em ato, nessa medida está sempre presente um processo destitutivo da palavra. Santareno aliou-se a essa transformação: não via a dramaturgia como uma linguagem autónoma, mas como a fase de um processo, uma parte integrante do teatro no seu todo. Assim, no contexto de júri de um concurso de obras dramáticas, ao referir o prémio concedido a Pedro Bandeira Freire (1939-2008), Santareno escreveu que “(...). Tem tudo aquilo de que se faz um autêntico autor de teatro: um diálogo (...) que exige a voz dos actores e a convenção do espaço cénico para atingir a plenitude das suas capacidades de comunicação (...)” (Santareno, 1976:4).

Pode-se afirmar que para Santareno o texto dramático resulta do modo como o autor percebe e reinterpreta o mundo. Na sua perspectiva, uma vez que a sociedade portuguesa se encontrava em processo de profunda mudança, era dever da própria dramaturgia acompanhar o tempo presente do país, incluindo a abertura às novas linguagens performativas. Na sua opinião, o teatro tinha em si particularidades únicas, até quando comparado com outras áreas artísticas, nomeadamente o cinema:

“O Teatro, como faz notar Roger Vailland (...) é pois acção por excelência e provoca reacção viva da parte dos espectadores. É mesmo por essa razão que em países de certa estrutura política é a mais perseguida e censurada de todas as artes: a peça publicada em livro... ainda vá lá! Mas a representação.”

(Santareno, 1963:11)

Deste modo podemos concluir que um dos motivos que fez com que Santareno se mantivesse como dramaturgo se prende com a presença humana ampliada pela arte do teatro:

“(...) O Teatro dá-nos o desenho completo de nós mesmos (...). É claro que esta é um pouco também a função das outras formas da expressão artística, sobretudo do romance. Mas nenhuma delas, como o Teatro, é capaz de saturar tão completamente certas valências do homem. Porquê? Porque o Teatro é a mais viva de todas, a única que é carnal; o Teatro exige corpos, presenças, - a presença dos actores no palco e a presença do público na plateia; porque, de todas, o Teatro é a que é mais totalmente

paixão (...) Não é assim com o cinema: este exige uma técnica mais perto do romance e, tal como este, é realmente um prazer solitário. O teatro exige a colaboração viva do espectador que deve encontrar-se no estado de vigília agudo; o cinema e o romance são artes mais oníricas e o homem colabora nelas como que num sonho.”

(*ibidem*:10)

Um outro ponto, que de modo algum poderei deixar à margem, relaciona-se com a emblemática figura ou personagem coletiva que é a aparição frequente do povo na sua escrita. Será o povo a personagem central da sua obra? Há autores que têm vindo a defender essa interpretação. De facto, foi “para, com e por” um coletivo que Santareno direccionou a sua escrita. Numa primeira abordagem, a par com a maioria dos críticos, devemos admitir que Santareno idealizou o seu teatro para o povo, mas ainda neste pressuposto, têm surgido interpretações diversas. Por exemplo, Manuel Deniz-Jacinto entende que o sentido do povo de Santareno não é, de todo, uma personagem. Segundo o teórico português:

“As personagens são pois, (...) gente do povo (...). Com o povo pretende Santareno elaborar um teatro vivo e novo. (...) E, no entanto, este teatro não é ainda um teatro do povo, na medida em que não o preocupam fundamentalmente os problemas histórico-sociais da colectividade (...) Ora os problemas do povo português estão ainda no teatro de Santareno, embora lá se encontrem (...) Debalde se procuram ali razões sociais do comportamento da personagem”

(Santareno, B. *pref.* Deniz-Jacinto, 1961:4, 17, 21)

O teatro de Santareno não é um teatro para o povo ou popular no sentido de uma diferenciação de públicos, sendo antes “o único teatro que, sem restrições, nasce do povo” (Mendonça, 1971:55). Neste sentido, perante a censura e as dificuldades em aceder ao teatro, Santareno convoca com frequência o povo para a própria dramaturgia, dando assim voz àqueles que não pudessem comparecer na plateia. Deste modo, o povo confronta a elite e a política que o excluía, numa dramaturgia que assim debate as relações subalternas que marcavam a sociedade portuguesa da altura. Desta maneira também se manifesta a denúncia que temos vindo a demonstrar e que está presente nas palavras do autor: “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.” (Santareno, 1961:4). Santareno deseja contactar com o público: “Isto é fundamentalmente o teatro: esta união apaixonada entre o palco e os actores” (*ibidem*). Os atores, no seu entender, são os intermediários (*ibidem*), porque “o teatro exige uma entrega imediata do público (...) uma comunhão deste com o poeta dramático” (*ibidem*).

Ainda sobre as polémicas constantemente presentes em Santareno, Deniz-Jacinto refere que “por detrás da ignorância, superstição, primitivismo de conduta dos protagonistas, e do teor das suas vidas, está implícita e se pode vislumbrar uma organização social determinada” (Santareno, 1961:21). Sobre as personagens santarenianas, acrescenta:

“Personagens do povo rural ou da cidade, com problemas que lhe são próprios ou que, não o sendo especificamente, são nelas transpostos e apresentados com um novo matiz: ambientes naturalistas onde vêm-se inserir elementos oníricos e de premonição fatalista, com um aparato de simbolismo mágico e de superstição; cenas de violência física; uma imagética às vezes audaciosa, servida por um barroquismo verbal que não raro ultrapassa (...) as próprias necessidades dramáticas (...).”

(*ibidem*:10)

Esta características singulares da sua obra pedem uma atenção renovada no que diz respeito ao seu estudo no contexto do teatro português. A sua relação com o neorealismo é uma das linhas de leituras da sua obra que tem sido assinalada pela crítica, associando o autor a uma política da escrita que se coloca em evidência temas como a precaridade das condições de vida do povo português e a condição subalterna que este vive no país. Para tal, Santareno criou ambientes e personagens que direcionara a sua dramaturgia para uma linha particularmente empenhada em chegar a um novo leitor-espetador, segundo as palavras de José Oliveira Barata:

“(...) uma nova consciência no espectador, inacabada como qualquer consciência mas movida por esse mesmo não acabamento, essa distância conquistada, essa obra inesgotável da crítica activa; a peça é a produção de um novo espectador, esse actor que começa quando acaba o espectáculo, que só começa para o completar, mas na vida”

Assinalando as assimetrias sociais, a intensidade dramática de Santareno potência um novo sentido crítico, ao colocar em causa realidades aparentemente inalteráveis como, por exemplo, a normalização das relações homossexuais. Deste modo questionam-se princípios morais que regiam a mentalidade nacional da época. Este “lugar” de fala, manifestamente sustentado pelo sentimento utópico do autor, tem a intenção de se manifestar contra o sofrimento humano e as assimetrias na sociedade portuguesa:

“(...) cada homem, [é] limitado e condicionado pela estrutura ético-social, pelas contingências individuais, como que vive uma vida incompleta, medíocre, em relação à que ele secretamente aspira (...) E daí esta profunda necessidade de, ao lado da vida, existir um centro, um lugar, «uma ilha de luz isolada no meio da cidade nocturna» (...) e assim, nesta ilha de luz, no Teatro, o homem, cada um de nós, pode ver-se realizado (...) o Teatro dá-nos o desenho completo de nós mesmos, a tragédia ou a comédia totais das nossas vidas prisioneiras. (...)”

(Santareno, 1963: 10)

Por um lado, o teatro de Santareno alerta para as desigualdades sociais, por outro, expande as possibilidades do reencontro do sujeito consigo próprio. No caso de *António Marinheiro – O Édipo de Alfama* (1960), por exemplo, as personagens são convidadas a reconciliarem-se consigo mesmas, além do seu contexto social e cultural de origem, buscando a autonomia e a superação do próprio destino¹³⁰. A cura da dor surge da recôndita e complexa psicologia das personagens.

Para a investigadora Ália Rodrigues, esse processo ocorre sob dois eixos fundamentais: a liberdade individual e a conseqüente responsabilidade que daí advém.¹³¹ Através destes

¹³⁰ A investigadora Ália Rodrigues, no caso particular deste texto e acerca deste atributo de Santareno, escreve que: “(...) Somente António e Amália se situam num nível diferente, pois são os mais conscientes (...) por quererem resistir à corrente que lhe 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” (Rodrigues, 2007:165)

¹³¹ Sobre estes dois eixos que frequentemente acompanham as protagonistas dos dramas de Santareno, Ália Rodrigues acrescenta que: “(...) contudo, a liberdade que preside a cada escolha não é absoluta, antes

dois centros, Santareno convoca os aspetos fundamentais do sofrimento humano. Porém, no que toca à eficiência da mensagem, essa será sempre um risco, pois uma grande parte dela estabelece-se no “lado oculto” da palavra. É ao ator-personagem que cabe colocar a palavra e a utopia em cena¹³². Esta característica confere ao teatro de Santareno a capacidade de inverter as situações e alterar o sentido dos factos. Manuel Deniz-Jacinto, ao referir-se a esta particularidade, acrescenta:

“(...) bastará que Santareno ponha em acção outros motivos humanos e outras frustrações do homem - as do homem social – e também as suas vitórias e legítimas esperanças, para fazer um teatro realista perfeitamente à medida dos problemas e dos homens do nosso tempo.”

(Santareno, B. *pref.* Deniz-Jacinto, 1961:21)

A obra dramática de Bernardo Santareno situa-se nos parâmetros do teatro político, mas acrescenta-se com outras matrizes que o tornam mais complexo e disponível para perscrutar os meandros da existência humana, ou seja, “(...) um teatro místico em que há de sobra terreno para a psicanálise e onde o mistério do inconsciente tem o seu lugar” (Nadais, 2005)¹³³.

Ao persistir na escrita dramática e arriscar o “silêncio cénico”, Santareno dá prova de resistência à adversidade e afirma o sentido militante que o caracteriza. No seu entender, como referido, o dramaturgo e o teatro destacam-se das outras artes “e de todos, talvez seja o artista teatral o que mais fome sente daquele absoluto da vida, daquele chegar ao fim da tragédia e da comédia que o quotidiano inibe em cada um de nós” (Santareno, 1963:11).

fatalmente relativa. Como tal, senão 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 sobre a forma de monstros aberrantes vindos de submundos há muito esquecidos.” (Rodrigues, 2007: 165).

¹³² Sobre esta dualidade, a investigadora Ália Rodrigues afirma: “(destino e liberdade (...); pois um e outro conceito estabeleceu uma relação entre si, mas não se excluem mutuamente, pois apesar da força que constroem a autonomia humana, existe sempre um corredor da liberdade” (Rodrigues, 2007: 166)

¹³³Nadais, Inês (2005). “Bernardo Santareno, um dramaturgo esquecido”. *Público*. (Disponível em: <https://www.publico.pt/2005/08/29/jornal/bernardo-santareno--um-dramaturgo-esquecido-36423>. Consultado em junho de 2018)

Refletindo sobre a importância que o teatro assumiu para este dramaturgo português e sobre o modo como Santareno leu o mundo, Luiz Francisco Rebello afirma:

“[É] sobretudo uma evocação (...) da obra, do tempo histórico em que nasceu e se desenvolveu das condições em que subiu (ou não pôde subir) à cena, e do seu autor, o cidadão António Martinho do Rosário e o dramaturgo Bernardo Santareno, coexistentes na mesma pessoa física”

(Santareno, B. *pref.* Rebello, L.F., 1987:383)

Este compromisso para com o teatro, por parte de quem o vê como um privilegiado meio para a renovação do mundo, relaciona-se assim com um desígnio de transformação ou com o “mundo alternativo” de que fala Jill Dolan: “The alternative world can be expressed” (Dolan, 2005:7). Entendo que até certo ponto, a escrita dramática permitiu a Santareno uma espécie de ensaio sobre as possibilidades da utopia na arte e na arte do teatro em particular. Por exemplo, a crescente visibilidade que Santareno deu à mulher, confirma esse seu carácter alternativo e mesmo redentor, tantas vezes referenciado por Dolan. Isabel da Nóbrega, na reedição d’*A Promessa* (1957) em 1974, reconhece isto mesmo: “emerge aqui uma específica denúncia da situação da mulher” (Anexo II:14). É reconhecido que a personagem Maria do Mar¹³⁴ representa vários modos das condições feminina em Portugal. Através dela representam-se padecimentos, aflições, agonias e sofrimentos transversais à condição da mulher; circunscrita a uma sociedade, na qual repressivamente prevalece a condição masculina.

Não só Maria do Mar, mas também Maria da Luz, Joana, Zefa, Amália e Rosa, protagonistas de diferentes dramas, surgem a partir da linguagem e da energia utópica de Santareno¹³⁵.

Se por um lado Santareno aborda diferentes condições da sociedade portuguesa afastadas da discussão pública, por outro, reflete questões individuais que se encontravam em verdadeiro estado de repressão. Mas verificamos que é a repressão do sujeito e as relações de poder que aniquilam o indivíduo e o coletivo. Nesta medida, o teatro abriu um espaço por onde o autor encontra a possibilidade de exprimir e representar a sua visão sobre

¹³⁴ “Maria do Mar”, Personagem d’*A promessa* (1957)

¹³⁵ Deniz-Jacinto afirma que: “as restantes figuras vivem quase que por oposição à protagonista feminina.” (Santareno, 1961:14)

a humanidade e a sociedade, abrindo-se esperança utópica: “Slightly above the present, into a hopeful feeling” (Dolan, 2005: 5). Podemos assim concluir que neste percurso entre a escrita, a política e a sociedade se cruzam de diversas formas a vida e a obra de Santareno.

II – TEATRO, UTOPIA E PERFORMATIVIDADE

“O homem tem um instinto do Teatro. (...) cada homem, limitado e condicionado pela estrutura ética-social, pelas contingências individuais, como que vive uma vida incompleta, medíocre, em relação à que ele secretamente aspira – a vida de cada um de nós é como uma tragédia truncada, ou uma comédia apenas esboçada...”

(Santareno,1963:10)

2.1 Do texto para a Cena

“O que o dramaturgo tem para comunicar, gosta de o dizer cara a cara, olhos nos olhos, mãos nas mãos.”

(*ibidem*:11)

A história do teatro do século XX é, em grande medida, também uma história sobre a relação entre o texto e a cena. Diversas encenações têm vindo a transpor a dramaturgia de Santareno, associando-o ao processo de experimentação artística e de emancipação do texto no âmbito das linguagens e das práticas do teatro contemporâneo.

Pretendo, no caso de Santareno, posicionar a obra deste autor sobretudo no contexto dos parâmetros da encenação moderna e contemporânea, um discurso consolidado a partir da receção e das obras de Constantin Stanislavski (1863-1938) e de Antonin Artaud (1896-1948), entre outros autores que ao longo do século XX contribuem decisivamente para a afirmação da arte da encenação. Deste modo, acredito que sob o ponto de vista da compreensão e da relação com o público, a obra do dramaturgo português pode vir a requerer, nas palavras de Bernard Dort: “a possibilidade de um teatro onde texto e prática teatral se apoiam mutuamente, onde a representação se inscreve na raiz das nossas práticas sociais e onde, apesar de tudo, nunca nada é dito ou representado de uma vez por todas” (Sarrazac, 2000:21). Parece-me que, para que o teatro de Santareno se encontre com um teatro, a crer nas palavras de Rancière: “onde uma acção é conduzida ao seu acabamento por corpos em movimento (...) na performance, na energia que ela produz” (*ibidem*:10), será necessário, ainda de acordo com as suas palavras: “(...) reconstituir a rede de

pressupostos que colocam a questão do espectador no centro da discussão sobre as relações entre a arte e a política” (idem:8).

Na medida em que, desde o final do século XIX até à atualidade, a literatura dramática e os processos de escrita para a cena sofreram um tão grande número “de invenções” (Sarrazac, 2010:48), os estudos teatrais devem persistir também na atenção prestada à capacidade de a linguagem se reverter numa grande possibilidade de inventar mundos. Esta re-mediação proporcionada pela linguagem e pelos modos da sua ativação cénica colocam em evidência a imaginação e a dimensão utópica onde podem convergir a textualidade e a encenação.

Com as alterações transversais que caracterizam as dinâmicas sociais e culturais que definiram o teatro do século XX, desenvolveu-se, segundo as palavras de Sarrazac, “uma arte do teatro e da encenação independentes; por outro, puderam ser alvo de um «reprise» por parte dos autores dramáticos em favor de uma própria conceção do drama (...)” (*ibidem*). Ora, o teatro de Santareno desde o tempo da sua escrita, tem vindo a alimentar e suscitar processos de encenação e recriação que são testemunho de uma renovação de sentidos e significados. Numa grande diversidade de contextos criativos e institucionais, este diálogo tem-se aproximado do mundo de invenções (Sarrazac, 2010) que corre paralelo ao teatro, desde o tempo da escrita de Santareno até à atualidade. É neste sentido que ao longo desta História nos deparamos com aquilo a que Sarrazac definiu como “utopias de teatro” (*ibidem*:48).

Tendo como ponto de partida a cena como território para a compreensão da obra de Santareno, podemos ao mesmo tempo visitar a sua escrita com base na relação com o acontecimento performativo. Este ponto de vista é especialmente pertinente para analisarmos a presença de Santareno nas propostas cénicas e criativas que têm surgido ao longo das últimas décadas. No que se refere aos modos de relação com a dramaturgia de Santareno, tem-se assistido a uma pluralidade performativa semelhante à proposta de Jerzy Grotowski, quando diz que “o papel do dramaturgo é como uma taxa: o ator deve aprender a usar o seu papel como se fosse um bisturi de cirurgião, para se dissecar” (Grotowski, 1968:37) (tradução minha). Um dos exemplos que melhor pode comprovar esta realidade é Luís Castro. Na entrevista que nos concedeu sobre “O Pecado”¹³⁶ (um espetáculo baseado

¹³⁶ *O Pecado* – espetáculo baseado em *O pecado de João Agonia* (1961), produzido pela Associação KANART e apresentado no CCB em 1998

n´O Pecado de João Agonia (1961)), o encenador português explica que a primeira prioridade que teve:

“[Foi] limpar o texto todo. Tinha o texto de Santareno, fiz uma limpeza. No dossier tenho a minha dramaturgia, pela ordem de Santareno, mas já sem as cenas de Santareno. Depois, peguei nisso e espalhei por todo o lado. Já separado, cena a cena do Santareno, e cortei onde achava que fazia sentido isolar uma cena só. No final tinha 75 cenas das minhas.

Depois, o que fiz foi começar a pensar em trocá-las de ordem e a pensar numa lógica que mantivesse o clímax final, mas que não revelasse o jogo logo todo. (...)

Portanto, isto, de repente, metaforizava-te o espetáculo de uma forma muito, muito abrangente, porque de repente tinhas, para além da questão de surpresa do texto desordenado, tinhas dez universos. É quase como tivesses dez versões da peça ao mesmo tempo. E isto era altamente estimulante do ponto de vista de descodificar de jogo.”

(Castro, 2018)¹³⁷

Na obra de Santareno temos exemplos bem evidentes que nos levam a acreditar que o autor, de facto, teve a perceção de que o seu teatro ultrapassaria o registo escrito, cumprindo-se de outros modos no momento da representação cénica. Por exemplo, em Português, Escritor, 45 anos de idade (1974), a personagem “filho” (quando adolescente) diz o seguinte:

“Eu sei que posso, pai! Leio uma peça, encarno uma personagem, interpreto-a sozinho no meu quarto e... sinto que, se tivesse público, o convenceria! A matemática não me serve para nada, não me interessa!”

(Santareno, 1974(a):247)

Ao lermos este excerto, podemos partir do pressuposto de que este jovem é um reflexo da própria juventude do autor. Deduzimos também facilmente que uma das prioridades do autor seria transmitir de modo performativo uma mensagem ao público, o que decerto se

¹³⁷ Anexo XII - Entrevista n.º 1

encontra bem explícito na fala acima referida. Ainda sobre essa sua intenção, Santareno defende que:

“[O] caminho por onde se processa o teatro moderno é percorrido por aqueles dramaturgos que (...) realizam a descida aos infernos, testemunham o Mundo tal como o vêem através das grades do seu cárcere de angústia e desespero, despem os homens dos adereços enfeitantes (...) denunciam o desnaturado das relações humanas mais aceites e, em gritos agônicos de linguagem atomizada uivam a sua incapacidade de reajuntarem o que o uso, a mentira, a injustiça e o desamor separam cruelmente. É o caso de JeanPaul Sartre quando escreve: «o homem, essa paixão inútil»; «o inferno são os outros”

(Santareno, 1967(c):632)

Esta ideia confina com o modo como Elisa Belém se refere ao “imperialismo semiótico” que Jean-François Lyotard quis denunciar, defendendo que “um teatro que procurasse reflectir precisamente a vida e a consciência deveria ser construído, como a vida e a consciência em si eram” (Belém, 2014:4). Ou então, dito de outra forma, mas agora nas palavras de Dolan: “o utópico pode ser uma forma de mudança social, um não-lugar onde o aparato do teatro (...) pode modular produtivamente” (Dolan, 2005: 63). Desta forma, conseqüentemente, a “libertação do teatro” (Sarrazac, 2011:48) ocorre na medida em que um autor passa a “inscrever a sua própria escrita nesse(s) espaço(s) utópico(s)” de consciência crítica elaboração criativa (*ibidem*).

Se por um lado, Santareno usa o texto para fornecer o maior número possível de indicações cénicas, por outro, a dramaturgia atual tem-se vindo a afastar da autoridade desta dramaturgia. Devido a esta objeção crescente, exige-se à performance atual que se aproxime do valor utópico e prospetivo do texto e não tanto da letra mais imediata da didascália. É neste espaço de liberdade e de recriação que alguns dos mais significativos trabalhos têm sido conseguidos em diálogo com a escrita de Santareno.

Na presente análise concluo que, efetivamente, a dramaturgia de Santareno se coloca numa posição de espera ativa e que as diversas mobilizações performativas que sobre ela se têm construído são o caminho através do qual a sua inscrição utópica se tem libertado e transformado. À distância de várias décadas, podemos dizer que Santareno permanece na

condição de um observador interessado: “(...) o que um dramaturgo tem para comunicar, gosta de o dizer cara a cara, olhos nos olhos, mãos nas mãos (...)” (Santareno, 1965:1015). A presença de indicações cénicas, antecipa de qualquer modo um desejo de encenação futura, uma vontade de testar no tempo a validade (ou a mensagem) do texto dramático, procurando a relação entre o texto, a cena e o público que é muitas vezes a projeção de um coletivo.

Admitamos que o autor assume que muitos dos seus textos se projetem a partir da identidade do próprio escritor. Porém, não pretendem chegar a conclusões de âmbito pessoal, bem pelo contrário. A obra de Santareno, ao se aproximar cada vez mais de “todas as pessoas do mundo” (Rosset, 1999)¹³⁸, associa-se às linhas do teatro moderno. No decorrer da sua dramaturgia assiste-se a um afastamento do discurso direcionado a partir do eu, aproximando-se, aliás, segundo as palavras do próprio:

“(...) [à corrente] épica brechtiana que não é, pois, nova (...). A forma mais maturada (...) que, até hoje, expressou uma acção dramática é, sem dúvida, a da tragédia clássica – Ésquilo, Sófocles, Eurípedes (...). Tender estecticamente [*sic*] para ela, parece-me não só certo como, a partir de determinado grau de exigência do dramaturgo dos nossos dias, inevitável, irresistível (...)”

(Santareno, 1963:15)

Dessa forma, surge a seguinte questão: pelo facto de o teatro de Santareno se aproximar duma estética realista, correr-se-á o risco de na sua passagem para a cena migrarem tipologias fixas? Ou mesmo serem preservados papéis pré-determinados? Este constrangimento é naturalmente sempre um aspeto a considerar no trabalho de encenação; a sua negociação estabelece os termos mais ou menos amplos através dos quais se pode desdobrar a dimensão utópica da escrita de Santareno. Um espetáculo pode ampliar pela sua configuração performativa e dramaturgical a textualidade de partida. Por isso também é importante a existência de uma tradição de encenação de reportório no teatro português, enquanto terrenos de questionamento das permanências e das transformações da própria escrita na contemporaneidade. Encenar ao modo clássico, adaptar, re-criar ou performativizar a escrita e o legado de Santareno são caminhos com os quais nos cruzamos neste trabalho. É importante que o teatro de Bernardo Santareno se aproxime das novas

¹³⁸ Rosset, Clément. (1999). *Loin de moi, étude sur l'identité*, Les Editions de Minuit

linguagens performativas, não só pela dimensão humana que dele se propaga, mas pelo desafio que a textualidade dramático-literária coloca às novas estéticas do espetáculo performativo, tal como vimos acima Luís Castro a testemunhar. Também não esquecendo os diversos poderes substanciais da performance que começa, segundo Dolan: “no poder lúcido de compreensão subjetiva, porém fugaz” (Dolan, 2005:19) que neste caso pode ser visto nesta relação do texto de Santareno e a intersubjetividades de cada momento de criação performativa criada a partir da sua obra.

Através das novas linguagens do espetáculo é possível reinventar a palavra escrita do dramaturgo, nomeadamente quanto à forma de comunicar, dar sentido ao mundo e, claro, estabelecer ligações novas com os espetadores de hoje e com as diversas formas de fazer teatro. Para tal, a cena terá que se predispor a um exercício de co-autoria relativamente à escrita de Santareno, construindo um caminho com dois sentidos: as encenações contemporâneas mantêm um vínculo com a escrita de Santareno, mas ele próprio apenas através da mediação cénica dos contemporâneos pode reclamar voz e presença entre o público de teatro. Os casos estudados neste trabalho mostram-nos diversas atualizações destes caminhos cruzados, com maior ou menor sensibilidade, maior ou menor relação com a palavra original.

Numa ousada tentativa de se medir a resistência de Santareno para lá do teatro pós-dramático, evoco o pensamento de Thomas Ostermeier. O encenador alemão afirma que “a teoria do teatro pós-dramático está hoje ultrapassada, porque os conflitos nas sociedades contemporâneas voltam a ser tão fortes que o drama volta em força à vida, e o teatro tem que forçosamente de ser o eco dessa realidade” (Ostermeier, 2006:50). Observando a obra de Santareno a partir desta declaração, que relação pode hoje Santareno ter com o que se designa pós-dramático? Partindo do pressuposto que a atualidade reclama por um teatro que debata diretamente as questões intempestivas que nos confrontam, pode a obra de Santareno ainda ser o terreno comum para discutirmos questões de hoje? A resposta a esta pergunta só pode vir no confronto com cada espetáculo em si. Porém, devemos reconhecer que as problemáticas privilegiadas por Santareno se relacionam com condições associadas à própria natureza humana, válidos para além de condicionalismos históricos, sociais e políticos. Refiro-me, por exemplo, a questões como a identidade sexual, a espiritualidade/religiosidade, relações subalternas, etc. Estes assuntos não se circunscrevem a situações particulares; são sobretudo reflexões que estabelecem uma íntima ligação com a existência humana em sentido lato.

Mais do isso, a obra dramática de Santareno, manifesta uma interligação entre os diferentes temas que a atravessam, tratando de modo convergente questões relacionadas com a sociedade da época, mas presentes no debate atual sobre a Europa, a igualdade, a identidade sexual ou a cidadania. Se assim é, por que motivo se demorou (ou se tem demorado) tanto tempo a recolocar com continuidade Santareno nos palcos após o 25 de Abril? Sobre esta intermitência, Nuno Carinhas tem uma visão deveras interessante. O teatro de Santareno seria, no fundo, nas palavras do cenógrafo português “uma poética de raízes e também por isso difícil de aceitar pelo património falado em português. Fosse Santareno irlandês, italiano, o sacrifício soaria (...) universal” (Coentrão, 2017).

2.2 Arte e política

“É claro que, do ponto de vista político, a expressão teatral brechtiana cumpre inteiramente. Mas se o extraordinário talento de Brecht tivesse veiculado as suas preocupações políticas através das formas antigas, da tragédia clássica, essa acção de consciencialização do público teria sido menor? Não sei, tenho grandes dúvidas.”

(Santareno, 1963:14)

Reconhecendo que uma sociedade em processo de rutura passa por transições marcantes e por constantes transformações culturais, importa compreender como Santareno viu a convocatória da arte para participar nessa mudança, porque, e muito provavelmente, a performance tem a capacidade de retirar os espectadores “da sua atitude passiva” (Rancière, 2010:20), capacitando-os “em participantes activos de um mundo comunitário” (*ibidem*). A verdade é que em momentos de maior agitação e debilidade social, artistas e movimentos artísticos implicam-se de modos diversos na reforma da consciência social e, a crer nas palavras de Rancière: “[é aí que] os espectadores vêm, sentem, e compreendem algo, na medida em que compõem o seu próprio poema, como, a seu modo, fazem os actores ou os dramaturgos, os realizadores, os bailarinos ou os performers” (*ibidem*:23). Estes fenómenos fazem parte do processo de emancipação da sociedade, independentemente da complexidade do debate face às diferentes realidades históricas ou institucionais. Para esse mesmo efeito, surge a expectativa de que, pelo teatro, se possa desenhar uma relação entre a arte da cena, nas palavras de Lehmann:

“[quando] (...) regurgita de conflitos sociais e políticos, guerras civis, miséria, opressão, pobreza crescente e injustiça social, afiguram-se oportunas algumas reflexões mais gerais sobre a maneira como se estabelece uma possível relação do teatro pós-dramático com o campo político”

(Lehmann, 2017:371)

Tanto a nível pessoal como artístico, Santareno dedicou-se de uma forma tão viva e intensa às causas e às questões que em si prevaleciam que, na realidade, não é possível ignorar o vigor humano que o moveu enquanto leitor do mundo. Olhando para a relação entre o teatro e a política, devemos salvaguardar que há duas perspetivas a ter em consideração: uma é a carga militante da mensagem dramática de Santareno; a outra, o modo como essa mensagem interventiva encontrou pertinência e eficiência em cada espetáculo construído com base na sua obra.

Chegados a este ponto, tendo em conta as inúmeras matérias denunciadas na obra do autor, houve uma preocupação em debater outros modos de observar a sociedade e o indivíduo. Quando assim acontece, quando se recorre à arte com o intuito de se produzir uma alteração no plano do real, podemos dizer que nos aproximamos de um “modelo pedagógico da eficácia da Arte” (Rancière, 2008:80). Nessa medida, quais as benesses que reiteramos daqui? Assim sendo, vejamos quais as problemáticas levantadas por Santareno, para assim perseguirmos as suas continuidades no teatro atual. Nesse seguimento, adequase levantar as seguintes questões: a sua dramaturgia acompanhou e cruzou-se com paradoxos do teatro contemporâneo? Que influência teve e de que modo contribuiu para a inovação do teatro moderno em Portugal? Ao reconhecer que a obra de Santareno se aproxima do teatro político, de que forma as suas peças e as suas ideias participam numa mudança concreta? Todas estas questões agora levantadas vêm ao encontro das palavras de Dolan, quando escreve que “a simultaneidade da performance, sua tensão (...) [permite] sondar as possibilidades da utopia como um processo esperançoso que continuamente escreve um futuro diferente e melhor” (Dolan, 2005:13)¹³⁹.

No prólogo da 1ª edição d’O Pecado de João Agonia (1961), Manuel Deniz-Jacinto, ao se referir ao fervor religioso d’A Excomungada (1957), considera que a dramaturgia de

¹³⁹ Tradução minha

Santareno se fundamenta sobre uma estrutura que se determina, segundo as palavras do crítico português:

“[de] justeza, os tempos de entrada das personagens e as suas falas, certos silêncios oportunos para que em cena se dê conta dos rumores e cânticos na igreja, dão-nos o motivo, o clima e o ritmo próprios da ficção à qual o espectador imediatamente adere (...)”

(Santareno, B. *pref.* Deniz-Jacinto, M., 1961:11)

Embora o processo de consciencialização política e social esteja ligado à emancipação artística e vice-versa, temos de admitir que, no século XX, o teatro não tem os meios de outros tempos. Nos nossos dias, contrariamente ao que acontecia na Antiguidade¹⁴⁰, o teatro já não se encontra num lugar central da sociedade (Lehmann, 2017). O teatro foi sendo substituído pela rápida disseminação dos novos media. Na verdade, quando um espetáculo se depara com um público em perda, a eficácia pretendida não acontece da mesma forma. É possível que esta última situação ocorra quando, segundo as palavras de Lehmann, “(...) uma qualquer dessas minorias vê os assuntos que lhe dizem respeito tratados semanalmente em revistas especializadas (...)” (Lehmann, 2016:372). Porém, na opinião deste crítico alemão:

“(...) Há (...) casos em que o teatro, como meio de reunião pública, pode veicular uma percepção mais aguçada da injustiça, fortalecendo a capacidade de tolerância e de compreensão em relação aos outros (...)”

(*ibidem*)

De facto, nas culturas ocidentais, as últimas décadas do século XX confirmam que o teatro, enquanto mediador de conflitos humanos, tem vindo a ser substituído por outras formas culturais concorrentes. As novas plataformas de comunicação intervêm com o objetivo de atrair público num contexto económico e de mercado de consumo. Assim, o público é atraído para outras atividades, procurando ideias e interesses massificados que, de certa maneira, têm contribuído para a alienação da nova sociedade de consumo. Como consequência da ação dos media, as questões de natureza social e política não chegam a ser

¹⁴⁰ O crítico alemão Hans-Thies Lehmann afirma que “[há muito que o teatro] Deixou de estar no centro de uma *polis*, como acontecia na Antiguidade” (Lehmann, 2017:372)

debatidas, mas apenas anunciadas, de forma extremamente rápida sem espaço para o confronto crítico. Por conseguinte, quando o teatro trata um determinado tema, o mais provável é que, nessa altura, o contexto social mediatizado se encontre já em trânsito acelerado para novas questões, mais na ordem do dia (Rancière, 2016). Contrariando esta realidade, Dolan diz que vê e escreve sobre a performance, acreditando que “pode vir a significar politicamente” (Dolan, 2005:25), e, também, “que as emoções nos podem mover para a ação social” (*ibidem*).

A obra e as encenações com base na escrita de Santareno não são exceções, contudo, mesmo que seja uma minoria de espetadores a partilhar a performatividade da sua herança dramática, ao observarmos mais profundamente as questões fundamentais por si desenvolvidas, deparamo-nos com um conjunto de valores humanos que, na realidade, representam a base da existência e da ação do indivíduo. Esta especificidade é considerada como um elemento essencial e nela assentam os trabalhos cénicos sobre o seu legado. Santareno é assim um autor que atravessa diferentes tempos e culturas: envolveu o seu teatro em redor de temáticas que ultrapassam barreiras de índole social, histórica ou política.

A sua dramaturgia persiste no tempo, sendo que os temas desenvolvidos por este teatro se ativam de modo continuado através da sua encenação por gerações sucessivas. O autor retratou o indivíduo na estrutura mais íntima, como pessoa humana. Ao falar sobre a personagem João Agonia, Manuel Deniz-Jacinto escreveu o seguinte: “Estes dois aspectos da pessoa humana de João completam-se, afinal, fundidos na natureza ambígua e insegura que é, na realidade, a sua” (Deniz-Jacinto, 1961:8). O apelo pelo sofrimento decorrente de uma sociedade fragilizada faz com que a generalidade da crítica associe a obra a uma estética militante. A *Confissão* (1979) seria por isso integrada no volume intitulado *Dramaturgia de Abril* (1994). Carlos Porto, no prefácio a esta antologia, escreve o seguinte:

“(...) alguns desses documentos que são, na sua circunstancialidade, na urgência de um combate inadiável, um breve mas não despidendo discurso sobre o sofrimento, sobre as lutas, sobre as carências, que os Portugueses (...) foram obrigados a suportar durante quase meio século de indignidades, também elas tema de um teatro que exprime opróbrios, mas também valores, de uma sociedade castrada. A lista das peças (...) coloca-nos perante autores consagrados como Bernardo Santareno (...) De que nos falam estas peças

(...) essencialmente, da necessidade de não aceitarmos a situação de aviltamento do ser humano e do combate pela sua libertação (...)"

(Porto, 1994:13-14)

Podemos ligar a ideia de que a denúncia da condição do indivíduo, quando situado numa sociedade castrada (Porto, 1994), terá sido um dos motivos que colocou Santareno no trajeto de uma expressividade utópica¹⁴¹. Pela intensidade dramática que define a maioria das personagens desta obra, é possível produzirem-se novas leituras coletivas. Enfraquecemos o teatro português quando limitamos a leitura deste autor aos códigos regionalistas que atravessam muitos dos seus textos. Ainda quando o drama se situa num contexto cultural específico, a verdade é que a pertinência das questões priorizadas resistem e transcendem o meio social, cultural e antropológico do drama. Sobre isso, Manuel DenizJacinto considerou as personagens de Santareno da seguinte maneira: “Aqueles homens arrostam o povo excitado da aldeia e opõem-se-lhe; no fundo, (...) encarnam os sentimentos dele e são os executores deliberados da vontade colectiva (...)” (Santareno, 1961:8). Certamente que esta particularidade, ou melhor, a agilidade com que se transfere o plano individual para o coletivo, veio dar prioridade à perspetiva global. Além disto, com um aguçado intuito crítico, Santareno inverte o foco de determinadas classes, indivíduos ou elites. Daí o efeito utópico e prospetivo da sua palavra se associar às problemáticas recorrentemente debatidas e denunciadas. De certa maneira, estes foram alguns dos motivos que me fizeram ativar o estudo crítico deste autor e reorganizar esta obra escrita a partir dos assuntos polémicos nela priorizados e, posteriormente, redimensioná-las a partir do arquivo das suas atualizações performativas até ao presente.

Partindo do pressuposto de que em épocas de opressão e de ditadura política se sente a necessidade “[de que] toda a realidade individual se tornasse social” (Débord, 1972:15) importa situar neste âmbito a relação entre o teatro de Bernardo Santareno e a transformação de Portugal após o 25 de Abril. A grande maioria dos estudos, críticas e

¹⁴¹ Segundo Onésimo Teotónio de Almeida, uma das provas que manifestamente testemunha que a obra de Bernardo Santareno se insere dentro dos parâmetros da linguagem utópica é a intenção do seu discurso relacionar-se com “(...) o futuro, com aquilo que um indivíduo ou grupo almeja ou pretende conseguir (...)” como tendem a situar-se num nível elevado, senão inatingível, podemos designá-las de utopia” Entrevista de Fátima Vieira a Onésimo Teotónio de Almeida (2014), in: “Onésimo Teotónio de Almeida: uma entrevista sobre o utopismo português no rescaldo de uma palestra sobre o conceito de identidade”, *E-topia: revista eletrónica de estudos sobre a utopia*, nº 1. (Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo10481.PDF#one>. Acedido em junho de 2018)

apreciações reconhece na obra do dramaturgo a presença de um teatro que parte do povo português; uma perspectiva dificilmente contestável, visto que é justamente ao povo que o autor atribuiu um lugar primordial. Mas se escreveu a partir do povo, qual o âmbito desta vinculação? Escreveu igualmente e estritamente para o povo?

Algo nos diz a sociologia do teatro: devido aos constrangimentos sociais, económicos e políticos da época, «o povo» de Santarém não tinha acesso às produções dos teatros nacionais. Esse facto é constatado quando, por ocasião da estreia d’A Promessa (1957), a 22 de novembro de 1957, o crítico Ramos Almeida escreve o seguinte, no Diário de Notícias:

“(...) essa obra é antes de mais nada realização colectiva da parte mais culta e mais civilizada da nossa cidade. Essa «*bicha interminável*» assim o demonstrava, pois era composta, na sua maioria, por escritores, artistas, jornalistas, professores, médicos, advogados, engenheiros, estudantes, isto é, todo um escol insatisfeito e ansioso”

(Porto, 1997:263)

Sendo assim, desponta-se uma outra questão. Se o povo, enquanto coletivo, protagoniza a matéria denunciada, o público teatral, enquanto elite, quando confrontado pela denúncia do drama, terá consciência do seu alcance? Ou seja, terá noção das avassaladoras assimetrias que demarcavam as camadas burguesas do proletariado nacional?

É natural que os criadores artísticos se reajustem e acompanhem as novas linguagens performativas que vão surgindo pelas diferentes partes do mundo “encarnado o futuro que coexiste com o seu presente e o seu passado” (Dolan, 2005:145). Porém, na transferência de um texto dramático para as linguagens do espetáculo, é natural que se procurem sintonias, continuidades ou projeções críticas entre o significado do drama escrito e o tempo presente das encenações. Sobre essa profunda mudança social e artística, que pode em alguns casos mediar séculos, Lehmann escreve que “(...) a intensidade de uma comunicação face-to-face que não é substituível, mesmo pelos mais avançados processos de comunicação mediada por interface.” (Lehmann, 2017:201). Se assim não fosse, ou seja, caso o teatro não se readapte às evidentes alterações ocorridas na sociedade em geral:

“(...) o teatro tinha, enquanto edifício e disciplina, perdido o seu lugar de catalisador dos discursos sociais, e as novas tecnologias e a indiferenciação

disciplinar tinham tomado conta de uma função antiga: reflectir sobre a sociedade (...)”

(Costa *in* Lehmann, 2017:392-393)

Numa tentativa de referenciar as mudanças que têm ocorrido no campo cénico, saliento ainda o pensamento de Rancière, ao defender a estreita correlação entre a inteligência coletiva e a performance: “(...) tal como há muitas formas de realização de inteligência colectiva, também há muitas formas e palcos de performance” (*ibidem*:111). Não é de todo surpreendente que Rancière conteste o modelo mimético do teatro. Antes, tinha insistido que a missão da arte passaria por acompanhar as mudanças sociais. Nessa medida, o teatro adaptou-se porque, para além de se relacionar diretamente com o meio, tem a capacidade de interferir no desenvolvimento humano e social. Este especto não é recente e Rancière recorda, a esse propósito, O Tartufo (1664), de Molière, texto clássico que procura ensinar “a reconhecer e a ensinar os hipócritas” (*ibidem*:80).

Já no caso da presente investigação, não devemos restringir a presente análise apenas às matérias para as quais o autor pretendeu chamar atenção no momento da escrita, pois acompanharemos sobretudo o processo da sua ativação artística e crítica por parte de encenadores, de atores e de públicos diversos, ao longo das últimas décadas. Para uma leitura emancipada deste dramaturgo ou, dito por outras palavras, para uma análise do Santareno que sobrevive nos espetáculos, importa ter em conta o modo como as práticas de criação pós-dramáticas se relacionam com a textualidade. De acordo com as palavras de Sarrazac, “o drama [ao] se interessar agora pelo subjetivo e pelo quotidiano não significa evidentemente que os grandes conflitos históricos tenham desaparecido, mas sim que foram absorvidos pelo «anonimato» de que fala Adorno” (Sarrazac, 2011:42). Ainda de encontro às ideias e as palavras de Sarrazac, o recurso ao tempo passado tem como finalidade alcançar “[um] regresso reflexivo, interrogativo – a um drama passado e a uma catástrofe sempre já ocorrida” (*ibidem*:52).

Esta particular circunstância encontra-se notoriamente marcada, por exemplo, em O Judeu (1966). Recordo que é a partir do infortúnio destino do dramaturgo português António José da Silva (1705-1739), condenado pela Inquisição à pena capital, que Santareno vai abordar questões ligadas à ditadura de Salazar. O recurso à sobreposição de dois tempos históricos distintos, explorando a dupla dimensionalidade temporal, implica um complexo processo de leitura, exigindo perspicácia ao leitor-espetador. Pois bem,

embora o autor afirme a narrativa inserida num contexto específico, essa primeira «esfera» do drama tem como objetivo camuflar as verdadeiras questões que o dramaturgo pretende levar a debate. Em suma, pode-se afirmar que pela exposição de um dos tempos, se trabalha criticamente a referência a um outro. No caso de *O Judeu* (1966), as vicissitudes sociais e políticas de Portugal, à data da escrita, não permitiam falar livremente sobre o estado político, nem sobre o poder instalado. Caso acontecesse, já se sabia que, de algum modo, era quase certo que a obra iria culminar em medidas de censura.

Este facto é debatido por Cristina Abranches Guerreiro, que escreve o seguinte acerca da analogia estabelecida em *O Judeu* (1966), entre António José da Silva, em contexto de a inquisição do século XVII, e António Oliveira Salazar, enquadrado no Estado Novo:

“(…) Santareno (…) perseguido pelas suas convicções políticas (…) a vida do célebre dramaturgo setecentista condenado pela Inquisição (…) serviu de pretexto para uma reflexão sobre a intolerância e ausência de liberdade que também caracterizava o seu próprio tempo (...)”

(Guerreiro, 2009:40-42)

Em algumas daquelas explicações de Rancière que até agora se têm vindo a expor, facilmente se encontram certos pontos comuns que, presentemente, pretendo lançar para uma leitura renovada do teatro de Bernardo Santareno. Acima de tudo, porque se por um lado o contexto da ditadura salazarista impôs contrariedades que vieram a dificultar a presença duma linguagem mais performativa e, imediatamente, mais interventiva, por outro, Santareno não se desinteressou pela performance dos seus textos. Muito pelo contrário, reconheceu-a como um meio complementar de politizar e tornar pública a arte, encontrando nela o tal método que estava a permitir ao teatro acompanhar a transformação da sociedade e da própria arte, pois, tal como a própria sociedade, “a performance consiste numa série de atos ordenados aleatoriamente, sempre aberto a cortes ou acréscimos”¹⁴² (Fischer-Lichte, 2008:47). Esta posição é confirmada pela sua experiência ao assistir em 1974 à performance apresentada pela companhia norte americana *The Bread and Puppet Theatre*, orientada pelo performer e criador artístico, Peter Schumann. O testemunho dessa experiência coloca em debate vários tópicos relacionados com a pertinência do desenvolvimento de uma produção de teatro nacional de cariz de mais performativo. No

¹⁴² Tradução minha

seu entender, a estética do poder da arte performativa traria “novas propostas, alicerçaria motivações, dinamizaria movimentos ocultos e ainda imprecisos” (Santareno, 1974(d):19). Como em cima referi, na busca de ideias relativas ao teatro moderno, encontro pontos de contacto entre posições estéticas e políticas de Rancière e a obra de Santareno.

Para que nos possamos apreender por uma arte política (Rancière, 2010:78), há que estabelecer o modo da relação da arte com a política e da política com a arte. Voltando ao testemunho de Santareno acima referido, podemos confirmar que o dramaturgo português apreciou as possibilidades da performatividade e da sua eficácia quanto às necessidades com que o teatro se deparava para acompanhar as alterações sociais e políticas eminentes. Para tal, havia necessidade “(...) [de sair] dos seus próprios lugares para se transformar em prática social” (*ibidem*). Neste sentido, o espetáculo performativo de 1974 ocorrera numa igreja de Paris, facto que o dramaturgo português bem admirou.

Ao expressar um conjunto de ideias, pensamentos e reflexões que esperava serem levados para o espaço cénico, reconhece que de certo modo é através do teatro e da performance (ou de um teatro performativo) que se poderia verificar uma forma particular de inscrição social e política: “uma parte de utopia efectivamente inscrita na sociedade (...)” (Sarrazac, 2009:85). De certa maneira, estas novas possibilidades transcendem a isolada perspetiva do autor de teatro. A par com a obra dramática e, baseando-se no espetáculo que assistiu em Paris, Santareno enaltece que o momento artístico que tinha assistido na capital francesa, tratava-se de um teatro que:

“(...) volta as costas à Broadway, à off-Broadway e mesmo à off-off Broadway. Hoje existem, nos E.U., umas dez companhias deste tipo com orientações específicas, estéticas e mesmo sócio-políticas, mas ligadas umas às outras pelos mesmos princípios de maior integração e participação na vida quotidiana e pela mesma repulsa pelo teatro já existente, produto de consumo para burguês, intelectual ou não. (...)”

(Santareno, 1974(d):18-19)

Admitindo que a obra dramática deste autor se desloca e se adapta às alterações do teatro contemporâneo, um facto é que da mesma forma se ajusta ao pensamento do dramaturgo

Edward Bond¹⁴³: “o meu papel de escritor (...) é criar estruturas teatrais que permitam às pessoas refazer a sua vida de forma múltipla.” (Sarrazac, 2009:83). Esta proposição do teatro está também presente nas palavras de François Jacob (1920-2013):

“Se ainda for permitido «sonhar com o que está por vir» eu avançaria a hipótese de que o teatro é o lugar de invenção dos possíveis (...) de que os possíveis representam o horizonte utópico da qual se desenham as dramaturgias dos nossos dias.”

(*ibidem*:76)

Que concluir? Brecht, entre outros, fazem parte do teatro de Santareno. Porém, essa confluência, mais do que ter influenciado a obra do dramaturgo português, contribuiu para a perceção globalizada que o próprio foi adquirindo sobre a função do teatro no mundo, incluindo as possibilidades abertas pelos novos movimentos artísticos.

Em síntese, podemos ler neste aspeto as palavras de Sarrazac como descritivo essencial da posição de Santareno:

“ser brechtiano é o mesmo que dizer que me sinto estimulado com a pesquisa de um teatro que continua a ser um teatro político, que fala dos verdadeiros problemas da sociedade, que não recua perante o risco, que não tem medo de se enganar, de quebrar as regras, nomeadamente as regras dramaturgias, mantendo o desejo de continuar inscrito na marcha do mundo.”

(*ibidem*: 54)

¹⁴³ Um trabalho académico da Universidade de Lódz, de autoria de David Allen, de modo muito resumido explica a teoria de Edward Bond, que passo a transcrever: «argumenta que estamos vivendo em novos tempos e, portanto, precisamos de um diferente tipo de drama, baseado em "uma nova interpretação do que significa ser humano" (*Le théâtre*). Indiscutivelmente, suas próprias reflexões sobre “o que significa ser humano homem” são baseados em sua reação aos horrores de Auschwitz; e seu drama é uma tentativa não só de abordar a questão: “Por que isso aconteceu?” (qtd. in Tuailon, Playwright 191), mas também para confrontar "a totalidade do mal" - para olhar na cara do "Gorgon" (para usar o termo de Primo Levi).» In: Allen, D., & Handley, A. (2017). “Being Human: Edward Bond’s Theories of Drama. Text Matters”: *A Journal of Literature, Theory and Culture*, (7), 307–329. (Disponível em: <https://doi.org/10.1515/texmat-2017-0017>)

2.3 Virtudes e Multiplicidades Utópicas de Santareno

“A sombra contínua que, dentro de mim, nunca deixa que a madrugada seja simplesmente madrugada e que persiste mesmo no riso solar do meio-dia, essa sombra (ou cicatriz de um estigma sagrado, ou nostalgia de não sei que pomar maldito...) há-de fugir de mim para sempre: e eu ficarei livre e transparente, despovoado e jovem”

(Santareno, B. *pref.* Garrido, Á., 2016:28)

Dadas as dificuldades em concentrar num só capítulo as dimensões utópicas presentes no teatro e nos espetáculos em relação com a obra de Santareno, apresento nesta seção o conjunto de significados e abordagens que, no meu entender, são pertinentes sobretudo para a contextualização do pensamento utópico do dramaturgo. Para tal, reúno algumas das perspetivas que possam contribuir para o reconhecimento desta dimensão transversal à sua obra e ao seu legado.

A dimensão em causa ocorre no contexto da crise de uma conceção estritamente realista do teatro, no âmbito da busca de novos caminhos para a escrita teatral, num trajeto pós-aristotélico ou mais claramente épico. Esta perceção da insuficiência do paradigma realista no teatro é já evidente nas palavras que Santareno escreve em 1963:

“Chegou, pois, o fim para a chamada peça de tese e para o drama realista com adereços de cena tal e qual na vida (...) em que o espectador olhava para o palco como «se espreitasse para o buraco da fechadura».”

(Santareno, 1963:13)

Estamos no final daquela que tem vindo a ser considerada como a primeira fase da sua escrita, a que mais se aproxima de um registo dramático de tipo aristotélico, coincidindo com *A Anunciação* (1962). Ao transitar para a fase seguinte, com a escrita de *O Judeu* (1966), Santareno terá vivido um período de reflexão durante o qual não publica textos para a cena. Tudo leva a crer que esta pausa resultou de um certo desânimo que o autor foi sentindo, relacionado com a dificuldade da encenação das suas peças. Já com *O Judeu* (1966), considerado pela crítica como a obra que virou a sua dramaturgia, a verdade é que o estilo da própria escrita se diferencia das obras anteriores. Passou-se do registo

aristotélico para parâmetros estéticos próximos do teatro épico. A intenção de Santareno, ao produzir uma escrita que acompanhasse a emancipação do drama é, de modo evidente, testemunhado pelas próprias palavras do dramaturgo português:

“(...) digo «poderosamente» porque, na verdade, tanto Brecht como Ionesco são dois grandes homens de teatro (...) para lá dos seus propósitos ideológicos, o teatro destes dois grandes dramaturgos é, e será, grande e belo, pelo menos nas mais puras das suas criações.”

(*ibidem*)

Podemos assim colocar Santareno em concordância com os novos caminhos abertos pelo teatro pós-dramático, tal como Lehmann defende: “Um factor essencial para a aceitação, quase incontestada, da concepção do épico como sucessor do dramático foi a fulgurante autoridade de Brecht (...)” (Lehmann, 2017:41).

Santareno insistiu em acompanhar a evolução do teatro moderno e assim, de certo modo, assegurar a abertura da sua escrita à força da imaginação e da figuração que a utopia pede, mostrando desse modo que o teatro pode ser um dos mais “privilegiados meios de propor e inventar novas realidades” (Santareno, 1963:11)¹⁴⁴ no mundo. À semelhança de outros autores portugueses que, devido às perseguições da censura, se viram muitas vezes na obrigação de criarem imagens enganadoras (Sarrazac, 2010), como o caso d’O Judeu (1966), em que Bernardo Santareno, segundo os pesquisadores João Cury e Lilian Lopondo:

“O expediente assim utilizado atinge o máximo de eficácia na medida em que não apenas revela os desmandos da Inquisição mas também os do Salazarismo, por intermédio da ironia do narrador, Cavaleiro de Oliveira, também comentador dos acontecimentos e porta-voz do Autor, cujas obras foram reiteradas vezes censuradas e proibidas de representação pela ditadura salazarista.”

(Cury, J.J. & Lopondo, L., 2005)

¹⁴⁴ As palavras de Santareno confirmam essa ideia. Segundo escreveu no seu artigo “Notas Sobre o Teatro”, “(...) o dramaturgo, que se escolheu como uma arte eminentemente colectiva, próxima de um homem em ligação, um ser social (...)”. (Santareno, 1963:11)

Tanto o teatro pós-dramático de pendor político, como as recentes proposições para um teatro mais participativo e comunitário, abre espaço para uma cena atravessada pela utopia de um reencontro com o público, aliás, sobre esse ponto, uma das grandes questões que Jill Dolan coloca e que na presente tese encontra uma verdadeira pertinência, é saber “ como pode a performance modelar formas de comunicação numa esfera pública que nos pode encorajar a assumir a responsabilidade mútua de reinventar o comportamento social?”¹⁴⁵ (Dolan, 2005:28). Quando isso acontece, uma força militante de cariz coletiva coloca o teatro ao serviço da transformação do humano, cruzando a barreira que separa o público da cena, dando corpo e voz aos sujeitos silenciados pelo capital, permitindo abrir novos pressupostos (Rancière, 2010).

Bernardo Santareno encontrava-se profundamente motivado pela qualidade utópica do drama; quando esta contamina a cena, a matéria produtora de energia militante. Em resultado de diferentes reflexões, Santareno levantou a seguinte questão sobre as inovações metodológicas de Brecht:

“E para quê tudo isto? Para assim consciencializar o público, obrigando-o a pensar, a procurar a resposta para certas perguntas de interesse vital, para que o espectador se mantenha sempre lúcido e atento, na melhor situação para receber a lição que lhe é ensinada no palco, para que ele nunca tombe na bebedeira afectivo-instintiva [sic] da catársis aristotélica. É claro que, do ponto de vista político, a expressão teatral brechtiana cumpre plenamente.”

(Santareno, 1963:14)

Ainda acerca do contributo do teatro para com o processo de transformação da sociedade, no estudo Benjamin e Brecht: a Pedagogia do Gesto (2008)¹⁴⁶, Luciano Gatti pretende renovar determinantes leituras relacionadas com a evolução do teatro, em relação ao entendimento da teatralidade presente na cena. Se estes dois conceitos não forem abordados pelas suas dimensões mais abrangentes, a distinção entre os dois pode facilmente tornar-se imprecisa. No entender do filósofo, viver num período de grande transformação

¹⁴⁵ Tradução minha

¹⁴⁶ Gatti, L. (2008). Benjamin e Brecht: a pedagogia do gesto. *Cadernos De Filosofia Alemã: Crítica E Modernidade*, (12), 51-78 (Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2318-9800.v0i12p51-78>. Acedido em outubro de 2020)

social, tal como aconteceu com Santareno (na medida em que viveu o lado mais negro da ditadura e, também, a liberdade), solicita da parte do teatro:

“A (...) reconfiguração crítica do teatro tradicional, em vista do esclarecimento do público e de sua vinculação a um movimento mais amplo de transformação social, são apresentados os pressupostos e as dificuldades de um teatro pedagógico, tal como apresentado por Brecht. (...) A exigência política-artística de transformação das condições de produção e recepção artísticas, de modo que o teatro pudesse exercer algum papel no processo de esclarecimento do público.”

(Gatti, 2008:51)

Um dos aspetos que caracteriza o teatro atual consiste na produção desejada de um processo de interiorização junto do espectador, que lhe permita vislumbrar outra compreensão social, novos paradigmas críticos e, conseqüentemente, outras intensidades empáticas para com sofrimento humano. São atribuídas ao público novas aptidões e responsabilidades com vista à transformação da realidade, sob a forma de uma linguagem utópica, algo que atravessa a obra e a vida de Santareno.

A sua descodificação do mundo transporta-nos para novas revisões e interpretações da realidade; acaba por demarcar outros ritmos e, por isso, pode reformular os vastos domínios de consciência coletiva. A este respeito, o público deixará de se sentir inapto para reinventar a realidade mencionada pelo próprio espetáculo, pretendendo, por um lado, “alcançar a emancipação [como] espectador” (Rancière, 2010).

Ainda sob a dimensão de um teatro de denúncia, verifica-se na generalidade que a evolução da dramaturgia nacional procurou por outra capacidade crítica, estabelecendo-se aí uma das ideias centrais desenvolvidas do autor. Santareno não foi exceção, aliás, ele mesmo escreveu que:

“E agora, cheguei onde queria chegar, falar da censura. O que eu queria dizer aqui, era apenas isto: uma peça de teatro tem de ser conflito- claro, escuro, belo e feio, verdade e mentira, natural e monstruoso. Nunca foi, nem pode vir a ser outra coisa”

(Santareno, 1967(c):632)

Nessa medida, e numa primeira abordagem, é possível reparar que a intencionalidade dramática deste autor se encontra de modo permanente em estado reivindicativo, apelando a novos níveis de consciencialização, debatendo, nas palavras de Sarrazac, um dos grandes pontos da poética. Para tal, apoia-se na proposta utópica dos seus dramas, procurando inverter a fragilidade da dramaturgia nacional. Bernardo Santareno esteve e continua a estar (no sentido da continuidade do texto dramático), na «frente de batalha» por um teatro implicado na transformação do real. Porém, encontrava-se bem consciente desta árdua tarefa:

“(...) É claro que, (...) mesmo pensando em muitas das mais aberrantes obras teatrais do nosso tempo (...) (compreenda-se, relativamente ao gosto estético-vivencial das sociedades burguesas) (...) fazem tropeçar, mas ao cabo e ao resto, qualquer que seja o rumo político-religioso em que a sociedade se dinamize, esses serão sempre o óleo queimado que alumiará o movimento social.”

(ibidem)

Aparentemente, a inversão da sociedade relaciona-se com a inversão do espetáculo. Chegados aos dias de hoje, comprova-se que a obra dramática de Santareno resistiu a todas essas mudanças que o trouxeram à cena atual. De facto, na atualidade há diversas linguagens performativas que têm encontrado na obra de Santareno o sentido robusto que procuram, nomeadamente no caso das encenações de Luís Castro e de Graeme Pulleyn, debatidas no capítulo seguinte.

Também na convergência entre a palavra escrita e a linguagem performativa é possível ampliar-se a lógica do texto. Na verdade, acontece que o drama passa a ser direcionado para novas aptidões críticas e estéticas. Mesmo que em casos esporádicos, a obra de Santareno vai criando uma estética cada vez mais próxima da linguagem performativa, assiste-se, em determinados casos, ao ato performativo a tomar a iniciativa de descortinar, no próprio texto, o sentido da palavra que procura. Tal como acontece no espetáculo Bernardo. Bernarda (2005), que teve como principal objetivo, segundo Fernanda Lapa, “colocar à vista as questões de género e de identidade do Santareno” (Lapa: 2019)¹⁴⁷ porque, de facto, segundo Sarrazac: “[depois da] lição brechtiana, estou (...) persuadido de

¹⁴⁷ Anexo XII - Entrevista n.º 9.

que a complexidade das relações humanas e sociais da nossa época, só se deixará circunscrever, no teatro, com a “ajuda da forma” (Sarrazac, 2000:26).

Em suma, defendo que a marca utópica inerente a Santareno é indelével. Ao longo de toda a obra, a aspiração do autor encontra-se latente, nomeadamente no que se refere à sua persistência quanto ao estabelecimento de uma relação forte com a comunidade, com o público. O autor acreditava que a palavra encenada se encontrava apta em servir-se como “mediador[a] entre o sujeito e a realidade” (Carnevali, 2015:44). O princípio desta dimensão encontra-se expressamente marcado ao longo da obra dramática do autor. De acordo com as suas palavras, “o teatro português (...) não poderá ser outra coisa que não seja denúncia, em primeiro lugar, e depois esperança, política-social (ou religiosa) ou contemplação desesperada do absurdo” (Coentrão, 2017).

III – OS CINCO CICLOS TEMÁTICOS

“O teatro dificilmente será político através da tematização directa (*sic*) do político; sê-lo-á sim através do teor implícito do seu modo de representação, aliás, isto implica não apenas determinadas formas, mas também um modo de trabalhar específico. Desta questão quase não se falou neste estudo; no entanto, saber até que ponto o conteúdo político do teatro pode basear-se no modo como ele é feito mereceria uma investigação autónoma”

(Lehmann, 2017:376)

3.1 A obra escrita vista pela cena

Para este III capítulo ficou reservada a fase mais relevante deste trabalho, na medida em que se pretende compreender a forma como a palavra de Santareno tem resistido ao tempo e se tem renovado no contexto da sua ativação cénica ao longo de várias décadas. A presente proposta reclama por isso uma ampliação das leituras da sua obra, à luz da perspetiva cénica, assumindo que é neste plano que o teatro de Santareno mais se tem revelado em diálogo com os contemporâneos. Defendo assim que em vez de definirmos o seu teatro pela maior ou menor aproximação ao modelo aristotélico e/ou épico, seja considerada a sua encenação (em resultado daquilo que a cena procura junto da palavra escrita) e que esse objeto, a obra encenada, possa ser, de facto, determinante para a perceção da sua obra no contexto amplo do teatro português.

Importa libertar a leitura do teatro de Santareno de um critério estritamente dramáticoliterário. Por este motivo, organizei esta parte do trabalho segundo uma ordenação temática e conceptual que me pareceu também capaz de situar o apelo da sua obra relativamente a encenadores e criadores. Esta opção não é apenas o resultado de uma reflexão ou vontade pessoal, pois de certo modo podemos dizer que se trata de uma reposta ao próprio pensamento do autor. Realço a ideia de que para Santareno, a encenação das suas obras representava o cumprimento da sua missão: “O palco é sempre a prova real dum dramaturgo” (Autores, n.º 81, 1976:4).

Deste modo, pretende-se descongelar a clássica proposta relativa ao faseamento da sua obra que, sem dúvida, pelo menos no âmbito literário, tem vindo resistir. Propõe-se neste trabalho uma análise organizada segundo princípios temáticos e conceptuais vistos à luz

dos textos e dos processos de encenação ao longo das últimas décadas. Olhar para a obra de Santareno e compreendê-la de um modo cíclico e não tanto progressivo-linear, implica assumir a ideia de que a sua produção escrita se expande por vários círculos, enquanto leituras do mundo e modos de pesquisar as experiências do humano por si vivenciadas. Isto vem contrariar a perspectiva segundo qual a evolução da sua obra e a forma como o autor percecionou a vida constitui um trajeto linear. A leitura e análise que apresentamos adota assim uma aproximação circular, disponível para abrir novas possibilidades de interpretação a partir da intimidade e do ambiente humano criado pela sua dramaturgia. É a partir dessa energia que surge a ordenação temática escolhida pela presente tese.

Colocando lado a lado o ponto de vista circular e os temas que Santareno mais privilegiou, o conceito de ciclo temático capta neste trabalho esta interseção crítica que propomos. É neste contexto que se integra a carga utópica que entendemos conduzir a obra dramática e as suas diversas projeções teatrais ou mais performativas na cena atual.

Previamente aos estudos das encenações, a partir dos quais tentaremos revisitar as apropriações e atualizações da sua escrita, estabeleceremos de seguida um breve balanço comparativo entre o que se encontra definido pela crítica e a presente proposta, no que diz respeito à organização do teatro de Bernardo Santareno. Os princípios desse processo basear-se-ão nas temáticas que têm despertado maior interesse para a dimensão performativa.

De modo evidenciar os aspetos em causa nos regimes de leitura crítica da obra de Santareno que pretendemos fazer, apresentam-se de seguida dois quadros comparativos e um terceiro mais de natureza explicativa ou sintética. O primeiro refere-se à organização que a crítica tem vindo a sustentar; o segundo pretende apresentar uma proposta alternativa de organização da obra de Santareno, apoiada nos diferentes temas que motivam a obra; no terceiro enuncia-se o conjunto das encenações estudadas que vieram conferir propriedade à proposta de ordenação ciclo-temática acima referida.

Tabela 1 - As três fases da obra de Santareno estabelecidas pela crítica

1ª FASE <i>[Aristotélica]</i>	2ª FASE <i>[Épica /Brechtiana]</i>	Pós-revolução
<i>A Promessa</i> (1957)	<i>Judeu</i> (1966)	<i>Os Marginais e a Revolução</i> (“Restos”, “A Confissão”, “Monsanto”, “Vida Breve em Três Fotografias”) (1979)
<i>Nos Mares do Fim do Mundo</i> (1957)	<i>O Inferno</i> (1967)	<i>O Punho</i> (1980)
<i>O Bailarino e a Excomungada</i> (1957)	<i>A Traição do Padre Martinho</i> (1969)	
<i>O Lugre</i> (1959)	<i>Português, Escritor, 45 Anos de Idade</i> (1974)	
<i>O Crime da Aldeia Velha</i> (1959)		
<i>António Marinheiro ou o Édipo de Alfama</i> (1960)		
<i>Os Anjos e o Sangue</i> (1961)		
<i>O Duelo</i> (1961)		
<i>O Pecado de João Agonia</i> (1961)		
<i>Anunciação</i> (1962)		

Tabela 2 - A obra de Santareno organizada segundo ciclos temáticos

Ciclo da Sexualidade	Ciclo do Misticismo	Ciclo do Poder	Ciclo da Marginalidade	Ciclo da Liberdade
<i>António Marinheiro ou o Édipo de Alfama (1960)</i>	<i>O Crime da Aldeia Velha (1959)</i>	<i>O Judeu (1966)</i>	<i>O Pecado de João Agonia (1961)</i>	<i>Português, Escritor, 45 Anos de Idade (1974)</i>
<i>A Promessa (1957)</i>	<i>Os Anjos e o Sangue (1961)</i>	<i>O Lugre (1959)</i>	<i>O Inferno (1968)</i>	<i>O Punho (1980)</i>
<i>O Duelo (1961)</i>	<i>A Anunciação (1962)</i>	<i>A Traição do Padre Martinho (1969)</i>	<i>A Confissão (1974)</i>	
			<i>Restos (1974)</i> <i>O bailarino e a Excomungada (1957)</i>	

Tabela 3 - Relação entre encenações e constituição dos ciclos temáticos

Ciclo da Sexualidade	Ciclo do Misticismo	Ciclo do Poder	Ciclo da Marginalidade	Ciclo da Liberdade
<p><i>A Promessa</i> (1957)</p> <p>Encenação: - Teatro Experimental do Porto (1957). Encenação de António Pedro</p> <p>- Teatro Monumental (1967);</p> <p>- Teatro Nacional de São João (2017).</p>	<p>Caso cénico do Teatro Experimental de Mortágua (TEM).</p> <p>Estudo do teatro de Santareno na realidade do teatro amador português.</p>	<p><i>O Lugre</i> (1959)</p> <p>Encenação: Anjo Branco (2016).</p> <p>- Estaleiros de Viana do Castelo, de Graeme Pulleyn;</p> <p>- Museu Marítimo de Ílhavo de Graeme Pulleyn.</p>	<p><i>O pecado de João Agonia</i> (1969)</p> <p>Encenação: O pecado (1998) encenado por Luís Castro.</p>	<p><i>Português, Escritor, 45 Anos de Idade</i> (1974)</p> <p>Encenação: Teatro Maria Matos (1974) por Rogério Paulo.</p>
<p><i>António Marinheiro.</i> <i>Édipo de Alfama</i> (1960) pelo Kanart, encenação de Luís Castro (2002).</p>	<p><i>O Duelo</i> (1961)</p> <p>Encenação: Duelo (2017) encenado por Miguel Moreira; produções Útero, Lisboa.</p>			

É sobre este conjunto de espetáculos que incidirá este trabalho. Nos capítulos que se seguem as três fases que a crítica vem associando à obra de Santareno cruzam-se e dialogam com os ciclos temáticos que proponho. Pretendo colocar em evidência o universo utópico que de um modo e de outro atravessa a obra, sobretudo quando perspetivada a partir das suas encenações e do seu confronto com o tempo e os contextos de cada apropriação cénica.

Pretendo assim contribuir para uma maior abertura crítica relativamente aos estudos sobre a obra de Santareno: o universo dos seus textos e a energia utópica que a partir deles se projeta tornam-se mais evidentes quando perspetivados a partir da encenação dos seus textos e do seu trajeto humano.

Pretendo assim destacar que Santareno inscreve na sua obra diversos indícios, modelos e estratégias que têm como objetivo abrir caminhos para a passagem para cena, aliás, são muitos os momentos da sua escrita em que se emerge um palco-livro, referenciado por Maria Aparecida Ribeiro (Ribeiro, 1981).

3.2 O teatro de Bernardo Santareno: renovações, causas e evidências

“[N]esta tendência de poetizar, libertar e colectivizar (*sic*) o teatro [há] em nossos dias, cada vez mais, a tentação de abandonar o palco à italiana, de multiplicar os festivais de teatro, ao ar livre, no meio da multidão, em mais natural intimidade com esta.”

(Santareno, 1963:12)

Ainda antes de iniciar a análise das encenações, considero pertinente introduzir o seguinte ponto, para que, através dele, se possam rever as linhas teóricas em complementaridade com diferentes aspetos da cena. Num primeiro plano, sabemos que a ideia de *gestus* social proposta pelo teatro épico, surgiu da necessidade de o drama descodificar os “conflitos da sociedade da qual é testemunha” (Sarrazac, 2009:39). Santareno escreveu de modo concordante: “(...) felizmente, é nesta via que o teatro de hoje caminha” (Santareno, 1963:13).

É inegável que a relação entre o drama e a sociedade, partindo para uma perspetiva de debate, se manifesta na dramaturgia do autor. Assim sendo, a posição do encenador dos textos de Santareno é com muita frequência a de “descobrir e manifestar este *gestus*” (Sarrazac, 2009: 39). Sobre este processo, o teórico e dramaturgo francês Bernard Dort defende que este é um dos elementos fundamentais para que a expressão da utopia enquanto novo pensamento chegue ao plano cénico. Assim, a cena passará a ser um lugar possível para “um certo jogo (...) entre o teatro e o mundo real” (*ibidem*).

No cruzamento entre a realidade e o drama, opera-se um diálogo cénico. O resultado é a produção de novos debates, assumindo a função primordial da utopia no ato performativo. Em contrapartida, na perspetiva de Renaugt, essa relação não é possível na medida em que “(...) a cena se define como um puro espaço intemporal” (*ibidem*:86). Foucault, por seu lado, defende que “(...) uma parte da utopia efetivamente inscrita na sociedade [pode reconstruir] o carácter moderno desta utopia, ou seja, o novo domínio, no teatro, do temporal sobre o espacial” (*ibidem*).

Na verdade, desde que a cena admite a linguagem utópica, olhando para as diferentes ideias e teorias que rondam o período pós-dramático, devemos reconhecer que o teatro ganhou uma capacidade reforçada de reinventar as vidas de múltiplas formas (Sarrazac, 2009). Não sendo uma ideia nova, a partir do momento em que reconhecemos que um autor insere dimensões pessoais na dramaturgia utópica dos seus textos, aquilo que passa a distinguir estes dois planos, pode facilmente ser confundido. Aliás, a obra de Santareno levanta muitas vezes essa questão. Por exemplo, as diferentes abordagens da identidade de género são, em muitos casos, vistas como diretamente e estritamente ligadas à identidade sexual do autor.

Se o teatro moderno vai além da representação mimética, num tempo em que a cena “[passou a ser] uma análise de uma vida, de toda a «vida»” (*ibidem*:89), a reforma da dramaturgia, ao invés de “duplicar o facto, o acontecimento (...) abre o espectro das suas possíveis transformações” (*ibidem*) porque, segundo o mesmo autor “para além das ações dos homens que realmente foram concretizadas, há outras que poderiam tê-lo sido” (*ibidem*:79).

De igual modo, e ainda sobre esta abertura, Brecht acrescentaria que “o actor descobre, revela e sugere sempre em função do que faz, tudo o mais que não faz” (*ibidem*).

Porém, para que o teatro adquira um efeito emancipador ou mesmo denunciador, não basta “mostrar simplesmente a vida invertida, tornada passiva, bastará voltar a invertê-la para libertar o poder activo que ela, desviou” (Rancière, 2010: 129). Neste sentido, a autonomia conquistada pela encenação, coloca no domínio do espetáculo outras possibilidades ao significado do drama.

Porque este estudo pretende contribuir para recolocar a vinculação social e política de Bernardo Santareno, abrindo-a à própria historicidade dos contextos da sua enunciação, o

trabalho presta atenção ao conjunto associado de espetáculos que provocam outros pontos de vista e estabelecem relações com novas formas de ativação da dramaturgia do autor.

Acreditamos que, deste modo, haverá abertura para novos modos de compreensão crítica da sua obra escrita e encenada.

Um dos principais critérios de escolha destas encenações liga-se à relevância dos contextos sociais e políticos que enquadram determinadas questões sociais, políticas e culturais no presente de cada encenação. Os contextos históricos e artísticos relacionados com o autor, com a obra e com a encenação foram atentamente tomados em consideração. Este parece-nos ser um elemento fundamental para se expandir e renovar a leitura performativa do teatro de Santareno, expondo a utopia que atravessa o seu universo humano e social.

A relação entre texto dramático e o contexto histórico, defendendo que grande parte do teatro de Santareno espelha-se no pensamento de Carnevali. Note-se que, segundo a sua teoria, todos os modelos dramáticos “nascem por e para um contexto histórico” (Carnevali, 2015). A esta ideia acrescento que todos os contextos cénicos também nascem por e para um contexto histórico. O mesmo defende Fernando Mendonça já na perpeção de 1966:

“O Povo português é a personagem central de todo o Teatro de Bernardo Santareno. O único Teatro sem restrição que nasce do Povo é o de Bernardo Santareno. Esse autor não utiliza no seu arsenal dramático nada que não seja de autêntica ressonância popular. Por isso o Teatro é uma verdadeira intrahistória do povo português, viva, genuína, apesar da audácia dos temas que propõe e do modo como dramaticamente os vai desmembrando ao longo das peças.”

(Mendonça, 1966:21)

Por exemplo, em *Português, Escritor, 45 Anos de Idade* (1974) descrevem-se aspetos do regime da ditadura de Salazar. No entanto, foi escrito de modo tão intenso, pois em 1974 o autor já sentia um verdadeiro descrédito quanto à política e ao teatro em Portugal. Olhando para a encenação deste drama e, antes de mais, tendo em conta que estreou poucas semanas a seguir à queda do Regime, crê-se mesmo que foi o primeiro texto dramático português a ser levado a cena após o 25 de abril. Deste modo, tanto os textos como a encenação dos mesmos se constituem em relação com determinados aspetos

históricos e sociais que conferem outros significados à obra. A moldura histórica e social própria do enquadramento de cada uma das encenações aqui desenvolvidas serão um ponto de constante reflexão. Esta parece-nos a melhor forma de explicar como pensar o modo como os seus textos têm sido valorizados nos diferentes tempos que o compõem: o da escrita e o do teatro-espetáculo.

Se a realidade cénica pode alcançar outra paisagem para além daquela já visitada no plano da escrita, paralelamente, o espaço correspondente à utopia tem vindo a assumir um relevo crescente quando se transfere para o campo cénico. Esta diferença acontece por vários motivos: para além da infinita multiplicidade de novas formas de mediar na cena temas, conceitos e ideias da escrita, esta deslocação potencia o plano utópico. Ora é inegável que a produção escrita de Bernardo Santareno se confronta com as condicionantes da ditadura e com a censura que afetou particularmente as possibilidades de desdobramento utópico no plano da encenação.

A amplitude resultante da complementaridade entre a matéria performativa e a imaterialidade utópica, confronta-se diretamente com a dimensão política. Na realidade, ambas têm a inerente capacidade de transformar a consciência coletiva, abrindo múltiplas possibilidades de sentido sobre a sociedade e o artista. A propósito dos efeitos esperados pelo discurso utópico, Débord afirma que “[quanto mais] a necessidade se encontra socialmente sonhada, o sonho torna-se necessário” (Débord, 1972:16). É ainda nesse sentido que se salienta o facto de que a cena performativa nacional tem vindo a aliar-se à obra de Santareno, estabelecendo ligações entre a utopia e o teatro contemporâneo.

Perante este pressuposto ético de comunicabilidade e de relação efetiva com o presente da obra escrita será (re)lida através da encenação. Acredito que deste modo irá ser possível aferir o teatro de Santareno na cena moderna. Foram identificados cinco ciclos temáticos principais, em ornos dos quais se organizarão a argumentação e exposição: a sexualidade, o misticismo, o poder, a marginalidade e a liberdade. A opção por esta organização temática, contrariando a leitura crítica que em geral associa uma estrutura faseada ao percurso do autor, parece-nos a melhor forma de captar o “pressentimento” que atravessa a obra de Santareno, nas palavras de Fernanda Lapa: “o que é especial é o modo como ele presente as questões antes de elas estarem na moda: a homossexualidade, por exemplo, mas também o incesto, ou o fim da reforma agrária (...)” (Lapa: 2019).

Em muitos casos, nomeadamente na fase em que a obra escrita surge sob a aparência de uma prática aristotélica, os sentidos da palavra encontram-se como que encoberto. Num plano cénico, este trabalho sobre a palavra coloca-se entre duas possibilidades estruturantes: ou mantém esse disfarce ou, contrariamente, aprofunda outros níveis da textualidade do autor, transferindo para cena aqueles sentidos que ultrapassam a primeira camada da interpretação. A cena tem a capacidade de manter e encobrir realidades textuais e, como defenderei, houve casos em que, de facto, isso aconteceu e continua a acontecer. Quando assim é, o teatro diminui a possibilidade de se abrir e incluir sobre o corpo social, mesmo quando as condições sociais que definem os dominadores e os dominados permanecem inalteráveis. A encenação e a valorização performativa do texto, surge como uma possibilidade de reflexão mais articulada sobre o estado do mundo. A grande vantagem desta dimensão é o resgate para a discussão pública da “sólida realidade escondida por trás da estridência das aparências” (Rancière, 2010:39). Nesta medida, a performance surge como um apoio linguístico à denúncia e conseqüentemente, também às novas manifestações teatrais.

Segundo Rancière, esta relação entre a dinâmica performativa e o objeto denunciado facilita o processo de dissolvência “[da] violência da dominação da classe escondida sob as aparências do quotidiano vulgar e da paz democrática” (*ibidem*:42). Ainda nesta esfera, Rancière desenvolve o conceito de efeito duplo (Rancière, 2010). Através desta ideia sinaliza-se a insuficiente dimensão do teatro, quando se opta por não o ativar como forma privilegiada de “tomada de consciência da realidade oculta e um sentimento de culpabilidade em face à realidade negada” (*ibidem*). Nesse caso, permanece na redutora evidência de se produzir um mero ponto de vista da realidade.

É à luz desta associação que pretendo reestruturar a perspectiva que possuímos do teatro de Santareno. Para isso, há que reinterpretá-lo na relação dinâmica com a sua performatividade ao longo das últimas décadas, olhando para lá das limitadas leituras associadas aos regionalismos textuais. É no prosseguimento dessa meta que privilegio, para lá da estética pós-moderna, abordagens questionadoras que ocorrem até aos trabalhos próximos da criação pós-dramática¹⁴⁸ (Lehmann, 1994). Perante a evolução das diferentes estéticas performativas, a resistência e a pertinência da palavra de Santareno ganham

¹⁴⁸ Relativamente à fase pós-dramática, refiro-me aos novos paradigmas sugeridos pelo crítico alemão HansThies Lehmann (1944), que se dedica ao estudo da cena e da dramaturgia na fase posterior às vanguardas dos finais do século XX.

expressão maior no teatro português. Este desafio implica uma outra questão relacionada com a estética pós-dramática e a textualidade pós-moderna.

Sabemos que a realidade denunciada e a energia utópica em si inscrita continuam atuais. Acredito que o teatro se encontra cada vez mais apto para levar a obra, a palavra e a utopia deste dramaturgo português para dentro da cena, porque de facto, segundo as palavras de Lehmann:

“O teatro pós-dramático não é apenas um novo tipo de texto de encenação – e muito menos um novo tipo de texto para teatro - mas antes um novo tipo de utilização dos signos em teatro que vira de cabeça para baixo os dois níveis referidos, através da mudança estrutural da qualidade do texto da performance: passa a ser mais presença que representação, mais partilha que comunicação de experiência, mais processo que produto, mais fenómeno que significado, mais impulso energético que informação”

(Lehmann, 2006)

3.3 O Ciclo da Sexualidade

“O mundo é outro, pai!”

(Santareno, 1974(a):201)

3.3.1 Atos de fala n’A *Promessa* (1957)

“A *Promessa* de Bernardo Santareno, veio transformar-se num tema de polémica que ultrapassou as fronteiras do teatro, como sempre acontece quando o espetáculo atinge zonas profundas e ocultas da sociedade.”

(Porto, 2007:82)

Considerando a teoria dos atos de fala (Austin,1990), ao se enunciar uma promessa, a ação realiza-se desde logo através da própria linguagem. Ou seja, em determinados contextos, ao emitir uma promessa, espera-se que a partir desse momento o sujeito possa cumprir efetivamente o enunciado verbalizado, para que o seu ato de fala seja consequente e completo. Por este prisma, quando se parte para a análise d’A *Promessa* (1957) abrem-

se alguns pressupostos à leitura da obra que gostaríamos de explorar em articulação com a teoria dos atos de fala proposta por Austin.

O cruzamento entre este texto e a teoria dos atos de fala amplia a compreensão desta sua obra e antecipa caminhos para a sua encenação, confirmando a relação entre o processo de escrita e a sua projeção cénica. Austin e mais tarde John Searle pretenderam através da teoria dos atos de fala questionar a ideia de que qualquer enunciado é estritamente descritivo. Entendem que a enunciação contém em si mesma as suas próprias possibilidades de ação.

No âmbito do texto de Santareno, a promessa é também mais que um enunciado linguístico e comporta condições culturais e pessoais que vinculam quem promete perante a comunidade. Ao prometer algo, o texto dramático desdobra-se duplamente em ato performativo, constituindo um tipo de «ato perlocucionário ou perlocucional»¹⁴⁹ (Searle, 1984), no qual observamos as consequências do ato de enunciação. Ao se enunciar qualquer coisa, torna-se impreterível avaliar e compreender os efeitos da palavra enunciada e também as circunstâncias que contextualizam essa mesma palavra. Isso quer dizer que, no caso d'A Promessa, é incontornável avaliarmos os efeitos que a promessa central do drama (aquela que deu nome ao título) provocou efetivamente em cada uma das personagens.

Explorando o campo aberto pela teoria dos atos de fala, podemos lançar outras questões: A promessa terá sido cumprida? Qual foi a promessa? Quem a fez? A quem foi feita? Por que se fez? Para que possamos precisar os termos de um ato de fala, estas questões surgem como critérios essenciais; importa saber as condições favoráveis para que efetivamente o próprio enunciado venha a acontecer, quais, portanto, são as suas “condições de felicidade” (Austin, 1990).

A passagem da palavra para a sua consumação performativa pressupõe uma combinação de parâmetros que possibilitam a sua concretização. Contendo o texto uma promessa, Santareno inscreveu no drama as condições da sua enunciação performativa. Esta correlação interessa no plano do texto como no plano da sua encenação, porque o sentido

¹⁴⁹ “Se considerarmos a noção de ato de fala ilocucionário, é preciso também considerar as consequências ou *efeitos* que estes têm sobre as ações, pensamentos ou crenças dos ouvintes. Por exemplo, ao sustentar um argumento, podemos *persuadir*, ou *convencer* alguém; se o aviso de qualquer coisa, posso assustá-lo ou alarmá-lo, pedindo alguma coisa, posso levá-lo a fazê-la, informando-o posso *convencê-lo* (*esclarecê-lo, edificá-lo, inspirá-lo, fazê-lo tomar consciência*). As expressões em itálico designam atos perlocucionários”. (Searle, 1984:37)

da promessa é central. Pode-se dizer que esta ligação, antes de mais, tem a ver com o pensamento e com a expectativa que Santareno tinha para com a arte do teatro. Por exemplo, sobre um drama de Prista Monteiro, Santareno escreve que “(...) a poesia corrosiva e profunda acontece mais nas situações do que nas palavras, o que constitui mais um apelo à sua encenação urgente. Só no palco se revelará na sua verdadeira dimensão (...)” (Prista, 1980:16-17).

Voltando ao texto em análise, um facto é que a promessa enunciada entre Maria do Mar e José encontrou todas as condições para efetivamente ser cumprida por ambos. Visto de outra maneira: tanto um como o outro tinham a legitimidade de prometer a renúncia sexual no casamento, pois na realidade estas personagens encontravam-se casadas. Caso assim não fosse, a forma da promessa não poderia ser esta, pois, segundo a teoria de Austin, para que um «ato ilocucionário» se cumpra, é imprescindível que as suas «condições de felicidade» estejam reunidas. Para tal, é fundamental o elemento verificar-se da sinceridade do orador. Este é um dos requisitos que não pode ser posto em causa. Porém, considerando que o conceito de verdade depende de diferentes padrões culturais, acontece que aos nos depararmos com o momento de avaliar as consequências de qualquer «ato ilocucionário», torna-se obrigatório apreciar e ver cada caso nas suas circunstâncias singulares. No plano do presente estudo, considerando a nossa cultura, nomeadamente o contexto católico, acontece que só depois de se efetivar o matrimónio é que a promessa de renúncia ao ato sexual entre esposos pode, de facto, ser feita.

Na generalidade, após uma promessa, esperamos uma determinada atitude: prometer implica a ação correspondente. No caso do texto de Santareno, aquilo que de facto desencadeia a própria promessa é o transmissor que define todo o enredo do texto, ou melhor, tudo o que acontece após e também em torno da promessa enunciada. A título de exemplo, veja-se o seguinte excerto: “- Salvador: Que eu saiba, nunca te fiz mal.../ - Maria do Mar: Fez. / - Salvador: Ah! É por causa da promessa, não é?” (Santareno, 1959:19). Esta afirmação demonstra um «ato ilocucionário» a partir do qual o enunciado se serve da «força ilocucionária», que designa «ações, pensamentos ou crenças». Sendo assim, pode ver-se que *A Promessa* (1957) vai além de um «ato ilocucionário» (o ato de simplesmente se querer dizer qualquer coisa), pelo que adiante prosseguimos com esta inquirição.

3.3.2 Análise de casos cénicos

3.3.2.1 A Promessa (1957). Encenado por António Pedro no Teatro Experimental do Porto (1957)

Não dispomos de informações consideráveis que nos permitam rever este trabalho de António Pedro exclusivamente a partir da leitura cénica em primeira mão. No entanto, a crítica que a envolveu revela-nos informação importante, para além das circunstâncias políticas e culturais que à data condicionavam o panorama do teatro português. António Pedro (1909-1966) não se submeteu ao pudor e aos princípios morais da Igreja Católica; destemidamente convoca para a cena, sobretudo através da dimensão corporal dos atores, a esfera da sexualidade presente em todo este texto. O processo de receção do espetáculo permite-nos avançar algo mais neste âmbito.

O Teatro Experimental do Porto (TEP) profissionalizou-se em outubro de 1957. Passado um mês, a 23 de novembro, o encenador António Pedro leva a cena a primeira peça de Santareno, *A Promessa* (1957). Nesse momento, também se iniciou a respetiva profissionalização do grupo. Tudo leva a crer que os estatutos e os objetivos artísticos do TEP de algum modo se reviam na obra de Bernardo Santareno. Analisando o artigo 2º dos estatutos do Círculo de Cultura Teatral - Grupo de Teatro Experimental do Porto¹⁵⁰, observa-se essa afinidade:

1 - “Elevar o nível moral, intelectual e artístico do teatro, promovendo a representação das melhores obras nacionais e estrangeiras e estimulando os seus autores, artistas e técnicos;

2 - Realizar uma obra de cultura teatral, alheia a quaisquer lucros materiais e a fins políticos ou religiosos;

3 - Criar e manter um grupo de teatro experimental que terá como objetivo a realização de experiências de encenação, de representação e de decoração” (*ibidem*).

¹⁵⁰ Aprovados pelo alvará n.º. 45 do Governo Civil do Porto: 21 de outubro de 1952. Porto, Imprensa Social, 1957

Figura 16 - *Cena de A Promessa, pela Companhia do TEP (1957)*¹⁵¹



Autor: Fernando Aroso (1921-2018)

Fonte: <http://doportoenaoso.blogspot.com/2021/11/labirintos-da-memoria-1.html>

Podemos deduzir que a partir do momento em que *A Promessa* (1957) se associa ao TEP desperta no público e na atmosfera do teatro nacional uma particular agitação. A partir daí, surgem diferentes manifestações públicas, oriundas não só da elite católica do Porto, mas inesperadamente, também do círculo. Inúmeras manifestações críticas não se dirigiam apenas ao próprio texto, mas, sobretudo, incidiam no espetáculo e conseqüentemente no próprio autor/encenador. Tudo leva a crer que toda esta contestação teve ainda efeitos dez anos mais tarde, quando em 1967 este texto regressa aos palcos nacionais. Note-se que desta vez a censura já impõe três cortes em *A Promessa* (1957).

Para se compreender os motivos que levaram António Pedro a escolher este texto para um momento tão marcante do percurso do TEP, temos de dar atenção às especificidades políticas e culturais do momento. À época, para além do teatro português se orientar por princípios fundamentalmente comerciais, houve quem considerasse *A Promessa*, como uma verdadeira pincelada de cor na negritude que se vivia no teatro nacional. Esta dupla estreia deu-se num momento particularmente frágil e, por isso, igualmente provocatório

¹⁵¹ “Em primeiro plano, Vasco de Lima Couto (Padre) e Dalila Rocha; da esquerda para a direita, em volta, João Guedes, Alexandre Vieira, Cândida Maria (de costas), Cândida Lacerda, Alda Rodrigues, Ruy Furtado (sentado no outro topo da mesa, com muletas) e José Pina (o Labareda, que despoleta toda a tragédia)” in <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1441753919424724&set=pcb.1441774299422686&type=3&th eater>

para a crítica em geral. A vulnerabilidade que se vivia no ambiente teatral do país era, de certa maneira, consequência de um Estado deslocado que sobrara da política cultural de António Ferro para o serviço da propaganda do regime. Em 1957, a tutela cultural foi transferida do «serviço de censura da parte das comissões de censura para a comissão de exame e classificação de espetáculos». A partir deste momento, verificou-se um agravamento da pressão da censura, resultando num aumento considerável do “número de peças proibidas, dos cortes e, principalmente, da intervenção dos censores sobre as peças em cena” (Risso, 2010:216). Porém, recuando até 1950, vemos que já se havia criado um «fundo de teatro» com “o objetivo de estimular a formação de agrupamentos artísticos homogêneos e, conseqüentemente, o renascimento do gosto público, pelos espetáculos teatrais de bom nível” (*ibidem*:218); para tal, criou-se um orçamento próprio que, segundo Carla Risso:

“se foi concretizando muito lentamente, condicionado por uma regulamentação, muitas vezes, impeditivas (...) foi a criação da Fundação Calouste Gulbenkian em 1956 que abriu novos horizontes ao teatro português, em particular com os subsídios concedidos ao Teatro Experimental (...)”

(*ibidem*)

Focando no panorama do teatro dos anos 50, seria de considerar uma correlação entre os fundos de apoio ao teatro e o despontar de algum laivo experimentalista na dramaturgia nacional. Como se sabe, a participação da Fundação Calouste Gulbenkian foi um marco imprescindível quanto aos apoios/parcerias para com o teatro português. Esta terá sido, possivelmente, uma das razões que motivou António Pedro a escolher *A Promessa*.

O facto de se ter promovido a estreia de um autor desconhecido, para além da sua carga polémica, demonstra da parte do TEP uma assinalável ousadia. Mas se adicionarmos o facto de que em simultâneo começava a profissionalização do TEP, não é de admirar uma forte reação da crítica. Aparentemente, António Pedro esclareceu a opinião pública sobre as razões que o levaram a escolher esta peça, quando disse:

“[foi devido] ao meu entusiasmo por ela, o valor de uma peça, raras estariam colocadas nessa tabela acima desta e, com certeza, nenhuma outra em Portugal. É que aqui, o que é da poesia e o que é do teatro deram-se as mãos admiravelmente numa realização a que falta pouquíssimo para ser uma obra-

prima. A poesia, o teatro e um conhecimento humano dessa gente humilde e honrada da obra de água que faz com que cada personagem seja, a um tempo, paradigmática e individualizada, num equilíbrio de composição que deixa atónito quem sabe ser esta peça, senão a primeira, uma das primeiras do autor”¹⁵²

Uma das consequências mais mediáticas da crítica desta estreia chega da parte do Círculo da Cultura Teatral¹⁵³. Por via de uma circular, alguns sócios manifestaram o seu desagrado. Nela, informavam sobre a intenção de se desligarem do Círculo dado que, segundo este grupo de cidadãos, A Promessa representava uma afronta à moralidade do Regime. Sobre isto, Deniz-Jacinto (1915-1998) afirma que “(...) o perigo está à vista: com tal vigor e tais meios o autor corre o risco de aprendiz de feiticeiro – e algumas vezes lhe terão já fugido das mãos as forças poderosas que é capaz de desencadear” (*ibidem*:13). Carlos Porto (1930-2008) ajusta a sua ideia às palavras de Deniz-Jacinto e afirma que:

“Ao primeiro contacto; o teatro de Santareno dá uma ideia de força e de plenitudes dramáticas raramente atingida entre nós. (...) eros visceral, poderoso e tirânico, que não escolhe os caminhos e por vezes se perde nos meandros obscuros da homossexualidade (...) pode dizer-se que o espetáculo caiu como uma bomba na cidade”

(Risso, 2010:82)

António Pedro clarifica neste âmbito que:

“o que distinguia o TEP, na sua caminhada desde início, consistia no facto de ele ter suscitado o consenso de grupos sociais e políticos da cidade (...) A característica de horizontalidade desse apoio, dessa adesão, foi posta em causa pela peça de Santareno (podemos dizer: ainda bem) como se pode verificar por algumas cartas que chegaram ao Círculo depois da estreia de A Promessa com sócios a pedir demissão.”

(Porto, 1997:84)

¹⁵² Coentrão, Abel (2017). “Resgatar Santareno e o desejo de uma vez só”. *Público*. 15 de novembro. (Disponível em: <https://www.publico.pt/2017/11/15/culturaipilon/noticia/resgatar-santareno-e-o-desejo-de-uma-vez-so-1792471>. Acedido em fevereiro de 2018)

¹⁵³ Entidade que regulava a Associação coordenadora do TEP

Visto que a introdução de algo próximo do experimentalismo utópico na corrente neorrealista teve início nos primeiros anos da década de 60, em certa medida torna-se possível afirmar que esta estreia seja uma das primeiras encenações que abriu caminho a esta renovação estética e, também por isso, já seria esperada a contestação crítica deste espetáculo, pelo menos da parte mais conservadora da sociedade portuense. No entanto, as palavras de António Pedro sugerem a ideia de que, contrariamente ao que numa primeira impressão se possa concluir, esta polémica trouxe ao TEP mais benefícios do que propriamente prejuízos.

A opinião da elite social, religiosa e política do país controlava, para além dos órgãos governamentais, os parâmetros que definiam os limites da liberdade de expressão. Embora este texto tenha sido ilibado pela censura na fase de avaliação prévia, após a estreia foi reprovado pela opinião pública. Apesar de toda esta controvérsia, houve quem admirasse a obra. Ainda assim, esse lado não chegou a suprimir a profunda opressão crítica a que Santareno foi sujeito, com impacto direto para o futuro do seu teatro.

Recorde-se que a produção escrita de Santareno em momento algum se afastou da recriação de ambientes evocadores da sociedade portuguesa que simultaneamente iam evidenciando realidades obscuras e oprimidas. Ora, se por um lado estas abordagens eram vistas como uma ameaça, por outro, houve quem admirasse Santareno por essa mesma razão. Sobre isto, Deniz-Jacinto explica que “Ao primeiro contacto, o teatro de Santareno dá uma ideia de força e plenitude dramáticas raramente atingidas entre nós. Meia dúzia de frases e o público – leitor ou espectador – sente-se arrastado na ação e adere ao conflito.” (Santareno, 1961:12). Carlos Porto ainda acrescenta que “Foi com a descoberta por António Pedro de *A Promessa* e com a estreia do espetáculo, e as repercussões, que Santareno se tornou rapidamente numa figura nacional.” (Porto, 1997:83).

Mesmo perante toda esta polémica, a verdade é que o TEP passou por um momento animador. Saliento o facto de o número de sócios que se desligaram do Círculo Cultural do Teatro foi de “cerca de trezentos” (Risso, 2010), muito menos que os mil que aderiram como novos associados: “[o] TEP em 1958 chegou a ultrapassar os cinco mil sócios (...) era uma força. Repare que o Futebol Clube do Porto (...) tinha seis mil sócios.” (*ibidem*:244). Estas palavras de Júlio Gago determinam com alguma precisão a força social e cultural que representava o TEP para o Norte do país, também há que tomar em conta

que, a maioria destes associados, pertenciam ao extrato menos conservador do regime. (Risso, 2010).

Um dos inesperados efeitos desta discórdia foi colocar Bernardo Santareno na ordem do dia. É Carlos Porto quem assinala esse aspeto. Na sua opinião, é através d´A Promessa que este dramaturgo português se torna numa figura nacional (Risso, 2010). Vicente Batalha também confirma esta ideia, ao referir que “a perseguição da Igreja teve o efeito contrário: todas as pessoas queriam ver aquela peça (...)” (*idem*:244).

Se o teatro de Santareno não fosse fascinante e desafiador, decerto que não tinha resultado nesta intensa agitação. A profundidade com que Santareno aborda questões primordiais n´A Promessa (1957), como a sexualidade, é tão incisiva que, olhando para a mentalidade da época, muito dificilmente se poderiam esperar críticas mais positivas. Perante esta evidência, Manuel Deniz-Jacinto descreve este texto de Santareno da seguinte maneira: “(...) [como] se alguém afastasse uma cortina e, de repente, fizesse surgir aos nossos olhos um novo mundo vigoroso e original, paradoxal, bárbaro, quantas vezes, contraditório, vivo, enfim” (Santareno, 1961:12).

No entanto, esta controvérsia tinha como principal intenção impugnar o regresso desta obra àquele palco. Considerado pelos contestatários como uma obra imoral, o TEP recebe críticas mais duras e repressoras que, por sinal, “foram (...) emitidos da cidade de Lisboa, local onde não houve encenação da peça (...). Sendo assim, (...) decidiram enviar telegramas a Salazar, com a intenção de pressionar para promover a interdição da peça” (Risso, 2010:241). Já a partir da cidade do Porto, a insatisfação manifestava-se através de “cartas de demissão de sócios endereçadas ao Círculo Cultural do Teatro/TEP” (*ibidem*:243).

Ainda sobre os efeitos desfavoráveis deste caso, e numa tentativa de o compreender à luz de hoje, o dramaturgo Francisco Luís Parreira entendeu a crítica deste espetáculo da seguinte forma:

“A Promessa, em 1957, percutiu os ouvidos de Salazar (...) e caem-lhe sobre a mesa procissões de telegramas lisboetas, enviados, sobretudo, por professores de liceu (...) que lhes repugnava sobremaneira (...) agitações que, a Norte, havia, inflamado publicações católicas insurgidas contra a moral crassa, a curta religião e a virtude infirme da peça de Santareno, a qual

por sobre outras indignidades, metia um cuspidor de Nossas Senhoras e um acto sexual em cena”.

(Anexo II:37)

O dramaturgo Luís Parreira viu *A Promessa* (1957) como uma obra que veio profetizar a produção escrita que a partir daí se seguiu. Segundo ele, este texto antecipa, principalmente, “(...) [a] facilidade com que Santareno compõe os diálogos, o modo como (...) neles uniformiza o sentido da cena, são surpreendentes para um estreado” (*ibidem*:40). A estética do teatro de Santareno e a ideologia que dele se projeta foram minuciosamente abordadas por Deniz-Jacinto. A sua leitura chama a atenção para a fascinante expressividade de *A Promessa* (1957). O crítico português desperta-nos para a forma como Santareno sistematiza os textos e os prepara para uma futura dimensão cénica. Deniz-Jacinto exemplifica esta particularidade:

“[foi] Por isso mesmo, e pela verdade crua com que se exprime o teatro de Santareno, logo na estreia da primeira peça, chocou o público e perturbou a crítica, pouco habituada ao contacto com verdadeiras forças da natureza. (...) semelhante tensão interior das personagens faz com que estas se apresentem realmente vivas e encarnem deveras a ação dramática; elas não são nunca meros suportes de ideias, nem pretextos para uma tese ou história a contar. O teatro de Santareno é, assim, um teatro de situações onde irreduzibilidades fundas da natureza humana se entrecrocaram, e os conflitos estalam, irreprimíveis e devastadores.”

(Santareno, 1961:12-13)

Tudo indica que esta encenação procurou neste texto determinados conflitos para que, através deles, fosse possível contrariar, debater e acima de tudo despertar consciências dentro da realidade em que a sociedade portuguesa se encontrava. António Pedro privilegia assim a temática da sexualidade. É a própria crítica que nos confirma esse facto. Por exemplo, a 7 de dezembro de 1957, um artigo de opinião publicado no periódico católico *A Voz do Pastor*, escreve-se o seguinte:

“(...) é tudo menos sério! (...) não é sério a desenvoltura com que se ofende o pudor público (...) - Subsidiado pelo Fundo do Teatro e pela Fundação Gulbenkian: eram dignos de melhor sorte esses subsídios que,

positivamente, não foram concedidos para se falsear a Doutrina Católica para se especular com os instintos sexuais. (...)”

(Porto, 1997: 263)

3.3.2.2 *A Promessa* (1957). Encenado por Paulo Renato. Companhia de Teatro Monumental (1967)

Procuro de seguida relacionar aspetos entre a encenação de 1957 e a de 1967. Optou-se por este cruzamento numa tentativa de se identificar determinados elementos ligados à receção crítica desta obra.

Figura 17 - Cartaz do espetáculo *A Promessa* (1967). Enc. de Paulo Renato (1967, Lisboa)



Fonte: *Diário de Lisboa*, 12 de maio de 1967

Foi a 10 de maio de 1967, passados dez anos da estreia de Santareno, que *A Promessa* regressou aos palcos nacionais. Desta vez aconteceu no Teatro Monumental e as expectativas, quando comparadas com as de uma década atrás, já eram muito diferentes.

Figura 18 - Cartaz do espetáculo *António Marinheiro* (1967). Enc. Costa Ferreira (1967, Lisboa)



Fonte: *Diário de Lisboa*, 12 de maio de 1967

Pode-se afirmar que, entre 1957 e 1967, Santareno viveu uma fase extremamente produtiva no sentido em que foi durante esse período que escreveu os textos que têm vindo a ser associados a uma fase de pendor aristotélico. Em 1967, Santareno já tinha percorrido um trajeto como autor e, no panorama do teatro português, já não era visto como um dramaturgo estreante, bem pelo contrário. Repare-se que na semana da estreia d'A Promessa, António Marinheiro «o Édipo de Alfama» (1960) também se estreou no Teatro Maria Vitória, em Lisboa. O facto de duas das suas obras serem representadas em simultâneo, em grandes teatros da capital, indica que Santareno já ocupava um lugar expressivo no teatro português.

Durante esta década o autor foi manifestando algum desânimo perante a conjuntura política que se vivia no país. Porém, os exemplos da crítica consultados demonstram que, mesmo assim, o público manifestava por este dramaturgo um interesse significativo. O universo do teatro português, tanto em 1957 como em 1967, mostrou-se empolgado com o teatro de Santareno ou, pelo menos, curioso. Ambas as estreias contaram com lotação esgotada. De 1967 sabe-se que: “no final do espetáculo houve (como era de esperar) muitas palmas, grandes ramos de flores, chamadas. Santareno também foi ao palco e, por fim, lá foi ainda, Vasco Morgado” (Vale, 1967)¹⁵⁴.

¹⁵⁴ Vale, J.C. (1967). "Diário de Lisboa", nº 15947, Ano 47, Sexta, 12 de Maio de 1967, Fundação Mário Soares / DRR - Documentos Ruella Ramos (Disponível em: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_12538 (2022-6-3). Acedido em agosto de 2020)

Na análise deste espetáculo procuro identificar aquilo de que a encenação mais ativou a partir da obra. Ainda antes de analisar a reação da imprensa da época, abordo em paralelo a forma como a censura interferiu com cada uma destas encenações. Enquanto em 1957 o texto foi aprovado sem censura, o mesmo não aconteceu na encenação de 1967, pois nesta última o texto já seria sujeito a três cortes. A análise de cada um dos cortes contribui para a fundamentação do que realmente mais incomodava neste texto que era já visto como francamente polêmico. As exclusões provocadas pela censura retiram do espetáculo sobretudo os momentos onde era mais evidente a questão da sexualidade. Transcreve-se de seguida cada parte do texto que, por ordem da censura, a encenação se viu obrigada a suprimir:

I Ato/Cena V – “(...) Maria do Mar – (Corre para o quarto de cama, voltando logo depois com um lençol na mão) - Cheire, mãe, cheire os meus lençóis: Cheiram a incenso, a cera da Igreja... não cheiram a homem, minha mãe, não cheiram a homem (Arremessa do chão o lençol. Agarra-se a Rosa, chorando convulsivamente: Exaltação crescente) Ah, minha mãe, diga-me cá, do fundo do coração: sou culpada? Tenho culpa de acordar de noite com uma impressão de que estou toda molhada de sangue, de que me abriram o ventre? Diga minha mãe, isto é mal? (...)” (Santareno, 1959:35);

I Ato/Cena V – “(...) Maria do Mar (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! (...)” (*ibidem*:38);

III Ato/Cena I – “(...) 2º homem – Cortou-lhe, primeiro, as partes vergonhosas... (exclamações de horror, de admiração, algumas mulheres benzem-se) E depois, acabou de o matar, com três tiros no peito (...)” (*ibidem*:51).

Carla Araújo Risso entendeu estes três casos da seguinte forma: “Esses trechos cortados demonstram a arbitrariedade dos censores (...) uma vez que a primeira versão da Promessa foi aprovada sem cortes” (Risso, 2012:277). Contrariamente, não entendo que essa seleção tenha acontecido de um modo assim tão arbitrário. Antes, considero que analisando os cortes, facilmente se percebe que existe uma convergência dramaturgica e temática. Mesmo sob diferentes níveis de simulação, seria pouco provável que tivesse sido ao acaso que em cada excerto excluído se fizesse referência aos órgãos sexuais. Veja-se caso a caso:

“De que me abriram o ventre” - neste contexto, Maria do Mar refere-se claramente à ideia da prática sexual, mais especificamente, ao mistério da virgindade feminina.

“É como se eu dormisse com um peixe morto, já podre” - é implícito que este segundo caso, através da expressão de “peixe morto”, reporta a compreensão do leitor para a dormência do órgão sexual masculino.

“Cortou-lhe, (...) as partes vergonhosas” - como no ponto anterior, também se subentende que o significado desta frase pretende representar o órgão sexual masculino”.

O processo de censura d’A Promessa (1957) não terá, portanto, acontecido aleatoriamente. É quase certo que estes cortes resultam do preconceito acerca das questões da sexualidade que, de facto, prevaleciam como interdito na mentalidade portuguesa da época e que, pelos vistos, não fora encoberta por estas duas encenações. Esta ideia é compatível com a opinião expressa no Diário de Lisboa¹⁵⁵, que pouco ou nada de abonatório escreveu sobre este espetáculo. Porém, a maioria das observações negativas não se dirigem a Bernardo Santareno, nem sequer à sua obra escrita. Bem pelo contrário, é notório uma constante preocupação em salvaguardar o «bom nome» do autor. O que acontece é que os juízos justificam a polémica da temática da sexualidade com texto em si e, também, com o próprio espetáculo que, segundo a crítica, não se poupou a aprofundá-la.

Sucedem que, em primeiro lugar, e de um modo muito generalizado, esta avaliação crítica refere-se ao insucesso do espetáculo (no sentido de qualidade artística). Essa apreciação é justificada pelas próprias opções da encenação e pelo fraco desempenho de alguns dos atores. Em oposição, Santareno é grandiosamente congratulado, sobretudo enquanto dramaturgo. A diferença que a crítica estabeleceu entre o talento do dramaturgo e o infeliz resultado da encenação vem comprovar que, decerto, nestes dez anos que separam o primeiro do segundo espetáculo, Santareno conquistou na opinião pública uma identidade e um lugar próprio de reconhecimento. Sobre isso, as palavras do crítico são bem esclarecedoras:

“[A *Promessa* é] uma peça de poderosa força dramática (...) Efetivamente pode-se dizer que Bernardo Santareno pertence àquela categoria de escritores que dão a ideia de não terem principiado – pois uma obra como «A Promessa» tem já uma pujança e uma

¹⁵⁵ "Diário de Lisboa", nº 15947, Ano 47, Sexta, 12 de Maio de 1967, Fundação Mário Soares / DRR - Documentos Ruella Ramos, Disponível HTTP: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_12538 (2022-6-3)

maturidade que a situam no polo oposto daquelas estreias hesitantes, inseguras, «esperançosas» da maioria dos autores.” (Vale, 1967)¹⁵⁶.

J. C. do Vale, autor da crítica, levanta uma outra questão, colocando em evidência um desajuste quanto à forma como o elenco e o encenador, na sua opinião, não foram capazes de responder às necessidades mais estruturantes do próprio texto. É desta maneira que protege o dramaturgo, dando a sua opinião sobre o trabalho cénico que, em boa verdade, nada tem a saudar. Para tal, questiona especificamente o seguinte:

“(…) até que ponto aquele «cartaz», com nomes de gente de teatro que podiam garantir um bom e sério espetáculo, o conseguiria, sabido como é que nos últimos tempos se tem dedicado a um teatro meramente comercial? (…)”

(*ibidem*)

Este discurso crítico associa o insucesso da estreia ao baixo nível artístico, característico entre as produções cómicas e de fácil riso. Entendo que isso vem de se considerar que as sérias e trágicas personagens d’A Promessa (1957) são vistas como incompatíveis quando se apresentam perante públicos generalistas. A partir desta ideia, lança a seguinte questão:

“Até que ponto, (…) a máquina, permitiria montar um espetáculo onde não houvesse o perigo de ceder às solicitações fáceis de um público menos preparado e presumivelmente mais numeroso? (…)”

(*ibidem*)

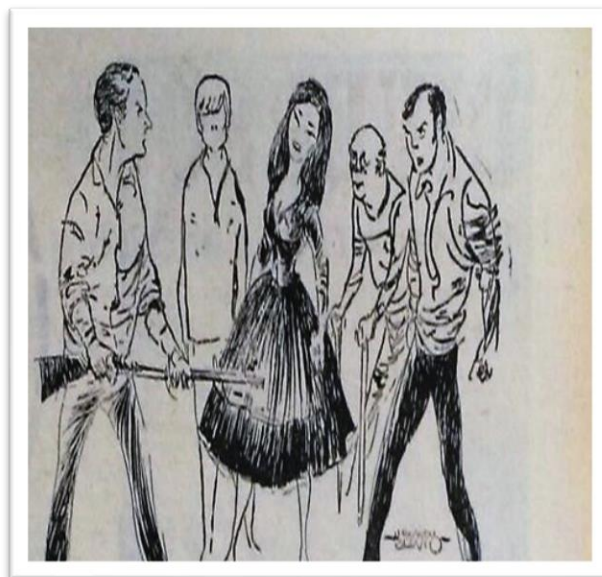
Sabe-se que, na altura, esta estreia era aguardada pelo público lisboeta com grande expectativa. Na verdade, a companhia de *Vasco Morgado* era representada pelos nomes mais sonantes do panorama do teatro e da televisão portuguesa. No entanto, esta crítica não se inibe de afirmar publicamente que este espetáculo, segundo as palavras de J.C. do Vale:

“foi (…) uma desilusão a vários títulos dolorosa”

(*ibidem*)

¹⁵⁶ *ibidem*

Figura 19 - Desenho de Octávio Clérigo para os figurinos d'A Promessa (1967), enc. Paulo Renato, Empresa Vasco Morgado, 1967.



Fonte: *Diário de Lisboa*. nº 15947, Ano 47, Sexta, 12 de Maio de 1967.

É relevante esta discordância pública sobre as opções da encenação. Nas palavras de J.C. do Vale, a encenação continha algumas ambivalências e mesmo contradições: “[foi] uma encenação (...) segura, rigorosa, com uma economia de meios e processos que pusessem em relevo o essencial.” (*ibidem*). Devemos ver nesta ambivalência abertura para questionarmos esta faceta da opinião pública; importa considerar uma leitura relacional, ponderando o que constitui opinião pessoal com e o que é parte do contexto repressivo, próprio do controlo da ditadura política.

Independentemente das divergências opinativas, são muitas as evidências que nos levam a crer que a encenação de Paulo Renato atualiza a receção do teatro de Bernardo Santareno. Os registos críticos contêm informações sobre diferentes vertentes do trabalho resultado. Repare-se que a mesma crítica, quando analisada sob vários ângulos e disponibilidades de leitura, permite-nos entrever o espetáculo não foi de facto um insucesso. Houve claramente um esforço incessante para se criar um ambiente dramático, ajustado e adaptado ao simbolismo naturalista da palavra escrita. O espetáculo contou com um complexo e rigoroso sistema cenográfico: “[A]inda por cima com a casa a rodar, a andar para a frente e para trás (...)” (*ibidem*). Por sinal, o cenógrafo Octávio Renato foi engrandecido pela crítica, na verdade, consideraram-no como “(...) o melhor que se tem feito entre nós. (...)” (*ibidem*). Esta crítica continua a responsabilizar o trabalho de encenação como o responsável pelo fracasso da peça, reclamando a ideia de que para além de um numeroso

elenco contar com a participação de mais vinte figurantes que “(...) todos ou quase todos intervêm em diversas cenas de conjunto que nos parecem manifestamente infelizes, embora não por culpa deles (...) o erro é de base” (*idem*).

Perante esta descrição do cenário, é certo que este aspeto possa ter fascinado uma parte do público, ao reproduzir uma aldeia que, para além da impressão conceptual, remete o espectador para o ambiente social do drama. Aliás, esta intenção é descrita da seguinte forma: “Paulo Renato, ao situar a casa onde decorre a maior parte da ação no centro da aldeia (...) quis, também por esta forma, dar um sentido social à peça. (...)” (*idem*). Por outro lado, ainda sobre a cenografia, J.C. do Vale abre outra polémica:

“[Foi] má, e falhou redondamente. E assim, os vizinhos e as vizinhas que estão sempre a aparecer às portas das suas casas e movimentam-se com frequência em redor do fulcro da ação, como que querendo realçá-la plasticamente, ou à maneira de um coro silencioso, acabam igualmente por distrair a atenção do espectador.”

(*ibidem*)

Figura 20 - Desenho de Octávio Clérigo para o cenário d’A Promessa (1967), Enc. Paulo Renato, Empresa Vasco Morgado, 1967.



Fonte: <http://cvc.instituto-camoes.pt/teatro-em-portugal-textos-espetaculos/a-promessa-dp5.html#.Ypoj26jMLIV>

No âmbito da interpretação dos atores, a crítica reforça a ideia de que a personagem Maria do Mar, interpretada pela atriz Laura Alves, levou para palco um género de energia erótica/sexual, ajustando-se assim às intenções do texto. Esta particularidade é descrita pela crítica da seguinte maneira:

“(...) Onde era necessário haver fogo, jogo vivo vinda lá do mais fundo das entranhas, há gestos puramente exteriores, mecânicos, sem qualquer peso nem força dramática (...) «as mãos apertando o ventre, tocando os seios, etc.»”

(*ibidem*)

Este ponto vem reforçar a ideia de que passados dez anos da estreia, já com outro encenador e noutra contexto social e cultural, a abordagem da sexualidade permanece central na cena, mantendo-se polémica. Porém, pela apreciação do desempenho de Ruy de Carvalho, ator que interpretou José, confirma-se que a crítica presta um serviço claro à propaganda do Regime. Nota-se uma compatibilidade entre os valores mais apreciados e as diretrizes morais, católicas e políticas defendidas pelo Estado Novo, como é visível nas palavras escritas a propósito do empenho performativo de Ruy de Carvalho, “Sóbrio, digno, dando muito bem a transformação que em certo momento ele incarna, se situa quase no polo oposto. E se o final (muito difícil) da peça se salva, isso deve-se quase exclusivamente a ele, e à sua excelente criação.” (*ibidem*).

No caso da personagem Jesus, interpretada por Luís António, a crítica associou-a à homossexualidade. A referência amplia a questão da sexualidade e foi, como se esperava, vista como despropositada. Não só quanto à desconfortável presença no plano cénico, mas também desnecessária na relação com o texto. A homossexualidade não terá sido retratada de uma forma direta; pode-se dizer que até houve alguma confusão e que a identidade sexual da personagem se mistura com uma eventual orientação homossexual do autor: “(num Jesus típico de Santareno) é relativamente correto, defendendo-se das dificuldades do papel (...)” (*ibidem*). Entendo que o significado escondido por detrás dos termos «típico» e «dificuldades» refere-se, acima de tudo, à questão da homossexualidade, tema transversalmente presente no teatro de Bernardo Santareno, mas controverso na sociedade portuguesa da época. O caso particular desta crítica faz-nos compreender que esta encenação assumiu explicitamente a questão da sexualidade.

Estas são algumas conclusões preliminares sobre a encenação de Paulo Renato, retiradas de um confronto com a crítica e com algumas evidências visuais sobre a cenografia. Outras informações poderão ainda futuramente consolidar pistas de leitura. A questão da sexualidade é, contudo, evidente neste trabalho cénico, 10 anos após a proposta de António Pedro no TEP.

3.3.2.3 João Cardoso (Porto, TNSJ, 2017)

“Voltar a encenar a “Promessa” é um gesto de justiça cultural e de reconhecimento de uma certa conceção de escrita teatral”

(Heras, Guillermo *in* Anexo II:47)

“Isto de o Santareno falar destas pessoas – dos pescadores, mas não só, das pessoas que vivem nas margens, que arriscam a vida quase todos os dias e não têm praticamente nenhuma recompensa – foi uma das coisas que mais me atraíram n’A Promessa. O mar permite-me estar sozinho com a Lua, é um exercício de introspeção. Mas para os pescadores é o sustento e é a vida, é o perigo e é a morte.”

(Cardoso, João *in* Anexo II:18)

Em 2017, o TNSJ repõe *A Promessa*. Esta produção assinala os 60 anos da estreia de Bernardo Santareno pelo TEP, mas ainda assim, nas palavras de Abel Coentrão, “pode-se dizer que em 2017 volta a surgir uma encenação da casa (...) um regresso carregado de simbolismos” (Coentrão, 2017). A presente leitura deste espetáculo tenciona compreender a pertinência d’A Promessa no meio teatral português de 2017, avaliando em simultâneo a presença desta obra no teatro nacional.

Com a produção deste espetáculo, para além da inovação cénica, podemos dizer que aconteceu uma espécie de resgate da dramaturgia de Bernardo Santareno. Saliento em primeiro lugar que a produção deste espetáculo foi acompanhada por um Manual de Leitura¹⁵⁷, um documento abrangente que não apenas ilustra o percurso da encenação e

¹⁵⁷ Anexo II

contextualiza o autor e a obra, mas integra um conjunto de perspectivas e entrevistas com vários profissionais, amigos e estudiosos de Bernardo Santareno. Este caso, embora inserido no circunscrito contexto do espetáculo, também pode ser considerado como um contributo editorial sobre a obra de Santareno. No meu entender, se se alargasse a sua publicação para outras ocasiões, representaria um inquestionável contributo à divulgação e reflexão à obra e ao conhecimento de Bernardo Santareno.

Como referido no ponto relativo à teoria dos Atos de Fala, *A Promessa* desenvolve-se à volta de uma promessa concreta – fator decisivo no destino das personagens e, em paralelo, administrador de todo o enredo dramático. É a partir da promessa que se colocam as questões estruturantes sobre a sociedade e a sexualidade reprimida. Esta temática questiona os princípios opressores de certos dogmas da Igreja Católica. A personagem José promete renunciar à vida sexual com a sua esposa, Maria do Mar. A repressão do instinto sexual vem da imposição da crença religiosa. Pode-se dizer que este texto “fala do divino com o corpo” (Anexo II:31). Em resultado da ligação entre estes dois planos, o corporal e o divino, vão surgindo outros temas que se desenvolvem por toda a obra. Por outras palavras, a temática da sexualidade reproduz outros debates, como por exemplo, a homossexualidade, a liberdade, as relações subalternas, o sexo, a religião, a espiritualidade, a vida, a morte, o amor, a paixões avassaladoras, etc. Repare-se que estes tópicos surgem com frequência em muitos textos de Santareno.

A encenação de 2017 leva o público para dentro de um conflito que ultrapassa a problemática e o simbolismo do indivíduo. Aliás, o espetáculo inicia-se com uma poderosa força coletiva, com todos os atores a orar em conjunto. Ao lado da iluminação e da cenografia do espetáculo foram estes elementos que mais contribuíram para a recriação do ambiente social, cultural e religioso que condiciona todo o propósito da ação. A encenação teve a preocupação em transferir o simbolismo das personagens para os corpos dos atores, como no caso de Salvador “o fantasma do passado, olhamos para ele e pensamos logo na «maldita promessa»” (Anexo II:27). Na cena, esta ideia surge metaforizada pelo “barulho das muletas (...) um range-range que é uma lamúria, de mistura com uma respiração ofegante” (*ibidem*). A sonoridade desta personagem expressa um som perturbador que naturalmente se vai aproximando “dos fantasmas produtores de sons que perturbam” (*ibidem*).

Pode-se dizer que em certa medida esta encenação pretendeu libertar o espetáculo de um tipo de “nitidez neorrealista” (*ibidem*:11). Segundo Constança Carvalho Homem, responsável pela dramaturgia do espetáculo, o trabalho cénico foi preparado a fim de se “evitar o pitoresco” (*ibidem*:12), característica que inconfundivelmente emana do texto. Para se atingir esse objetivo, construiu-se um processo focado na desmaterialização de ícones relativos a diferentes âmbitos de leitura. É impossível negar que, de facto, existe um poder simbólico expressamente marcado neste texto e, por isso, sabia-se de antemão que esse processo de resignificação cénica seria complexo. De facto, certos valores simbólicos estruturam-se sob ícones, que dificilmente se ultrapassam ou se ignoram: “Páscoa, [é] páscoa e (...) casa [é] casa, mas elas aqui são menos materiais” (*ibidem*).

Figura 21 - Cartaz do espetáculo *A Promessa* (2017). Encenação de João Cardoso. T.N.S.J.



Fonte: <http://cinfo.tnsj.pt/cinfo/Index.asp?content=a9614p9409>

Compreende-se que segundo este mecanismo de projeção cénica da palavra, assistiu-se a um reajustamento da carga simbólica que, à partida, se impunha pelo texto original. Quando a obra dramática se sujeita às necessidades adaptativas de um determinado espetáculo, a cena seleciona do texto que mais lhe convém. A palavra escrita transfere-se para os corpos dos atores e estes, quando passam a ser agentes do processo comunicativo, protagonizam a ‘leitura’, instaurando uma outra textualidade, a que se manifesta no espetáculo enquanto tal.

Refletindo acerca das abordagens visuais dominantes neste espetáculo, com exceção de escassos apontamentos simbólicos que balançavam entre o vermelho e o branco, pode-se dizer que a proposta explora a expressividade dos tons pastel. As cores que surgiam em

cena, como que foram anuladas neste tom dominante, refletindo o estado emocional da maioria das personagens – facto visível tanto no cenário, como no guarda-roupa. Em contrapartida, a presença de elementos brancos e vermelhos pretendia comunicar algo muito específico. Desde o cartaz da imagem acima, a opção cromática, realça apontamentos de branco e o vermelho sob um fundo indiferenciado.

Estes pontuais elementos brancos e vermelhos auxiliam o processo de resignificação da palavra: é visível na decoração do interior da casa a existência de uma prateleira com utensílios de cozinha vermelhos e um lençol branco a envolver o folar da Páscoa. Também a personagem Jesus, em concordância com as indicações cénicas do texto, surge em cena com uma rosa vermelha, elemento que tinha como principal função anunciar a misteriosa fatalidade que chegaria. Sobre esta personagem, Abel Coentrão afirma que “[é] uma criança a quem um anjo negro roubou a luz (...) e que cumpre nesta obra, o clássico papel do oráculo das desgraças” (*ibidem*).

Sob uma perspetiva semiótica, examinando o modo como os signos do teatro se organizam no espetáculo, observe-se como os elementos vermelhos e brancos contribuíram para o resultado. Esses mesmo elementos manifestam-se desde o texto e projetam-se na cena: “[A] palavra «sangue» ocorre vinte e duas vezes no texto (...) Constança Carvalho Homem descreveu como «discreta», adjetivo que nada tem de «sanguinolento», bem pelo contrário, quer dizer «descrição», mas também «discernimento» ou «capacidade de guardar segredo» ...” (Anexo II:19).

Uma grande parte das referidas vinte e duas presenças do elemento «sangue» é mobilizada para a cena por meio dos vários artefactos do espetáculo, cada um deles assumindo uma ressonância particular. O mesmo acontece com os elementos cromáticos brancos. Para além dos significados que as diferentes disciplinas possam atribuir aos elementos vermelhos¹⁵⁸ e brancos, não é possível discordar que, tanto no texto como no espetáculo, os respetivos símbolos estabelecem uma complementaridade entre si. Ainda no plano simbólico verifica-se entre um e outro a ação de forças contraditórias: a *pureza* simbolizada no branco que, por seu turno, se contrapõe com o vermelho, evocador do sangue pecador e fatal. É por este encadeamento de valores simbólicos que a produção d’A Promessa (2017) escreve que:

¹⁵⁸ Elemento vermelho que, sobretudo neste caso, reconhecemos como símbolo alusivo à morte e à impureza

“Abate-se sobre A Promessa: o lençol de Maria do Mar é branco, os dentes de labareda são «tão» brancos (...) remete para a ideia de pureza ou brancura. (...) A questão não é indiferente aos artesãos plásticos deste espetáculo”

(Anexo II:19)

Figura 22 - Fotografia de arte geral do cenário de “A Promessa”, encenação de João Cardoso. T.N.S.J. (2017)



Fonte: <https://visao.sapo.pt/visaose7e/ver/2017-11-22-a-promessa-desejo-maldito-no-palco-do-teatro-nacional-sao-joao-no-porto/>

Pode dizer-se que o centro do dispositivo cenográfico acontece a partir da edificação de uma casa. Este elemento, que assume uma posição de destaque, é base fundamental do espetáculo: a partir da casa como referência, todas as ações se passam ora no exterior, ora no interior. Neste sentido, produzem-se formas adicionais de gerar transparência e contiguidade relativamente às dimensões espaciais da cena. O efeito de ripas permitia ao público avistar para lá dos limites físicos impostos pelas paredes da casa; podemos ver nesta sugestão a analogia com o encarceramento da própria promessa. Através desta conceção plástica, “a aldeia – o padre, a mãe de Maria do Mar, as vizinhas – entra, como

se não houvesse privacidade” (Coentrão, 2018)¹⁵⁹ (como se verifica na figura 22). Para além da abolição de toda e qualquer barreira visual, esta alternativa também possibilitou que o público fosse levado a diversos estados sensoriais, após se confrontar com outras realidades e tomadas de consciência no âmbito do próprio espetáculo, por exemplo, relativos às luzes e os sons periféricos (saídas e entradas de atores). Houve, portanto, uma preocupação para que o público tomasse contacto com um plano tridimensional do drama e do espetáculo.

Vejamos ainda outras dimensões da questão da casa neste espetáculo. Para além da semelhança com a arquitetura dos palheiros da Praia da Tocha, a casa também funcionou como “um palco dentro do palco” (Anexo II:33). A possibilidade de o público conseguir ver para lá dos limites físicos da casa também pretendeu simbolizar, segundo nos explicou Nuno Carinhas “[as] construções precárias e instáveis que carregam presságios de ruínas e memórias de naufrágios” (*ibidem*). Ainda sobre este elemento, João Cardoso esclarece que houve um esforço para que se assemelhasse a “um livro aberto, no sentido em que tudo se ouve e tudo se sente” (Anexo II:21).

Chegados a este ponto, pode afirmar-se que os diferentes ambientes criados pela cena estabeleciam uma ligação estreita entre si. Essa unidade, composta pelo contacto das diferentes dimensões cromáticas e espaciais, desenvolve uma fecunda relação entre os restantes elementos da cénicos, corporais e sensíveis do espetáculo. O olhar, sem esbarrar em qualquer obstáculo físico, permite ao espectador intensificar a sua exaltação para com o espetáculo e a energia do próprio drama, compreendendo, em simultâneo, diferentes zonas¹⁶⁰ dramáticas.

Considerando a intensidade das indicações cénicas do teatro de Santareno, pode-se afirmar que a cenografia tem ao seu dispor elementos que lhe permitem uma relação com as ideias cénicas do autor. Olhando para os dados fornecidos pelo texto e, revendo as imagens cinematográficas de António Macedo¹⁶¹, conceção plástica desta encenação inspirou-se neste filme. Segundo João Luís Pereira:

¹⁵⁹ Coentrão, Abel (2018). “Resgatar Santareno e o desejo de uma vez só”. *Público*. 15 de novembro. (Disponível em: <https://www.publico.pt/2017/11/15/culturaipilon/noticia/resgatar-santareno-e-o-desejo-de-uma-vez-so-1792471>). Acedido em setembro de 2018)

¹⁶⁰ Ao recorrer ao termo *zona*, quero dizer, por exemplo, ao facto de o espectador poder ver e ouvir os momentos que antecederam o momento em que as vizinhas batem à porta de casa.

¹⁶¹ Refiro-me ao filme de António Macedo, *A Promessa* (1972), baseado na primeira obra de Bernardo Santareno

“[É] no filme de António Macedo onde adivinhamos a cenografia que Nuno Carinhas desenhou para este espetáculo. A fachada de um palheiro da vila da Tocha surge em primeiro plano para enquadrar, ao fundo, uma carroça de ciganos que transporta Labareda ferido (...) A fachada do palheiro é evidente no desenho técnico da cenografia (...)”

(Pereira, J.L. *in* Anexo II:31)

Da lateral esquerda do palco chegava um sistema de iluminação que contribuía para a construção poética do mistério deste espetáculo. Tudo indica que, antes de mais, a luz pretendia despertar no imaginário do público “o lado oculto da lua” (Anexo II:33), misterioso elemento simbólico presente em vários momentos do texto.

Do início até ao fim do espetáculo, o som do mar esteve ininterruptamente presente. Através desta sonorização, o público é remetido para o meio social do drama que, como se sabe, se centra numa comunidade costeira portuguesa. Este plano faz parte de um conjunto de estratégias para que o espectador criasse uma verdadeira empatia com o profundo sofrimento humano desenvolvido pelas personagens.

Mesmo que a opção fosse a de rever a obra de Santareno a partir do texto dramático, A Promessa mantém o tema da sexualidade e do desejo no seu centro. É certo que este espetáculo recriou um ambiente dramático aparentemente focado na carga espiritual do próprio texto. Porém, é inegável que a sexualidade representou uma das forças que mais impulsionou esta encenação, pois, como Nuno Carinhas questionou, “Há coisas que se sentem, mesmo que não se vejam, não é?” (*ibidem*:27). A abordagem da sexualidade pode ser considerada como ponto central desta encenação. Vejam-se as palavras do encenador João Cardoso sobre o facto de Maria do Mar e José não se tocarem em cena: “Se o casal não se toca na cama, não fazia sentido fazê-lo ali.” (*ibidem*:21).

Para um espetáculo falar sobre um determinado tema não é essencial que esse mesmo tema seja explicitamente representado/mostrado, como aconteceu nas duas encenações anteriores. Este aspeto revela sobretudo um dos efeitos da evolução da linguagem performativa aos longo das últimas décadas. O essencial é que aquilo que o criador tenciona debater se mantenha presente na proposta performativa. E, assim, surgem novas possibilidades para que seja o próprio público a construir leituras do espetáculo. Essa forma encoberta de desenvolver problemáticas e insinuar denúncias, também se encontra dentro

do próprio texto.: “[N]aquele Portugal de 57, Santareno acrescenta uma camada fina, quase disfarçada, de pulsão homossexual, tema a que foi regressando, aqui e ali, na sua obra” (Coentrão, 2018).¹⁶²

3.4 Ciclo do Misticismo

“Pois. Eu pertenço-lhe: como os cavalos e os bois. O ferro é o mesmo”

(Santareno, 1974(f):81)

3.4.1 Percepções do místico em Santareno

É sabido que a dimensão supersticiosa é uma das características mais significativas que compõem o sentido dramático da escrita teatral de Santareno. Este lado místico, que de certa maneira é possível encontrar em quase todos os seus textos (naturalmente mais nuns do que noutros), coloca o autor em relação com uma zona oculta e misteriosa, numa dinâmica que, se por vezes faz tardar a compreensão do drama, também desperta a percepção futura do seu sentido.

De um modo geral, Santareno convoca para os seus textos um conjunto relevante de símbolos ligados à religião católica e ao imaginário pagão, que foram parte da cultura religiosa e da vida comunitária do povo português durante quase todo o período de ditadura do século XX. Sendo este lado místico e religioso parte da dimensão espiritual do autor e da sua relação com o catolicismo, a sua mediação cénica percorre caminhos diversos. Algumas encenações tentam contornar ou reformular essa simbologia católica. Não significa que pretendam excluir o lado religioso/místico, mas sim reformular, entre as múltiplas possibilidades cénicas e performativas, os sentidos do mistério. Daí, manifestar-se um processo criativo em continuidade, variando o modo como cada encenação faz acontecer a carga mística no plano performativo. Para tal, há que compreender, caso a caso, como as diferentes vivências expostas pelo texto, ao convocarem o lado espiritual da vida,

¹⁶² Coentrão, Abel (2018). “Resgatar Santareno e o desejo de uma vez só”. *Público*. 15 de novembro. (Disponível em: <https://www.publico.pt/2017/11/15/culturaipilon/noticia/resgatar-santareno-e-o-desejo-de-uma-vez-so-1792471>. Acedido em setembro de 2018)

surtem em cena nos corpos dos atores e na materialidade do espetáculo. A encenação destes textos vê-se assim obrigada a lidar com um dos lados mais imateriais do ser humano, com dogmas culturais e regionais efetivamente instalados na identidade coletiva. Essas vivências humanas representadas pelo texto, quando se efetivam em cena, veiculam a dimensão mística de Santareno; independentemente da forma como cada encenação a trata, nota-se quase sempre, nos trabalhos performativos realizados com base na obra deste autor, uma particular energia relacionada neste domínio.

Assumindo embora que a dramaturgia de Bernardo Santareno não tem sido encenada à medida dos méritos da sua escrita, podemos identificar diversos trabalhos performativos que convocam perspectivas inovadoras sobre a forma como o lado do mistério de Santareno se tem renovado em cena. Terei neste capítulo em conta um conjunto diverso de criações, incluindo o caso muito particular do TEM (Teatro Experimental de Mortágua), que assumidamente consta neste estudo; trata-se do único entre a produção artística aqui referenciada desenvolvida por um grupo de teatro amador. Este é muito provavelmente o grupo que mais trabalhou a obra de Bernardo Santareno em geral, distinguindo-se também por privilegiar a componente mística nos seus textos.

3.4.2 Análise de Casos Cénicos

“- não se imagina, dizia eu, local melhor para o desenrolar de uma ação trágica que põe o homem frente aos deuses, debatendo-se com o sopro calcinante da fatalidade”

(Santareno, 1963:12)

3.4.2.1 Santareno no Teatro Amador: o caso do teatro experimental de Mortágua (Mortágua, 1985-2009)

O TEM foi formado no início de 1969, convivendo com a presença da censura durante os primeiros cinco anos da sua produção. Contudo, segundo o documento que apresenta o grupo, “[mesmo] com as dificuldades próprias de uma época “fechada” (...) o grupo conseguiu mesmo assim uma ação meritória ao pôr de pé alguns espetáculos que no tempo foram autênticas pedradas no charco (...)” (Lobo: 2018)¹⁶³.

A primeira peça de Santareno foi levada à cena pelo TEM, já em tempo de liberdade, ocorre no ano de 1985. Com *O Duelo* (1961), inicia-se um percurso intenso deste coletivo por sete obras de Santareno. À semelhança dos restantes casos que integram o presente trabalho, procurei entrevistar António João Lobo (diretor do TEM). Com este contacto abriram-se várias perspetivas, que ampliaram a leitura da realidade artística deste grupo e, evidentemente, do respetivo contexto cultural e artístico.

Os títulos e a respetiva ordem cronológica dos textos de Bernardo Santareno apresentados pelo TEM estruturam-se da seguinte maneira:

- *O Duelo* (1961), em 1985;
- *O Crime da Aldeia Velha* (1959), em 1989;
- *Os Anjos e o Sangue* (1961), em 1991;
- *A Excomungada* (1957), em 1995;
- *A Promessa* (1957), em 1998;
- *Restos* (1979), em 2001;
- *O Pecado João Agonia* (1961), em 2009.

De um modo muito geral importa considerar o meio social e cultural de Mortágua e a sua condição semiperiférica, contexto que devemos ter em conta tanto na leitura da identidade religiosa e cultural da comunidade, como na própria escolha do reportório dedicado a Bernardo Santareno. A periferia é aqui apenas um entre outros operadores de leitura, assumindo com João Ferrão e Chris Jensen-Butler, que o conceito de «região periférica» é um instrumento com interesse descritivo e contextualizador (Ferrão &

¹⁶³ Anexo XII - Entrevista n.º 5

JensenButler, 1988:1)¹⁶⁴. Assim, O Duelo (1961), contando com uma encenação coletiva do próprio grupo, depois de se ter estreado em Mortágua, foi representado, como nos explica João Lobo, “[no] festival de teatro em Évora, em que os espetáculos eram analisados por um representante do Ministério da Cultura, que nesse festival era Bento Martins (...)” (Lobo, 2018).¹⁶⁵

Foi neste âmbito que o TEM estabeleceu contacto com este encenador português, tendo trabalhado juntos até ao seu falecimento. João Lobo refere ainda que nesse Festival, no fim do espetáculo, Bento Martins, “(...) fez uma intervenção sobre o espetáculo e afirmou que para um grupo da província esteve bem, tendo dito que um dia poderia vir encenar a Mortágua (...)” (*ibidem*). E, um ano mais tarde, apesar da tópica provinciana, acabaria mesmo por encenar no TEM. Depois de o próprio João se ter deslocado a Lisboa para contactar o Bento Martins, recorda que: “o que ele me disse foi que tinha dito a brincar, mas já que o disse, aceitava o desafio” (*ibidem*). Daí para a frente este encenador português encenou em 1989 O Crime da Aldeia Velha e em 1991 Os Anjos e o Sangue. Já depois da sua morte, em janeiro de 1993, passou a ser o encenador Manuel Ramos Costa que deu continuidade às encenações de obras de Bernardo Santareno. Segundo João Lobo, “com o falecimento do Bento, procuramos um encenador dentro da mesma linha e continuamos a encenar Santareno” (*ibidem*).

Manuel Ramos Costa deu continuidade a um género de abordagem performativa a que o grupo já se encontrava adaptado e estruturado. Bernardo Santareno, tal como Alves Redol, era um dos dramaturgos que fazia parte das práticas habituais de produção teatral deste grupo.

A primeira peça apresentada foi O Duelo, no ano de 1985, no seguimento de uma encenação espontânea orientada por diferentes elementos do grupo. Foi, de facto, uma escolha de empatia para com o texto, o mesmo que chegou ao conhecimento de Bento Martins. Desde então, o TEM continuou regularmente a representar Santareno. Neste âmbito devemos convocar a realidade cultural, social e religiosa da comunidade de Mortágua. Segundo nos explicou João Lobo, “os dramas de Santareno que levámos a cena foram sempre muito bem aceites por todos os públicos” (Lobo: 2018). Acrescentou ainda

¹⁶⁴ Ferrão, João e Jensen- Butler, Chris. *Análise Social*, vol. XXIV (100). *Existem Regiões Periféricas em Portugal?* 1988, p.1 (Disponível em: <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223029756J3iEP6bd1XI29DH8.pdf>. Acedido em agosto de 2020).

¹⁶⁵ Anexo XII - Entrevista n.º 5

que, relativamente a esse lado do místico que tanto deambula entre a linha divina e a pagã, os trabalhos foram sempre “bem aceites na realidade cultural e religiosa de Mortágua” (Lobo, 2018).

A encenação seguida pelo TEM adotou uma linha naturalista, numa procura absoluta pela fidelidade e pela reprodução da realidade textual. Procurou-se que todas as encenações de Santareno, segundo nos disse João Lobo, “fossem fidedignas ao texto” (Lobo: 2018), acrescentando ainda “que as cenografias seguissem o princípio do texto e tentámos valorizar todas” (Lobo, 2018). Podemos chegar a este trabalho com alguma proximidade através de entrevistas e, de modo complementar, através da análise de alguns dos materiais e registos fotográficos, gentilmente cedidos por João Lobo. O TEM desenvolveu uma atividade sistemática de documentação e registo, pelo que estes elementos foram fundamentais para o conhecimento das encenações feitas, além de serem indicadores de diversos aspetos do seu contexto artístico e social.

Figura 23 - Folha de rosto do programa do espetáculo “O Duelo”. Encenação coletiva, 1985, Mortágua



Fonte: Documento gentilmente cedido por João Lobo

No caso da primeira peça levada a cena, *O Duelo*, quando vista a partir de hoje, facilmente se depreende que a linha conceptual da encenação assentou numa linguagem naturalista, tentando reproduzir o mais lealmente possível a palavra escrita e o ambiente proposto pelo próprio texto. Mais, na folha de sala, essa ideia é colocada em evidência, no excerto correspondente à figura n.º 26: “A raiz popular está na origem do seu teatro (...) e tal ritmo diretamente lhe nasce da natureza e da terra mãe, dos campos e do sol, das ondas e da noite simbólica” (Santareno, B. *in* Rebello, L. F., 1985:177).

Figura 24 - Fotografia de uma das cenas do espetáculo “*O Duelo*”, onde se pode ver alguns tópicos cénicos a representarem com exatidão da palavra escrita do autor, como por exemplo, a janela da casa onde se vê pormenorizadamente a lezíria ribatejana. 1985, Mortágua

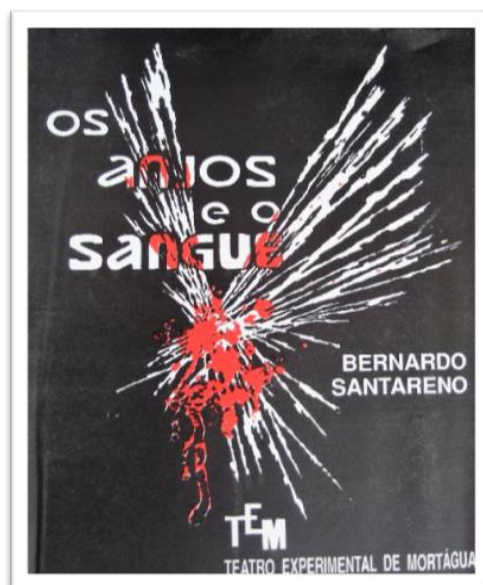


Fotografia: João Lobo

Fonte: Documento gentilmente cedido por João Lobo

Como se pode concluir a partir da figura 24, houve efetivamente um esforço para que o cenário reproduzisse fielmente as indicações cénicas do autor. Repare-se no exemplo da seguinte didascália, que transcrevo a partir do texto original, e compare-se com a imagem desta cena: “Cenário - A casa de fora, em habitação humilde de maioral. Ao fundo, a porta da rua: quando aberta mostra a lezíria (...) paredes fortemente caiadas de branco” (*ibidem*).

Figura 25 - Cartaz do espetáculo “Os Anjos e o Sangue” (1991, Mortágua), de Bernardo Santareno. Enc. Bento Martins (1991, Mortágua)



Fonte: Documento gentilmente cedido por João Lobo

Por exemplo, na fotografia anterior, alusiva ao cartaz d’Os Anjos e o Sangue, espetáculo estreado a 30 de outubro de 1991 com encenação de Bento Martins, percebemos que existiu uma preocupação em associar o espetáculo à ideia clássica de sangue derramado, de crime e drama, entre a vida e a morte. Assim, sugere-se um género de antecipação à sensação de mistério do próprio espetáculo. Bento Martins escreve na apresentação que o processo desta encenação simbolizou, para si, um momento particular, pois “é uma peça diferente na medida em que, na obra de Santareno ela tinha sido feita a pensar na televisão; daí a complexidade de certas rúbricas autenticamente cinematográficas que acompanham o texto” (Martins, 1991)¹⁶⁶.

De facto, por se tratar de um texto direcionado para um guião de cinema, o plano dramático foi condicionado e passou por novos processos de adaptação. Quase que inevitavelmente, a encenação teve de pensar em novas possibilidades e desdobrar-se noutros registos de presença; houve uma adaptação e uma passagem da mediação do cinema para uma dimensão mais claramente cénica.

¹⁶⁶ Anexo IV

Um outro ponto que salta à vista relaciona-se com a simbologia das cores seleccionadas para a cena. O ambiente visual e cenográfico, à semelhança da estética visual do cartaz, privilegiou a cor preta, vermelha e branca, tal como se pode ver na figura 25.

Figura 26 - *Fotografia do espetáculo “Os Anjos e o Sangue” (1991, Mortágua). Através desta imagem verificamos que os elementos brancos, vermelhos e pretos – tal como os do próprio cartaz – estão igualmente presentes em cena. Enc. Bento Martins (1991, Mortágua)*



Fotografia: João Lobo

Fonte: Documento gentilmente cedido por João Lobo

Recorde-se que este texto se desenvolve em redor de temas de grande flagelo social. Santareno dá a ver condições humanas mais marginalizadas, numa tentativa de denunciar as assimetrias sociais que em certa medida as provocaram. Deste modo, o autor também tenta elucidar-nos sobre uma grande parte das causas do facciosismo presente na sociedade portuguesa. Bento Martins afirmará que a “peça retratou o carnaval dos Monstros” (*ibidem*). Neste sentido, a encenação pretendeu evidenciar, segundo ele, uma “classe média abastada e ociosa, outro monstro escondido, a tal justiça que Deus escreve por linhas tortas” (*ibidem*). Ainda segundo as palavras do encenador:

“A dicotomia/antítese corpo/espírito, uma certa saudade da pureza perdida, a noção de pecado e de mancha, um redentorismo ou uma salvação esperada e sofrida, são sinais que podemos detectar na dramaturgia de Santareno e também, em “Os Anjos e o Sangue”

(*ibidem*)

Assim, pode-se dizer que a profunda carga mística/religiosa do texto representou um dos eixos fundamentais deste espetáculo, sendo a componente mais desenvolvida por esta encenação. Acerca da riqueza misteriosa, religiosa e denunciante do texto, Bento Martins escreve ainda o seguinte:

“[E]ncontramo-nos de novo entre um certo cristianismo primitivo que escolhe aqui a marginalidade como local de actuação, ele próprio, Cristo, marginal também por nascimento, por incompreensão face aos do seu tempo, aos poderes constituídos, à Igreja Judaica (...) está à mostra (...) o fascínio de Santareno pela marginalidade sem interesse camuflado (...) Afirma-se aqui uma solidariedade com estes seres escoraçados por uma sociedade que os empurra para o crime, a violência a corrupção, na luta dum sobrevivência de todos os dias – Neste especto o «Cantiflas», o «Metralhadora», o «Castigador», «Meia-Leca» ou o «Rosa Tatuada» são irmãos e companheiros do percurso do escritor e da sua face mais oculta: a da noite de transgressão, do sexo e da marginalidade, da condenação social sobretudo”.

(*in* Folha de sala do espetáculo «Os Anjos e o Sangue», Mortágua, 1991)¹⁶⁷

¹⁶⁷ Anexo IV

Figura 27 - Fotografia do espetáculo “Restos”, enc. De Manuel Ramos (2001, Mortágua)



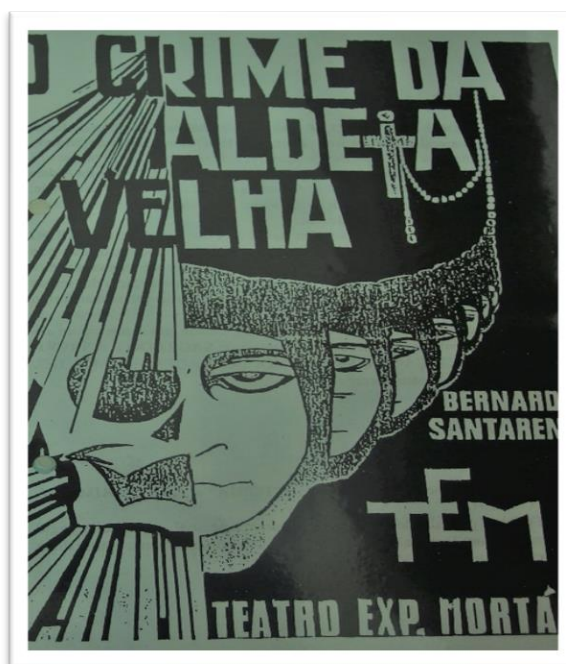
Fotografia: João Lobo

Fonte: Documento gentilmente cedido por João Lobo

Já em *Restos* (1979), encenada em 2001 por Manuel Ramos, vemos que os sinais do místico são desenvolvidos de um modo aparentemente lógico, racional e simbólico. Ora, pela figura 30 é possível ver-se uma cena amorosa, através da qual se lançam indícios de que se tratava de uma relação proibida e/ou em estado fragilizado. Para tal, a personagem feminina veste-se de negro, em preasnúncio da fatalidade do mistério da dor. O ator, ao vestir roupa velha e maltratada, sugere a caracterização de um indivíduo marginal da época.

Não deixa de ser curioso que em 1989 Bento Martins escolha *O Crime da Aldeia Velha* (1959) como primeira encenação com o TEM. Esta curiosidade advém do facto de esta obra ser reconhecida como um dos textos que mais se relaciona com a abordagem mística do autor. Recorde-se que a peça se desenrola sobre um caso verídico. Em 1908 ocorreu um crime numa aldeia do Norte do país, no qual a vítima, uma mulher acusada de bruxaria, foi queimada viva por um movimento de justiça popular; o coletivo recorreu ao fogo por acreditar que assim seria possível proceder-se à purificação da mesma. Esta perceção cultural terá estado próxima da cultura religiosa de Mortágua nos anos 80; não me refiro ao crime propriamente dito, mas à relação da comunidade em geral com os obscuros desígnios do mistério da religião católica.

Figura 28 - Cartaz do espetáculo “Restos”, produções TEM, enc. Manuel Ramos (2001, Mortágua)



Fonte: Documento gentilmente cedido por João Lobo

À semelhança de outros casos acima mencionados, analisando a forma como a própria linguagem visual do espetáculo fora desenvolvida, desde o próprio cartaz, podemos dizer que neste caso existiu uma tentativa de se associar o espetáculo à ideia do místico e do mistério. No cartaz (figura 28) a metade do rosto humano em estado de caveira liga-se aos elementos religiosos e pagãos que convergem no crime. Em contrapartida, o i da palavra aldeia é transformado num crucifixo, com um terço ligado ao rosto humano acentuando o elemento sagrado. O contraste entre o pagão e o sagrado estabelecido por Santareno foi efetivamente desenvolvido pela encenação, refletindo nas várias ações relacionadas com a produção e apresentação do espetáculo.

Pelo material gráfico, visual e testemunhal que nos foi possível recolher, podemos sustentar a ideia de que o TEM, através de Bernardo Santareno, procurou um teatro implicado na realidade cultural que lhe era próxima. A sensação de mistério e do místico suscitava uma evidente empatia por parte do público, estando presente noutras criações artísticas do grupo. Esta relação e procura são reconhecidas ainda hoje pelo atual diretor, António João Lobo: “todos os trabalhos que levámos a cena de Santareno, sendo de dramas

e carregados de sofrimento e dor foram sempre bem aceites em todos os palcos por onde passámos” (Lobo, 2018).

3.4.2.2 Miguel moreira. *Duelo* (lisboa, 2017)

Em fevereiro de 2017, o projeto associativo Útero, que tem como criador e fundador Miguel Moreira, apresentou o espetáculo *Duelo*, no Teatro Nacional D.^a Maria II. Este caso destaca-se imediatamente por uma particularidade que devo enfatizar no âmbito do ciclo do misticismo, na verdade, o lado enigmático do autor moveu-se para os corpos dos performers enquanto condutores de uma linguagem não ficcional, revelando-se ao público num estado de se “«dar a ver» no extremo da não atuação” (Saches, 2011:3). Porém, como mais à frente iremos ver, nem por isso “surgiram posições estanques” (*ibidem*), antes: “um ir e-vir entre esses extremos” (*ibidem*).

Partindo do pressuposto de que analisar a pertinência da obra de Santareno no teatro, não pode, de todo, ser uma tarefa negligenciada pela crítica, no entanto, quando assistimos a uma criação nacional com base na sua obra, percebemos que o dramaturgo suscita grande interesse junto do público, da sociedade e do mundo das artes, contribuindo para uma das grandes questões afeta aos estudos performativos, sendo ela: estará a performance contra a dramaturgia? (Danan, 2010).

Figura 29 - Fotografia do espetáculo “Duelo”; produç. Útero. Enc. Miguel Moreira (2017, Lisboa). Nesta imagem é possível sentir-se a intensa energia do jogo; do entrecruzamento dos corpos dos atores/performers/bailarinos



Fonte: <https://www.publico.pt/2017/02/03/culturaipilon/noticia/o-utero-sujo-o-palco-do-teatro-nacional-1760264>¹⁶⁸

No entanto, mais do que se tratar de um espetáculo baseado no *O Duelo*, esta criação de Miguel Moreira expande o legado dramático de Santareno, reclamando até ele certas “intervenções críticas que propõem várias respostas provocativas, especulativas” (Bial, 2010:562) e, conseqüentemente, coloca-o em relação à linguagem performativa atual, priorizando claramente o corpo do ator. E sobretudo isso acontece, crendo nas palavras de Féral, “não porque o texto esteja ausente das suas preocupações (...), mas passa sobretudo pelo corpo do ator tomado numa particular estética de imagem e numa economia de espaço cénico” (Féral, 2011:7) (tradução minha). Tal como se passou com este caso agora convocado, todas as produções do Útero que têm vindo a contribuir para o panorama artístico nacional, baseiam-se claramente nas palavras de Rancière, ao afirmar que: “o artista, hoje em dia, recusa-se a utilizar a cena para impor uma lição ou fazer passar uma mensagem. Quer somente produzir uma forma de consciência, uma intensidade de sentimento, uma energia para a acção” (Rancière, 2010:24).

¹⁶⁸ Frota, Gonçalo (2017).” O útero suja o palco do Teatro Nacional”. *Público*. 3 de fevereiro. (Disponível em: <https://www.publico.pt/2017/02/03/culturaipilon/noticia/o-utero-sujo-o-palco-do-teatro-nacional-1760264>. Acedido em julho de 2018)

No panorama atual do teatro português, sabemos de antemão que uma criação assinada pelo Útero constitui um desafio para a dramaturgia de Santareno, nomeadamente quanto à sua exposição às linguagens da dança e da performance que caracterizam os trabalhos de Miguel Moreira, vendo-o, portanto, próximo do modelo de teatro pós dramático, onde a “cena é colocada como ponto de partida e não o texto” (Sachs, 2011:2). Além disso, o papel do ator é chamado para novos desafios e exigências, confrontando com “diferentes dimensões e cruzamentos de linguagens artísticas” (*ibidem*), tendo o ator que “transitar em zonas de ambiguidade, de sobreposição entre linguagens e estilos como a performance, teatro, dança, execução de tarefas” (*ibidem*). Se dúvidas houvesse, as palavras do próprio encenador revelam o seu ponto de partida: “Esteticamente o Útero distingue-se. O teatro/dança que fazemos tem particularidades que não se confundem”.¹⁶⁹

De que modo as palavras de Santareno surgem como ponto de enlace num espetáculo que abre com a presença de um corpo humano quase nu? Qual a relação de Santareno com um espetáculo no qual os corpos se procuram de uma forma tão intensa que atinge uma dimensão frenética e grotesca? Devemos começar por reconhecer que obra de Santareno não está assim tão distante desta procura do corpo, de uma busca quase primária, de uma tentativa exasperada de encontrar o princípio e a génese da existência. Este processo, tal como afirma Gustavo Vicente, é uma “busca incessante pela ideia de um corpo à procura de si próprio” (*ibidem*), para tal, o despojamento de acessórios, roupas e trajes do corpo humano, ou seja, o quase nu à vista de todos, deu ao espetáculo um teor aproximado a uma das preocupações do autor: a possibilidade, mesmo que momentânea, de “se acabar com a separação de classes” (Rolla, 2012:125), partindo deste princípio levanta-se agora outra questão: não será a separação de classes um debate prioritário que Santareno colocou dentro da sua escrita? É assim que o texto de Santareno se cruza com a tentativa d’Útero em procurar mais da arte (Moreira, 2017)¹⁷⁰.

À semelhança do autor, Miguel Moreira também explora a energia dos corpos dos performers, questionando e soltando as razões dos seus próprios aprisionamentos; uma busca que não deixa de ser próxima do incansável esquadrihar das profundezas humanas que se leva a cabo no teatro de Bernardo Santareno. Mas se por um lado o corpo nu é capaz de abolir categorizações de padrões humanos e sociais, por outro, quando se expõe na cena,

¹⁶⁹ Disponível em: <https://utero.pt/news/creator/miguel-moreira/>. Acedido em janeiro 2020

¹⁷⁰ *ibidem*

apresenta uma vertente de grande vulnerabilidade, pois surge à frente do espectador com todas as suas debilidades, limitações e precisões (Rolla, 2012).

Podemos dizer que parte importante da produção escrita de Santareno debate questões ligadas à condição humana, à perceção mística da existência e à busca do sentido e da identidade, fatores que atravessam os corpos dos bailarinos Romeu Runa e Sandra Rosado. Estes dois intérpretes surgem entre forças ambivalentes, próprias de um processo de busca, uma constante procura, tanto do lado interior, como exterior ao próprio sujeito. A relação do corpo com as dimensões desconhecidas do eu suscitam um processo de inquirição que se aproxima ao das personagens na obra de Santareno, aspeto que se verifica sempre que o dramaturgo as coloca em confronto com as suas próprias sombras. É desta relação entre o eu e a dimensão múltipla do humano que irrompe em Miguel Moreira uma das suas grandes preocupações enquanto criador. Nas suas palavras, o que verdadeiramente o preocupa “[S]ão os corpos que não se encontram. Acho que quero sobretudo dar visibilidade a esse corpo, combater a sua solidão” (Moreira, 2017)¹⁷¹.

Para além da explicação de Moreira, também a audaciosa forma como este espetáculo se mostra no momento de entrada do público coloca o espetador em estado de alerta. Na observação de Gustavo Vicente: “a predominância estética da presença do corpo, quando os performers seminus, em trajes que convocavam o imaginário errático das personagens de Santareno” (Vicente, 2017) (*ibidem*). Este é um aspeto que permite à performance, nas palavras de João Santos: “[construir] dispositivos através dos quais acontecem ações de abertura e de fecho dos corpos e que se consubstanciam num acontecimento e num desaparecimento da obra” (Santos, 2017) (*ibidem*).

Um dos aspetos mais relevantes nesta criação de Miguel Moreira relaciona-se com a força que confere à transposição da palavra escrita para a corporeidade e para a materialidade do espetáculo. Veja-se a afirmação de Miguel Moreira: “Eu sempre achei que Santareno tem umas palavras físicas, é sadomasoquista, [de] uma homossexualidade recalcada, [de] uma ambivalência sexual... [...] O Duelo podia ser uma peça dos dias de hoje” (Eliseu & Frazão, 2017:7). Esta posição sustenta o programa criativo do espetáculo, que assume a própria palavra de Santareno como um corpo que carrega um biorritmo próprio e que, por esse motivo, ativa a energia corporal do performer/bailarino. Neste

¹⁷¹ Disponível em: <https://utero.pt/news/creator/miguel-moreira/>. Acedido em janeiro 2020

sentido, esta criação do Útero ocupa um lugar de referência na encenação contemporânea do teatro de Bernardo Santareno.

O espetáculo é aqui associado sobretudo ao ciclo do misticismo e não, por exemplo, ao ciclo da sexualidade, porque os corpos, mais do que explorar o desejo ou a sexualidade, movimentam-se por entre uma raiz tão profunda que permitiu ao público tomar contacto com o fascinante, com o assustador lado místico de toda a criação.

Considerando a relação entre texto e espetáculo, a criação de Miguel Moreira mantém-se em diálogo com o lado místico da obra de Santareno, com a sua rede de prenúncios, mas o seu trabalho cénico assinala uma outra forma de colocar em palco a palavra de Santareno, renovando as abordagens mais conservadoras das gerações anteriores. Conduzida por Miguel Moreira, a palavra escrita de Santareno escuta-se através dos corpos, não se restringindo ao discurso verbal, porém enfatizo que ambas as dimensões - o do texto e o deste caso cénico-, carregam em si propósitos de grande proximidade. Verifica-se que tanto a intenção de Santareno como as práticas performativas desenvolvidas por Moreira, nas palavras de João dos Santos:

“investem nos valores da liberdade introduzindo-se entre a arte e a vida de forma a sobrepor estes dois lados – veja-se o caso dos *happenings*. Aqueles que participam nesse tipo de eventos consideram que estão sendo iniciados num tipo de reeducação percetiva do mundo.”

(Santos, 2017:82)

O encenador realça o elemento aquático, colocando-o no centro simbólico do espetáculo, em contiguidade com o sentido simultâneo da purificação católica e da brevidade da vida. Nas palavras de Gonçalo Frota, a água é elemento “tanto purificação quanto dilúvio castigador, no cenário despojado e num ambiente que há-de caminhar na direção do desconforto” (Frota, 2017).

Porém, não foi só a obra do autor que se ampliou com esta produção. Também o Útero, depois de se envolver com Bernardo Santareno, encontrou novos formatos que neste espetáculo se assemelharam, segundo Miguel Moreira, “[a] muito de bauchiano, de teatro verdadeiramente teatro e dança verdadeiramente dança (...). É algo que está a nascer e vai ter eco no nosso futuro, vai deixar mazelas positivas” (*ibidem*).

3.5 Ciclo do Poder

“O mar de Santareno é habitado por figuras humanas, por tensões e conflito. Os pescadores de bacalhau que ele retratou na sequência do que viveu a bordo como médico da frota bacalhoeira são homens inquietos, cheios de inquietações interiores. Além disso, embora não deixe de os retratar como “tipos perfeitos da raça”, numa expressão de tons épicos que não deixa de ser comum à propaganda do Estado Novo que Santareno repudiou, o que lhe interessa são os dramas, o conflito interior daqueles homens, o seu sofrimento interior naqueles dias intermináveis de trabalho duríssimo”

(Garrido, 2018)

3.5.1 O poder da perspectiva

Para nos inteirarmos sobre certas realidades é imperioso vivenciá-las. Santareno assim o fez quando em 1957 se integrou como médico na frota bacalhoeira portuguesa. Esta estreita relação entre o conhecimento e a vivência de um determinado facto é abordada por Rancière, que a entende como uma condição indispensável para um processo de representação emancipada. Porém, ainda na sua leitura, confirma que arte e a vida mundana reclamam planos e formas de inscrição distintas, marcadas por uma distância, sendo a representação da realidade do indivíduo e da sociedade beneficiada pela proposta utópica da arte. E, assim, espera-se que a arte, segundo Rancière, seja “apenas a superfície na qual um artista procura traduzir em figuras novas as experiências daqueles que foram relegados para a margem das circulações económicas e das trajetórias sociais” (Rancière, 2010:121). Através desta transferência, “[pode-se] compreender melhor como as palavras e as imagens, as histórias e as performances podem mudar qualquer coisa no mundo em que vivemos” (*ibidem*:36).

Em resultado destas viagens pelo alto mar, com todas as dificuldades e condições extremas a que obrigava esta experiência, o autor dispõe-se a prosseguir com a escrita de uma obra dramática, no caso d’O Luge (1960), e de uma narrativa épica, intitulada Nos Mares do Fim do Mundo (1957). Há em ambas uma vontade própria de comunicar, de narrar, de transmitir e, portanto, de mediar através do distanciamento simbólico da escrita, a força dessas vivências. É deste modo que o autor torna possível debater as precárias e

injustas condições do proletariado que habita e se movimenta na embarcação. As duas obras acima mencionadas, resultando da experiência do autor como médico da frota descrevem a realidade em si, sob a perspectiva humana e dando conta das relações subalternas. Por outro lado, e mais do que isso, em ambos os casos, ao conhecimento dos factos junta-se vivência dos mesmos. Há muitos indícios, principalmente em *Nos Mares do Fim do Mundo* (1957), que nos levam a crer que Bernardo Santareno, com esta dupla inscrição (vivência e escrita) pretendeu, recorrendo às palavras de Rancière, “aprender junto dos indivíduos que trabalhavam e lutavam nas fábricas o sentido da exploração e rebelião” (Rancière, 2010:29).

Tudo indica que este foi também um dos propósitos de Bernardo Santareno ao integrar a epopeia da pesca do Atlântico Norte. Verifica-se isso quando nos inteiramos sobre as razões (para lá das justificações económicas) que efetivamente levaram o dramaturgo português a integrar a frota bacalhoeira portuguesa. Nas suas palavras: “[conheci], por vezes intimamente, todos os aspectos da vida dos pescadores bacalhoeiros portugueses, em mares da Terra Nova e da Gronelândia e completar este livro” (Santareno, 2016:21). As relações de poder são minuciosamente tratadas no decorrer de todo o percurso de Santareno; para além de *Nos Mares do Fim do Mundo* (1959) e *n’O Luge* (1960) assistirmos ao testemunho e à vivência do médico na frota bacalhoeira¹⁷², também ele, como autor, procurou destacar as relações de poder que prevaleciam e constituíam a realidade hierárquica na embarcação.

É possível identificar nestas duas obras a presença de uma estreita ligação entre o modo como Santareno explora as questões relacionadas com a condição subalterna e descreve as relações de poder instauradas no microcosmo exemplar que é a vida a bordo do bacalhoeiro, numa análise muito próxima da teoria do poder de Foucault (Albuquerque, 1995)¹⁷³, mostrando não tanto a abstração institucional, mas as práticas que denotam o seu exercício mais ou menos discricionário.

¹⁷² A pesca bacalhoeira foi uma atividade económica de profundo interesse nacional. De facto, fora promovida pela propaganda do Estado Novo e difundida pelo Regime como um prolongamento à identidade marítima portuguesa. Esta relação encontra-se apresentada/explicada dentro do prefácio de Álvaro Garrido em *Nos Mares do Fim do Mundo* (1959), editada pela «E-primatur» em 2016

¹⁷³ Segundo as palavras de José Albuquerque: “define-se o poder em Foucault como uma relação assimétrica que institui a autoridade e a obediência, e não como um objeto preexistente em um soberano, que o usa para dominar seus súbditos.” (Albuquerque, José (1995). “Michael Foucault e a teoria do poder”. *Tempo social. Rev. Social. U.S.P.*, São Paulo, 7, outubro:105-111

Em ambas as obras acima referidas, o autor procura desenvolver uma certa empatia para com o sofrimento humano, chamando a atenção para determinados aspetos da complexidade humana que de certo modo são inerentes às situações marcadas pelas dinâmicas do poder e do comando rastreáveis na frota marítima. Na prática, estamos perante relações de poder que recorre à ameaça e ao controlo do indivíduo (Orso, 1996).

3.5.2 *Dois textos num mar só: O Lugre (1960) e Nos Mares do Fim do Mundo (1957)*

Compreende-se que a obra *Nos Mares do Fim do Mundo* se possa aproximar, como afirma Álvaro Garrido, de um “drama épico por excelência.” (Santareno, 2016 pref. Garrido:7). *O Lugre surge*, de certo modo, como prolongamento da narrativa épica iniciada em 1957. Na verdade, as duas obras resultam da assimilação do relato vivencial do autor. Só assim, ao se criarem movimentos empáticos que levem o autor a reconhecer outras condições humanas exteriores à sua própria realidade, é que o ato performativo pode desempenhar um tipo de discernimento capaz de unificar o espaço que aí separava: “os que agem e os que vêem” (Rancière, 2010:31). A produção de novas formas de pensar e de recriar o teatro tem-se vindo a manifestar por parâmetros inesperados, num plano que faz a mediação entre o real e o ficcional. Refiro-me à atual linguagem performativa e à sua presença na encenação nacional, nomeadamente no que diz respeito à afirmação da visualidade e a novas formas de conceber a dramaturgia do espetáculo, num processo cada vez mais aberto à experimentação e colaboração multidisciplinar.

Em 2016, o encenador Graeme Pulleyn fez novamente ressoar o nome de Santareno no meio artístico português. Este encenador inglês, radicado em Portugal já há largas décadas, recolocou o teatro de Santareno no panorama nacional através da encenação de dois espetáculos distintos. O primeiro espetáculo, intitulado «Anjo Branco» (2016), baseado no texto *Nos Mares do Fim do Mundo*, foi apresentado nos Antigos Estaleiros de Viana do Castelo, mais especificamente no Navio Hospital Gil Eannes. O segundo trabalho de encenação aconteceu quase que em simultâneo, com estreia no Museu Marítimo de Ílhavo; grande parte do projeto artístico baseou-se, fundamentalmente, n’*O Lugre (1960)*. Ambas as encenações se desenvolveram com uma vertente amplamente comunitária, aspeto que mais adiante terei ocasião de aprofundar.

Ao analisar cada um destes trabalhos, esforçar-me-ei para salientar aspetos que possam efetivamente despertar e atualizar a perceção atual do autor. Especificamente, pretendo

refletir sobre a forma como cada processo de encenação recolocou Santareno no âmbito do teatro português contemporâneo. Na realidade, há vários aspetos que nos sugerem que as encenações de Pulleyn tiveram a capacidade de fazer migrar o pensamento deste dramaturgo para, em conformidade com as palavras de Patrice Pavis, “outro tipo de teoria (...), a do “pragmático”, que propõe uma prática para teatro, que pode ser imediatamente teorizada e modificada em função das observações “no terreno” (Pavis, 2004:62). Ambas as criações de Pulleyn deram início a um novo ciclo cénico de Bernardo Santareno, visto que no final se verificou uma certa renovação de Santareno no âmbito da cena nacional. A crítica dá conta disso igualmente, como é o caso de Abel Coentrão, ao perguntar no periódico nacional Público, a 1 de maio de 2016: “Será 2016 um ano de Santareno?” (Coentrão, 2016(b)). No mesmo texto, acrescenta o seguinte: “Nos Mares do Fim do Mundo e O Luge formam uma dupla excecional pela coragem da leitura da pesca do bacalhau, nada condizente com a propaganda salazarista” (*ibidem*). O mesmo poder-se-ia dizer acerca das encenações de Graeme Pulleyn, porque tanto uma como a outra demonstraram uma determinação bem semelhante, quando arrojadamente colocam a obra deste autor em destaque da cena nacional, algo que já não acontecia desde 1998, ano da encenação de O Pecado, por Luís Castro. Através destes dois espetáculos, a dramaturgia de Santareno foi confrontada com modos de encenação e recriação cénica em diálogo com a contemporaneidade, inclusivamente no que diz respeito ao trabalho de envolvimento com a comunidade. Por isso podemos ler que “despertaram no público e na crítica” (*ibidem*) uma nova abordagem de ver, fazer e ler o teatro de Bernardo Santareno, em geral congelado num conjunto de ideias feitas.

Graeme não excluiu na totalidade os regionalismos de Santareno. Contrariamente a outros casos performativos referidos na presente tese, o encenador inglês não os deixou à margem, nem tão pouco os camuflou em nome de uma ilusão qualquer. Antes, procurou mostrar que essa particularidade não justifica o afastamento da sua obra por parte dos criadores nacionais. Considerando que as dinâmicas da comunicação teatral têm vindo a conjecturar um diálogo cada vez mais íntimo entre os atores e a plateia, podemos dizer que o espetáculo acompanha por esta via as constantes alterações da sociedade, abrindo caminhos de diálogo que se reforçam com a comunidade. No teatro atual, o plano da cena aproxima-se da ideia de que “tantas representações teatrais pretendem ser já não espetáculos, mas cerimónias comunitárias” (Pavis, 1998:35). Nesse sentido, compreendesse que tanto no espetáculo do Museu Marítimo de Ílhavo, como no Navio

Hospital Gil Eannes, surgem evidências que colocam estes trabalhos em relação com as tendências mais recentes do espetáculo. O resultado destas produções, nomeadamente quanto ao efeito de levar a epopeia marítima de Santareno para o contexto museológico, evoca a ideia de que “o pensamento da história não pode ser salvo senão tornando-se pensamento prático” (Débord, 1972:60).

As duas produções priorizaram a condução do público para o interior do ambiente marítimo. O mar, na perspetiva da textualidade, é o meio que condiciona estas duas narrativas, podendo assim ilustrar o efeito de uma dupla temporalidade a que se refere Rancière, quando escreve sobre a “dupla separação e de não separação entre a arte e a vida.” (Rancière, 2004:89). Partindo do pressuposto que O Lugre (1959) “terá sido uma bofetada na máquina propagandista do Estado Novo”, como disse Pulleyn (2019)¹⁷⁴, estamos perante uma obra cénica diretamente interessada na temática do Poder, realidade tão marcante em toda a obra de Santareno.

Foram vários os motivos que me fizeram escolher estes dois casos para estruturar o ciclo do Poder, mas sobretudo porque ambos são demonstrativos do que nos termos de Rancière poderíamos designar como eficácia estética da arte: “a eficácia da suspensão de toda e qualquer relação direta entre a produção das formas da arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado.” (Rancière, 2010:88). Quando assim ocorre, “a saída da arte para fora dos seus lugares toma o aspeto de uma demonstração simbólica, semelhante às que a ação política levava a cabo noutro tempo, visando alvos simbólicos do poder do adversário” (*ibidem*:111). De certo modo, este processo de transferência ocorre nas duas encenações de Graeme Pulleyn.

Rancière debruça-se sobre algumas questões que de certa forma ampliam a crítica atual. Refiro-me à análise das fronteiras que dividem e/ou aproximam o teatro da sociedade e vice-versa. Este será então o momento ideal para lembrar que um dos principais efeitos do teatro atual acontece quando, através dele, se edificam diálogos com “as partilhas do espaço e do tempo e com os modos de apresentação sensível que essas partilhas instituem” (*ibidem*: 96). Este efeito acontece em ambas as encenações agora analisadas. Assim sendo, considero que é na aproximação do teatro à realidade que, de modo concreto, se constituem e se questionam as relações entre a aparência e a realidade. Nesta medida, esta dualidade altera

¹⁷⁴ in https://www.bol.pt/Comprar/Bilhetes/53271-mexe_o_lugre-teatro_municipal_rivoli/. (Acedido em maio de 2019)

“a nossa percepção dos acontecimentos sensíveis (...) o modo, segundo o qual, o nosso mundo está povoado de acontecimentos e de figuras” (*ibidem*:97). Também é neste sentido que se compreende que as formas de teatro experienciem diferentes modos, aliás, singulares e próprios de cada criador, porque de facto cada vez nos aproximamos de “uma nova distribuição de formas de vida possíveis para todos” (*ibidem*: 98). É também dessa pujante necessidade que surgem outras possibilidades para a enunciação coletiva (Rancière, 2010).

De facto, para além da interferência dos valores culturais, a reinterpretação dos códigos dramáticos encaminha-se sobretudo para um processo de leitura individual. Nessa medida, o teatro, mesmo que progressivamente, participa na transformação do indivíduo e da sociedade. Estamos perante um processo que pode ser demorado e complexo: “não se passa da visão de um espetáculo para uma compreensão do mundo, e de uma compreensão intelectual para uma decisão de ação” (*ibidem*:100).

Já vimos, por exemplo, que a partir do momento em que se atribui um papel relevante ao ponto de vista do povo (enquanto personagem coletiva), é muito natural que nos encontremos perante um teatro que se inclina para um discurso crítico e interventivo. Acredito que a obra de Santareno pode ser atualizada, também, tendo em vista as propostas lançadas pelo teatro que hoje parte dos seus textos. A meu ver, o mais interessante nesta possibilidade passa por compreender o significado que a atualidade performativa lhe dá. Neste sentido, as encenações de Graeme Pulleyn vieram abrir um espaço, mesmo que breve e efémero, para que o teatro e a sociedade voltassem a contactar com a força e o mistério da palavra de Santareno, algo já presente no ambiente cénico escolhido para estas duas produções. Note-se que em ambos os casos, o público é desafiado para uma surpreendente participação e envolvimento com o ato performativo em si: desde o facto de a representação poder ser assumida por qualquer pessoa voluntariamente, tudo se conjuga e se desenvolve em redor de uma expectativa muito específica, na qual esta comunidade, influenciada pela natureza de um projeto de teatro comunitário, tem os sentidos e o imaginário despertados para uma experiência nova. Em cada um destes casos, segundo Fischer -Lichte, “(...) os atores falavam e agiam entre a plateia (...) a ênfase não estava no mundo significativo, como descrito no texto da peça, mas nos corpos reais que habitam o espaço real” (Fischer Lichte, 2014:13).

Considero que as encenações colocam à prova o teatro de Santareno no âmbito de uma estética pós-dramática. Tanto um como o outro surgem na produção cénica nacional de

uma forma espontânea e surpreendente. Abel Coentrão escreve aliás sobre a invisibilidade persistente do dramaturgo por esta altura:

“Não há um aniversário redondo – passaram 57 anos desde a primeira edição de *Nos Mares do Fim do Mundo* – nem uma efeméride marcante relacionada com a vida ou a morte do seu autor, que nasceu em 1920 e morreu em 1980. Portugal já não é sequer um país de bacalhoeiros (...) mas há algo de Ano Santareno neste 2016 em que a reedição de um livro, uma exposição documental e dois projectos de teatro tocam - um mais que o outro – o universo denso, tenso, e trágico, da obra do dramaturgo fundeada na sua experiência pessoal, enquanto médico, na *Faina Maior* (*sic*)”

(Coentrão, 2016(a))

Analisando de seguida estes dois trabalhos, seleccionados para a composição deste terceiro ciclo do Poder. Acredito que no fim será possível compreendermos melhor de que modo estas encenações reativaram na crítica nacional um olhar renovado de Santareno.

3.5.3 Casos cénicos em Análise

3.5.3.1 *O Lugre*. Encenado por Graeme Pulleyn. Museu Marítimo de Ílhavo (2016)

“Nota: *Nos Mares do Fim do Mundo* foi, em grande parte, escrito a bordo do arrastão «David Melgueiro», na primeira campanha de 1957, a primeira também em que eu servi na frota bacalhoeira portuguesa, como médico. Mas depois desta, tomei parte numa segunda, em 1958, agora a bordo da «Senhora do Mar» e do navio-hospital «Gil-Eanes», em que assisti sobretudo aos barcos de pesca à linha: Assim pude de facto, por vezes intimamente, todos os aspectos [*sic*] da vida dos pescadores bacalhoeiros portugueses, em mares da Terra Nova e da Gronelândia, e completar este livro”

(Santareno (1959) *pref.* Garrido, 2016:21)¹⁷⁵

¹⁷⁵ Santareno, Bernardo (1959). *Nos Mares do Fim do mundo*. Ática. Lisboa

“As artes em geral precisam de invadir os Museus e de juntar o seu discurso, a questões que levantam, ao mesmo discurso estático das colecções e de uma endeusada cultura material. Temos bom teatro em Portugal e belos textos, cheios de força e realismo social. Santareno continua a ser um dos melhores”.

(Garrido, 2018)

Em abril de 2016, o Museu Marítimo de Ílhavo (MMI) reeditou *Nos Mares do Fim do Mundo* (1959). Esta edição surge prefaciada por Álvaro Garrido, que à época assumia o cargo de diretor do museu. Surpreendentemente, esta obra foi enriquecida com dois textos inéditos que, por motivos ligados à censura, não tinham até à data vindo a público. Neste enquadramento, o Museu Marítimo de Ílhavo convidou Graeme Pulleyn¹⁷⁶ para encenar um espetáculo comemorativo.

Este caso permite-nos, além de renovar dinâmicas de leitura do teatro de Santareno, atualizar certos aspetos sobre a obra e o autor, não apenas no que diz respeito aos casos de encenação da sua dramaturgia, mas, acima de tudo, à edição dos seus textos. A verdade é que nesse âmbito a editora E-primatur tem tido um papel fundamental. Sobram motivos para justificar o resgate deste caso para a presente investigação. Antes de passar à análise propriamente dita, é necessário retomar questões que considero estruturantes, relacionadas com o teatro e a memória. Vejamos o modo como são colocadas por Álvaro Garrido:

“Porque o teatro também é uma arte de memória cuja força narrativa é tremenda (...) é uma linguagem eficaz para transmitir e questionar patrimónios. (...) Santareno questiona muito. (...) o questionamento. Sem isso não há processo memorial.”

(Garrido, 2018)¹⁷⁷

Para este historiador, investigador e na altura diretor do Museu, aparentemente a introdução do teatro no espaço museológico “teve a vantagem de já ser (...) muito plural e bastante inclusiva” (Garrido, 2017). Um motivo adicional que nos permite enquadrar este

¹⁷⁶ Nasceu em Inglaterra em 1967. Cofundador do “Teatro Regional da Serra de Montemuro”. Desde 2005 que vive em Viseu onde trabalha como Actor e encenador independente

¹⁷⁷ Anexo XII - Entrevista n.º 7

espetáculo no ciclo do Poder teve que ver com a respetiva “morfologia da representação”¹⁷⁸ (Duvignaud, 1973:52). Na verdade, há um lado hierárquico ligado à atividade piscatória que se prolonga até hoje e que se estende pela memória e pela identidade dos ilhavenses. Sobre isto, Garrido afirma que a pesca de alto mar veio “servir para fraturar mais ainda a unanimidade épica herdada do Estado Novo, que é ainda muito mais forte nas comunidades marítimas, especialmente em Ílhavo, uma terra de capitães, fortemente hierarquizada” (Garrido, 2018).

Como não podia deixar de ser, o foco temático desta encenação incide em várias questões ligadas ao mar e sobretudo relacionada com os homens do mar. Aliás, este era o tema partilhado entre as duas propostas do Museu Marítimo de Ílhavo – refiro-me à reedição d’Os Mares do Fim do Mundo (1959) e, em complementaridade, à encenação de Pulleyn. Ainda acerca das razões que fizeram com que este museu escolhesse Santareno, Garrido acrescenta:

“Bernardo Santareno é o autor português que, no campo da literatura e do teatro em particular, mais e melhor escreveu sobre a pesca do bacalhau por homens e navios portugueses, um património lendário que amiúde é invocado em tons épicos. Sendo a pesca do bacalhau a herança cultural mais importante e expressiva do MMÍ, o interesse foi muito óbvio”

(Garrido, 2018)

Neste caso, olhando para o facto de a linguagem performativa surgir no contexto de um determinado espaço museológico, é inegável que este espetáculo coloca a escrita de Santareno perante desafios espaciais e criativos que, de certa maneira, abriram novos territórios nos seus modos de inscrição performativa. Visto Pulleyn ter seguido os princípios do teatro comunitário, este processo estendeu-se pelos futuros espetadores (neste caso, alguns deles tornaram-se atores), daí que se possa afirmar que as barreiras que dividem a plateia dos atores foram, ainda antes da representação, demolidas e ultrapassadas pelo contexto imersivo e também institucional do Museu. Este efeito de proliferação da obra de Santareno não se iniciou após a estreia. Ou seja, a palavra escrita do autor (e a sua

¹⁷⁸ Este conceito relaciona-se, sobretudo, com a relação que a produção teatral estabelece com a sociedade em si, ou melhor, segundo Vera Borges, tem que ver com “(...) o tipo de relações funcionais que se estabelecem entre o conteúdo dos textos dramáticos e os quadros sociais reais, as funções sociais do teatro em diferentes tipos de sociedade.” (Borges, 2001:2)

carga utópica) não se transferiu para o outro apenas em resultado da representação final, mas sim desde o início do processo criativo.

Pois bem, de que forma tudo isto se processou? Persisto na ideia de que o caminho que a encenação percorreu deparou-se de início com os desafios colocados pela participação aberta e ampliada à população em geral. Para o encenador, embora o teatro comunitário fosse uma das áreas a que ultimamente mais se tinha vindo a dedicar, este caso em particular apresentou-se com algum nível de complexidade:

“era um espetáculo comunitário com mais ou menos 25/30 pessoas, todas elas não profissionais (...). A mais nova participante tinha entre 15-16 anos e 75 o Arlindo. Ao todo, foram 25 pessoas e foi o museu que as recrutou. Não houve seleção, houve um processo de inscrição.”

(Pullyen, 2018)¹⁷⁹

Para Garrido, por outro lado, a opção de qualquer pessoa se inscrever e participar no espetáculo, “abriu espaço às subjetividades, aos comportamentos, às interpretações. Em si mesma, a performatividade já é plural” (Garrido, 2018). Esta ideia veio ajustar-se à efetiva missão patrimonial e comunitária do Museu Marítimo de Ílhavo e, nesta medida, acabou por permitir “imaterializar mais e melhor o património”¹⁸⁰ (Garrido, 2018).

Deste modo, podemos dizer que quando o teatro assume de forma integrada a missão preservação da memória em parceria com o âmbito, é capaz de auxiliar e redimensionar a restituição histórica e patrimonial. Verifica-se neste caso um processo de humanização dos objetos do próprio museu. Através da ação performativa, foi possível abrir novos sentidos de leitura, que muito dificilmente se alcançariam utilizando apenas a leitura unilateral e passiva do objeto. Sobre os motivos que conduziram ao convite para este, Álvaro Garrido refere o seguinte: “O nosso mar é o mar das narrativas, do património literário português, das artes – o mar representado, vivido e imaginado” (Garrido, 2018).

Pode assim dizer que o processo de humanização do espólio material e imaterial deste museu demonstra que a linguagem performativa constitui um modo privilegiado de ativação da memória. No contexto do museu, alargaram-se os modos de ver e a narrativa

¹⁷⁹ Anexo VI

¹⁸⁰ Porque, segundo o diretor do Museu à época, “o conhecimento produz-se e socializa-se de forma muito diversa num museu” (Garrido, 2017). Anexo XII - Entrevista n.º 7

que o museu pretende valorizar; em particular, o teatro permitiu que o arquivo das vivências do passado, inscritas na memória coletiva de Ílhavo (como o caso da pesca do bacalhau), fossem revisitadas e presentificadas através do reportório das práticas performativas (Taylor, 2003). Todo este efeito ocorre num sentido contíguo ao processo de aproximação à objetualidade instalada no museu. Nas palavras do museólogo Gonçalo de Carvalho Amaro:

“Na maioria dos casos, os objetos nos museus estão descontextualizados, fora do seu ambiente e, por conseguinte, torna-se necessário criar uma narrativa que ative a sua memória, a pretérita e a criativa, dando-lhes um sentido social”

(Amaro, 2018)¹⁸¹

Foi também com este conjunto de objetivos em mente que chegamos à obra de Bernardo Santareno. Segundo Garrido, a estrutura dramática que a compõe “[é] um mar (...) habitado por figuras humanas, por tensões e conflitos (...) são homens inquietos, cheios de inquietações interiores” (Garrido, 2018)¹⁸². Mais, independentemente das diferentes leituras da obra deste autor, acredito que seja de comum entendimento que Santareno, tanto em *Nos Mares do Fim do Mundo* (1959), como em *O Luge* (1960), nos tenha legado duas obras que podem ser reconhecidas como “dissidente[s], pelo menos controvers[as]” (*ibidem*)¹⁸³.

¹⁸¹ Amaro, Gonçalo de Carvalho (2018). “Memória e Museu”. *Público*. (Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/09/27/culturaipilon/opiniaio/memoria-e-museu-1844920>. Acedido em dezembro de 2018)

¹⁸² Para Álvaro Garrido, Bernardo Santareno interessou-se distintamente pelo homem do mar. E, por isso, contribui com a humanização da ciência. É neste âmbito que, relativamente à dramaturgia de Santareno, identifica o interesse que o dramaturgo demonstra pelos conflitos interiores daqueles homens, o sofrimento interior daqueles dias intermináveis de trabalho duríssimo (Garrido, 2017), Anexo XII - Entrevista nº 7.

¹⁸³ A controvérsia presente no teatro de Santareno mostra realidades que, de outro modo, dificilmente, chegariam até aos nossos dias. Para Álvaro Garrido, a forma como Santareno “retratou a pesca do bacalhau foi suficientemente forte para que o MMÍ se interessasse pela obra do médico-dramaturgo, tanto mais que, quando esse projeto foi imaginado e concretizado, o MMÍ estava fortemente empenhado numa pluralização da memória sobre a grande pesca. (...) Nas obras de Santareno (...) o mar não é uma entidade mansa, nem abstrata, nem tão pouco um mero cenário telúrico ou pitoresco.” (*ibidem*)

Figura 30 - Fotografia da cena do espetáculo (*O Lugre*, 2016). Enc. De Graem Pullyen. Sala do Mar do Museu Marítimo de Ílhavo. (Ílhavo, 2016)



Autor: Graem Pullyen

Fonte: Gentilmente cedida pelo autor

Olhando para o processo de construção deste espetáculo, refira-se antes de mais os conteúdos literários com que foi estruturado. Segundo Pulleyn, esta encenação baseou-se n' *O Lugre* (1960), mas “(...) A dramaturgia resultou de fragmentos, porque o texto é enorme. Fiz cortes muito grandes. Fui selecionando fragmentos.” (Pulleyn, 2017). Ainda sobre esta fase de trabalho dramático, Álvaro Garrido recorda que “participaram diversos elementos da comunidade, trazendo novos motes à comunidade recolhida, interpretada e devolvida ao público.”¹⁸⁴ (*ibidem*).

Mesmo que para a expectativa do museu, a qualidade artística do espetáculo não fosse a prioridade mais significativa, mas sim, como nos disse Garrido, “o processo social em si” (*ibidem*)¹⁸⁵, não foi por isso que a encenação deixou de encontrar e resolver questões de produção e questões artísticas inerentes à criação. Para o encenador, o processo de adaptação ao próprio espaço representou um dos maiores desafios. Porém, Pulleyn foi-se reajustando e encontrando soluções.

¹⁸⁴ Sobre isso Álvaro Garrido recorda que “A recriação daqueles textos se fez com a comunidade, com um grupo de pessoas, e muitas delas são familiares de homens que andaram ao bacalhau. Isto tem uma força enorme, independentemente do resultado final” (Garrido, 2017)

¹⁸⁵ “A dimensão artística da performance não era o mais importante; o mais importante era o processo social – fazer memória com base numa narrativa fortíssima, relida por todos e interpretada em comum e depois devolvida à comunidade no lugar mágico de Museu” (*ibidem*)

Figura 31 - Fotografia do espetáculo na sala do Mar do Museu Marítimo de Ílhavo. Nesta imagem vêem-se várias atrizes e atores aprisionadas aos cubos, alusivos ao confinamento que um navio em alto mar pode provocar à condição de um Homem marinho. (Ílhavo, 2016)



Autor: Graem Pullyen

Fonte: Gentilmente cedida pelo autor

O equilíbrio entre o trabalho de atores e as características físicas dos diferentes espaços do museu foram demonstrando, por si mesmas e como resposta ao processo, possíveis matrizes que, no final, elaboraram as várias fases do espetáculo. Ainda sobre este trabalho, Pulleyen esclareceu o seguinte: “olhei para os espaços do museu e optei por fazer o espetáculo na sala do mar que arquitetonicamente é muito interessante, mas péssima teatralmente” (Pulleyen, 2018).

Figura 32 - Fotografia da Cena introdutória do espetáculo. Atrizes dentro da embarcação David Melgueiro, na sala da faina maior



Autor: Graem Pullyen

Fonte: gentilmente cedida pelo autor

«A sala do mar» tem uma estrutura retangular que, à partida, dificultaria a visibilidade à maioria do público. Em contrapartida, por conter vitrines com exemplares de barcos de diferentes escalas, o encenador viu nesta dificuldade outras possibilidades, das quais a dimensão performativa poderia tirar partido, porque, de certa forma, é uma condição que já se dispõe à adaptação aos espaços não convencionais de uma sala padronizada. Mais tarde, estas vitrines com barcos tiveram a função de reportarem a energia cénica para o ambiente marítimo. Graeme não pôde ignorar esta evidência. O ambiente museológico estendia-se por uma representatividade dos homens do mar e do mar dos homens. No fim de tudo, esta encenação tornou-se possível porque consegue adaptar a cena ao espaço e o espaço moldar-se à palavra dita e representada.

Como se iniciou esta adaptação? Pulleyn descreve desta forma:

“Então, fomos forrando a sala com panos crus para velas e o chão de madeira para tentar uma acústica aceitável. A partir daí foi tentar tirar proveito da sala (como o caso da vitrine ao fundo onde tem os navios).”

(Pulleyn, 2018)

De forma a não se cristalizar a performance numa só sala, correndo o risco de se vir a comprometer a relação entre o espaço museológico e o povoamento humano produzido pelo próprio teatro, o encenador trabalhou o espetáculo em três zonas diferentes do museu. A primeira aconteceu na sala da faina maior. Trata-se de uma sala situada no rés-do-chão do edifício, onde a embarcação David Melgueiro se encontra em exposição. A ocupação deste espaço, entendido enquanto lugar cénico, adquiriu um simbolismo essencial: “houve um percurso de baixo; da faina maior para o espaço. Porque o espaço da faina maior é importante. Era importante para dar uma dimensão concreta do navio que estamos a falar.” (Pulleyn, 2018). Note-se que Santareno esteve embarcado no navio David Melgueiro, e, portanto, o público deparou-se com lados diferentes do mesmo objeto: o da narrativa do espetáculo e o da narrativa do texto dramático (ambos pertencentes ao imaginário). Também foi nesse mesmo navio que o autor embarcou há várias décadas (pertencente à dimensão concreta do passado).

Para o segundo espaço, Pulleyn escolheu a rampa do corredor principal do edifício. Como se pode ver na fotografia abaixo, dois atores tiveram como função conduzir o público da primeira para a segunda sala, a sala do mar, onde decorreu o restante espetáculo.

Figura 33 - *Dois atores no hall de entrada do Museu. Este momento tinha como finalidade levar o público desde a sala da faina maior, para a sala do Mar, onde o espetáculo iria decorrer*



Autor: Graem Pulleyn.

Fonte: Gentilmente cedida pelo autor

Como mencionado, as características naturais deste segundo espaço criaram algumas contrariedades, mas no final essas vicissitudes foram ultrapassadas. As múltiplas linguagens do teatro permitem encontrar surpreendentes soluções, especialmente quando o processo criativo se abre a práticas contemporâneas onde convergem a instalação, a performance ou mesmo a curadoria. De certo modo assim aconteceu quando Pulleyn se deparou com uma sala retangular e assume o espaço como ponto partida: “na montagem do espetáculo, gosto de trabalhar em função do espaço” (Pulleyn, 2018). O trabalho teve assim de se relacionar com a arquitetura do espaço, implicando ajustamentos vários do lado da encenação e teve ainda de se confrontar com a heterogeneidade do elenco. neste último ponto recorreu-se a duas estratégias fundamentais: a técnica do espelho e o efeito de coro.¹⁸⁶

¹⁸⁶ Ambos os conceitos pertencem à linguagem do teatro físico, sendo que, a “técnica do espelho” surge no âmbito mais corporal, enquanto o “efeito de coro” acontece no plano da voz e da palavra

As opções encontradas surgiram, segundo nos informou o encenador, “(...) primeiro, porque a sala era muito comprida. Então questionei: como podemos utilizar este espaço de forma que o público das pontas não saia prejudicado relativamente ao do centro? E comecei a fazer espelhado” (Pulleyn, 2018).

Figura 34 - *Fotografia de atores em linha num momento de oração coletiva*



Autor: Graem Pullyen.

Fonte: gentilmente cedida pelo autor

Como através da imagem anterior se pode depreender, o próprio complemento técnico da iluminação também se adaptou às particularidades da sala, contribuindo com a procura da expressão cénica e visual que o encenador pretendia alcançar. Na foto podemos ver que neste momento do espetáculo o foco de luz inicia numa extremidade da sala e, naturalmente, vai enfraquecendo. Esta cena corresponde a um momento de oração, durante o qual os atores, em linha, respondem às características da sala e alinham-se em prece coletiva. Podemos interpretar o efeito deste caminho de luz como simbolizando o desejo dos pescadores em encontrarem um caminho, entre o divino e o regresso à casa da família.

Houve outros aspetos que a encenação teve de ter em conta. Refiro-me a questões que se prendem com a dinâmica de grupo, nomeadamente no que toca às notórias disparidades da capacidade técnica de cada um dos participantes. Este aspeto, caso não fosse tomado em consideração, podia com facilidade tornar-se num fator de fragmentação do próprio espetáculo. Foi nesse sentido que Pulleyn esclarece: “(...) trabalho em coro porque protege os atores que têm menos experiência a estarem expostos. Também há sempre gente que falta e o coro resolve isso.” (Pulleyn, 2018).

Figura 35 - Fotografia da cena do espetáculo, baseada sob a técnica de teatro físico



Autor: Graem Pullyen.

Fonte: gentilmente cedida pelo autor

Perante as várias possibilidades e tendo em conta o processo de adaptação das características do espaço, a encenação recorre a diversas estratégias, entre as quais aplicação de técnicas baseadas no teatro físico¹⁸⁷. A dinâmica corporal do ator e os jogos relacionais entre si sofrem adaptações constantes, pois havia que se responder às necessidades do espetáculo, também exigidas pelas condicionantes espaciais. As cenas contempladas pela estética performativa de carácter mais físico não foram, de todo, escolhidas aleatoriamente. Note-se que o teatro físico, pelo facto de ser uma técnica que privilegia o corpo do ator como meio de comunicação, amplifica perante o espetador o imaginário visual. Por exemplo, Graeme explicou que o teatro físico foi utilizado na parte inicial do “(...) sonho. No momento em que no mar se encontra um jardim. Para isso, houve a participação de Tony Oliveira, que fez com eles um workshop de teatro físico e formou a base de uma série de cenas” (Pulleyn, 2018).

¹⁸⁷ O “teatro físico”, tal como o nome indica, é uma linha de trabalho que assenta a sua estrutura criativa no desenvolvimento da expressão e relação corporal. Porém, estamos perante um termo que, cada vez mais, se nota uma análise crítica cada vez maior

O encenador não só teve de ter em conta as restrições do espaço físico, como também os diferentes graus de sensibilidade e maturidade de cada um dos atores. Para as especificidades deste projeto, optou-se por se seguir por uma determinada metodologia de trabalho:

“Preparo 2,3 ou 4 cenas. Separo as pessoas em grupos e depois juntamo-nos e vemos quais as propostas. Para os atores é inovador porque não são apenas figuras, permite trabalhar de uma forma rápida. As pessoas surpreendem sempre, e eu, depois filtramos, editamos, polimos. Mas é útil, imagina; há quatro grupos a trabalhar e eu ando entre eles. Gosto de dar autonomia aos participantes. (...) Tanto na generalidade, eu como encenador, não gosto de trabalhar com 2 atores e os outros ficarem a assistir”

(Pulleyn, 2018)

Vejamos, entretanto, uma outra questão relacionada com projetos de natureza comunitária. Sendo o elenco composto por mais elementos femininos do que masculinos (o processo de seleção foi efetuado através de inscrição), naturalmente esta situação colocou desafios à encenação. Em contrapartida, recorde-se que no texto *O Lugre* (1969) não existe nenhuma personagem feminina. Perante esta evidência, Graeme teve de se libertar de qualquer padrão ligado às questões de género. Assim, partiu para o processo criativo afastado das interpretações sustentadas em «lógicas conduzidas pela evidência». Segundo nos explicou:

“A participação feminina era importante porque n’*O Lugre* (1960) não há uma única personagem feminina. Fiz essa experiência sem presunção. Teatro é teatro, portanto, somos todos contadores de histórias. Acho que é muito interessante porque *O Lugre* é um estudo sobre a condição humana, mas sobretudo sobre a condição masculina, mais propriamente na pesca do bacalhau. A presença da mulher é normal como o homem.”

(Pulleyn, 2018)

No âmbito das linhas conceptuais de Edward Craig (1872-1966), considerando a construção cenográfica como um apoio essencial para a eficiência do desempenho do ator, vemos que esta encenação se serviu, e muito, das múltiplas possibilidades expressivas vindas do plano cenográfico.

Figura 36 - *Fotografia da Cena geral do espetáculo. Momento de representação da noite em alto mar*



Autor: Graem Pullyen.

Fonte: gentilmente cedida pelo autor

Figura 37 - *Fotografia dos cubos que serviam de base a toda a construção cenográfica. Nesta imagem podemos vê-los a funcionarem enquanto camaratas do navio*



Autor: Graem Pullyen

Fonte: gentilmente cedida pelo autor

O cenário deste espetáculo baseou-se na adaptação de caixotes de madeira. O seu manuseamento e experimentação ao longo dos ensaios permitiu que o ator ocupasse diversas funções, permitindo o desenvolvimento da linguagem criativa desta encenação. Por exemplo, quando se pretendia simbolizar os camarotes do navio, era necessário que cada ator se visse confinado a um espaço verdadeiramente restrito. Deste modo, o corpo do intérprete passava a significar uma espécie de insularidade da condição humana, dinâmica essa que convoca para cena a opressão do próprio contexto marítimo. O encenador esclareceu que esses mesmos caixotes encaixotados serviram para:

“criar homens encaixotados como se fossem os próprios bacalhaus encaixotados. Caixas metafóricas em que eles estão presos e não podem sair.”. À medida do processo descobrimos outras funções das caixas. Na última cena trabalham como proa. São espaços simbólicos, não reais”

(Pulleyn, 2018)

Para a conceção dos figurinos recorreu-se a uma linha homogénea, numa tentativa de colocar o público em relação com o ambiente marítimo. Para tal, escolheram-se as típicas camisas ao xadrez, associadas à identidade e ao vestuário popular comum na costa portuguesa. Com esta imagem simbólica pretendeu-se, mais do que tudo, remeter a leitura para “algures entre o naturalismo e o cliché. Não é um trabalho com rigor histórico. Eram camisas ao xadrez” (Pulleyn, 2018).

Figura 38 - Fotografia de atrizes e atores numa cena geral do espetáculo, onde se pode verificar a escolha dos figurinos pela camisa ao xadrez alusivo ao litoral português



Autor: Graem Pullyen.

Fonte: gentilmente cedida pelo autor

Esta encenação assinala de vários modos a pertinência do teatro escrito de Santareno nos dias de hoje, colocando o autor em diálogo com o processo de criação contemporâneos. Este foi um momento em que o teatro de Santareno retomou o debate sobre temas atuais, surgindo em relação com o trabalho da memória que é parte da missão do Museu Marítimo de Ílhavo. Nessa medida, pode-se dizer que esta encenação colocou a obra do dramaturgo em relação com a performatividade da memória no museu: “o projeto teve que ser levado a cena várias vezes”¹⁸⁸ (Garrido; 2018).

¹⁸⁸ Após a avaliação dos resultados deste projeto, o seu sucesso veio justificar o surgimento de um novo, sendo certo que em 2019 será reeditado “O Lugre” (1960) com um projeto em parceria com o MMÍ e E-Primatur

3.5.3.2. *Nos Mares do Fim do Mundo* nos Estaleiros Navais de Viana do Castelo (2016)

“Este navio é muito bonito, mas também não apresenta só coisas bondosas”

(Pulleyn, 2018)

Foi nos antigos estaleiros de Viana do Castelo que a 18 de maio de 2016 estreou o espetáculo *Anjo Branco*. A encenação desenvolveu-se em redor do navio-museu Gil Eannes. No total, este espetáculo contou com quatro apresentações, um ensaio aberto e ainda a participação no Festival FITEI ¹⁸⁹. O projeto teve apoio de três entidades promotoras: a Câmara Municipal de Viana do Castelo, o navio museu Gil Eannes e o Grupo de Teatro Noroeste. O objetivo principal, comum às respetivas entidades, era a promoção do navio como espaço de memória. Para tal, convidaram o encenador Graeme Pulleyn, surgindo então *Anjo Branco*, espetáculo que, como já vimos, e ainda que não exclusivamente, fora baseado em diferentes crónicas integradas em *Nos Mares do Fim do Mundo* (1957), de Bernardo Santareno.

Este exemplo, à semelhança da criação anterior correspondente à encenação d’*O Lugre* (1960), ilustra a ativação social e comunitária do teatro na atualidade. Uma vez mais, uma obra de Bernardo Santareno está na base da encenação. O encenador deparou-se com determinadas conjeturas que, por si só, condicionaram grande parte da proposta. A obrigatoriedade de o espetáculo vir a decorrer dentro de um navio com particularidades espaciais muito próprias exigiu uma atenta adaptação a essas condicionantes. Pulleyn teve mais uma vez de encontrar soluções para que o navio se transformasse num «lugar da cena». Daí adveio a singularidade desta produção que, ao que sabemos, inaugura também assim múltiplas estreias, além do encontro propício entre o texto e o espaço tão complexo como o Navio Gil Eannes. Identifica-se neste caso a presença de dois eixos que marcaram as novas experimentações do contexto artístico nacional a partir dos finais do século XX, sendo eles: “o imperativo vanguardista sobre a funcionalidade do mundo [e] a destruição das barreiras entre o espetáculo e audiência” (Dias, 2021:82). Esta linha, ainda nas palavras de Sandra Dias, “permite ler (...) um movimento híbrido e experimental de tendências,

¹⁸⁹ Disponível em: www.fitei.com. Acedido em fevereiro de 2019

protagonistas, lugares e eventos que exploram uma estetização performativa da arte” (*ibidem*).

Vejam os o processo de criação desde o ponto de vista do encenador. Anjo Branco é o título do espetáculo, porque era desta forma que os marinheiros apelidavam esta embarcação:

“(…) Os pescadores e os marinheiros chamavam-no assim. Era um símbolo de solidariedade, porque trazia contas, prendas, mas, depois, vamos percebendo um outro lado. Também foi tribunal, abastecia outros navios de combustível e, por isso, não permitia que os marinheiros fossem a terra. Ou seja, não é tão linear a questão de ele melhorar a vida dos pescadores”

(Pulleyn, 2018)

Desde adolescentes a seniores, o elenco contou com 60 participantes, de várias idades. Entre eles também se integraram ex-trabalhadores dos Estaleiros Navais de Viana do Castelo. Para além da especificidade simbólica que advém deste ambiente industrial, a participação destes últimos elementos veio, naturalmente, ativar o polémico encerramento da atividade dos estaleiros, debate social e político que em 2016 ainda se encontrava a decorrer. Este espetáculo permitiu que o próprio estaleiro voltasse a debater a luta social em prol do proletariado e do direito ao emprego. Estava em causa, como se noticiava nos órgãos de comunicação social, “(…) o encerramento dos Estaleiros Navais de Viana do Castelo e o despedimento dos atuais 609 trabalhadores, decidido pelo ministério da Defesa”¹⁹⁰.

Os atores deste espetáculo tinham como origem as classes de teatro, atividade regular promovida pelo Grupo de Teatro do Noroeste. Estas classes estavam organizadas em três turmas diferentes: Ativa Júnior, na qual se integravam 25 adolescentes (entre os 12 e os 18 anos de idade); a Ativa Sénior, que contava com 20 elementos (entre os 55 e os 85 anos) e, por último, Enquanto Navegamos, constituído por 15 antigas operárias e operários dos

¹⁹⁰ S.a. (2013). “Viana organiza «grande jornada de luta» pelos estaleiros de Viana”. *Dinheiro vivo. Economia*. 3 de dezembro (Disponível em: <https://www.dinheirovivo.pt/economia/viana-organiza-grande-jornada-de-luta-pelos-estaleiros-de-viana/>. Acedido em abril de 2018)

ENVC. Todos estes grupos acompanhavam um projeto educativo promovido pelo Grupo de Teatro do Noroeste que tinha como objetivo principal ensinar teatro a estas pessoas.

Os ambientes retratados por Santareno, tanto *Nos Mares do Fim do Mundo* (1959), como *n' O Lugre* (1960), são claramente protagonizados pelo género masculino. Pulleyn, para além da perspetiva relacional debatida entre o universo masculino e o mar, também procurou iluminar diferentes realidades da participação da mulher no ambiente marítimo, cuja importância dificilmente se reconhece.

Figura 39 - *Fotografia de uma das cenas do espetáculo. Neste momento vemos mulheres, que em terra ficavam a trabalhar no processo de secagem do bacalhau. À esquerda é possível ver-se a proximidade do público com a cena*



Autor: Graem Pulleyn.

Fonte: Gentilmente cedida pelo autor

A mulher do mar encontra-se na retaguarda. Na verdade, ainda hoje, na maioria das vezes, espera-se que a função da mulher decorra em terra, onde assume outras tarefas ligadas à atividade, como, por exemplo, as relacionadas com o processo de secagem do bacalhau. Sobre isso, Pulleyn explicou que tentou enaltecer “as questões das mulheres que ficaram. Também, no momento da visita ao Canadá e a sua ida [a dos homens] a terra (para beber cervejas, ver mulheres, etc.)” (Pulleyn, 2018). Pulleyn viu neste espetáculo a possibilidade de enfatizar a condição emocional e social da mulher.

Pulleyn coloca em evidência questões ligadas à desigualdade entre as categorias da organização hierárquica do navio. Numa tentativa de denúncia, assinala as disparidades profissionais entre os oficiais e os marinheiros: a cena coloca assim a palavra de Santareno a debater assimetrias sociais da atualidade, ligadas às relações de poder instituídas. Neste caso, o foco é apontado para a sensível polémica do processo recente de subconcessão dos ENVC.

Assim, pode-se afirmar que a obra e a vida de Bernardo Santareno, enquanto relato pessoal como médico da frota, foram meritoriamente selecionadas e contribuíram para alcançar as principais metas a que os estaleiros e propuseram. Partindo do pressuposto que qualquer ato performativo lança novas possibilidades de emancipação do espetador (Rancière, 2010), o projeto pretende que o público passe de uma eventual atitude passiva para uma ativa tomada de posição. Considerando os emergentes debates do tempo histórico/social do espetáculo, o foco passou naturalmente para a recente luta dos Estaleiros Navais, uma problemática que no presente do espetáculo solicitava apoio e debate público.

O espetáculo passou-se em diferentes espaços do próprio navio. Pretendia-se que através do teatro fosse recriado o ambiente marítimo, cumprindo assim também a divulgação do navio que fora solicitada. A proposta era agora a da produção de uma experiência vivida do navio, dos seus ocupantes históricos e do contexto cultural e humano deste navio-hospital. Ao ocupar diferentes espaços do navio, o público estabeleceu uma relação que transcendeu a perspetiva museológica. Através da imaginária recriação e da carga simbólica e sensível da linguagem performativa, foi possível reativar o seu quotidiano. Em cada espaço específico, o público participou na rotina recriada desta realidade, remetendo até ao tempo durante o qual o navio esteve ligado à atividade marítima da frota bacalhoeira do Estado Novo. Comprovamos assim que a linguagem performativa tem a capacidade de humanizar o objeto museológico, uma deriva que o museólogo Pedro Leite destaca, ao assinalar a importância do cruzamento entre a arte e objetos de memória: “a nova museologia que se conscientiza com base nas comunidades necessita de utilizar novos processos museológicos e novas ferramentas museológicas” (Leite, 2010:2).

O encenador alerta para um aspeto original resultante deste processo, em relação com a teoria da imaginação museal (Chagas, 2003:21). Neste âmbito, Chagas defende a necessidade de se dar alma ao objeto museológico. Ao permitir o contacto vivo entre o corpo do ator e o objeto de memória do navio, o encenador realiza o princípio acima

referido por Chagas. O espectador teve a possibilidade de se integrar na experiência do património e da memória e, deste modo, sentir a passagem de cada grupo pelas cenas de maneira distinta. Era como se, segundo Pulleyn, “cada grupo [visse] um espetáculo diferente” (*ibidem*). Assim sendo, entende-se que O Anjo Branco (2016), para além de ter reativado experiências de um material específico de memória coletiva, representada pelo navio em si, permitiu aos espectadores várias possibilidades de leitura e sensações vindas dos diferentes encadeamentos entre as cenas.

Porém, em concreto, o navio representou um dos primeiros desafios desta encenação. Para Pulleyn, as condições do espaço do navio eram o primeiro obstáculo a ser contornado. Segundo nos disse, “o navio tem espaços grandes, mas nenhum comporta mais de 20/30 pessoas” (Pulleyn: 2018). Decerto que uma das principais prioridades passava por ultrapassar esta questão, pois, considerando a funcionalidade do espetáculo, tal como o próprio encenador afirmou, “em termos práticos, olhando para aquele espaço, tinha que ser diferente” (Pulleyn: 2018). Iniciou-se assim um diálogo dramaturgico entre o texto de Santareno e o espaço cénico. Graeme decidiu dividir o elenco em cinco grupos, de forma que, em simultâneo, o espetáculo acontecesse em cinco espaços diferentes. Cada um deles recebia 25 espectadores de cada vez. Assim, assegurava que o público, ao ser repartido pelos diferentes grupos, visitaria todo o navio. Para além do público ter contactado com todo o espaço do museu, em resultado desta opção pela simultaneidade performativa, o corpo do ator passou a ser um elemento explicativo na análise das práticas do quotidiano da realidade do atual museu. À semelhança da última encenação analisada, verifica-se uma contiguidade significativa entre o navio na performance e na obra escrita.

No que diz respeito às estratégias e diferentes dinâmicas relacionais entre o espaço, o público e os atores, uma grande maioria das cenas ocorreram no interior do navio, à exceção de duas delas, que se passaram no exterior: a cena inicial, apresentada na popa do navio, e a cena final, que aconteceu na proa.

Figura 40 - À direita, vestida de branco, atriz do grupo de teatro do Noroeste conduzindo um dos grupos de espetadores para dentro do navio



Autor: Graem Pullyen.

Fonte: gentilmente cedida pelo autor

Cada grupo do público (constituído por 25 espetadores) era conduzido por um ator profissional pertencente ao Grupo de teatro do Noroeste. Este elemento tinha uma dupla função; a de guiar o público pelas várias cenas do espetáculo e, nas passagens entre as cenas, este ator ia contracenando com o espetador. Esta relação tinha como objetivo manter o espetáculo vivo entre as deslocações do público, nas mudanças dos diferentes espaços de representação. Caso não se salvuardasse essa energia cénica, corria-se o risco de a unidade do espetáculo se vir a fraturar. Por exemplo, na passagem de uma cena para outra, e considerando as estreitas escadarias do navio, caso o encenador não tivesse antecipado a necessidade de eleger alguém com outra maturidade de representação, facilmente se podia comprometer a unidade essencial ao espetáculo. Para tal, este ator profissional tinha como principal função conduzir o público de um espaço para o outro. Assim, pretendia-se evitar que essa energia vital necessária ao próprio espetáculo se fragmentasse. Cada uma das cenas, em cada um dos compartimentos do navio, contava assim com a participação de um ator profissional, que tinha a seu cargo esse momento de movimentação do público entre os vários espaços de representação.

Contrariamente àquilo que numa primeira abordagem se possa concluir, as cenas nos vários espaços não apresentavam uma ordem lógica. Isso permitiu que o público não fosse

obrigado a assistir ao espetáculo segundo uma única e determinada disposição: “os grupos vão visitando os espaços por diferentes ordens. Não é uma estrutura linear. As cenas podem ser vistas por uma ordem qualquer.” (Pulleyn: 2018). Devido a fatores relacionados com a disponibilidade dos vários participantes, o encenador colocou cada grupo de atores a interpretar a mesma cena. Os textos trabalhados no espetáculo têm origem em fontes diversas, sendo a mais relevante *Nos Mares do Fim do Mundo* (1957). Para além desta obra, a dramaturgia teve outros pontos de apoio: exercícios de improvisação desenvolvidos ao longo do processo, entrevistas e registos de memórias.

O cruzamento entre as várias fontes do processo dramático abriu novas leituras afetas às vivências de Bernardo Santareno, enquanto testemunho da realidade da pesca do bacalhau, e também quanto à verdadeira complexidade desta experiência humana. O encenador escolheu seguir por este conjunto de materiais, baseando-se em algumas das crónicas de *Nos Mares do Fim do Mundo*, memórias que ainda hoje fazem parte de alguns dos familiares daqueles que chegaram a viver esta epopeia; por fim, também recorreu a alguma documentação histórica. Esta textualidade contribuiu para ampliar o espaço do imaginário cénico presente na representação, além de se relacionar com as múltiplas dimensões do navio, sendo de assinalar três eixos simbólicos possíveis: navio-frota, navio-museu e navio-espetáculo. O teatro promove assim um processo amplo de resgate da memória deste navio, uma espécie de repovoamento do passado, protagonizado pela linguagem performativa, permitindo reviver a experiência partilhada, entre Santareno em 1957 e o ano da encenação, no qual o público presencia uma temporalidade artística e humana que se prolonga por 59 anos, graças à preservação do navio. Este momento foi possível ter acontecido no hospital Gil Eanes, que fundamentou a recuperação da memória material e imaterial: “Tudo isto, cruzado com o navio, surgiu um espetáculo mais alargado. O espaço é um fator de criação» (Pulleyn: 2018). Ao procurar que cada uma das cenas se integrasse nas diversas zonas do navio, produz-se uma reactualização do ambiente histórico de cada uma das divisões. No entrecruzar entre o imaginário e o real do mesmo espaço, o público tomou um contacto paralelo entre estas duas dimensões.

Figura 41 - *Cena cómica nas instalações da cozinha do navio*



Autor: Graem Pullyen.

Fonte: Gentilmente cedida pelo autor

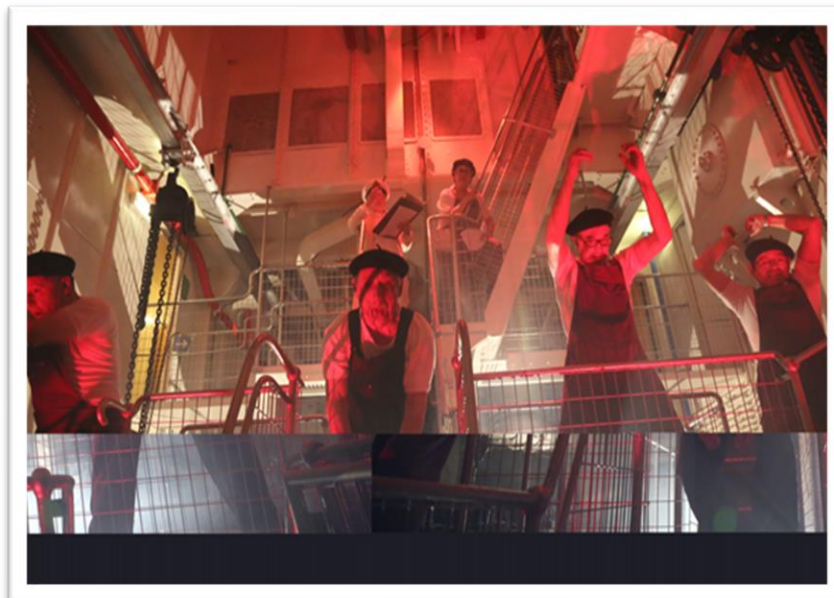
Na perspetiva de Graeme Pulleyn, especificamente a cena da cozinha assemelhou-se ao estilo do grupo de comédia britânica Monty Python¹⁹¹. Este quadro foi representado por elementos do grupo das ex-trabalhadoras e trabalhadores dos ENVC, juntamente com o grupo sénior. O ponto de partida para a sua narrativa surgiu com base na ementa inaugural do navio. Graeme explica que “cada prato era um momento dessa cena” (Pullyen, 2018). Esta escolha veio reforçar a estreita ligação que se estabeleceu entre a memória histórica do museu e a palavra performativa.

A cena da casa das máquinas foi representada pelo grupo das ex-trabalhadoras e trabalhadores dos ENVC. A linha de atuação foi predominantemente conduzida pelos princípios que conduzem o teatro físico, resultando numa harmonia muito particular. Na verdade, foi possível assistir-se a um momento, segundo o encenador, “super poético, entre o texto e a máquina (...) ao trabalhar com homens dos estaleiros, encontrámos um pensamento sistemático” (Pulleyn: 2018). De facto, veio a estabelecer-se uma simbólica

¹⁹¹ Disponível em: <http://www.montypython.com/>. Acedido em junho de 2018

analogia entre o sentido rítmico do corpo do ator e a maquinaria dos estaleiros porque “o próprio navio foi construído nos estaleiros” (*ibidem*). Embora não existisse “uma ligação direta entre o espetáculo e a crise do proletariado dos estaleiros, havia uma ligação simbólica associada” (Pulley: 2018). Demonstrou-se, a partir desse ponto, uma correlação entre a máquina e o Homem. O encenador pretendeu trazer para o palco a ideia de que “quando a máquina pára, o Homem morre” (Pulley: 2018). Perseguindo esta analogia, o espetáculo tenta representar a morte social do indivíduo, sempre que se depara com a precaridade laboral. Esta questão encontrava-se na ordem do dia no ano de 2016, em resultado dos despedimentos coletivos que estavam a acontecer devido à crise da subconcessão dos Estaleiros Navais de Viana do Castelo.

Figura 42 - *Cena na casa das máquinas do navio*



Autor: Graem Pulley

Fonte: gentilmente cedida pelo autor

Com o grupo de jovens trabalharam-se essencialmente dois momentos: a cena da enfermaria e a cena da sala de jantar. O recurso dramaturgico para a cena da enfermaria teve como apoio um episódio retratado em *Nos mares do fim do mundo* (1959), onde acontece o drama de um rapaz que desapareceu no meio do mar. Para tal, a enfermaria do navio acolheu Sebastião, personagem que surge prostrada durante toda a cena. Graeme escolheu colocar esta personagem no centro do espaço cénico, para que assim pudesse

contar a história de Sebastião: “A história era contada à volta dele e só no fim é que acorda” (Pulleyn, 2018).

A cena da sala de jantar também teve origem em algumas crónicas de *Nos Mares do fim do Mundo*. Nela houve a intenção de “representar o contraste entre a vida dos oficiais e o Navio Gil Eannes como propaganda do Estado Novo” (Pulleyn: 2018). Nesta medida, a encenação serviu-se do teatro para abordar as discrepantes condições de vida entre as diferentes classes na vida do mar, tratando-se claramente de relações subalternas, onde uma minoria poderosa exerce sobre a maioria operária dinâmicas de poder que acentuavam as assimetrias já existentes entre as classes que constituíam o próprio navio. Pulleyn quis alertar o público para esse lado menos romântico do navio:

« este navio era conhecido por navio de Whisky. Era onde os embaixadores eram recebidos com toda a cerimónia e ritual; o navio das putas. E isso estava sempre em grande contraste entre a alta sociedade e a total falta de privilégios dos pescadores. Tudo girava à volta deste contraste.»

(Pulleyn, 2018)

Figura 43 - *Fotografia da cena da enfermaria: rapaz doente, ao meio, entre o público*



Autor: Graem Pullyen.

Fonte: gentilmente cedida pelo autor

A realização da cena da capela nasceu a partir de resultados de improvisações, que posteriormente foram finalizadas e acertadas por Pulleyn. Com esta cena procurou-se evocar “a realidade de quem fica, nomeadamente das mulheres que ficavam. Explorava as despedidas, o assédio sexual dos patrões com as empregadas” (Pulleyn: 2018). Além destas cinco cenas que estruturam o espetáculo, contam-se as cenas do início e do final, que acrescentam outros pontos de vista ao espetáculo. A cena inicial parte de um dos textos de *Nos Mares do Fim do Mundo* e desenvolve o quotidiano dos pescadores desde a hora de levantar às quatro da manhã, para a preparação da pesca em linha. Esta cena também foi pensada e estruturada para se criar um ambiente de receção ao público.

Figura 44 - *Cena final, já no exterior do navio*



Autor: Graem Pulleyn.

Fonte: gentilmente cedida pelo autor

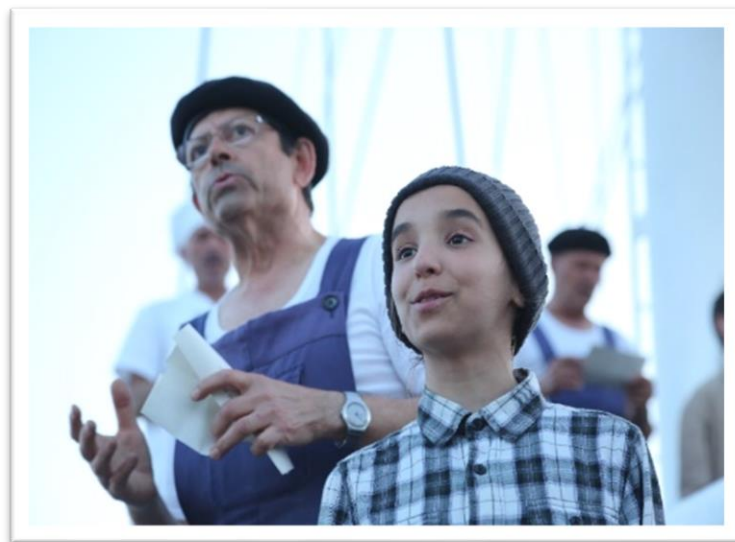
Quanto à cena final, pode-se dizer que resultou de um processo criativo habitualmente desenvolvido por Graeme Pulleyn. Quando num primeiro momento de trabalho se depara com um grupo, o encenador propõe a redação de uma carta que mais tarde servirá como base para um monólogo de um minuto. Este método também foi aplicado neste projeto. Da leitura destas cartas surgiram dois momentos diferentes. Primeiro, enquanto o público aguardava pelo início do espetáculo, as cartas iam sendo lidas em *voz off* em simultâneo. O

segundo momento acontece quando duas delas foram selecionadas para a fase final do espetáculo. As cartas resumem a energia procurada pela encenação:

«Uma senhora de 70 anos escreveu uma carta de amor porque viu nascer Gil Eanes em 1955 e assistiu ao seu regresso aos estaleiros em 1990. Estava quase na sucata, mas salvou-se. A outra era uma carta escrita por uma miúda de 17 anos que escreveu ao bisavô que morreu no Gil Eanes. Era uma cena coral e chamava-se “já ninguém escreve cartas de amor”. Uma espécie de declaração de amor »

(Pulley, 2018)

Figura 45 - *Dois atores no momento final, durante a leitura das cartas*



Autor: Graem Pullyen.

Fonte: gentilmente cedida pelo autor

3.6 Ciclo da Marginalidade

3.6.1 Desde o amor à morte: leituras preliminares

3.6.1.1 O Pecado de João Agonia (1961)

Em 1998, Luís Castro escolheu O Pecado de João Agonia (1961) como obra dramática para um espetáculo criado a partir do conceito de *perfinst*¹⁹² por si idealizado, sendo que, o prefixo *perf* vem da palavra de performance e *inst* tem origem em instalação. Encruzar Santareno com uma linguagem artística de vanguarda nos finais da década de 90, já muito antecipa sobre o verdadeiro interesse de Luís Castro pela obra do autor, apostando nela como base para uma “experiência contemporânea” (Sachs, 2011), na então criação intitulada de o Pecado (1998). Este espetáculo foi apresentado no pequeno auditório do Centro Cultural de Belém (CCB). Nele participaram nove atores e sete performers¹⁹³ que deram corpo ao processo de des-textualização do texto; o mesmo do que dizer: à construção do espetáculo.

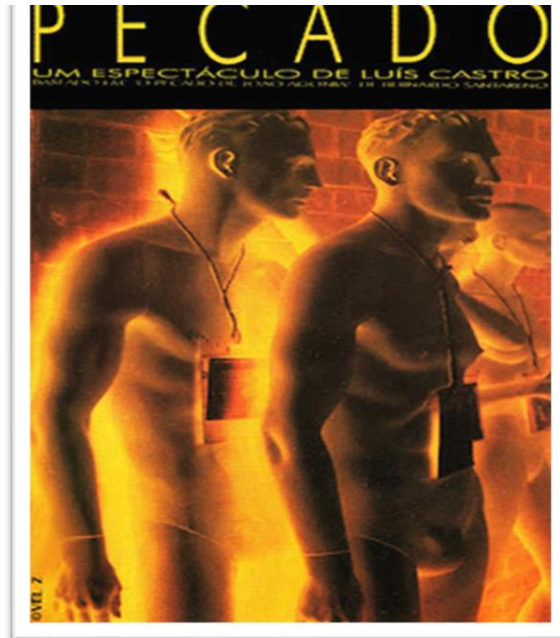
As razões que me levaram a selecionar os trabalhos de Luís Castro para, através da leitura do seu trabalho criativo, edificar o quarto ciclo temático dedicado à marginalidade, ligam-se à forma muito particular de como Castro experiencia, sente e projeta nas suas criações o lado marginal do mundo, para além das questões debatidas nos textos de Santareno e, por si, materializados nos espetáculos. Não deixa de ser interessante que as suas próprias criações também sejam vistas como pioneiras; quando estamos perante um criador precursor que tem vindo a mostrar que o ator não serve somente para contar uma história, que “não se limita a ser um simples reprodutor de códigos e convenções teatrais (...) para colocar em evidência, por exemplo, a corporeidade e as suas qualidades

¹⁹² Segundo a companhia de Luís Castro: “O PERFINST gera objetos artísticos, de grande dimensão estética e forte cariz interventivo, em que as linguagens performativa (PERFORMANCE) e plástica (INSTALAÇÃO) se entrosam; inspiradas a primeira no teatro, na dança, na performance ou na *body art* – recorrendo ou não a texto (dramático, romance, poesia, ensaio, etc.) e pressupondo que a construção de personagens se foque numa interiorização rigorosa –, e a segunda nas Artes Visuais, tendo como pontos de partida o espaço (de a(re)apresentação, normalmente não convencional), objetos (artesanais ou naturais, encontrados ou eventualmente construídos, a reutilizar ou reciclar), imagem (animada ou fixa), entre outros.” (Disponível em: <https://www.dgartes.gov.pt/pt/entidade/1109>). Acedido em maio de 2019)

¹⁹³ Referindo-se à descrição do plano performativo, Maria João Brilhante refere que “(...) a presença do texto [O pecado de João Agonia (1961)] como material que sustenta a performance é evidente, sujeito, todavia, a um trabalho de desconstrução que o oferece a em 75 cenas separadas por momento de blackout e sem ligação sequencial entre si” (Anexo II:26)

expressivas” (Sachs, 2011:3). Em oposição, Castro coloca o ator, performer, bailarino a se relacionar com as próprias fragilidades, tal como mais à frente estes dois casos nos irão testemunhar.

Figura 46 - Imagem que serviu de base para a divulgação do espectáculo



Autor: Vel Z

Fonte: <https://karnart.org/pecado/>

Em 1998, o encenador português Jorge Silva Melo convida Luís Castro a apresentar um espectáculo a partir de qualquer obra dramática portuguesa, a sua resposta foi imediata:

“Perante esta sugestão, eu respondi: ‘só se for O Pecado de João Agonia do Santareno, de que gosto tanto e está suspenso há sete anos... E assim foi’

(Anexo II:26)

Na altura, Castro encontrava-se a viver e a trabalhar em Londres. Um dos motivos que o levou a aceitar esta proposta foi entender que nesse momento reunia as condições ideais para apresentar o conceito, por si criado, de perfinst, ao qual se haveria de dedicar, até aos dias de hoje, com maior proximidade com o artista plástico Vel Z. Respondendo à convocatória de autores portugueses, Luís Castro seleciona Bernardo Santareno.

Por esta altura, uma parte do meio artístico português questionava e manifestava abertura para abordar no espaço público temas que, ainda nos finais da década de 90 do século anterior, se encontravam à margem o debate, como as diversas questões ligadas à homossexualidade. Através do drama da família *Agonia*, a questão da homossexualidade foi revista por Santareno com destreza. Portanto, a escolha desta obra como ponto de lançamento de criação não suscitou dúvidas a Luís Castro, antes pelo contrário: “fiquei apaixonado logo pelo texto, especialmente pela relação de João *Agonia* pela mãe, porque eu próprio sou homossexual e tinha uma relação muito forte com a minha mãe.” (Anexo II:26). Poderíamos à partida questionar os motivos pelos quais este caso não fora enquadrado no ciclo temático sobre a sexualidade, assunto que mereceu a nossa reflexão. Porém, após compreender que, mais do que a sexualidade, Castro se dedicou a refletir sobre as múltiplas condições marginais relacionadas com a temática, as suas criações são um contributo e abrem perspetivas sobre as questões relacionadas com a marginalidade de Santareno, que Castro desenvolve de um modo muito particular.

Nos anos 90, Santareno encontrava-se muito afastado dos criadores de teatro portugueses. Este facto pode-se associar à posição assumida por Luís Castro, quando defendia que a dramaturgia deste autor debatia questões polémicas que, já depois de passadas para o plano cénico, dificilmente se encobriam. Ao procurar um motivo que justifique a tão escassa presença de Santareno nos palcos nacionais, Castro diz, sem rodeios, que “têm medo dele” (Anexo II:26), ainda acrescenta que:

“primeiras leituras podem ser muito desencorajadoras: tantas palavras, tanto excesso. É preciso capacidade para ver mais além. É preciso dissecar, é preciso ter sangue-frio para não nos deixarmos prender nas pequenas emoções, não nos deixarmos enredar naquela teia de palavras. É preciso cortar a direito até ao cerne, até ao clímax das peças. Temos de ir à procura da pérola.”

(ibidem)

Nos finais do século XX, essa evidência ainda parecia provocar algum sentido inibitório relativamente à encenação dos textos de Santareno. Nesse sentido, entendemos que *O Pecado* na versão de Luís Castro é um marco verdadeiramente relevante, sinalizando no teatro português uma nova fase da encenação deste dramaturgo.

Levar Santareno para um espaço cultural tão central como o CCB, que desde a sua criação foi desempenhando um papel relevante na promoção do debate de ideias, dando expressão ao domínio do teatro e das novas linguagens performativas, era um gesto de reconhecimento da obra de Santareno, considerada pela generalidade crítica como tendo um carácter regionalista. Este gesto abriu também caminho para que a mesma se apresentasse através de um trabalho cénico inovador, aberto a outras linguagens expressivas, que procuraram estabelecer uma relação com a energia plural da arte. Uma das missões artísticas do CCB passava por ampliar a presença das artes, termos que o próprio conselho de administração assume no plano anual de atividades de 2018:

“Em 2018, comemora-se os 25 anos da Fundação. Assume, por isso, a especial relevância a convicção de que, nestes quase dois anos, foi possível trilhar o caminho para devolver ao CCB a sua vocação central, enquanto lugar de reflexão, prática e fruição cultural”.¹⁹⁴

Para além do ímpeto representativo do CCB, a abordagem performativa que Luís de Castro fez ao texto de Santareno foi igualmente decisiva para o carácter cenicamente inovador do espetáculo final. Ao conferir novas dimensões cénicas à palavra de Santareno, a análise desta encenação abriu um espaço adicional e pertinente para se compreender a presença da temática da marginalidade neste autor. Ainda sobre esta característica, a investigadora Maria João Brilhante posiciona O Pecado “[na] viragem das condições estéticas e sócio políticas da criação teatral que acontecerá na década de 90 do século XX em Portugal, se irá desenvolver autonomamente” (Brilhante, 2018)¹⁹⁵.

Perante o que se tem vindo a reconhecer até ao momento, podemos dizer que este é um dos primeiros casos em que o teatro português viu Santareno a transcender os estereótipos que circulam sobre a sua própria dramaturgia¹⁹⁶. O Pecado solicitou novos caminhos de aproximação cénica ao texto de Santareno, que assim manifestou a força dos seus temas e

¹⁹⁴ Disponível em:

https://www.ccb.pt/mediaRep/ccb/files/rodape/institucional/informacao_actividade/PlanoAtividades2018_5B.pdf: p. 9. Acedido em janeiro de 2019

¹⁹⁵ Excerto de um colóquio sobre o conceito de *perfinst*, disponível em: www.kanark.com. Acedido em outubro de 2018

¹⁹⁶ Acerca da intensidade dos textos de Santareno, Luís Castro esclarece que, porém, é “(...) um dramaturgo soberbo. Escrevia demais e escrevia demais propositadamente, porque como raramente tinha oportunidade de ver as peças representadas, abria espaço para que fossem depois os encenadores e os actores a construir uma dramaturgia” (*ibidem*)

motivos mais profundos. Castro privilegiou o corpo do ator, no seu estado mais imediato, recorrendo aos efeitos reveladores da nudez. Este enquadramento performativo valoriza a noção de autenticidade do indivíduo, mas ao mesmo tempo a mesma condição da nudez sugere a condição precária do sujeito marginalizado. Esta dimensão fez eco de algo que é inerente à obra escrita de Santareno, na qual as personagens se manifestam no seu estado mais autêntico, na sua realidade social e cultural.

Após um primeiro contacto com esta encenação de Luís Castro (não colocando de parte a imagem do cartaz do espetáculo), depreende-se de imediato que esta criação ultrapassa vivamente a abordagem mimética de teor aristotélico. O espetáculo funciona num regime que ultrapassa inclusive os pressupostos da reprodução da realidade evocada pela palavra escrita, não só conferindo novos sentidos à obra dramática do autor. Porém, sobre essa ideia, Maria Helena Serôdio é de opinião de que:

“alguns aspetos da sua riqueza verbal poderão estar desajustados em relação ao modo de falar em teatro. Mas encontrar uma boa dramaturgia que reduza alguns excessos barrocos da linguagem de Bernardo Santareno não é trair a sua obra”

(Serôdio, 2005 *in* Nadais, 2005)

Entendo que *O Pecado* (1998) veio chamar a atenção para a palavra de Santareno. Até àquele momento e, olhando para o histórico da cena nacional, esta obra dramática ainda não tinha sido dada a ver através de este lado performativo e experimental. O recurso à linha conceptual do *perfinst* veio alargar e abrir novas possibilidades ao teatro de Santareno, que fora reconhecido pela generalidade da crítica como regionalista e revolucionário. Antes de mais, o que *O Pecado* evidenciou, à luz da minha leitura, foi a possibilidade renovada de se colocar Santareno em cena, demonstrando a amplitude performativa e a abertura para o cruzamento de linguagens artísticas a que a obra dramática de Santareno, quando colocada à prova, consegue efetivamente responder. Luís de Castro transfere para os corpos dos performers e dos atores uma parte da energia da obra de Santareno, que muito dificilmente tem encontrado caminhos tão eficazes para chegar ao público. A visualidade representada pelos corpos vivos, envoltos em experiências tão amplas como neste caso, também eles cruzados com a linguagem plástica própria das criações da Karnart, produz novas leituras que, para além de ampliarem a obra de Santareno, encaram

abertamente determinadas questões humanas despontadas por detrás da evidência da escrita.

Os corpos falam sem palavras; os corpos entendem, permitem acesso a outras dimensões e, sobretudo, assumem a capacidade de descongelar certas ideias preestabelecidas que há muito permaneciam cristalizadas. Na realidade, os vários enunciados da linguagem artística de Luís Castro permitiram à palavra de Santareno uma aproximação ao que M. J. Brilhante designa como “eficácia do gesto” (Brilhante, 2017)¹⁹⁷. No entanto, não deixa de ser curioso que esta emancipação cénica, no sentido lato da abertura à experimentação, se baseie num texto que, neste caso, parte d’O Pecado de João Agonia (1961), uma das obras pertencentes à fase mais aristotélica deste teatro, nos termos das divisões tradicionais da crítica. Sobre isto, Luís Castro explica que:

“Os textos de Santareno abriam-se muitas possibilidades na direção dos acores. As didascálias dele são riquíssimas, é muito fácil ver logo a verdade através delas (...) são indicações muito poéticas, mas ao mesmo tempo muito práticas, muito físicas e muito emocionais”

(Anexo II:26)

Este lado experimental de Santareno, administrado pelo ato performativo, veio de certo modo libertar alguns dos significados que se encontravam ligados a este autor. No entanto, para que isso se efetivasse, Maria João Brilhante afirma que:

“[foi preciso] redimensionar o texto no que toca às personagens e às cenas num trabalho dramático que visa libertar o texto dos seus “estereótipos” literários e dramáticos, para produzir, em seu lugar, uma narrativa visualcinematográfica.”

(Brilhante, 2017)¹⁹⁸

Luís Castro optou por selecionar e entrecruzar diversas cenas, de uma forma tão singular, que é possível afirmar-se que, logo no processo do trabalho dramático do espetáculo (correspondendo à primeira fase do trabalho criativo), houve uma procura por outra

¹⁹⁷ Brilhante, Maria João (2017). “Looking for the expressive body through images: the infinite struggle against irrelevance”. Intensified body, Ed. Peter Lang, p. 6

¹⁹⁸ Disponível em: www.karnart.com. Acedido em outubro de 2018

linguagem, capaz de ativar novas possibilidades performativas e de expandir o texto e as interrogações de Santareno. Também esta particularidade veio demonstrar novas virtudes da própria obra escrita e do espetáculo de Castro.

Este trabalho de Luís Castro, mesmo que momentaneamente tenha a capacidade de colocar Santareno noutra perspetiva (refiro-me à forma com a sua criação transforma a obra escrita) (Brilhante, 2017)¹⁹⁹, mostra que este texto resistiu e acompanhou novas experiências cénicas com as quais o teatro deste autor ainda não se tinha relacionado, pelo menos em Portugal.

Ora, se uma das características próprias de uma encenação mais convencional é colocar o imaginário numa dimensão concreta, levando o espetador para um determinado lugar, n'Ó Pecado (1998) isso não aconteceu. Castro abandonou o território proposto pelo texto. Porém, ao reinventar um novo lugar através da linguagem performativa, também desmontou preconceitos que podem levar a leituras padronizadas ancoradas ao domínio da marginalidade. Podemos assim perguntar se não será o novo lugar de Santareno, inventado por Castro, um lugar marginal?

Considerando que a performatividade se abre a outras formas de arte, Castro encontrou em Santareno várias condições propícias. Neste contexto devemos reconhecer que a intensidade humana da palavra do autor se encontrou com a privilegiada abordagem do corpo do ator e do performer. Portanto, pode-se dizer que, de certa maneira, este espetáculo trouxe uma dupla abordagem humana. Já nas palavras de Maria João Brilhante, nesta encenação assistiu-se a uma oportunidade “[de] voltar a assombrar o seu criador e nós próprios, observadores”²⁰⁰. Com O Pecado, o tempo histórico do texto de Santareno, que remete o leitor para um contexto social muito específico, foi substituído por uma temporalidade mais abrangente. No entanto, ressalvo a ideia de que, mesmo assim, é impossível que o tempo do drama possa ser totalmente abolido (Ferraz & Mozzini, 2013:246). Isso, porque o tempo do ato performativo apoia-se, inquestionavelmente, em memórias passadas. Sucede que pela ordem da linguagem performativa se pode afirmar que se verifica um deslocamento da ação evocada pelo texto, em direção a o aqui e agora do espetáculo. Na realidade, é esta circunstância que permite que esse tempo do drama seja

¹⁹⁹ Maria João Brilhante refere que “os textos literários apropriados pela Karnart precisam de transportar universos muito especiais, conter pensamentos fortes e figuras que instiguem não a reprodução, mas à criação.” Disponível em: www.karnart.com. Acedido em outubro de 2018

²⁰⁰ *ibidem*

efetivamente substituído pelo tempo real do espectador (Brilhante, 2017)¹⁹³. Por assim dizer, desenhou-se uma trajetória ao longo da qual foi possível transportar a mensagem d'O Pecado de João Agonia (1961) até ao público de O Pecado (1998).

Com esta marca de intemporalidade, Luís Castro altera a ordem temporal do texto. Essa nova forma do processo de acontecimentos espelha-se numa nova leitura ficcional, que acontece a partir do espaço da cena. Com esta renovação, ultrapassa-se a ideia da cenografia, remetendo a leitura do público para um determinado meio, mas, em contrapartida, tal como afirma Maria João Brilhante, “[acontece] serem invadidos [os espaços ocupados pela cena] pelo universo criativo de Luís Castro” (*ibidem*).

De forma resumida, através da análise deste espetáculo podemos observar que Luís Castro demonstrou a possibilidade de se representar Santareno de uma outra forma, para além da que prevalecia no panorama do teatro nacional. Compreende-se que a performatividade e a palavra escrita deste caso em particular, embora com contiguidades diferentes, tenham convergido perante aquilo que pretendiam comunicar. O Pecado que em 1998 fez ressurgir Santareno no meio teatral português, confrontou-nos também com outros modos de ver. Mais à frente nesta tese analisar-se-á o método criativo de Luís Castro, que veio a resultar neste espetáculo.

3.6.1.2 António Marinheiro. O Édipo de Alfama (1960)

Antes de passar para o caso cénico de Luís Castro, analiso determinadas partes fundamentais do texto que abriram espaço para que este caso performativo²⁰¹ se debruçasse sobre o tema da marginalidade. Numa primeira análise, pretendo salientar que as personagens se movimentam no âmbito de um ambiente que era próprio do bairro de Alfama em meados do século XX. Decerto que autor não tenha escolhido este bairro por mero acaso, acima de tudo devido à relação e à movimentação das personagens entre o bairro propriamente dito e o cais de Lisboa. Já Castro, quando por mim entrevistado, disse que “podia acontecer noutra sítio qualquer, desde que retratasse o Portugal mais pobre e marginalizado (Castro, 2018). Mas na minha perspetiva, chega a parecer que seria muito difícil este enredo acontecer noutra zona qualquer. O ambiente social, económico e afetivo

²⁰¹ Tal como Maria João Brilhante afirmou, “A ressonância de O pecado de João Agonia manifesta-se na performance através da criação de universos e ambientes a-propósitos do texto (...)”. Disponível em: www.karnart.com. Acedido em outubro de 2018

retratado por Santareno corresponde às marcas culturais que definiam este bairro na altura. Anoto que Alfama, na década de 60, apresentava o seu maior número de índice populacional entre meados do século XIX e o século XXI²⁰². Tudo leva a crer que o ambiente social deste bairro, em resultado de um país socialmente assimétrico, proporcionava uma realidade marginal, protagonizada pelas classes sociais mais desfavorecidas da época. Por outras palavras, Santareno procurou uma dimensão concreta para o seu drama, que se propiciava a uma reflexão sobre as condições de existência do indivíduo, considerando os parâmetros sociais, culturais e económicos da época.

Devido às matrizes literárias que sustentam o enredo desta obra, alguns investigadores, como Ália Rodrigues, têm vindo a considerar esta peça como um exemplo de reescrita dos mitos clássicos (Rodrigues, 2007:154). De facto, no desenvolvimento das suas personagens, dá-se a ver o homem como objeto social. Rodrigues avança que “(...) independentemente da vontade que as move, são estigmatizadas pelo meio, pela hereditariedade e pelo momento histórico.” (*ibidem*:155). Ainda sobre esta mesma particularidade, a mesma investigadora, no que se refere à evidente inspiração do mito tebano²⁰³, conclui que o Édipo de Alfama se sustenta, segundo as suas palavras, “numa família verosímil num bairro como Alfama na década de 60, antro de flagelos sociais, consequências de determinados desequilíbrios históricos” (*ibidem*:156). Podemos assim assumir que as personagens são remetidas para uma realidade verdadeiramente circunscrita. É claro que na sua maioria se encontram encurraladas dentro de si próprias, presas à respetiva realidade social, à exceção de “(...) Amália e António [que] parecem ficar à margem da dissolução moral institucionalizada, pois procuram uma realização pelas vias do amor” (*ibidem*:162).

Nas suas diferentes dimensões humanas e sociais, este texto destaca-se, à semelhança de outras obras do autor, pela obsessão das personagens. A angústia, que muitas vezes é vivida até ao extremo, também leva o leitor/espectador para a peculiar realidade do bairro típico de Alfama. Por exemplo, repare-se no seguinte excerto, referente ao momento em que Amália, já desconfiada da possível tendência homossexual de António, diz o seguinte:

²⁰² Segundo os dados estatísticos do I.N.E., a década de 60 é aquela em que Alfama tem maior população 13.009 habitantes. Na década anterior tinha 8.350 e na seguinte, 9.383. Para se ter uma melhor ideia do decréscimo acentuado, repare-se que em 2001 Alfama tinha 3824 habitantes

²⁰³ Édipo Rei, um mito clássico na História da Filosofia. O psicanalista Sigmund Freud (1856-1939), no século XIX, utilizou esta história para abordar o amor dos filhos com os pais durante o período da infância.

“Amália (espécie de frenesim) – Não posso, não sou capaz de me separar de ti!: (*sic*) cada manhã, quando saís prò (*sic*) trabalho, parece-me sempre que tu nunca mais voltas, que... Jesus! Olha que eu às vezes sigo-te, vou atrás de ti, sem tu dares por isso... E já tenho ficado horas escondida a ver-te trabalhar/ (...) Queria abraçar-te tanto, tanto, tanto, que tu... Queria (*sic*) poder-te ter-te aqui, dentro de mim, quando a gente tem Nosso Senhor quando comunga. (...)”

(Santareno, 1960:87)

No âmbito da presente análise, torna-se ainda mais evidente que entre o meio social e a personagem existe uma relação. Aliás, são aqueles determinados parâmetros sociais e culturais, escolhidos e desenvolvidos por Santareno, que vão definir o lado psíquico e biográfico das personagens. Nesta obra, essa ligação permite denunciar e enquadrar os contextos sociais dos protagonistas. No meu entender, este, é um dos aspetos que mais consegue demonstrar a decadência da sociedade portuguesa da época, e, particularmente, do indivíduo²⁰⁴, chegando quase que ao distúrbio das relações interpessoais. Uma ideia que pretendo aqui referir é que Santareno leva a circunstâncias extremas algumas emoções por parte de certas personagens, mesmo que esta questão já se integre dentro da competência da psicanálise²⁰⁵.

Realço ainda um outro aspeto do texto, relacionado com o facto de uma grande parte de António Marinheiro. O Édipo de Alfama (1960) se situar no meio privado (aspeto esse de que Luís Castro prescindiu na totalidade), que permitiu deslocar a sua leitura para dentro da vida íntima das personagens, das suas casas e das suas relações mais próximas. Vejo que com esta dupla dimensão de espaço (o ambiente privado e o ambiente social), se reforçaram outros pressupostos para além das condicionantes do meio social acima mencionadas. É quase como se, ao entrar no meio íntimo da personagem, o indivíduo se superasse como

²⁰⁴ Sobre a intencionalidade de aprofundar o drama traçado para as personagens, aliando-o às características da orientação performativa da palavra escrita, Ália Rodrigues recorda que “ (...) no final da peça, ao mesmo tempo que tem lugar o clímax no interior da casa de Amália, ouvem-se gritos da rua (...) esta simultaneidade de cenas não é fortuita, pois além de funcionar como expediente dramático, intensificando o isolamento do drama familiar, exige um quadro recorrente da vida quotidiana de Alfama, mostrando as problemáticas sociais que determinam aquelas vidas: o alcoolismo, a violência doméstica, a pobreza material e espiritual” (Rodrigues, 2007:167)

²⁰⁵ Analisando a ligação entre o contexto social e vida do indivíduo, Ália Rodrigues esclarece que neste enredo, “ (...) os verdadeiros culpados são os outros, os que gritam na rua exigindo suicídio (...) Na verdade, o confronto final entre Amália e os populares actualiza um dos temas predominantes na obra de Santareno, o isolamento do indivíduo face à sociedade que o integra.” (Rodrigues, 2007:161)

objeto social e passasse a ser indivíduo como objeto individual. José Oliveira Barata fez referência a este tópico, chegando a compará-lo com “ilhas sociais dotadas de valores próprios” (Rodrigues, 2007:161).

3.6.2 Casos Cénicos. Análises

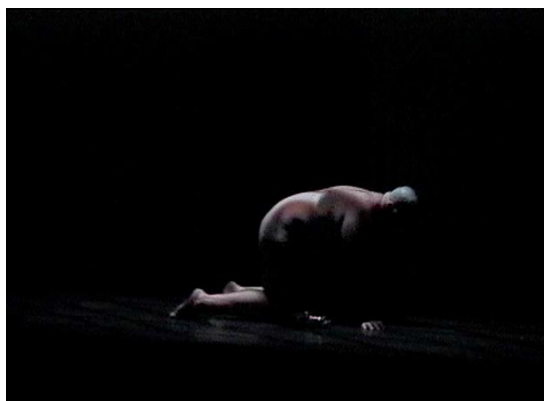
3.6.2.1 O Pecado (1998). Encenação de Luís Castro no CCB

Para o processo de análise, tive como prioridade entrevistar o encenador²⁰⁶. Estabeleci ainda contacto com os respetivos *dossiers* de encenação. Pretendo, na medida do possível, dar a conhecer esta criação e o seu enfoque performativo, que no meu entender faz parte do conjunto de casos que transitaram de “modelos teatrais mais canónicos para formas artísticas mais híbridas” (Madeira, 2009:9), movimentando-se através de práticas e junções das várias disciplinas artísticas, que passaram a ocupar “no início dos anos 2000, novos espaços de programação cultural em Portugal” (*idem*). O Pecado (1998) faz parte desse período das produções nacionais, para além disso, para os processos de encenação de Santareno, representa um marco de viragem, constituindo um modo de expandir as possibilidades de trabalho dramaturgico em relação com as dinâmicas transdisciplinares da contemporaneidade.

Em entrevista, Luís Castro afirma que logo na fase do trabalho dramaturgico, o texto de Santareno “foi todo limpo” (Castro, 2018). Este afastamento da palavra e a negociação dos sentidos do texto original foi um dos aspetos privilegiados, de tal forma que pode afirmar que deste movimento de transformação intensa do texto nasceu uma nova dramaturgia. O encenador explica que no final desta primeira fase passou-se para a elaboração do caderno de encenação, que acabou por se subdividir em 75 cenas. Seguidamente, esclarece: “o que fiz foi começar a trocá-las de ordem e a pensar numa lógica que mantivesse o clímax final, mas que não revelasse o jogo logo todo (Castro, 2018).

²⁰⁶ Anexo XII - Entrevista n.º 1

Figura 47 - *Imagem do espetáculo O Pecado (1998, Lisboa). Ator/performer: Pedro Lopes*



Autor: Vel Z

Fonte: <https://karnart.org/pecado/>

Portanto, o processo dramaturgia do espetáculo desenrolou-se por três fases:

1. «O processo de limpeza do texto» - Esta primeira etapa tinha como função limpar a intensidade da palavra proposta pelo texto original. Ressalvo a ideia de que isso não significa um subsequente enfraquecimento da intenção do drama. Aliás, Luís Castro procurou transferir parte dessa intensidade para a linguagem por si procurada, marcada por um carácter maioritariamente performativo. Entendo que desde o início deste processo, *O Pecado* (1998) colocou à prova a universalidade do teatro de Santareno que assim se converte num autor associado a um trabalho em registo claramente performativo;
2. De seguida, organizou-se a estrutura que resultou da etapa anterior, dando origem a 75 cenas;
3. Por último, organizou-se a ordem dessas mesmas cenas. Esse processo ocorreu segundo uma lógica original, dando origem a uma nova dramaturgia. Por exemplo, a ordem das cenas do texto de Santareno sofreu várias alterações. Esta ideia veio da necessidade, segundo nos explicou o encenador, “em pensar numa lógica que mantivesse o clímax final, mas que não revelasse o jogo todo” (idem). Em consideração à energia da obra, o que mais lhe interessava era encontrar uma nova intensidade, resultante da expectativa da imprevisibilidade do espetáculo (Castro, 2018) que, numa produção assinada por Luís Castro, dificilmente seria de outro modo porque, como ele mesmo disse:

“Eu odeio espetáculos previsíveis, papinhas dadas. Eu, sentar-me num espetáculo em que eu já sei o que vai acontecer aborrece-me, começo a pensar noutras coisas. Há uns que são muito inspiradores, tu comesças a pensar noutras coisas, mas estás preso ali, mas se comesças a entrar num esquema de muita previsibilidade (...) nos meus trabalhos de criador tenho esse ponto de vista de que eu gostava de ver. É do jogo, das palavras cruzadas, do puzzle, do enigma. Gosto disso, do mistério, como eu acho que a vida é. E depois gosto de pôr as pessoas a trabalhar de alguma maneira.”

(Castro, 2018)

Relativamente às personagens, as doze originalmente propostas por Santareno passaram a dez, incluindo assim toda a família Agonia e toda a família Giesta. Castro explica-nos que, para além disso, não se podia deixar de lado “a décima personagem que é o pilar e o motor da tragédia: Manuel Lamas, o indivíduo que esteve na tropa com o João, em Lisboa, e que sabe umas coisas²⁰⁷ e vai dizer na aldeia que (...) De que forma isto aconteceu em cena?” (*idem*).

Já ao nível do espaço, *O Pecado* (1998), ao ser apresentado no pequeno auditório do Centro Cultural de Belém²⁰⁸, deparou-se com um contexto limitado e condicionado. Luís Castro concebeu “[um] fosso e duas plateias, uma de cada lado” (*idem*), como nos explicou. Dentro do fosso, que pode ser entendido como o espaço de representação, “havia dez estrados. Um para cada personagem.” (Castro: 2018). Sobre a nova organização das cenas dramáticas do espetáculo que, como já vimos, são diferentes da ordem da obra escrita, o encenador explicou que este aspeto pode naturalmente ser visto como um processo dramático de natureza cruzada.

Este conceito de uma ordem cruzada, orientado para as diferentes cenas, também foi utilizado como metodologia do trabalho de atores: cada ator tinha o seu palco. Esta opção praticamente estabeleceu para cada um dos atores/personagens um ambiente cénico único, intransponível aliás para qualquer outro. Como se processou esta dinâmica na relação com novas linguagens performativas? Nas palavras do próprio Luís Castro: “foi um método que

²⁰⁷ Está a referir-se a uma eventual relação amorosa entre as duas personagens em causa

²⁰⁸ Segundo nos disse Luís Castro, uma das razões pelas quais *O Pecado* (1998) foi apresentado no pequeno auditório teve diretamente que ver com o facto de ser “o único que permitia duas frentes” (Castro, 2018)

aconteceu isoladamente com cada ator, no início, portanto, cada um tinha as suas cenas e ensaiava sozinho” (Castro, 2018).

É importante compreender que, nesta primeira fase de trabalho, cada ator não se dedicava apenas à relação consigo mesmo. A partir do espaço confinado do seu estrado²⁰⁹, tinha ainda que “descobrir a cozinha, o quarto, relacionava-se com a mãe para ali e com o João para aqui (...) ele descobria e contextualizava-se” (*idem*). Portanto, pode-se considerar que a pesquisa do ator aconteceu de um modo praticamente solitário, não só a sua procura de relação com os outros, mas com o próprio espaço físico da cena.

Reconheço que esta metodologia de Castro possa ser vista em sentido oposto ao modo como Santareno desenvolve as personagens e as coloca intimamente em relação; entendo que é esta a origem da intensidade dramática das suas obras. Mas Castro, ao isolar as personagens no plano performativo, descobre outros modos de desenvolvimento dessa força de relação entre elas mesmas e com o público. Embora este caso cénico não acompanhe lado a lado o texto (no sentido da representação do mesmo), a energia impulsionadora da obra dramática não deixa de ser o seu principal apoio.

Figura 48 - Ator/performer (da esq. para a dir: Eduardo Barretto, António Jorge, Pedro Siva e Rita Rodrigues). Nesta imagem pode-se ver o retângulo cénico que confina cada performer



Autor: Imagem de Vel Z.

Fonte: <https://karnart.org/pecado/>

²⁰⁹ Cada estrado tinha dois metros de comprimento por um de largura

O mesmo sucedeu com a questão dos adereços. Mais uma vez, de forma oposta ao texto, Luís Castro não recorreu a nenhum objeto ou acessório. Opção essa que, mais uma vez, vem contrariar a dramaturgia de Santareno, que é caracterizada pela indicação²¹⁰. Já numa fase seguinte, após o intenso trabalho individual de cada ator, passou-se à fase dos “ensaios em conjunto”, que incluía não só os atores, mas também os performers, que tinham uma função bem específica. Nesta etapa, os atores começaram a contracenar, mas, segundo o encenador, mantinham-se no seu “rectangulozinho”. Ainda assim, a relação/contacto entre os atores e os performers resultou numa dinâmica muito pouco convencional, algo referido por Castro: “quase que se aproximava de uma linguagem autista” (Castro: 2018). Apesar desta dinâmica relacional entre as personagens, Castro manteve-se fiel aos primeiros resultados solitários obtidos por cada ator. Ou seja, na prática, segundo ele, o resultado podia surgir da seguinte maneira:

“[S]e a cozinha era para ali, eles continuavam a falar para ali, se o quarto era para aqui, continuavam a falar para aqui. E a pessoa que lhes respondia, por exemplo, se o João estava a falar para a mãe, a mãe, por sua vez, estava a responder de acordo com a sua própria dinâmica de espaço [em suma], quando as cenas aconteciam em conjunto, no espetáculo, para além da dramaturgia cruzada e trocada, [havia] um jogo cénico descoordenado. Porque nunca havia contracena direta. Ou seja, a mãe nunca olhava para o João”

(Castro, 2018)

O espetáculo aproximou-se de múltiplas metáforas porque, segundo Castro, “de repente, tinhas, para além da surpresa do texto desordenado (...) dez universos. É quase como se tivesses dez versões da peça ao mesmo tempo. E isto era altamente estimulante do ponto de vista de descodificar do jogo” (Castro, 2018). No entanto, a título excepcional, foram criados dois momentos através dos quais iam surgindo relações abertas, diretas e vinculadas ao sentido da lógica mais convencional da representação teatral. Castro explica-nos que isso aconteceu nos momentos “em que o pai (...) lhe dá o beijo na boca, antes de o levar

²¹⁰ Como exemplo sobre a intensidade de referências cénicas usadas por Santareno (no sentido da proposta para acessórios/adereços) transcrevo a didascália correspondente à Cena III do II ato: “que traz a bilha com água/ João ajuda-a a poisar a bilha/ Maria Giesta ajuda a descer, da cabeça da Rita, um cesto com verduras” (Santareno, 1969:87)

para o matar e o momento em que ele abraça a mãe (...), quando a vê a primeira vez, depois de dois anos de ausência” (Castro, 2018).

Com o intuito de separar cada cena, a encenação criou um momento intermédio que se aproximava da função desempenhada pelo coro da tragédia grega²¹¹. Estas mudanças estavam a cargo do grupo de *performers* que, nos diferentes níveis do espaço, iam surgindo a partir do perímetro que circundava o fosso. Portanto, pode-se considerar que os *performers* se mantinham no perímetro do palco, pois durante estes interlúdios, os *performers* permaneciam no fosso, e lá mantinham-se deitados, assumindo, assim, como recorda Luís Castro, “uma atitude neutra (...) depois, escuro, (...) e vem a [nova] cena” (Castro, 2018).

Figura 49 - Fotografia Ator/performer (ao centro: Isabel Ruth. À direita: Gisela Cañamera; à esquerda: Martim Pedroso; ao fundo: Pedro Lopes)



Autor: Vel Z.

Fonte: <https://karnart.org/pecado/>

Esta inovação performativa posta na encenação d’O Pecado (1998) abre novas perspetivas críticas sobre o sentido da palavra de Santareno. Para além da proposta de reorganização das cenas originais, através da intervenção dos *performers*, foi possível estabelecer múltiplas possibilidades de leitura no âmbito do mesmo espaço/tempo, ou seja, o público teve acesso em simultâneo “à leitura dos *performers* e à leitura dos atores” (*idem*),

²¹¹ Sobre isto, Luís Castro esclarece: “[os *performers*] não diziam o texto mas faziam ações, ações essas que, de alguma maneira, julgavam, criticavam, opinavam sobre a cena que tinha acabado de acontecer” (Castro, 2018)

na medida em que lhe era permitido ver as duas dimensões: a do fosso, onde se encontravam os performers, e a do palco, onde os atores permaneceram ao longo de todo o espetáculo.

Podemos então afirmar que esta encenação de Luís Castro deu início a novas formas do teatro dar a ver Santareno. Na realidade, conseguiu demonstrar modos inovadores de se encenar este dramaturgo. Para além da alteração dos ritmos propostos pelo texto, trouxe uma inovação à própria obra e ao próprio autor, permitindo ao público confrontar-se com outra organização/estrutura do mesmo²¹². A alteração da ordem dos acontecimentos e da dramaturgia do texto veio reforçar a abertura múltipla do Santareno. Podemos compreender isso quando se olha para a forma como Luís Castro pretendeu retratar o tema da homossexualidade. Neste caso, a cena tirou partido do debate em si. Na verdade, procurou-se na performatividade cultural e contextual de 1998 uma maior eficiência, quando comparado com a obra escrita de 1961.

3.6.2.2 António Marinheiro (2001)

Em 2001, António Marinheiro. O Édipo de Alfama (1960) foi encenado por Luís Castro e produzido pela Karnart. Dois anos mais tarde, em 2003, esta mesma encenação fez parte da programação do Teatro Nacional de São João. Por esta obra se relacionar com o tabu das relações de incesto, tendo em conta os constrangimentos sociais colocados pela temática, espera-se do teatro contemporâneo uma leitura emancipada e distanciada do contexto fortemente interdito que caracterizava o tempo da escrita de Santareno.

É de todo admirável que Luís Castro, sob o perfinst (a sua metodologia da criação), tenha extravasado e emancipado a dimensão simbólica de carácter regionalista que se encontra associada ao texto de partida. Daí surgiu o espetáculo António Marinheiro (2003), uma encenação que deu a esta obra outros sentidos de leitura. A presente análise tem a intenção de confirmar que este caso performativo foi capaz de ampliar o universo imagético do teatro de Santareno.

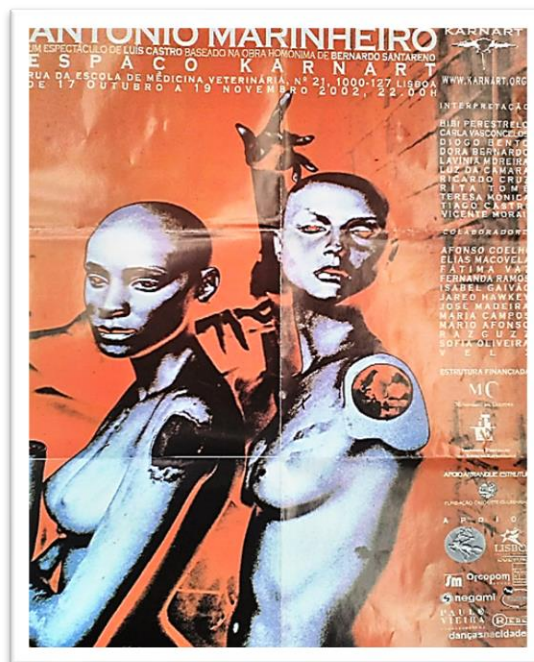
O encenador aborda as rocambolescas relações sentimentais, sexuais, afetivas e familiares que, em certa medida e à luz do texto, se compreendem como responsáveis pelos conflitos mais acentuados que

²¹² Relativamente às cenas trocadas, Castro explica que “cada ator representava no seu palco para cada interlocutor e no seu quadro cénico” (Castro: 2018)

se verificam entre as personagens, que se movimentam à margem daquilo que cada uma delas deseja realmente para a sua própria vida. Portanto, neste caso, a marginalidade não tem de ser vista como resposta a um comportamento pessoal desviante, mas à margem da liberdade do sujeito para ser ele mesmo, ou seja, situase no âmbito do debate que cada personagem desenvolve consigo mesma.

Deste modo, podemos antecipar a ideia de que esta encenação veio, no entanto, potenciar a fragilidade do indivíduo. Independentemente das causas, este encontra-se numa posição duplamente marginal: perante as expectativas para consigo próprio e ainda quando passa a ser considerado um marginal perante os padrões sociais em que se encontra. É o caso do obscuro amor erótico entre Amália e António, já que no final se esclarece que entre eles decorre uma relação enquadrada na categoria de incesto, considerando que os amantes têm uma relação de consanguinidade

Figura 50 - imagem da capa do programa de Sala, que igualmente serviu de base para o cartaz e toda a restante divulgação



Autor: Vel Z.

Fonte: Documento gentilmente cedido por Luís Castro

Como primeiro ponto, sendo para o autor a escolha do bairro de Alfama decerto um aspeto relevante, visto fazer parte do título da obra, refira-se desde já que este espetáculo se permitiu a um desvio considerável das simbologias visuais, que no plano escrito têm a aparente função de o associar ao bairro típico de Lisboa. Porém, ao ousar o recurso outras formas de expressar Santareno, Castro optou por despovoar a cena de qualquer código visual que remetesse o espetador diretamente para o respetivo bairro. O ambiente cénico é, assim, estruturado sob um fundo negro. Foi surpreendente que nem assim a energia presencial deste bairro foi completamente anulada. Apesar de a cena se apresentar sob um fundo negro, o público pôde presenciar o bairro; mesmo dispensado os ícones visuais, Luís Castro estabeleceu uma ligação entre as competências humanas inerentes a cada actor/performer e a realidade social que Santareno apresenta neste drama. Nessa medida, pode-se dizer que a identidade social desse bairro à época do texto não esteve comprometida.

A forma como cada personagem se debate no espetáculo traduziu-se numa carga tão densa e viva que, apenas com esta dimensão humana, foi possível despertar no espetador a perceção do carácter marginal da micros-sociedade de Alfama. Para além do interior das personagens, os figurinos que as compuseram também sinalizaram a presença de Alfama (ou de qualquer outro bairro típico). Por exemplo, ao vestir todas as personagens femininas de preto, o encenador destacou ao sentimento espiritualizado, normalmente evocado pelo estado de luto. Na justaposição dessa «negra» condição, mesmo que de modo disperso, iam surgindo apontamentos coloridos, simbolicamente presentes nos lenços para a cabeça e para o pescoço, como também nos aventais das mulheres. Quanto aos três performers que levaram António para cena, foram vestidos com o típico traje de marinheiro. Esta indumentária, embora não simbolize especificamente Alfama, representa o quotidiano do bairro (desde a sua relação de proximidade com o porto marítimo de Lisboa). Em oposição, Rui e Rosa surgem com roupas expressivas e coloridas. No entanto, tal sucede porque, como explica Castro, “os figurinos contextualizavam, mas não era preciso, embora eles falassem de Alfama, tornava a peça mais universal” (Castro, 2018).

Ainda sobre os sentidos da relação entre o bairro de Alfama e o texto, o encenador afirmou o seguinte: “podia ser na Madragoa, na Mouraria ou numa das ilhas do Porto. O que ele quer dizer é: isto, é Portugal num determinado contexto urbano. Pouco literato, muito agarrado aos preconceitos, mas, ao mesmo tempo, com uma grande ansiedade de fugir, de voar” (*idem*). Castro lembra que para além da especificidade deste bairro, Alfama

representava “a genuína Lisboa (...) o mais típico dos bairros de Lisboa, o mais aclamado pelo Estado Novo.” (*idem*).

Entendo que uma das propostas mais inovadoras de Luís Castro desenvolve-se durante o processo de desdobramento das personagens principais. Para a investigadora e jornalista Cláudia Galhós, essa situação processou-se da seguinte forma:

“Para cada uma das três personagens – António (filho-amante), Amália (mãe-amante) e Bernarda (mãe de Amália, avó de António) – encontrou três intérpretes e absorveu a sua individualidade para criar três formas diferentes de vivenciar uma mesma personalidade”

(Galhós, 2003)

Esta tridimensionalidade orientada a partir de cada uma destas personagens²¹³ levantou múltiplos desafios. Não apenas no sentido lato de se abrir a obra a novas ideias e conceitos, mas especialmente na inovação perante seu teatro que, até ao momento, era maioritariamente proposto nos termos de uma encenação mais conservadora. Mais concretamente, Luís Castro desafia os critérios padronizados por aquelas encenações de pendor mimético. Luís Castro confronta a obra de Santareno com novos territórios de leitura e busca uma relação questionadora e performativa com os textos de Santareno. Este caminho inclui assim uma exposição às contingências do processo criativo e das próprias formas da interpretação:

“(...) havia uma preocupação minha (um bocadinho didática) que era contra aquela coisa da encenação antiga, em que os encenadores partiam para o espetáculo com uma ideia pré-concebida na cabeça que é: eu quero que o ator faça isso, diga isto, representa isso e faça assim (...). Como é que se pode querer que o ator faça aquilo se o ator é aquele, tem aquela alma, tem aquele biorritmo, aquela forma de se emocionar, sentir, respirar? Como é que tu queres, independentemente de quem for, que o resultado seja o mesmo?”

(Castro, 2018)

²¹³ Sobre esta conceção, Luís Castro explica na entrevista que “(...) eu tinha três grupos familiares: três Amálias, três Bernardas e três Antónios (...)” (Castro: 2018)

Figura 51 -Fotografia de Tiago Castro e Luz da Câmara



Autor: Maria Campos

Fonte: <https://karnart.org/antonio-marinheiro/>

Sobre a construção performativa das personagens, Castro dirá que “havia três elencos a fazer a mesma peça” (Castro, 2018), salvaguardando os raros momentos em que entre eles se trocavam algumas palavras: “cada palco tinha a sua narrativa e a sua própria dramaturgia (*idem*), aliás, cada cena, tinha uma identidade muito própria, podia existir sozinha, nalgum sítio (...)” (*idem*).

As personagens Rosa e Rui desenvolviam-se, a título excepcional, através de uma estratégia totalmente à parte. Cada um deles tinha um palco próprio, através do qual lhes era dada a possibilidade de contracenarem com qualquer agrupamento de atores. Refira-se que os três elencos de cada um dos três palcos não estabeleciam qualquer ligação entre si. É curioso verificar que esta ideia pode efetivamente ser ligada à proposta de Santareno. Na sua obra, estas duas personagens são colocadas à margem da sua própria realidade, ou seja, tanto um como o outro desconheciam a relação biológica que os unia. De certa maneira, entende-se que o autor remete as personagens para uma dimensão de obscurantismo tal, que camufla a relação de incesto que entre eles se mantém. A partir do momento em que

Castro os conserva isolados, em cena, pode-se dizer que os atores sustentaram a marginalidade dessas personagens, condição essa que já parte do texto.

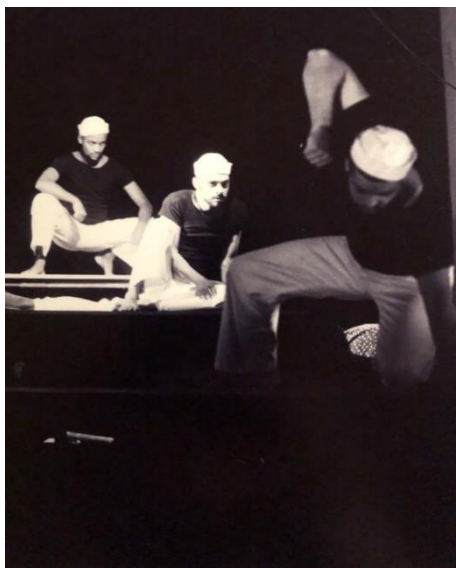
Neste sentido, visto que as personagens se encontram, em simultâneo, a viver múltiplas dimensões (umas conscientemente, outras não), também se pode considerar que umas se posicionam à margem de outras. Ao reproduzir três identidades diferentes para cada uma das personagens (através da realidade que se passava em cada um dos três palcos), Luís Castro transpõe para a cena as múltiplas intensidades e possibilidades da palavra escrita, mostrando, acima de tudo, a extensa dimensão do plano psíquico que caracteriza as personagens no teatro de Santareno. Na sua grande maioria, são personagens que estabelecem confrontos pessoais levados a extremo, debatendo-se, portanto, com os múltiplos eus que podem existir dentro de cada indivíduo. Essa condição foi de facto transferida para o plano performativo por Luís Castro. Já na primeira edição de António Marinheiro. O Édipo de Alfama (1960), o encenador António Pedro escrevera o seguinte:

“(…) as personagens que o obsidiam [a Santareno] e de que não se desfaz por completo, desmultiplicando-as de peça para peça, como variantes, em vez de as consumir, a cada uma de uma vez para sempre, no belíssimo monstro mítico e humano que de cada um resultaria.”

(Santareno, 1960:s.p.)

Assim sendo, parece-me pertinente associar este espetáculo a um género de itinerário percorrido no interior mais recôndito das personagens de Santareno. Porém, como já mencionei, nem todas as personagens deste texto se apresentam neste espetáculo. Castro afirma que seleccionou “a mãe, Bernarda; a filha, Amália; o filho/amante dela, António (...) o núcleo dos três; o núcleo da família (...). E depois, o Rui e a Rosa; o Rui, o marinheiro amigo de António que tinha, com ele, andado na marinha e que a gente sente com quem tinha mais do que uma amizade.” (Castro, 2018).

Figura 52 - Fotografia do espetáculo (da esq. para a direi.: Ricardo Cruz, Diogo Bento e Tiago Castro)



Autor: Maria Campos

Fonte: <https://karnart.org/antonio-marinheiro/>

No contexto da dramaturgia do espetáculo, este processo fez-se valer de uma estratégia semelhante àquela que ocorreu em 1998, com “O Pecado” (1998). Ou seja, Luís Castro entende que, em primeiro lugar, teve que “limpar Santareno, cortar a peça em cena e trocálas de ordens.” (Castro: 2018). De novo, como no caso anterior, este género de reconfiguração da ordem original do texto não deve ser visto como uma destruturação do mesmo. Antes, foram as necessidades cénicas que readaptaram o texto à linguagem performativa, partindo sempre dos objetivos e das propostas da própria encenação.

Observando o resultado da dramaturgia do espetáculo, deparamo-nos com uma prova significativa de que o texto de Santareno é resiliente, mesmo quando se depara com alterações tão significativas, como a fragmentação e a recomposição. Em resultado do desagregamento da ordem original do texto dramático, não deixa de ser espantoso concluir que, após cada uma destas unidades do texto se fracionar por via do trabalho dramaturgico do espetáculo, resiste e revela a potência da sua voz e dos seus temas. Com a fragmentação do texto, cada uma das suas partes passa a representar como que uma linha narrativa e dramaturgica. Após este trabalho sobre a unidade original do texto dramático, verifica-se a necessidade de se encontrar um novo sentido para a construção da dramaturgia do espetáculo. Nas suas palavras, o encenador teve “[que] encontrar uma lógica que fizesse

sentido e, no meu caso, fez sentido começar com Amália desnorteada: ‘eu vou-me matar’ (que era uma espécie de preâmbulo e, de repente, começava a coisa)” (*idem*).

Tal como o efeito triangular das personagens e dos três palcos, também a disposição do espaço cénico foi pensada neste conceito triangular. Ergueram-se três palcos em forma de cruz. Estes, segundo nos explicou o encenador, foram concebidos da seguinte maneira: “um maior e mais largo; um pequeno e mais estreito e um comprido” (*idem*). Cada palco pertencia a um grupo de três atores no qual, como já foi explicado, cada grupo correspondia aos desdobramentos das três personagens. Ou seja, o encenador esclarece que em cada palco surgiam “três Amálias, três Bernardas e três Antónios” (*idem*).

Quanto às Amálias, Castro recorda-se que “uma era muito maternal, porque desenvolveu assim. A outra era muito fria; era a Dora Bernardo que abre o espetáculo, e a outra, muito sensual. Portanto, aconteceram três leituras completamente diferentes das Amálias.” (*idem*). O mesmo se passou com a personagem António, para quem também foram construídos três perfis. Segundo Castro, “um era mais feminino porque o ator era assumidamente gay (...) sentia-se uma ambiguidade sexual (...) o outro masculino e o outro muito ingénuo” (*idem*).

Figura 53 - Fotografia do espetáculo (da esq. para a dir: Carla Vasconcelos, Luz da Câmara e Rita Tomé)



Autor: Maria Campos

Fonte: <https://karnart.org/antonio-marinheiro/>

Um outro ponto semelhante à encenação anterior, relaciona-se com o facto de que em momento algum os atores abandonaram a cena. Quando não participavam, como explicou Luís Castro, “neutralizavam-se. Na verdade, o fora da cena acontecia [com os atores] deitados; fechados de alguma maneira” (*idem*).

Numa tentativa de consolidar o registo deste espetáculo, podemos dizer que havia três elencos a fazer a mesma peça, mas que estes se encontram isolados em três palcos diferentes. Entre eles raramente se estabelecia algum contato, mas sempre que tal sucedia, era feito com poucas palavras. Porém, o que prevalece, segundo o encenador, “[era fazer com que] cada palco [tivesse] a sua narrativa e a sua própria dramaturgia. [Cada cena tinha] uma identidade muito própria, podia existir sozinha, nalgum sítio (...)” (*idem*).

Quanto ao acompanhamento que Luís Castro presta ao processo de pesquisa do ator, este aconteceu em simultâneo com os três atores que se encontravam a desenvolver a mesma personagem. Durante a fase de ensaios, Castro percorreu todas as cenas com cada um dos grupos, com exceção do Rui e da Rosa, que apenas trabalhavam nos momentos de contracena: “As cenas existiam num todo, numa cenazinha, uma cena das minhas acontecia naquele palco e fechava ali, depois, a outra cena, desordenada no tempo, acontecia no outro palco (...) nunca havia contracena direta” (*idem*).

Os *performers* tinham de estabelecer os momentos de passagem entre as diferentes partes demarcadas pelo resultado do trabalho dramaturgico. A descoberta desta metodologia aconteceu através de um processo de experimentação. Para além do encenador, pode dizer-se que foram os próprios atores que, pelo contributo da sua individualidade, se foram apropriando das frações do drama que mais se adequavam às características de cada um. A encenação propiciou que fosse o próprio ator a modelar uma parte do processo criativo da personagem. Esta ideia, nas palavras de Luís Castro, este processo é apresentado da seguinte maneira:

“Nos ensaios, ensaiei tudo com todos. Ou seja, eu fiz ensaios individuais com cada grupo do princípio ao fim da peça (...). Mais tarde, fiz um entrosamento e percebi (...) quais os que tinham chegado a um melhor resultado para as cenas 1,2,3,4,5. Depois, escolhi (...)”

(*idem*)

Este método atribuiu ao próprio espetáculo performativo um estilo comunicativo muito próprio. A forma como o corpo e a mente de cada ator se ia relacionando com o caráter de cada personagem foi um dos aspetos que a encenação teve sempre em conta: “mesmo quando não estavam em cena (...) tinham presente aquela carga, e, quando pegavam, arrancavam dali, portanto, a coisa era muito fluída (...) muito desafiador, muito enigmático e verdadeiro”, como nos explicou Luís Castro (*idem*).

Sem dúvida que estamos perante um caso cénico que pode ser visto como uma encenação pioneira, pelo menos desta obra em particular. Mais uma vez, Luís Castro acentua a performatividade do texto de Santareno. Se este convoca Sófocles, olhando para os clássicos gregos, e o inscreve na dramaturgia portuguesa do século XX, pode-se dizer que o próprio Luís Castro, por seu lado, transfere uma parte da realidade do povo português da década de 60 do século XX para o século XXI, acordando sobretudo os fantasmas que condicionaram a vida de muitos daqueles que protagonizaram um tempo social caracterizado por uma forte opressão. Em António Marinheiro (2001) assistimos a um verdadeiro impulso da palavra de Santareno, recolocando-a, indubitavelmente, em diálogo com a deriva performativa do séc. XXI.

Em relação com o conceito de *perfinst*, criada pelo próprio Luís Castro, o pensamento do espetáculo acentuou a linguagem performativa que cruza a performance com a instalação. Entende-se que a produção deste espetáculo, quando comparada com *O Pecado* (1998), tornou mais visível a expressividade do conceito de *perfinst* e a marca das produções da Karnart.

Após a presente análise, concluo que esta criação abre os corpos fechados inerentes à palavra escrita, agora transportados para a energia corporal/sexual dos atores/performers. Estes, em concreto, experimentaram o processo de libertação da sexualidade reprimida, patente na época da obra escrita, mas ainda presente no tempo da encenação. Essa abordagem, tal como é sabido, sempre fez parte das mais profundas inquietações da vida pessoal do autor, estando aliás presente em todo o seu teatro.

Podemos assim afirmar que que António Marinheiro (2001) acabou por se distanciar da estética naturalista muitas vezes associada aos caminhos do texto de Santareno, mostrando que a palavra escrita do autor transcende de várias formas a normatividade dos estilos e das linguagens literárias e dramáticas. Este trabalho de Luís Castro promove ainda o debate público sobre o autor e o lugar do seu teatro. É inegável que Luís Castro reformulou a

designação e a conceção que prevalecia sobre Santareno, ampliando, com esta proposta performativa, as perspetivas críticas sobre a sua obra dramática.

Justificar que este espetáculo remete António Marinheiro. (*O Édipo de Alfama*) (1960) para dentro do ciclo da marginalidade, na verdade, e de acordo com a presente proposta, não é de modo algum uma tarefa complexa. Legitima-se esta associação não apenas devido à interpretação da obra escrita, mas sobretudo, em resultado das presentes conclusões sobre a conduta artística de Luís Castro, que remeteu Santareno, no meu entender, para um género reflexivo até à data nunca dantes tentado.

3.7 Ciclo da Liberdade

3.7.1 Ressonâncias em *Português, Escritor, 45 anos de idade* (1974)

“Para existir teatro é necessário começarem por existir os palcos onde ele se faz. Uma literatura dramática que nascesse para as bibliotecas seria uma monstruosidade semelhante à duma maternidade que ajudasse os meninos a virem a este mundo para os meter a seguir em frascos de fenol.”

(Pedro, 1975:12)

A 5 de julho de 1974, estreou no Teatro Maria Matos o primeiro texto dramático português após o 25 de Abril. Foi com *Português, Escritor, 45 Anos de Idade* (1974) que o país assistiu a esta dupla estreia: do texto em si e da representação de uma obra nacional depois da revolução de 1974. Ao considerar o enquadramento político e social do país, não creio que este texto tenha sido selecionado aleatoriamente. Como adiante veremos, este texto apresenta, em jeito de desabafo, um retrato vivo sobre alguns dos impactos da censura, principalmente quanto aos irreparáveis efeitos que teria sobre os autores de teatro e o mundo teatral na sua generalidade.

Nesta obra, Santareno tenta mostrar alguns dos efeitos da censura no teatro português, cruzando-os com aspetos autobiográficos. E assim denuncia alguns violentos aspetos da privação de liberdade à época salazarista, confrontando essa violência com o sofrimento da vida do povo português, como os jovens obrigados a combater na Guerra do Ultramar. Explícita é também a dimensão militante e política deste texto. Note-se que, logo em 1976,

Português, Escritor, 45 Anos de Idade (1974) “acaba de ser traduzida em russo e publicada no n.º. 5 da revista “Teatr”, dirigida pelo dramaturgo Afanasy Salinsky (...)”²¹⁴.

A investigadora brasileira Carla Araújo Risso, num dos capítulos da sua tese de doutoramento, debruça-se sobre a censura ao teatro português durante o período salazarista. Para o efeito, a investigadora escolhe analisar *A Promessa* (1974) e, a partir desta obra, interpreta diversos ambientes político-sociais, colocando, lado a lado, o tempo da escrita de Santareno e o tempo de algumas das suas encenações.

Esta análise, que a meu ver é um dos estudos incontornáveis sobre a relação entre a censura e teatro de Santareno, a autora defende que *Português, Escritor, 45 Anos de Idade* (1974) surge, segundo as suas palavras:

“[d]epois de um longo silêncio, voltou a ser ouvido e a exercer o seu papel no cenário cultural português. E a primeira voz que se escutou foi a de Bernardo Santareno: *Português, Escritor, 45 Anos de Idade* (1974), uma peça autobiográfica é o primeiro espetáculo representado sem censura depois da Revolução dos Cravos.”

(Risso, 2012:242)

É compreensível que este texto, ainda produzido durante o governo de Marcello Caetano, se assemelhe a uma narrativa de um largo período do país sob o domínio do Estado Novo. Na verdade, Santareno atravessa as duas guerras²²⁹, a ascensão do colonialismo português, a censura, as prisões, as deportações, as mortes, as eleições de 58 e as guerras coloniais. Na cena final, o protagonista desiludido diz: “Estou desesperado, a vida dói-me horripelmente” (Santareno, 1974:299). Para que a peça não terminasse, segundo a palavras de Risso:

“nesse anticlímax, Santareno faz uso do teatro épico colocando os atores a despirem-se das personagens, e com essa aproximação ao público, questiona-o:

²¹⁴ Este texto, em 1976, a par com outros títulos da dramaturgia portuguesa, foi selecionado para, através de vários meios, se divulgar o teatro nacional no estrangeiro. No número 82 de Revista *Autores* saiu uma referência a este facto, acrescentando que: “(...) uma outra peça do mesmo autor, *O Crime de Aldeia Velha*, bem como (...), foram transmitidas pela Rádio Televisão da República Alemã (...)” *In: Conselho de Administração* (1976) “Teatro Português no estrangeiro” *Autores*. n.º. 82:12

«Querem lutar? Vamos lutar!» Era a premonição do que estava por vir. E foi justamente aquilo que Santareno acreditava que era o seu testamento artístico acabou por se tornar o grito de libertação de um país inteiro.”

(Risso, 2010:246)

É certo que este texto se dirige para uma fase histórica verdadeiramente relevante e singular. A realidade deste drama remete o seu enquadramento simbólico para um contexto nacional marcado por um momento histórico significativo. Para Maria Helena Serôdio, Português, Escritor, 45 Anos de Idade (1974) representa um dos grandes vultos da dramaturgia portuguesa: “[Santareno] soube criar universos trágicos extremamente consistentes e soube auscultar as condições sociais, políticas, da existência da tragédia, sem perder de vista o que era ser português” (Risso, 2010:246). Rancière refere-se à relação das condições da produção artística com o enquadramento político-social que a acolhe. Para o filósofo francês, “A política da arte é resultante do entrelaçamento de três lógicas: a das formas da experiência estética, a do trabalho ficcional e a das estratégias metapolíticas” (Rancière, 2010:99).

É entre estes pontos que o teatro cumpre com uma das suas dimensões mais abrangentes e contemporâneas. Para Rancière, isso acontece quando: “o teatro é o único lugar de confrontação do público consigo próprio, enquanto coletivo” (*idem*:12). As palavras de Rancière acentuam que a capacidade interventiva e reflexiva que o teatro propõe ao espectador no espaço partilhado do encontro. Neste sentido, a escrita é essa potência que os criadores ativam, a partir da textualidade, e que expandem através das linguagens da encenação e da performatividade, acompanhando assim a evolução e as expectativas das diferentes épocas do espetáculo e contribuindo, para a transformação sensível do público. A emancipação do espectador, a que se refere Rancière, apela à conversão da função do público: as novas linguagens poderão contribuir para que o espectador passe de sujeito passivo (enquanto espectador de um espetáculo de teatro) a sujeito ativo (participante do espetáculo de teatro). Segundo Rancière, o teatro é assumidamente capaz de:

“[devolver] aos espectadores a posse da consciência e atividade que lhes cabe (...), a cena e performances teatrais propõem-se ensinar aos seus espectadores os meios de deixarem de ser espectadores e de se tornarem agentes de uma prática coletiva”

(Rancière, 2010:15)

3.7.2 Indícios do texto. Análise(s) prévias ao espetáculo

É que toda a equipa técnica e artística deste espetáculo foi impelida por um profundo desejo de despertar consciências coletivas, procurando suscitar a consciencialização coletiva e contribuir para a formação da sociedade que ao tempo se anunciava: “no tempo em que os dramaturgos queriam explicar ao seu público a verdade das relações sociais e os meios de lutar contra a dominação capitalista” (*idem*: 20).

Se em *Português, Escritor, 45 Anos de Idade* Santareno demonstra um tipo de saturação para com o período da sua vida em que esteve sob tutela da severa repressão da ditadura, naturalmente que as confidências deste texto vêm alertar para as profundas alterações sociais que marcaram a sociedade portuguesa da época. A denúncia nesta obra, ao se encontrar descrita de modo sequencial (ao nível dos factos históricos), elucida o leitor/público e auxilia-o a expandir-se por certas tomadas de consciência, capazes de acionar no leitor/público a tal passagem de sujeito ativo para passivo.

Esse efeito, para além de contrariar a “ilusão da prática do embrutecimento” (Rancière, 2010), também se estende pelo processo de emancipação intelectual, desenvolvido pelo filósofo Joseph Jacotot (1770-1840)²¹⁵. Tendo conta que através do teatro é possível fazer acontecer essa mudança, Rancière lembra que o palco retribui ao público: “(...) a posse da consciência e atividade que lhes cabe (...) cena e performances teatrais propõem-se ensinar aos seus espectadores os meios de deixarem de ser espectadores e de se tornarem agentes de uma prática coletiva” (Rancière, 2010:15).

Esta possibilidade da invenção de um novo teatro constitui uma reflexão indispensável. Em junho de 1974, esta ideia seria uma das prioridades mais presentes no discurso sobre o teatro português. A estreia do texto de Santareno contribuiu a seu modo para a renovação social e artística do país, que de modo galopante e fervoroso ia idealizando e efetuando a sua transição. Não podemos por isso dissociar *Português, Escritor, 45 Anos de Idade* (1974), do seu significado simultaneamente social e artístico, marcando um momento significativo da História do Teatro Português.

²¹⁵ Jacotot, exilado nos Países Baixos devido aos efeitos repressores da Revolução Francesa, conclui que era necessário alterar-se o método de ensino convencional, passando a ser conduzido pela emancipação dos seus educandos e não pelo embrutecimento. Para tal, reuniu uma série de metodologias possíveis, através das quais, a ideia da “emancipação intelectual” fazia parte

No final do texto, torna-se possível tomar contacto com alguns dos sentidos fundamentais explorados pelo autor, ao colocar a personagem «mulher» a restituir a aparência da sua personagem em cena (em confronto direto com o público), permite ao texto extravasar alguns dos conceitos convencionais do teatro, nomeadamente a vigilância que a censura mantinha quanto a qualquer tentativa de cruzar a fronteira entre o público e o palco/ator.

Perante as reflexões atualizadas do teatro, é incontestável que a relação entre arte e política, tem vindo a estabelecer uma relação particularmente intensa, em busca de novas formas de implicação política do drama, motivo pelo qual vale a pena insistir na análise deste texto fundador.

Esta obra sugere alguns movimentos temporais que deambulam entre diferentes espaços e tempos históricos que, quando transferidos para cena, impactam de modos diversos no espetador. Determinadas questões que o autor coloca diretamente ao público e mesmo certas didascálias propõem comunicação direta entre o ator e o espetador. Esta proposta, além de se encontrar no plano da escrita, também foi considerada por esta encenação de Rogério Paulo. Identificamos em ambos as dimensões, o da escrita e o da cena, uma intencionalidade em contribuir com o processo de renovação do papel do espetador. Reparese, no caso do texto, um exemplo que ilustra esta ideia:

“Mais importante que o Teatro é a Vida. O escritor desistiu. A personagem da Mulher que eu acabei de interpretar também desistiu. Mas eu não quero desistir. (...). Quem quer acompanhar-me?”

(Santareno, 1974:300-301)

Se o novo teatro é encaminhado para que o espetador tenha a possibilidade de observar, selecionar, comparar e interpretar (Rancière, 2010), espera-se que em paralelo surja uma emancipação por parte dos dramaturgos, realizadores, bailarinos ou performers (Rancière, 2010). De certo modo, considerando o excerto acima transcrito, percebemos que Santareno se foi superando como dramaturgo, apresentando várias fases de maturação. Com esta obra em particular, compreende-se que em determinados aspetos chegue a ultrapassar alguns das convenções teatrais. Por exemplo, ao invés de manter a ação dentro dos limites do palco, Santareno propõe ao(s) futuro(s) plano(s) performativo(s) que o espaço de representação aconteça, mesmo que momentaneamente, do lado do público. Ultrapassando o espaço

restrito do palco, o espetáculo convida o público a adotar uma atitude ativa e consciente. É neste sentido que Santareno ativa novas funções para o teatro que deseja, procurando devolver aos espectadores “a posse da consciência e da atividade que lhe cabe” (Rancière, 2010:15). Rancière analisa a importância do teatro se moldar às novas necessidades e aos desenvolvimentos que se verificam na relação entre arte e sociedade, podendo o teatro assim reclamar duas genealogias da participação, transformando-se “numa assembleia na qual os agentes do povo tomam consciência da sua situação e discutem os seus interesses, diz Brecht depois de Piscator. Para Artaud, é o ritual purificador no qual uma coletividade é posta na plena posse.” (Rancière, 2010:13).

Nesse sentido, relativamente à ideia de que o teatro passa a adquirir uma dimensão comunitária, através da qual surgem novas relações entre as diferentes dimensões que integram o espetáculo cénico e performativo, podemos antecipar o rompimento da comunicação convencional do espetáculo, aproximando-se de uma instituição presente na escrita de Guy Débord, ao afirmar que “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens” (Débord, 1972:10).

Ao olharmos para *Português, Escritor, 45 Anos de Idade* (1974) sob a perspectiva da análise textual, podemos encontrar a atenção particular ao envolvimento potencial do público no espetáculo. Esta ideia pode ser vista como uma premonição ao momento desejado do espetáculo. Se assim não fosse, a cena aristotélica prevaleceria, contra as expectativas mais significativas do próprio autor: “O teatro, como faz notar Roger Vailland, e tantos outros, é, pois, ação por excelência e provoca reação viva da parte dos espectadores.” (Santareno, 1963:11).

3.7.3 Análise do espetáculo

“*aguente-se, pai! isto agora vai! há qualquer coisa em preparação muito importante...desta vez não pode falhar*”

(Santareno, 1974(a):227)

3.7.3.1 PRIMEIROS APLAUSOS EM LIBERDADE: ROGÉRIO PAULO PORTUGUÊS, ESCRITOR, 45 ANOS DE IDADE (LISBOA, 1974)

Fazemos agora uma reflexão sobre a urgência da invenção de um novo teatro após 74. Pretende-se criar condições para uma reforma que começaria junto do público, da condição de passividade a que o público foi longamente obrigado a viver: era imperativo capacitá-lo para o processo da transformação da própria sociedade, tanto numa dimensão coletiva, como individual. Porque cada espectador, para além se reencontrar consigo próprio, também comunga o mesmo espaço e o mesmo tempo com o resto da plateia. Portanto, com esta comunidade reunida, tornou-se possível experienciar o teatro como um lugar de comunhão, pondo fim à separação do espetáculo (Rancière, 2010).

Em maio de 1974, iniciaram-se no Teatro Maria Matos os ensaios de *Português, Escritor, 45 Anos de Idade* (1974). Rogério Paulo (1927-1993) assumiu a encenação, António Casimiro a cenografia, e contou-se com Artur Ramos (1926-2006) e Águeda Sena (1927-2019) como colaboradores de encenação. A partir da estreia do espetáculo é realizado uma gravação no programa televisivo *TV Palco da RTP* (1974)²¹⁶. Este documento é um precioso registo para a presente análise, junto com outras informações recolhidas para este estudo. Saliento o facto de que, para além do registo do espetáculo, este episódio contém excertos dos ensaios. É assim possível tomar contacto com o eufórico ambiente que se vivia no período da pós-revolução. Note-se ainda que o apresentador Igrejas Caeiro, ao estabelecer um curto diálogo com cada um dos elementos envolvidos, originou depoimentos que têm um valor extraordinário para o presente estudo, pois permitiram chegar a determinadas conclusões a que, doutra forma, dificilmente conseguiríamos.

²¹⁶ Em reposta à nossa solicitação, a RTP passou a disponibilizar, em livre acesso, o respetivo episódio integrado no espólio dos Arquivos da RTP. Disponível em: https://www.rtp.pt/rtpmemoria/bocadecena/portugues-escritor-45-anos-de-idade_1043. Acedido em outubro de 2018

Perante o enquadramento social que envolveu esta estreia, pode-se dizer que aconteceu uma outra em simultâneo: a estreia do texto e da encenação de um dramaturgo português após o 25 de Abril. Fica assim evidente o motivo pelo qual esta encenação ocupa o lugar principal neste ciclo sobre a liberdade. Para além de ter sido vivida como experiência apenas possível numa sociedade livre e em reencontro com novos públicos, também cumpriu a expectativa de celebrar a própria liberdade recentemente conquistada. As palavras do encenador Artur Ramos esclarecem este contexto duplo:

“Agora, pensamos que vamos fazer teatro para um público popular. Antes, dizia eu, nós vamos fazer um teatro para a burguesia. Este espetáculo era dirigido a um público que estava menos interessado num pirandelismo de um desdobramento do ator para o autor. Tudo isso desapareceu em função da necessidade de um fator novo. Nós temos um público direto que vem aqui à procura de uma denúncia do que foi o fascismo mais propriamente em relação aos criadores literários e aos criadores teatrais da maneira como ele destruiu tanta gente nesse campo, pois se vêm à procura disso têm que encontrar isso com uma nitidez perfeita”

(Ramos, 1974)²¹⁷

²¹⁷ *ibidem*

Figura 54 - *Fotografia do final do espetáculo – momento do aplauso - Português, Escritor, Quarenta e Cinco Anos de Idade (1974). Estreia no Teatro Maria Matos. Enc. Rogério Paulo (1974, Lisboa). (Bernardo Santareno, o terceiro a contar da esquerda. Rogério Paulo)*



Autora: Maria Campos

Fonte: <http://www.imdb.com/title/tt0847756/mediaviewer/rm192812800>

Figura 55 - *Fotografia de um ensaio para o espetáculo Português, Escritor, Quarenta e Cinco Anos de Idade (1974). Ensaio. Rogério Paulo encontra-se vestido com uma camisa branca, o terceiro a contar da direita. Estreia no Teatro Maria Matos. Junho de 1974*



Autora: Maria Campos

Fonte: <http://opsis.fl.ul.pt/Infographic/Index>

À luz da atualidade, entende-se que a encenação de Rogério Paulo se tenha estruturado em dinâmicas simples, facilitando assim o processo de diferenciação entre as diferentes linguagens artísticas que a compuseram. Esta opção também permitiu que o público tivesse um acesso facilitado à mensagem que este espetáculo tencionava assumidamente transmitir ao público e à sociedade portuguesa. Acima de tudo, era necessário esclarecer o que se estava a passar no país, com os portugueses, ou seja, com o próprio público direto e novo mencionado nas palavras de Artur Ramos. Houve, neste espetáculo, uma notória preocupação em se colocar o espetador a participar na mudança social que decorria. Assim, à semelhança do texto, o espetador foi associado a uma condição participativa e crítica, numa tentativa para que participasse ativamente nas mudanças do seu tempo histórico e social. Um exemplo é a cenografia desta encenação em particular, tendo em conta que esta componente é determinante num espetáculo para estabelecer lugares de fala e dinâmicas relacionais: “A cenografia não é simplesmente um quadro, um cenário (...) é a anunciação que, ao desenvolver, esforça-se para construir progressivamente o seu próprio dispositivo de fala.” (Maingueneau, 2013:97-98). Neste caso cénico, tudo leva a crer que Artur Ramos atribuiu à dimensão plástica a produção de um discurso paralelo, desempenhando, dentro das expectativas de Rogério Paulo, um papel verdadeiramente fundamental. Proponho-me a analisar, na medida do possível, a importância da sua conceção plástica para uma leitura mais rigorosa do espetáculo.

Uma das particularidades mais significativas da cenografia deste espetáculo consistiu na construção de um muro de altas dimensões. Esta estrutura foi, de facto, determinante para a materialização cénica da mensagem e dos sentidos do espetáculo. O cenógrafo explicou que um dos motivos que mais influenciou a decisão em erigir o muro foi a intenção de criar uma estrutura que simbolizasse as condições de Portugal e dos portugueses durante as quatro décadas de ditadura. Vejam-se as palavras explícitas de António Casimiro:

“[A] ideia primitiva que a rúbrica da peça pedia era um fundo absolutamente neutro, negro. Mas depois, consoante a encenação que o Rogério escolheu para a peça houve que construir um ambiente baseado nuns muros, aqueles muros que nos isolaram de todo o mundo”

(Casimiro, 1974)²¹⁸

²¹⁸ Disponível em: https://www.rtp.pt/rtpmemoria/bocadecena/portugues-escriptor-45-anos-de-idade_1043. Acedido em outubro de 2018

Pode-se dizer que o objetivo da cenografia deste espetáculo está também relacionado com o profundo desejo de transgressão e questionamento da ordem social que se vivia na altura. A partir do momento em que o cenário se prolonga para além dos limites estabelecidos para o efeito do palco, efetiva-se essa associação simbólica e transgressora dos limites impostos pela ditadura. Neste caso, assiste-se a uma manifestação do consciente simbólico quanto ao sentido do muro que, em certa medida, propunha ao público um confronto consigo próprio. O espetador, quando defrontado com a imponente presença do muro, é colocado (considerando os seus diferentes níveis de consciência) perante duas hipóteses: ou esbarra ou perante ele se transcende e se supera. Desta forma, para além do ambiente cénico, pode-se dizer que é o próprio pensamento e a respetiva construção dos elementos cenográficos que conduzem o espetador ao sentido de autocrítica.

Sobre o envolvimento coletivo pretendido pela encenação, os seus pressupostos iniciaram-se ainda antes da sua passagem para cena. Águeda Sena, bailarina e coreógrafa, responsável pela pesquisa performativa dos atores, referiu que todo o ambiente criativo que envolveu este processo já se aproximava, segundo ela, “a um grito de raiva de um povo machucado, amargurado. É uma coisa muito nossa. Muito difícil de se pôr em cena, pois é um teatro documental. Não há nada de dança apenas movimento de ator.” (*idem*). A linguagem visual do espetáculo deambula entre a dualidade de elementos pretos e brancos. Esta dualidade cromática é experienciada pelas personagens, mas articula-se sobretudo com os contextos sociais e políticos a que cada uma destas cores se associa. A presente análise mostra que, à estrutura da disposição do sentido contraditório (representado pelo preto e pelo branco), sucede-se o simbolismo de duas diferentes tomadas de posição possíveis, colocando o espetador perante a autonomia de uma determinação política. Nesta lógica, desafia-se o público a confrontar-se com os novos paradigmas, principalmente aqueles que se referem à sua própria liberdade.

Do ponto de vista prático, a estratégia era de facto muito simples. O confronto entre as duas cores consagrava-se através de duas dimensões, também elas em estado de contradição: a primeira acontecia nos momentos em que os elementos brancos estavam em minoria; a segunda quando os elementos brancos se sobrepunham aos pretos. O sentido simbólico destas duas dimensões foi-se racionalizado mediante a leitura precursora de um tempo histórico, à semelhança dos procedimentos de Brecht, que realça a importância de se passar por um “tratamento longo e complicado que é necessário aplicar a certos objetos

da encenação, para os fazer significar determinado conceito” (Barthes, 1985:176)²¹⁹. Os elementos negros simbolizavam a negritude da ditadura, e os brancos a esperança da liberdade, já representada pelo 25 de Abril.

A par disso, o autor reconhece que através deste caminho a encenação procurou debater realidades lançadas a partir do texto, sobretudo no que se refere aos flagelos humanos impostos pela guerra do Ultramar. O confronto resultante da dicotomia entre o preto e o branco servia para se retratar, abordar, confrontar e distinguir os ambientes africanos e portugueses. Esta ideia de Santareno (digo de Santareno porque estas indicações já chegam do próprio texto), vem encontrar ressonância nas palavras de Débord: “a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real. Esta alienação recíproca é a essência e o sustento da sociedade existente” (Débord, 1972:12). Para além disso, esta fronteira simbólica estabelecida entre o preto e o branco desenvolve a ideia de que o teatro pode ser considerado quase como uma “(...) afirmação de toda a vida humana (...). O espetáculo não é outra coisa senão o sentido da prática total de uma formação económico-social, o seu emprego do tempo. É o momento histórico que nos contém” (*idem*:13).

Para lá do significado gerado entre o preto e o branco, desenvolveram-se outras dualidades e binómios que tinham a finalidade de conduzir o público a novos sentidos críticos. Tenhamos em conta que, segundo Bernard Dort, o teatro enquanto assembleia partilhada tem a seu cargo representar as questões relacionadas “[com] existências individuais, é o destino de toda uma comunidade – em todo o caso, da pequena comunidade que tornam os espectadores da obra” (Barata, 1983:119). Grande parte das marcas que particularizam este drama prendem-se com o processo de procura por uma linguagem de ação coletiva (Rancière). Para tal, o próprio texto sugere imagens visuais que chegaram a ser projetadas em cena. Por conseguinte, pode-se dizer que a dimensão utópica inscrita no texto de Santareno é dada a ver através do trabalho visual das imagens.

Por último, importa assinalar de novo a relação íntima entre o espetáculo e a experiência de euforia e deslumbramento (social e artístico) marcado pela Revolução. Este entusiasmo

²¹⁹ Quando reflete sobre a carga simbólica de cada objeto e a importância de se distanciar do mesmo para que se venham a construir novas ideias sobre ele, Barthes exemplifica a forma como o teatro renova a função e o sentido dos objetos/formas: “(...) Quanto aos objetos tratados pelo teatro, lembrarei que existem indicações preciosas (...) nos comentários de Brecht (...): o mais célebre desses comentários diz respeito à encenação da *Ti Coragem*, onde Brecht explica muito bem o tratamento longo e complicado que é necessário aplicar a certos objetos da encenação; para os fazer significar determinado conceito (...)” (Barthes, 1985:175-176)

generalizado proporcionou um ambiente cultural verdadeiramente particular. Absorto pela garantia da encenação desta obra, Bernardo Santareno relacionou este momento com a reconquista dos direitos após o derrubamento da ditadura. Durante o processo de ensaios²²⁰, tal como Rogério Paulo e a restante equipa artística, Santareno é entrevistado por Igrejas Caeiro, tendo afirmado sobre esta encenação o seguinte:

“Agora surgiu realmente esta coisa maravilhosa que todos temos vivido e estamos aqui a trabalhar. É hoje o primeiro ensaio, é a primeira vez na minha vida que isto acontece, porque as minhas peças, nos meus últimos cinco ou seis anos de trabalho, não puderam ser representadas, estavam proibidas pela censura e as outras eram representadas nove ou dez anos após a sua publicação, de modo que isto é uma coisa absolutamente extraordinária para mim e para qualquer autor”

(idem)

²²⁰ Entrevista de Bernardo Santareno à RTP dirigida por Igrejas Caeiro (Disponível em: https://www.rtp.pt/rtpmemoria/bocadecena/portugues-escritor-45-anos-de-idade_1043. Acedido em outubro de 2018)

CONCLUSÃO

“Manuela - Pois eu gosto de toiros. Queres saber o que eu faço, às vezes, quando apanho algum ali em baixo, encostado à vedação, a pastar? (...) Deito-me no chão, em cima da sombra que o toiro planta na terra (...) E sinto-me bem, como se eu própria fosse terra cavada e semeada, terra fecunda! A sombra de um toiro não refresca, queima...”

(Santareno, 1974(f):129)

Chegados a este momento conclusivo, podemos dizer que a partir desta viagem pela obra escrita de Santareno e a sua posterior encenação, acompanhamos também o modo como se constitui a relação entre uma obra escrita e a sua transfiguração cénica. A escrita de Santareno continua a desafiar críticos e criadores em simultâneo.

No ano de 2020 assinalou-se o centenário de Bernardo Santareno. Estava previsto para todo o país (não fosse a inesperada pandemia mundial que a partir do maio desse veio cancelar toda a programação artística presencial nacional), teríamos certamente assistido a uma série de ações pedagógicas, culturais e artísticas, relacionadas com o autor e a sua obra, algumas das quais poderiam inclusive dar continuidade ao caminho percorrido neste trabalho. Nesse sentido, o presente estudo é também uma validação crítica do encontro da obra de Santareno com o teatro português, desde 1945 até à atualidade.

No sentido amplo, o teatro de Santareno tem dado provas de uma permanente atualização, frequentemente por via das associações temáticas propostas nos diversos ciclos que organizam esta tese, pela mão de diferentes encenadores, atores, sociedades e identidades. O autor deixou-nos um legado que, observado a partir dos temas e contextos sociais que mobiliza, se mantém como um grande potencial crítico, num país ainda conservador em muitas das suas práticas e das suas comunidades. As fraturas que atravessam o país representado nas suas peças convocam-nos para uma reflexão aprofundada sobre a própria assimetria que persiste na Europa entre o Norte e o Sul. O teatro de Santareno tem um caráter urgente e o legado que nos deixou continuará certamente a contribuir para o questionamento das sociedades e das pessoas, sobretudo nas questões ligadas à liberdade individual e à opressão resultante de relações subalternas, das assimetrias sociais e laborais que persistem no nosso tempo. Como vimos, a sua obra

também tem despertado interesse entre os criadores mais próximos das novas linguagens da cena. Trata-se de uma obra que promove e permite observar a reinvenção de criadores, artistas e do próprio teatro. A energia que o caracteriza contém uma dimensão utópica, antecipando novas formas de pensar e representar o mundo.

Como vimos, Bernardo Santareno é considerado por muitos como um dos dramaturgos portugueses mais expressivos do século XX. O seu teatro continuará a ocupar um lugar de primeiro plano na literatura dramática. Porém, se o texto é uma coisa e o teatro outra, como afirma José Maria Vieira Mendes (Mendes, 2022), as questões que esta tese coloca em debate chamam a atenção para a diversidade de espetáculos e objetos artísticos a que a escrita deu origem na passagem da página para a cena, mostrando as muitas coisas que o texto também (ainda) pode ser quando colocado no espaço da cena.

Bernardo Santareno escreveu para teatro porque acreditava que através deste meio era possível despertar consciências para os problemas sociais e humanos. Para si, esta ideia era muito clara. Para nós, a importância e centralidade que este autor atribui ao texto dramático no universo teatral foi efetivamente imprescindível para a confiança que supõe um trabalho focado na análise da passagem para a cena. Foi um percurso também inesperadamente legitimado pelo modo como o próprio Santareno expõe esta relação de complementaridades:

“[O] dramaturgo não é um criador literário como os outros (...) O que dá especificidade a esta forma de criação são as condições especiais que ela exige para a sua realização plena: um palco, actores, uma assistência viva cada noite renovada”

(Santareno, 1967:591)

Sabemos que Bernardo Santareno também escreveu poesia e narrativa. Porém, a escrita para teatro é a parte mais substancial da sua obra. Mesmo sendo o género mais perseguido pela censura, o autor continuou a intervir e interferir na leitura do mundo e na mentalidade do seu tempo. A escrita para teatro foi, na realidade, uma das suas formas mais radicais de militância pela liberdade política do país. Veja-se que até à revolução de 1974, Bernardo Santareno produziu ininterruptamente em contacto de censura; não conhecera outra realidade enquanto dramaturgo. Em 1970, referindo-se ao *O Pecado de João Agonia* (1960), escreveu:

“Relativamente a esta peça e ao importante problema psico-social (*sic*) que nela se debate, poderá objectar-se (*sic*) que, mesmo em Portugal, as coisas já não se passam desse jeito. Talvez não. Talvez as reacções não sejam, de facto, tão monolíticas e selvagens. Mas sempre o teatro se serviu ao exagero trágico. Além disso, a todos que neste ponto me contestem, peço que relembrem as características de criminologia, suicídio e neurose em cuja génese a homossexualidade constitui a causa principal. Também aqui em Portugal.”

(Santareno *in* Correio do Ribatejo, 7/03/1970:14)

É importante reafirmar a existência de produção escrita do autor, incluindo alguns textos dramáticos, antes d’A Promessa em 1957, considerada pela crítica como ponto de início da sua escrita. A produção que antecede 1957 deve ser reconsiderada e integrada no estudo da sua obra, sob pena de se continuar a excluir componentes do trabalho que são relevantes para a sua compreensão. Embora reconheça que a parte da obra a que me refiro possa ser considerada pouco madura, visto ter resultado de um processo de aprendizagem, contribui, no entanto, para o conhecimento da constituição de uma autoria. A análise do texto Confissão (1945), no qual constam algumas das anotações do autor, é ilustrativa a este respeito.

Um outro ponto central relaciona-se com o facto de que, durante o curso desta pesquisa, termos comprovados que António Martinho do Rosário, ao contrário do que a generalidade crítica tem vindo a assumir, nunca frequentou, nem sequer se inscreveu, no Seminário Maior dos Olivais, nem noutra qualquer. Este dado mostra-nos que existem ainda lacunas a preencher no conhecimento da sua biografia.

No que se refere à análise das encenações por mim seleccionadas, cada uma contribuiu a seu modo não apenas para a receção, mas também para a compreensão da obra de Santareno, motivo pelo qual a estrutura proposta neste estudo se organizou em torno de ciclos temáticos: a sexualidade, o misticismo, o poder, a marginalidade e a liberdade. A análise dos espetáculos procurou atender aos processos de constituição do sentido em cada espetáculo, observando o modo como cada um mobilizou os textos e a figura de Santareno, em articulações temáticas que sustentaram os ciclos propostos.

Ao invés de replicar a leitura da obra de Santareno entre uma fase aristotélica e outra épica, foi dada prioridade à análise crítica dos contextos de criação e recriação dos seus textos.

Devemos ainda assim reconhecer que os cinco temas organizadores se sobrepõem e se complementam, por vezes de forma evidente. Por este motivo, a leitura de cada uma das seções deve ser efetuada assumindo não só esta redundância, mas também a complementaridade entre textos e espetáculos, enquanto sinal de uma obra a partir da qual irradiam linhas e caminhos de um autor complexo como é Santareno. A associação a um ou outro é uma forma de atenção crítica, situando cada encenação e cada espetáculo num plano temático e numa problemática dominante. Assim, pode-se dizer que todas as encenações aqui debatidas se relacionam com um tema presente na obra dramática.

Quero ainda salientar um outro aspeto surgido inesperadamente, e que de modo algum foi possível ignorar: a estreia d'A Traição do Padre Martinho em Havana, em 1970. Esta encenação veio confirmar a mundividência de Bernardo Santareno, cuja ressonância, mesmo quando próxima de contextos regionalistas, ecoou e encontrou pertinência mesmo numa realidade social e cultural tão diferente como a de Cuba. Esta tese torna público este contributo, apresentando de modo inédito e detalhado uma análise deste caso, incluindo um conjunto de informações, documentos e testemunhos que foi possível reunir e anexar a este trabalho. Olhando para este episódio de internacionalização de Santareno, deixo em aberto a importância de se prosseguir com o estudo da receção internacional do seu teatro, pois há outras situações em que foi encenado e representado, em países como Espanha, Brasil e Hungria.

Para finalizar, devemos salientar que a proposta de uma leitura organizada por ciclos temáticos visou sobretudo romper com certa rigidez inerente à esquematização dupla de um teatro aristotélico e épico e não tanto substituir programas de leitura. Pensar a totalidade da obra de Santareno permanece um desafio para o futuro e podemos neste âmbito fechar com as suas palavras. Creio que este fim (e início de tantos futuros), nos pode inspirar a prosseguir por entre o legado humano que é Bernardo Santareno.

Desejo que este trabalho possa despertar o interesse dos jovens criadores em relação ao teatro tal como o autor o entendeu, enquanto lugar para defender a liberdade e a justiça no mundo. A sua vontade em chegar ao público através da cena é algo que as suas palavras associam à razão de ser do “teatro milenário”:

“Realmente não se concebe hoje o teatro a não ser como um serviço social: meio poderoso (...) de formação humanística e estética dos povos, catársis (sic) de paixões, elemento fundamental de consciencialização desses povos. (...) A obra de criação teatral, o texto dramático, só é, verdadeiramente, quando representado por actores (...) o dramaturgo que se exprime em drama, e como todos os autores artistas tem de dar testemunho. Deve escrever os seus dramas, ainda que obrigado porventura ao veículo incompleto do livro, ou até da «gaveta». Não pode perder a sua vida: Tem de dizer tudo, tem de apontar a verdade. Tem de ser (de tentar ser) fiel ao espírito autêntico do teatromilenário”

(Santareno, 1967:591-592)

BIBLIOGRAFIA

- Abranches Guerreiro, C. (2009). Metáforas de um drama histórico: O Judeu, de Bernardo Santareno. *Sinais de Cena*, 12. <https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2009.0041>
- Aguilar, G., & Cámara, M. (2017). A máquina performática. *ELyra: Revista Da Rede Internacional Lyracompoetics*, 10. <https://doi.org/10.21747/21828954/ely10r1>
- Albuquerque, J. A. G. (1995). Michael Foucault e a teoria do poder. *Tempo Social; Rev. Sociol. USP*, 7(1–2), 105–110.
- Allen, D., & Handley, A. (2017). “Being Human”: Edward Bond’s Theories of Drama. *Text Matters*, 7(7), 307–329. <https://doi.org/10.1515/texmat-2017-0017>
- Amaro, G. de C. (2018, 27 de setembro). Memória e Museu. Público. <https://www.publico.pt/2018/09/27/culturaipsilon/opiniaio/memoria-e-museu-1844920>
- Aristóteles. (2000). *Poética*, INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda, Estudos Gerais.
- Assumpção, M. E. O. (1987). *O Dramático e o Épico em Bernardo Santareno* [Tese de Doutorado]. Universidade de São Paulo.
- Austin, J. L. (1990). *Quando Dizer é Fazer*. Artes Médicas.
- Barata, J. de O. (1990). A presença do trágico em Bernardo Santareno. *Biblos*, 66, 203–243.
- Barata, J. O. (1983). Para uma leitura de *O Judeu* de Bernardo Santareno. *Contraponto*.
- Barata, J. Oliveira. (1991). *História do Teatro Português*. Universidade Aberta.
- Barthes, R. (1985). *Mitologias* (1.a Edição). Edições Difel.
- Belém, E. (2014). Modos de análise dos espetáculos: um olhar panorâmico. *ILINX - Revista Do LUME*, 6. <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/313>
- Bial, H., & Magelssen, S. (2016). *Theater Historiography*. In *Theater Historiography*. University of Michigan Press. <https://doi.org/10.3998/MPUB.1546640>
- Borges, V. (2001). *Todos ao Palco! Estudos sociológicos sobre o Teatro em Portugal*.
- Botton, F. V. (2008). *A lira assassina de Orfeu (Bernardo Santareno e os intertextos de “O Inferno”* [Universidade de São Paulo]. <https://doi.org/10.11606/T.8.2008.TDE25112008154317>
- Botton, F. V. (2010). O drama que exige ação: o teatro político de Bernardo Santareno. *Revista Travessias*, 4(1). <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3685>
- Brecht, B. (2005). *Estudos sobre teatro*. Nova Fronteira.
- Brilhante, M. J. (2017). Looking for the expressive body through images: the infinite struggle against irrelevance. In P. Lang (Ed.), *Intensified Bodies: From the Performing Arts in Portugal*. Peter Lang Edition, Frankfurt am Main. <https://karnart.org/maria-joaobrilhante/>

- Butler, J., & Athanasiou, A. (2013). *Dispossession: the performative in the political: conversations with Athena Athanasiou*. Polity Press.
- Cabrera, A. (2008). A censura ao teatro no período marcelista. *Media&Jornalismo*, 12, 27–58. <http://fabricadesites.fcsh.unl.pt/polocidigital/wp-content/uploads/sites/8/2017/03/n12acensura-ao-teatro-no-perodo-marcelista.pdf>
- Caeiro, I. (1974, 2 de maio). Entrevista a Bernardo Santareno, Artur Ramos e Rogério Paulo - RTP Arquivos. RTP. <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/entrevista-a-bernardosantarenoartur-ramos-e-rogerio-paulo>
- Carinhas, N. (2005). Bernardo Bernarda. <http://www.escolademulheres.com/producoes2/20052/bernardo-bernarda/>
- Carnevali, D. (2015). *Forma dramática y representación del mundo. Apuntes sobre la noción de fabula en el contexto teatral europeo contemporáneo* [Tese de Doutoramento, Universidade Autónoma de Barcelona]. In TDX (Tesis Doctorals en Xarxa). <http://www.tdx.cat/handle/10803/287992>
- Chagas, M. de S. (2003). *Imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- Coentrão, A. (2016a, 1 de maio). Regresso aos mares do fim do mundo. Público. <https://www.publico.pt/2016/05/01/culturaipsilon/noticia/regresso-aos-mares-do-fimdomundo-1730160>
- Coentrão, A. (2016b, 1 de maio). Será 2016 um ano Santareno? <https://www.publico.pt/2016/05/01/culturaipsilon/noticia/sera-2016-um-anosantareno1730156>
- Coentrão, A. (2017, 15 de novembro). Resgatar Santareno e o desejo de uma vez só. <https://www.publico.pt/2017/11/15/culturaipsilon/noticia/resgatar-santareno-e-odesejode-uma-vez-so-1792471>
- Conselho de Administração. (1976). *Teatro Português no estrangeiro*. Autores – Boletim Da Sociedade de Escritores e Compositores Portugueses, 82(12).
- Crítica e verdade, introdução à actual literatura portuguesa. (1964). Livraria Clássica Editora A. M. Teixeira & C.a (Filhos).
- Cruz, D. I. (1970). *Evolução do Realismo no Teatro Português*. Autores – Boletim Da Sociedade de Escritores e Compositores Portugueses, 49(1–2).
- Cruz, D. I. (1991). *O simbolismo no teatro português (1890-1990)*. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação.
- Cruz, D. I. (2001). *História do teatro português*. Verbo Editorial.
- Cruz, I. (2012). *Teatro em Portugal*. Ed. CTT.
- Culpeper, J., Short, M., & Verdonk, P. (1998). *Exploring the language of drama: from text to context*. Routledge.

- Cury, J. J., & Lopondo, L. (2005). Inquisição e Salazarismo: um estudo do gestus em “O Judeu” de Bernardo Santareno. *Línguas & Letras*, 6(10), 51–59.
<https://erevista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/779>
- Danan, J. (2010). *O Que é a Dramaturgia?* Licorne.
- Davis, T. C. (2003). *Theatricality and civil society* (T. C. Davis & T. Postlewait, Eds.). Cambridge University Press.
- Debord, G. (1972). *A Sociedade do Espectáculo*. Afrodite.
- Delgado, P. M. L. (1996). *Divórcio e separação em Portugal : análise social e demográfica: século XX*. Estampa.
- Dias, S. G. (2021). Performatividade e dissidência expressiva nos anos 80 em Portugal, seguido de considerações sobre os Pop Dell’Arte. *Biblos*, 7(7), 73–93.
https://doi.org/10.14195/0870-4112_3-7_4
- Dolan, J. (2005). *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater*. The University of Michigan Press. <https://doi.org/10.3998/MPUB.119520>
- Dort, B. (1980). *Leitura de Brecht*. Forja. <https://aleph.pt/livros/leitura-de-brecht-bernard-dort/>
- Dort, B. (1988). *La représentation émancipée: essai*. Actes Sud.
- Duvignaud, J. (1973). *The theatre in society: society in the theatre*. In *Sociology of literature and drama*. Penguin Books.
- E-primatur. (s.d.). *Quem Somos* | E-primatur. Acedido em dezembro de 2019, disponível em <https://e-primatur.com/quemsomos>
- Falcão, M. (2005). *Espelho de ver por dentro: O percurso teatral de Alves Redol* [Tese de Doutoramento]. Universidade de Lisboa.
- Féral, J. (2001). *Mise en scène et Jeu de l’acteur* | Entretiens - Tome 2 “Le corps en scène.”
- Ferrão, J., & Jensen-Butler, C. (1988). Existem «regiões periféricas» em Portugal? *Análise Social*, XXIV(100), 355–371.
<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223029756J3iEP6bd1X129DH8.pdf>
- Figueiredo, R. (2021, November 23). *do Porto e não só...: Labirintos da memória* (1).
<http://doportoenaoso.blogspot.com/2021/11/labirintos-da-memoria-1.html>
- Fischer-Lichte, E. (2007). *The transformative power of performance: A new aesthetics*. In *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9780203894989>
- FITEI. (s.d.). *Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica*. Acedido em fevereiro de 2019, disponível em <https://festival.fiteidigital.com/espeticulos-presenciais>
- Frota, G. (2017, 3 de fevereiro). *O Útero suja o palco do Teatro Nacional*.
<https://www.publico.pt/2017/02/03/culturaipsilon/noticia/o-utero-sujo-o-palco-doteatronacional-1760264>
- Fundação Centro Cultural de Belém. (2019). *Relatório de Atividades e Gestão 2018*.

- Gago, J. (s.d.). Júlio Gago (Rede Social Facebook). Disponível em <https://www.facebook.com/julio.gago.75>
- Galhós, C. (2020). Miguel Moreira - Útero. <https://utero.pt/news/creator/miguel-moreira/>
- Gatti, L. (2008). Benjamin e Brecht: a pedagogia do gesto. *Cadernos Da Filosofia Alemã*, 12, 51–78. <https://core.ac.uk/download/pdf/268357502.pdf>
- Gomes, Á. C. (1977a, 13 de fevereiro). As três fases do teatro de Santarém. *Suplemento Cultural Do Estado de São Paulo*.
- Gomes, Á. C. (1977b, 13 de fevereiro). O Trágico e o Social no Teatro de Bernardo Santarém. *Suplemento Cultural Do Estado de São Paulo*.
- Goodman, L., & de Gay, J. (2000). *The Routledge Reader in Politics and Performance*. In *The Routledge Reader in Politics and Performance*. <https://doi.org/10.4324/9780203267158>
- Grotowski, J. (1968). *Towards a Poor Theatre*. In *Towards a Poor Theatre*. Simon and Schuster. <https://doi.org/10.4324/9780203819814>
- Jacob, F. (1981). *O jogo dos possíveis sobre a diversidade do mundo vivo*. Gradiva.
- Jafa, V. (1967). *Conversa com o Tuco Carioca*. http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_07&pagfis=81035&url=http://memoria.bn.br/docreader#
- Karnark. (s.d.). Retrieved September 12, 2022, from <https://karnark.com/>
- KARNART Criação e Produção de Objectos Artísticos Associação | DGARTES. (s.d.). Retrieved September 12, 2022, from <https://www.dgartes.gov.pt/pt/entidade/1109>
- Kelleher, Joe. (2009). *Theatre And Politics*. Palgrave Macmillan.
- Leal, J. d'Eça. (s.d.). *A Promessa*. Acedido em maio de 2017, disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/teatro-em-portugal-textos-espectaculos/apromessadp5.html#.Yx-YZHbMLce>
- Leal, R. (1971). *Introdução à História do teatro cubano*. Seara Nova.
- Leal, R., & Paulo, R. (1971). *Introdução ao teatro cubano*. Seara Nova.
- Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre*. Routledge.
- Lehmann, H.-T. (2007). *Teatro pós-dramático*. Cosac & Naify.
- Lehmann, H.-T. (2009). *Escritura Política no Texto Teatral*. Perspectiva.
- Lehmann, H.-T. (2016). *Tragedy and dramatic theatre*. Routledge.
- Leite, P. P. (2010). *O Compromisso no Processo Museológico [Seminário de Investigação em Sociomuseologia]*. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.
- Listopad, J. (1981, 28 de fevereiro). «O Judeu» no Nacional: Só o teatro moderno mostra a História? *Expresso*.

- Lopes, Ó. (1986). Bernardo Santareno. Os sinais e os sentidos. Literatura portuguesa do século XX. Caminho.
- Lopondo, L. (2001). Bernardo Santareno: A tragédia contemporânea e a tradição aristotélica. LOPONDO, LÍLIAN. Revista Letras, 55(0), 126.
- Loureiro, J. (2017, 22 de novembro). “A Promessa”: Desejo maldito no palco do Teatro Nacional São João, no Porto. Visão. <https://visao.sapo.pt/visaose7e/ver/2017-11-22apromessa-desejo-maldito-no-palco-do-teatro-nacional-sao-joao-no-porto/>
- Loxley, J. (2007). Performativity. Routledge.
- Lusa. (2016, 16 de abril). Santarém vai ter instituto para promover obras de Bernardo Santareno e Almeida Garrett | Divulgadas através da edição de textos e teatro | PÚBLICO. Público <https://www.publico.pt/2006/04/10/culturaipsilon/noticia/santarenvai-terinstituto-para-promover-obras-de-bernardo-santareno-e-almeida-garrett-1253523> Madeira, C. (2020). Arte da Performance, made in Portugal. ICNOVA.
- Maingueneau, D. (2001). Análise de textos de comunicação. Revista Da Anpoll, 1(12). <https://doi.org/10.18309/ANP.V11I12.518>
- McAuley, G. (1999). Space in Performance. University of Michigan Press. <https://doi.org/10.3998/mpub.23119>
- Medeiros, P. (1996). Do teatro em Bernardo Santareno. Tese de Mestrado em Literatura Portuguesa [Tese de Mestrado]. Universidade de Coimbra.
- Mendes, J. M. V. (2016). Uma Coisa não É Outra Coisa – Teatro e Literatura. Cotovia.
- Mendonça, F. (1966). O Romance Português Contemporâneo (1930/1964). Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Assis.
- Mendonça, F. (1972). Situação actual do teatro Português. Situação actual da literatura portuguesa. Almedina.
- Menegaz, R. (1995). O conflito Eros X Tanatos em “O Pecado de João Agonia”, de Bernardo Santareno. In G. Santos (Ed.), Cleonice. Clara em sua geração (pp. 604–608). UFRJ.
- MEXE - O LUGRE - Teatro Municipal do Porto | Rivoli. (2017).
- Monteiro, L. S. (1975). Vista Panorâmica do Teatro em Portugal. Autores – Boletim Da Sociedade de Escritores e Compositores Portugueses, 80(7).
- Monteiro, P. (1980). O Fio. Arcádia.
- Monty Python Official Site. (s.d.). Retrieved September 12, 2022, from <http://www.montypython.com/>
- More, T. (1997). Utopia. Publicações Europa América.
- Mozzini, C., & Ferraz, W. (2013). Estudos do Corpo: Encontros com Artes e Educação (1.a Edição). INDEPIn.

- Nadais, I. (2005, 29 de agosto). Bernardo Santareno Um dramaturgo esquecido.
<https://www.publico.pt/2005/08/29/jornal/bernardo-santareno--um-dramaturgoesquecido36423>
- Oliveira, F. M. (1997). O destino da mimese e a voz do palco : o teatro português moderno : Pessoa, Almada, Cortez. Angelus Novus Editora.
- Oliveira, F. M. (2003). Teatralidades. 12 Percursos pelo Território do Espectáculo. Teatralidades – 12 Percursos pelo território do espectáculo.
- Oliveira, V. B. de M. (2007). A catábase épica n’O Inferno de Bernardo Santareno [Tese de Doutoramento, Universidade de São Paulo].
<https://doi.org/10.11606/T.8.2007.TDE01112007-150250>
- Orso, P. J. (1996). A concepção de poder em Michel Foucault e as relações de poder na Universidade Estadual do Oeste do Parana - UNIOESTE [Tese de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas].
<https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.1996.110526>
- Ostermeier, T. (2006). Introduction et entretien par Sylvie Chalaye. Arles : Actes Sud-Papiers.
- Paulo, R. (1976). Um actor em viagem (Cuba 1970/1972) (2.a Edição). Seara Nova.
- Pavis, P. (1998). Diccionario del Teatro – Dramaturgia, Estética, Semiología. Paidós.
- Pavis, P. (2003). A análise dos Espetáculos: Espaço, Tempo, Ação. Perspectiva.
- Pavis, P. (2004). De onde vem e para onde vai a encenação? Revista Sinais de Cena, 2, 6268.
- Pedro, A. (1975). Pequeno Tratado de Encenação. Ed. INATEL.
- Pernoud, R. (s.d.). A Burguesia. Publicações Europa-América.
- Porto, C. (1994). Memória de fragmentos. In E. Vasques (Ed.), Fragmentos da memória: Teatro independente em Portugal (1974- 1994) (pp. 7–25). Acarte/F.C.G.
- Porto, C. (1997). O TEP e o teatro em Portugal. Fundação Eng. António de Almeida.
- Radosavljević, D. (2016). Theatre Criticism. In Theatre Criticism. Bloomsbury Publishing.
<https://doi.org/10.5040/9781472577122>
- Ramos, J. (2007). Bernardo Santareno...nos Túneis da Liberdade.
<http://vetobernardosantareno.blogspot.com/>
- Rancière, J. (2004). Malaise dans l’esthétique. Galilée.
- Rancière, J. (2010). O Espectador Emancipado. Orfeu Negro.
<https://www.orfeunegro.org/products/o-espectador-emancipado>
- Ribeiro, M. A. (1981). Mitogênese no Teatro de Bernardo Santareno. Editora Padrão Ltda. Sociedade Brasileira de Língua e Literatura.
- Risso, C. de A. (2012). A ameaça de uma promessa. Centro Universitário FIEO, 221–245.
<https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/11604.pdf>

- Rodrigues, Á. R. C. (2007). António Marinheiro de Bernardo Santareno: um modo de dizer o trágico. *Boletim de Estudos Clássicos*, 48.
- Rolla, M. P. (2012). O Corpo da Performance. *Revista Da Universidade Federal de Minas Gerais*, 19(1.2). <https://doi.org/10.35699/2316-770x.2012.2715>
- Rosset, C. (1999). *Loin de moi : étude sur l'identité*. Les Editions de Minuit.
- Rubim, G. (2006). Ibsen e os Regressos. In *Henrik Ibsen — Peças Escolhidas 1*. Cotovia.
- Sábato, M. (1989). O Português Bernardo Santareno. In *O Texto no Teatro* (pp. 451–463). Ed. Perspectivas.
- Sachs, C. M. (2011). Considerações sobre o trabalho do ator contemporâneo sob a óptica do Teatro Pós-dramático e do Teatro Performativo. *Anais ABRACE*, 12(1). <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3091>
- Salter, C. (2014). O divórcio em Portugal durante o Estado Novo. *Lex Familiae – Revista Portuguesa de Direito Da Família*, 9(17–18), 15–35.
- Santareno, B. (1949). *A promessa : peça em três actos e três quadros* (2.a Edição). Ática.
- Santareno, B. (1959). *Nos mares do fim do mundo*. Ática.
- Santareno, B. (1961a). *O pecado de João Agonia – Irmã Natividade*. Divulgação.
- Santareno, B. (1961b). *O pecado de João Agonia – Irmã Natividade*. Divulgação.
- Santareno, B. (1963). Notas sobre o teatro. *O Tempo e o Modo*, 11–15.
- Santareno, B. (1964). Meditação sobre as relações entre o teatro e o cinema. *Jornal de Artes e Letras*, 8–9.
- Santareno, B. (1967a). Situação de um actor dramático em Portugal. *O Tempo e o Modo*, 50–53.
- Santareno, B. (1967b). Venha o nosso teatro! *O Tempo e o Modo*, 50–53.
- Santareno, B. (1968). Suplemento de “Literatura & Arte.” In *A Capital*.
- Santareno, B. (1970). Bernardo Santareno: homenageado em Santarém: «O pecado de João Agonia. *Correio Ribatejo*, 4114(14).
- Santareno, B. (1973a). *A traição do Padre Martinho* (3.a Edição). Ática.
- Santareno, B. (1973b). Entrevista a Arrabal. *Autores*, 49.
- Santareno, B. (1973c). *Português, Escritor, 45 Anos de Idade*. Ática.
- Santareno, B. (1974a). Entrevista. *Cinéfilo*, 31, 26.
- Santareno, B. (1974b). Entrevista. *Cinéfolo*, 31, 16.
- Santareno, B. (1974c). *O Bread and Puppet Theatre em Paris*. *Autores – Boletim Da Sociedade de Escritores e Compositores Portugueses*, 73.
- Santareno, B. (1974d). *O Bread and Puppet Theatre em Paris*. *Autores*, 73.

- Santareno, B. (1974e). *O Duelo* (2a Edição). Ática.
- Santareno, B. (1974f). *Os anjos e o sangue* (2.a Edição). Ática.
- Santareno, B. (1974g). Responsabilidade do Homem de teatro. Autores – Boletim Da Sociedade de Escritores e Compositores Portugueses, 73(3–4), 7–9.
- Santareno, B. (1976). Teatro – Nome de jogo «e» todo um elenco. Autores – Boletim Da Sociedade de Escritores e Compositores Portugueses, 81, 4–5.
- Santareno, B. (1983). *O drama - introdução à leitura de o “O Judeu” de Bernardo Santareno: 12.º ano - 4.º curso*. Edições Sebenta.
- Santareno, B. (1984). *Obras completas / Bernardo Santareno; organização, posfácio e notas de Luís Francisco Rebello: Vols. I, II e III*. Caminho.
- Santareno, B. (1994). *Dramaturgia de Abril : 8 peças em 1 acto*. Ed. Dom Quixote.
- Santareno, B. (2016). *Nos mares do fim do mundo*. E-Primatur. Santareno, B. (2019). *O lugre: peça em 6 quadros*. E-Primatur.
- Santos, G. dos, & Calapez, L. (2004). *O espectáculo desvirtuado : o teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*. Ed. Caminho.
- Santos, L. dos. (2011). Bernardo Santareno entre o trágico e o épico. In XII Congresso Internacional da ABRALIC. Centro, Centros – Ética, Estética | Universidade de Curitiba. <https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0739-1.pdf>
- Sarrazac, J. P. (2009). *A Invenção da Teatralidade - Seguindo de Brecht em Processo e o Jogo dos Possíveis*. Deriva Editores.
- Sarrazac, J.-P. (2000). *La critique du théâtre : de l’utopie au désenchantement*. Circé.
- Sarrazac, J.-P. (2011). *O outro diálogo. Elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo*. Licorne.
- Sarrazac, J.-P. (2016). *Vou ao Teatro Ver o Mundo*. Imprensa Nacional Casa da Moeda / Teatro Nacional de São João.
- Schechner, R. (1999). *Magnitudini della performance*. Bulzoni.
- Searle, J. R. (1984). *Os Actos de Fala - Um Ensaio de Filosofia da Linguagem*. Coleção Novalmedina. <https://vdoc.pub/documents/os-actos-de-fala-um-ensaio-de-filosofiadalinguagem-520av5eeltk0>
- Silva, C. (2009, December 23). *TEATRO ÉPICO*. <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/teatroepico>
- Silva, G. A. da. (s.d.). *Teorias dos atos de fala*. Retrieved March 1, 2018, from <http://www.filologia.org.br/viiiifelin/41.htm>
- Silveira Filho, F. M. (2008). *Cativeiros de papel: o verso, o reverso e o transversal do ser diverso em Santareno* [Universidade de São Paulo]. <https://doi.org/10.11606/D.8.2008.TDE-02042009-151710>

- Soares, M. de J. E. (1996). *O Trágico em Bernardo Santareno* [Tese de Mestrado]. Universidade de Coimbra.
- Soares, N. de N. C. (1999). *Dramaturgia e actualidade do teatro clássico. Raízes Greco-Latinas Da Cultura Portuguesa: Actas Do I Congresso Da APEC*, 171–182.
- Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. *The Archive and the Repertoire*.
<https://doi.org/https://doi.org/10.2307/j.ctv11smz1k>
- Teatro português em Portugal. (1970). *Quadros, António. Autores – Boletim Da Sociedade de Escritores e Compositores Portugueses*, 49, 19–20.
- Teotónio de Almeida por Fátima Vieira, O. (2004). *Onésimo Teotónio de Almeida : uma entrevista sobre o utopismo português no rescaldo de uma palestra sobre o conceito de identidade*. *E-Topia : Revista Electrónica de Estudos Sobre a Utopia*, 1.
<http://www.letras.up.pt/upi/utopiasportuguesas/e-topia/revista.htm>
- Truong, N. (2013). *Résistances intellectuelles : Les combats de la pensée critique*. Editions de l'Aube.
- TV Palco. (1974, July 6). RTP. <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/tv-palco-52/>
- Vasques, E. (1999). *O teatro português e o 25 de Abril: uma história ainda por contar*. *Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas*.
- Viana organiza "grande jornada de luta" pelos estaleiros de Viana. (2013, 3 de dezembro).
<https://www.dinheirovivo.pt/economia/viana-organiza-grande-jornada-de-lutapelosestaleiros-de-viana-12647230.html>
- Vieira, F. (2004). *Onésimo Teotónio de Almeida : uma entrevista sobre o utopismo português no rescaldo de uma palestra sobre o conceito de identidade*. 1.
<https://repositorioaberto.up.pt/handle/10216/8095>

ANEXO I

EMAIL DO EX. REITOR DO SEMINÁRIOS DOS OLIVAIS

De: Pe José M Pereira <pezemiguel@gmail.com>
Enviado: 11 de julho de 2020 08:43
Para: Susana Moura
Assunto: Re: Universidade de Coimbra - Solicitação de informação

Ex.ma Senhora
Doutoranda Susana Moura

Bom dia. Folgo em saber que a sua investigação vai em progresso.

Conforme pediu, reenvio-lhe o meu email de então, com a informação pretendida.

Desejando os melhores sucessos no seu trabalho, deixo-lhe a minha saudação,

Pe. José M. Pereira

A sábado, 23/11/2019, 01:12, Pe. José M. Pereira <pezemiguel@gmail.com> escreveu:

Ex.ma Senhora

Doutoranda Susana Moura,

Na sequência do seu email e contacto telefónico, venho confirmar por escrito que, tendo consultado os anos em questão, **não consta no arquivo do Seminário qualquer inscrição nem registo de classificações em nome de António Martinho do Rosário.**

Do facto decorre que a referida pessoa, conhecida como **Bernardo Santareno, não foi aluno do Seminário dos Olivais.**

Sem outro assunto, cordialmente,

O Reitor,

Pe. José M. Pereira

De: Susana Moura
Enviada: terça-feira, 30 de julho de 2019 11:23
Para: pezemiguel@gmail.com
Assunto: Universidade de Coimbra - Solicitação de informação

Bom dia,

sou Susana Moura, doutoranda pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Bernardo Santareno: Teatro, Utopia e Performatividade é o título da nossa Tese que já se encontra na reta final.

Há tempos, enquanto investigava na B.N.P., algo me despertou atenção e passei a questionar se Bernardo Santareno, realmente, frequentou o Seminário Maior dos Olivais.

A opinião crítica assume que sim. Na verdade, apoia-se nesse dado para justificar muito da espiritualidade dramática deste autor. Porém, tenho alguns indícios que negam este facto. Portanto, necessitava de o comprovar.

O seu contacto foi-me cedido pelo Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, com o fim de lhe solicitar um documento comprovativo que irá esclarecer este dado tão importante da biografia de António Martinho do Rosário, - (nome original do pseud. de Bernardo Santareno).

Os dados são os seguintes:

António Martinho do Rosário

nascido a 19 de novembro de 1920 em Santarém

Pode-se ter inscrito entre 1942 e 1945.

Será que a Reitoria do Vosso Seminário nos poderá ajudar a esclarecer este dado? Para o estudo de teatro português seria, sem dúvida, um avanço fundamental.

Agradeço desde já,

com votos de muitas Graças e Luz para Vós,

susana moura

ANEXO II

MANUAL DE LEITURA DO ESPETÁCULO DE 2017 - A PROMESSA
PRODUÇÃO DO T.N.S.J.

A PRO- MESSA

Nunca vi uma Lua destas: tão grande,
tão redonda, tão gelada!... Se tu pudesses
vê-la, Jesus: está toda encarnada...

Uma promessa. Mais outra promessa! Há sempre um que se salva – o Zé, o teu pai... – e outro que fica com a morte no coração, para todo o sempre – tu e eu! Promessas... Malditas promessas!

ESTREIA

A Promessa

de Bernardo Santareno

A Promessa (1957)

encenação

João Cardoso

dramaturgia

Constança Carvalho Homem

cenografia e figurinos

Nuno Carinhas

desenho de luz

José Álvaro Correia

sonoplastia

Francisco Leal

assistência de encenação

João Castro

interpretação

Cármén Santos Rosa

Diana Sá Tia Cremilda

Élio Ferreira Jesus

Joana Carvalho Maria do Mar

João Castro Padre

Jorge Mota Salvador

Paulo Calatré José

Pedro Frias Labareda

Rosa Quiroga Tia Maria da Avó

A atriz **Sandra Salomé** adoeceu a três semanas da estreia do espectáculo, tendo sido substituída por Diana Sá.

produção

TNSJ

A banda sonora inclui temas tratados a partir dos originais:

“Lamentabile”, de **Arvo Pärt**

interpretação **Alexei Lubimov** (piano), **SWR Radio-Sinfonieorchester Stuttgart**,

Andrey Boreyko (maestro) - ECM, 2005

“Solitudine – Stato d’Animo”, de **Arvo Pärt**

interpretação **Francisco Leal**

“Piano Trio: III. Largo, Allegro Vivo e Molto Rítmico”, de **Leonard Bernstein**

interpretação **Ahn Trio** - EMI, 2000

“Slow Dance: Piano Trio”, de **Kenji Bunch**

interpretação **Ahn Trio** - EMI, 2000

“Verdes Anos”, de **Carlos Paredes**

interpretação **Peixe**

“Synfonia No.3: II. Lento e Largo –

Tranquilissimo”, de **Henryk Górecki**

interpretação **Dawn Upshaw** (soprano),

London Sinfonietta, **David Zinman** (maestro)

Elektra Nonesuch, 1992

dur. aprox. **1:35**

M/12 anos

Espectáculo em língua portuguesa,
legendado em inglês.

Teatro Nacional São João

16 novembro – 3 dezembro 2017

qua+sáb **19:00** qui+sex **21:00**

dom **16:00**

Língua Gestual Portuguesa

+ Audiodescrição

3 dez dom 16:00

ÍNDICE

Uma rosa de dentes brilhantes, com alegria, NUNO CARINHAS	5
“Ai, meu pai, se conhecesse o sonho que eu tive...”, JOÃO CARDOSO	7
Apontamentos para um Bernardo dos Bernardos, CONSTANÇA CARVALHO HOMEM	11
Coisas que ouvimos dizer, JOÃO LUÍS PEREIRA	17
Serei capaz?, BERNARDO SANTARENO	33
Uma leitura inactual (em torno de <i>A Promessa</i>), FRANCISCO LUÍS PARREIRA	35
Preservar a memória, GUILLERMO HERAS	45
<i>A Promessa</i> e o inconsciente, JOÃO GARCIA MIGUEL	55
Apelo, BERNARDO SANTARENO	61
São Martinho e o rosário, JOSÉ OLIVEIRA BARATA	65
Notas biográficas	69

Uma rosa de dentes brilhantes, com alegria

O desafio ao João Cardoso para encenar uma produção da Casa é fruto de muitas partilhas sob o signo da confiança, do reconhecimento e da resolução de trabalhos felizes. À condição de ser a partir de autor português, tive por resposta inesperada a escolha de Bernardo Santareno, autor a que o Teatro Nacional São João nunca antes havia dedicado uma produção própria.

Quanto tempo é preciso para ver emergir o corpo da obra de um dramaturgo que arrasta consigo os fantasmas sacrificiais com tanto sangue dentro – desejo e frustração, sedução e medo? Confrontos e riscos mortais que à época foram julgados subversivos, e depois *démodés*, por espelharem (com compaixão mas sem filtros) os tremores e temores que tinham o desejo e a crença por força motriz do destino jogado em território pobre e enfraquecido, lugar onde a moral recobria de preto-e-branco beato e azedo a paisagem de país inóspito retirado do resto do mundo e afogado pelo mar até África.

As personagens de *A Promessa* estão entregues à força dos elementos, anímicos e proféticos, ao peso da carne recalçada pela privação forçada até à chegada desestabilizadora do “anjo” estrangeiro, que atenta contra o pudor e a ordem familiar e assanha a agressividade misógina, acabando por ser sacrificado em nome da virilidade ofendida. No meio da tragédia de tantas fortíssimas personagens, uma Maria do Mar desassombrada de vontades próprias, rodeada de homens e mulheres que lhe ditam os fados/fardos que ela não aceita. O meio não é o da família burguesa – não há aqui classe média – e o tom é de tragédia. É uma poética de raízes e também por isso difícil de aceitar por património falado em português. Fosse Santareno irlandês, italiano, ou... e o sacrifício soaria a matéria escatológica universal.

Para ele, uma rosa de dentes brilhantes, com alegria.

Nuno Carinhas
Diretor Artístico do TNSJ



Ai, meu pai, se conhecesse o sonho que eu tive...

Para que as coisas aconteçam, é preciso fazê-las, ainda que umas quantas imagens assaltem o caminho, é necessário percorrê-lo, chegar ao íntimo da coisa, a promessa, enfrentá-la que nem mar, de frente, não um mar marzinho, mas um mar com fúrias pela proa, que é o melhor jeito de enfrentá-lo, um mar bravio carrasco que tenta lançar a cada instante borda fora, a cada instante mais cavado, cada vez com mais vigor, as palavras aguçam o rumo, levam à praia, onde se possam colocar os pés, não no liso firme duma rocha, mas enterrá-los na areia encharcada, molhada, movediça e, pouco a pouco, às cegas, trepar até às redes, no miolo do sargaço, até aos covos, no cérebro das armadilhas, achar o desejo de dizê-lo, ouvi-lo, este texto, sem culpa, murmurá-lo como prece neste chão, arremessá-lo sem receio na maré, saborear cada peixe que o mar nos deixa, morder o anzol que cada fala nos intenta, expor a ferida que nos chora a boca.

João Cardoso

Senhor, tende piedade de nós.
Jesus Cristo, tende piedade de nós.
Senhor, tende piedade de nós.
Jesus Cristo, ouvi-nos.
Jesus Cristo, atendei-nos.
Pai celeste que sois Deus, tende piedade de nós.
Filho, Redentor do mundo, que sois Deus, tende piedade de nós.
Espírito Santo, que sois Deus, tende piedade de nós.
Santíssima Trindade, que sois um só Deus, tende piedade de nós.
Santa Maria, rogai por nós.
Santa Mãe de Deus, rogai por nós.
Santa Virgem das Virgens, rogai por nós.
Mãe de Jesus Cristo, rogai por nós.
Mãe da divina graça, rogai por nós.
Mãe puríssima, rogai por nós.
Mãe castíssima, rogai por nós.
Mãe imaculada, rogai por nós.
Mãe intacta, rogai por nós.
Mãe amável, rogai por nós.
Mãe admirável, rogai por nós.
Mãe do bom conselho, rogai por nós.
Mãe do Criador, rogai por nós.
Mãe do Salvador, rogai por nós.
Virgem prudentíssima, rogai por nós.
Virgem venerável, rogai por nós.
Virgem louvável, rogai por nós.
Virgem poderosa, rogai por nós.
Virgem clemente, rogai por nós.
Virgem fiel, rogai por nós.
Espelho de justiça, rogai por nós.
Sede de sabedoria, rogai por nós.
Causa da nossa alegria, rogai por nós.
Vaso espiritual, rogai por nós.
Vaso honorífico, rogai por nós.

Vaso insigne de devoção, rogai por nós.

Rosa mística, rogai por nós.

Torre de Davi, rogai por nós.

Torre de marfim, rogai por nós.

Casa de ouro, rogai por nós.

Arca da aliança, rogai por nós.

Porta do céu, rogai por nós.

Estrela da manhã, rogai por nós.

Saúde dos enfermos, rogai por nós.

Refúgio dos pecadores, rogai por nós.

Consoladora dos aflitos, rogai por nós.

Auxílio dos cristãos, rogai por nós.

Rainha dos anjos, rogai por nós.

Rainha dos patriarcas, rogai por nós.

Rainha dos profetas, rogai por nós.

Rainha dos apóstolos, rogai por nós.

Rainha dos mártires, rogai por nós.

Rainha dos confessores, rogai por nós.

Rainha das virgens, rogai por nós.

Rainha de todos os santos, rogai por nós.

Rainha concebida sem pecado original, rogai por nós.

Rainha elevada ao céu, rogai por nós.

Rainha do sacratíssimo Rosário, rogai por nós.

Rainha da paz, rogai por nós.

Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo, perdoai-nos, Senhor.

Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo, ouvi-nos, Senhor.

Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós.

Rogai por nós, Santa Mãe de Deus, para que sejamos dignos das promessas de Cristo.

Senhor Deus, nós Vos suplicamos que concedais aos vossos servos perpétua saúde de alma e de corpo; e que, pela gloriosa intercessão da bem-aventurada sempre Virgem Maria, sejamos livres da presente tristeza e gozemos da eterna alegria. Por Cristo Nosso Senhor. Amém.

Apontamentos para um Bernardo dos Bernardos

CONSTANÇA CARVALHO HOMEM

Filiação

Pôde *A Promessa* estar tantos anos intocada que lê-la, começar a imaginá-la, não se faz com ligeireza, é um tardio socorro. Querendo trazer à sua arte sensível não menos intuição que raciocínio, a dramaturgia nutriu-se, sobretudo, da procura de uma família espiritual para o texto e, por extensão, para o espectáculo, família que encontrou viva nos anos de 1890, em Ibsen e Yeats. Não surpreenderá a aproximação de Maria do Mar a essas personagens notoriamente malcasadas que são Hedda Gabler, fulgurante manipuladora, ou a ligeiramente anterior e mais ponderada Nora Tesman: ambas recusam uma vida parda, estão em trânsito entre a tutela e a liberdade. Mas tornou-se também cristalina a afinidade com Solness e Hilde Wangel, na sua intimação das forças, do ogre, até na fortíssima suspeita de que o pensamento, mesmo não-dito, pode instaurar uma nova ordem; ou a afinidade com a Mary Bruin que Yeats desenha em *Terra do Desejo*, jovem esposa sufocada, agente da ruína, que macula o lar e perde a vida ao convocar as fadas. O terrível mar verde que Maria do Mar reconhece nos olhos de Labareda difere do fiorde impiedoso que engoliu o pequeno Eyolf?, ou configura a mesma sedução, a mesma cisma telúrica e anacrónica? A espaços, especialmente nas conversas eufemísticas entre Maria do Mar e a mãe, é o parente Wedekind que transparece: a necessidade de uma educação sexual é glosada na figura da mãe, que pensa ter uma filha “lorpa”, e que é incapaz da mínima simpatia fisiológica ou de prever até onde lacera a culpa. Desmesura e mortificação, portanto, sendo certo que esta dramaturgia também não ignora a unidade que *A Promessa* forma com as peças publicadas na mesma ocasião, *O Bailarino* e *A Excomungada*. A leitura das três sublinha, tanto quanto pude discernir, ideias incontornáveis para o autor e vitalistas: a da experiência mística na carne; e a da originalidade da ascese, que não exclui o crime. As personagens de Jesus e José serão, aqui, os seus intérpretes máximos.

Frugalidade

Muitas das pequenas intervenções que o texto sofreu, e que foram conversadas com o João Cardoso, pretenderam libertar o espectáculo de uma nitidez neo-realista. Creio que é seguro afirmar que o público lidou tão melhor com a imagem refeita da casa portuguesa, com o que há de verdade e fabricação no retrato de um povo cordato e pobre, e com o que pressente de folclórico na exposição de um modo de vida marcado por ofícios e dialectos regionais, quanto mais distou disso e pôde viver a experiência da desenvoltura económica e ideológica decorrente da integração europeia. Por outro lado, a distância a que já estamos desse paradigma é a que permite que os artefactos, marcas, até livros do Estado Novo, sejam vendidos e comprados com benevolência,

como coisa curiosa, bem desenhada, bem apanhada. Quisemos evitar o pitoresco. A primeira indicação cénica, que alude a um vago Portugal costeiro sem marcas de época, deu licença para nos deixarmos permear, de facto, pelo que provém da família já referida.¹

Não era desejável obliterar totalmente os signos que fazem da Páscoa, Páscoa, e da casa, casa, mas elas aqui são menos materiais. Entre outras coisas, roubámos à boca do Padre uma perna de galinha corada e da cozinha o oratório com a imagem da Nossa Senhora dos Navegantes. Comparativamente frugal é também a componente física do castigo, que Maria do Mar expõe quando pede a Jesus que apalpe o cilício e os pregos que tem nos sapatos. A opção de retirar o cilício sublinha o castigo como prática menos oficial, antes rudimentar e voluntária.

A dramaturgia sofreu a influência da versão cinematográfica de António de Macedo ao concentrar a acção num núcleo restrito de personagens, prescindindo de homens, mulheres e guardas (Macedo estabelece essa distinção usando a população como figurante). As Velhas, originalmente três, nesta versão funcionam em par. O espírito maledicente, novidadeiro e guloso mantém-se, acrescido do facto de serem as únicas portadoras de uma visão popular dos acontecimentos. Face ao que se julgou ser incipiente e não exclusivo, entendeu-se preferível omitir o mau-olhado com que o texto encerra e reforçar a função social destas personagens. Cabe-lhes a reconstituição do crime e a incorporação de uma misoginia que, espantada com a ira de um homem “manso”, prontamente a justifica como consequência da conduta de uma mulher “perdida”.

Mas aprendeu-se também com o que *A Promessa*-filme tem de génio próprio, independência. Em virtude do que eram as inquietações artísticas e políticas de António de Macedo (um autoproclamado anarco-místico!), e do que terá sido a efectiva rodagem na zona dos Palheiros da Tocha, já em 1972, as premissas seriam outras. O filme desviou-se da obra de 1957 em alguns pontos críticos: preferiu o sussurro e o silêncio uniforme à profusão discursiva do original, garrido, rebarbativo, cáustico, e não menos lírico; sacrificou a presença feminina, e consequentemente muito do que era feroz e cómico na peça, ausentes que são as personagens de Rosa e das Velhas (Maria da Avó e Joaquina existem, mas enquanto ficção paralela); expôs uma credulidade mais simples, menos criteriosa, compradora do conforto espiritual seja à igreja, seja aos vendedores de relíquias e fancaria, e introduziu uma forte nota anticlerical ao dividir a figura do padre em dois, um jovem renovador, mas atávico, e um velho corrupto; finalmente, alisou a personagem de Jesus, onde nem se manifesta a homossexualidade nem uma desejada vidência.

Ora, *A Promessa* foi publicada numa fase em que Santareno não parece ainda desperto para a interpelação ao real. Ou, pelo menos, ela não lhe impõe os recursos narrativos e a implicação tópica que mais tarde assumirá. As peças de que se faz acompanhar, *O Bailarino* e *A Excomungada*, sendo menos bem construídas, pertencem a um modelo de “teatro da ilusão” onde a tónica é a da fractura identitária – corpórea e potencialmente maligna – dos protagonistas. Ao contrário de *O Judeu*, *A Promessa* não parece ter envelhecido, pelo contrário, apesar de nunca ter passado pelos programas oficiais do ensino de Português. O agudo balanço que Gustavo Rubim fez a propósito da ausência de Ibsen dos palcos nacionais (que transcrevo parcialmente) permite inferir alguns motivos:

Com efeito, tudo indica que a liberdade artística consequente ao 25 de Abril de 1974 gozou de inúmeras virtudes, salvo a da isenção de equívocos graves. O maior de todos ocorreu, a meu ver, precisamente no domínio do teatro. Nenhuma outra arte foi, em Portugal, tão vítima de um processo de colonização ideológica como a arte teatral. Seguindo uma tendência profundamente autodestrutiva, de que ainda hoje sofremos diversas sequelas mais ou menos notórias, o mundo do teatro português contemporâneo deixou-se subjugar por uma serôdia consciência vanguardista que atribuía ao palco funções e missões sociológicas supostamente superiores à sabedoria veiculada pela própria criação dramática. Simbolicamente, poderíamos traduzir essa história desastrosa na ideia, durante longos anos em vigor para todos os efeitos práticos, de que Brecht nos interessa mais do que Shakespeare.²

Bernardo Santareno é menos capturável do que pode crer quem for exposto apenas à fracção mais estimada da sua obra. O Bernardo dos Bernardos que esta dramaturgia recupera é aquele que reactiva primeiríssimas preocupações estético-morais – “[...] representada em teatro, *A Promessa* é sumamente nociva: a arte actuará como agente de catálise para maior assimilação do erro e do mal, tornando-os aceitáveis, convenientes e até verdadeiros”³ –, sendo absolutamente compósito; a Ele, que se biografou directa e indirectamente em muito do que escreveu, será talvez possível entrevê-lo n’*A Traição do Padre Martinho*, na voz de um camarada:

Quando se refere “ao que há de generoso, de humano, nessa fé divina... a qual é uma concepção do homem que o comunista e o cristão podem ter, mas o nazi não terá jamais”, Aragon lança uma ponte importante que deve ser considerada, neste caso. Não concordas comigo? Eu sou pelas pontes, meu amigo.⁴

Devoção

Pedia-me o João, a certa altura, que pensássemos numa cena introdutória ou com que pudesse estabelecer-se um efeito de circularidade. A pesquisa que fiz levou-me primeiro ao catálogo de Giacometti e Lopes-Graça, depois à já extensa recolha de Tiago Pereira, convicta de que seria um cântico a estabelecer a paisagem emotiva e devocional desta ficção. A decisão de introduzir uma versão não cantada da Lítania do Loreto ou da Santíssima Virgem (fixada em 1587) acaba por responder aos padrões rítmicos do próprio texto. Se aceitarmos que “Em suma, o que nos parece caracterizar o estilo litânico é a repetição, a *insistência*. Repetem-se as mesmas palavras suplicantes ou insiste-se num louvor e noutra e noutra, até cansar”⁵, não temos como negar o pendor litânico e deprecativo do todo, onde os caracteres idiomáticos e prosódicos que Santareno teria ouvido em mar alto ombreiam com a sua voz própria. Por outro lado, o equilíbrio comprometido ao retirar a imagem de Nossa Senhora repõe-se pelo verbo. O louvor mariano de que José é o orador destacado, e cujo uso tradicional ocorreria “nas calamidades públicas, nas funções litúrgicas, em certas festas do ano ou quando alguém morria”⁶, tem aqui uma nota irónica porque se liga a outra litania, esse novo culto que antecede a consumação:

“Maria perdida! Maria aluada! Maria traiçoeira... [...] Como tu és cobarde e traiçoeira, como tu és reles!... [...] Eh, cabra! Eh, Maria suja!”; o esforçado José humilha com os apurados instrumentos do louvor. Um último aspecto creio sobressair com a introdução da litania: a “exclamação ou, de um modo mais abrangente, fabulosa máquina expressiva”⁷ que ela ajuda a revelar aproxima a escrita deste primeiro Santareno tanto de um “sentimento religioso essencial – o que liga, rectifica e cura”⁸ como da mais inequívoca potência poética. Ou seja, melhor se reconhece que a família espiritual de que falava acolhe Artaud e António Nobre e Álvaro de Campos.

E o meu coração, profundamente humilhado com aquela derrota⁹

Ao introduzir uma reedição de *A Promessa* datada de Agosto de 1974, Isabel da Nóbrega observa:

Tenha ou não o autor tomado disso consciência, a verdade é que emerge aqui uma específica denúncia da situação da mulher – mova-se ela na orla do mar ou no país interior, na província ou na cidade, e tenha tentado “revoltar-se” contra essa situação há quarenta anos, há vinte, ou ontem mesmo. [...] Não, não se vê saída para a mulher que o macho... machisticamente, soberanamente, acaba por inocentar (depois da prova provada), para com a qual transige em exigir respeito e protecção, o suposto respeito e a suposta protecção com que a mulher tem sido lograda, enclausurada, manietada, alienada, mantida ao serviço, no lento/célere rodopiar dos mundos e dos tempos. Mas este fechar de todas as saídas parece poder ser, afinal, um acto provocador. Creio que uma das formas de abalarmos alguém distraído e em perigo é mostrar-lhe esse perigo *sem aviso nem comentários*. A reacção virá por si.¹⁰

Poder-se-á sentir que a versão dramaturgicada proposta reitera esta denúncia, destacando o lugar legítimo de Maria do Mar dentro do clã, Maria filha. Sem cair no erro de pensar que as denúncias hoje sejam mera redundância, esse não foi o principal intuito. Aliás, fazer de Maria do Mar vítima seria não só implausível como indigno da sua contradição fundamental. A frustração é fecunda porque o perigo *clássico* é outro, como o psicólogo António Martinho do Rosário devia saber bem. As ideias, até nos mais desabridos, podem soçobrar perante os arquétipos com que coabitam; a mulher que situa o destino na cabeça, no peito e nas mãos – arbítrio, ímpeto, manufactura – é a mesma que reclama “um homem, como o das outras”. E acaba por tê-lo, *ogre*, marginal. Nora Tesman apercebe-se tarde de que vale menos do que a reputação do marido e não pode ficar; quando Maria do Mar se apercebe de que vale mais, não tem como partir. A sua última aparição em cena, “lívida” e “desgrenhada”, pode distrair-nos de que também vem “ativa”:

Mas podemos agora afirmar [...] que não há só “verdades objectivas”, produtos de recalçamento e da adaptação cega do ego ao seu meio objectivo. Há também “verdades subjectivas” mais fundamentais para o funcionamento constitutivo do pensamento do que os fenómenos. Por isso, não se deve condenar a função fantástica como “fraudulenta”, e como nos diz

excelentemente Gusdorf: “A verdade do mito é atestada pela impressão global de empenho que produz em nós... a verdade do mito reintegra-nos na totalidade, em virtude de uma função de reconhecimento ontológico.” Uma mentira é ainda uma mentira quando pode ser qualificada de “vital”?¹¹

-
- 1 A propósito das *démarches* que fez antes de se decidir por um local para a rodagem, António de Macedo observa com bonomia: “E no tempo do Santareno [...] nós aqui em Portugal ainda estávamos no século XIX. As pessoas aqui não sabiam. Mas eu até costume dizer que, na Europa, enfim, de uma forma geral, o século XX só entrou com a Primeira Guerra Mundial, o século XIX prolongou-se, de certa maneira, até à Primeira Guerra Mundial. Mas em Portugal o século XIX prolongou-se até à Segunda Guerra Mundial...! [Risos.] Por força do Salazar, ou até por força dos hábitos das pessoas, e quando o Bernardo Santareno, nos anos 50, escreveu *A Promessa*, ainda estamos com aquela ambiência do século XIX.” *António de Macedo: Cineasta Inconformado*, Bairrada TV, 2014.
 - 2 Gustavo Rubim, “Ibsen e os regressos”, in Henrik Ibsen, *Peças Escolhidas 1*, Lisboa, Cotovia, 2006, p. 338.
 - 3 *A Voz do Pastor*, 14 de Dezembro de 1857, *apud* Carla Araújo Risso, “Aquilo de que não se fala não existe. Um estudo de caso sobre a Censura ao teatro no período salazarista”. *Anuário Internacional de Comunicação Lusófona*, 2010, p. 274.
 - 4 Bernardo Santareno, *A Traição do Padre Martinho*, Lisboa, Editores Associados, s/d, p. 77.
 - 5 Mário Santos (S.J.), “Ladainhas de N. Senhora em Portugal: Idade Média e séc. XVI”, *Lusitania Sacra*, Lisboa, Vol. 5 (1960-61), p. 139.
 - 6 *Idem*, p. 134.
 - 7 Vera Vouga, “Respiração dos animais de grande porte”, in António Nobre em Contexto: *Actas*, Lisboa, Edições Colibri, 2001, p. 74.
 - 8 *Idem*, p. 80.
 - 9 “...abrandava-se numa imensa ternura, alargava-se na compreensão quase ilimitada das fraquezas e temores humanos.” Bernardo Santareno, *Português, Escritor, 45 Anos de Idade*, Lisboa, Edições Ática, 1974, p. 122.
 - 10 Isabel da Nóbrega, “Breve nota sobre Bernardo Santareno e a *Promessa*”, in Bernardo Santareno, *A Promessa*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1974.
 - 11 Gilbert Durand, *As Estruturas Antropológicas do Imaginário: Introdução à Arquetipologia Geral*, Lisboa, Presença, 1989, p. 271.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.



Coisas que ouvimos dizer

Notas em construção

JOÃO LUÍS PEREIRA*

Há uma lua cheia para ver todas as noites. É preciso tempo para ver a lua cheia. Ouvimos dizer isto nos ensaios de *A Promessa*.

JOÃO CARDOSO: Sente a pausa, deixa ecoar o silêncio. Dá-te tempo para ver a lua cheia. Vê a lua primeiro. Tu tens tempo. Nãourras.

•

A imagem que nos ficou de uma primeira leitura foi a imagem de um “peixe morto, já podre”. Ditas por Maria do Mar, estas palavras recorrem em *A Promessa*, elas estão lá para dar conta das muitas impotências e degradações, públicas e privadas, que saturam a peça. Mas mais do que pelos seus usos metafóricos, elas interessam-nos aqui na sua literalidade. Isto porque no Verão passado vimos literalmente visto um “peixe morto, já podre” nas páginas de *Leviatã – Em Busca dos Gigantes do Mar*, de Philip Hoare. O autor está de visita a um museu de New Bedford, Estados Unidos da América, e tropeça numa gravura que retrata um cachalote de dezoito metros que deu à costa em Beverwijk, Países Baixos, a 19 de Dezembro de 1601. Jan Saenredam, o artista, capta a espantosa dimensão física da baleia, que jaz entre a terra e o mar. Encontramos, alinhados ao longo da sua barriga, “vários curiosos elegantemente vestidos de gibões e rufos”. Alguns fazem poses, outros estão montados a cavalo, alguém espeta um sabre no orifício respiratório da baleia. A figura que mais se destaca, no centro da gravura, é a do príncipe Ernesto, conde de Nassau, que “usa um lenço para proteger o nariz aristocrático do fedor”. A gravura devolve-nos a imagem de uma pesada imobilidade, viscosa e pestilenta. E no entanto ela move-se, com figuras que se afadigam e se espantam, como actores a representar, até porque a existência de uma moldura na imagem remete para um palco à italiana. Na impossibilidade de reproduzirmos a gravura, deixamos-vos com a especiosa descrição de Philip Hoare, autor de um livro que se cruzou no Verão passado com *A Promessa* de Santareno.

A gravura de Saenredam contém inúmeros sinais arcanos e maravilhas, e está emoldurada por cartelas em que se descrevem eventos apocalípticos previstos com a chegada do leviatã. [...] De ambos os lados, encontramos eclipses da Lua e do Sol, flanqueados por pedaços da baleia esquartejada, o seu destino futuro. Entretanto, o Tempo olha a partir de um dos cantos e, no outro, um Anjo da Morte aponta o seu arco, simbolizando a pestilência que assolara recentemente Amesterdão. Numa gravura tão rica em simbolismo, é interessante notar que o pénis do animal ocupa uma posição proeminente, atraindo para si a nossa atenção. Como um *cache-sexo* do

* Departamento de Edições do TNSJ.

século XVI, passa ao mesmo tempo uma mensagem de virilidade e do seu contrário: a sua flacidez é o contraponto da perna erguida do príncipe e do nome inglês da baleia [*sperm whale*].

•

Discorremos sobre a imagem do “peixe morto, já podre” com o encenador João Cardoso. Almoçávamos umas pataniscas de bacalhau na Casa Costa e o João nem sequer pestanejou. O João sabe tudo de “peixes mortos, já podres”, é um experimentado lobo-do-mar. Exageramos, é claro, mas o mar é muito lá de sua casa.

JOÃO CARDOSO: Durante as tempestades há muito peixe morto, peixe que é atirado contra as rochas. Um peixe morto a boiar nas águas do mar é uma coisa muito esquisita, vai-se decompondo...

JOÃO LUÍS PEREIRA: Fala-nos um pouco das tuas andanças de pescador.

JOÃO CARDOSO: Pesco de vez em quando, agora cada vez mais raramente, tinha um barco mas fui obrigado a vendê-lo, já não tenho tempo para todo aquele ritual de pôr o barco na água, é preciso arranjar o cordame, procurar isco... Desde miúdo que fui sempre muito ligado à água, mas não me lembro de quem me levou pela primeira vez à pesca. Mas atenção, quem não vive da pesca está sempre a jogar à defesa...

JOÃO LUÍS PEREIRA: Não te aventuras quando o mar está bravo?

JOÃO CARDOSO: Não.

JOÃO LUÍS PEREIRA: Um destes dias falaste-nos das escarpas da Carrapateira. Aí, estiveste face a face com a violência do mar.

JOÃO CARDOSO: Sim, mas nas escarpas da Carrapateira eu penso muito bem em que pedra poiso o pé. No mar, os pescadores não têm tempo de pensar muito. Isto de o Santareno falar destas pessoas – dos pescadores, mas não só, das pessoas que vivem nas margens, que arriscam a vida quase todos os dias e não têm praticamente nenhuma recompensa – foi uma das coisas que me atraíram n’*A Promessa*. O mar permite-me estar sozinho com a Lua, é um exercício de introspecção. Mas para os pescadores é o sustento e é a vida, é o perigo e é a morte.

•

A 18 de Setembro, no dia em que os ensaios começaram, alguns actores ainda traziam as mãos manchadas do sangue de *Macbeth*, a última produção do TNSJ. Há laços que unem os actores que uma e outra vez levantam os nossos espectáculos, laços familiares, laços de sangue. A família é um dos assuntos de *A Promessa*, uma família disfuncional, ouçam Maria do Mar, “que gente, que família esta!... Um velho manco, um cego tonto e um marido... que nem homem é!” Na primeira leitura, um coro de vozes lembrou-nos de que esta é uma família por vezes bissexta, que alguns parentes só nos frequentam de tempos a tempos, como primos afastados da América. A Cármen Santos, por exemplo, que já não víamos desde *Casas Pardas* (2012), ou a Sandra Salomé, que não nos visitava desde *Platónov* (2008). A palavra “sangue” ocorre vinte e duas vezes no texto que agora chegou aos ensaios de mesa, uma versão cénica

que a autora, Constança Carvalho Homem, descreveu como “discreta”, adjetivo que nada tem de “sanguinolento”, bem pelo contrário, quer dizer “descrição”, mas também “discernimento” ou “capacidade de guardar segredo”...

•

Andamos a ler *Nos Mares do Fim do Mundo* (1959), livro escrito a bordo do arrastão David Melgueiro, em 1957, e a bordo do Senhora do Mar e do navio-hospital Gil Eannes, em 1958. Nestes “doze meses com os pescadores bacalhoeiros portugueses, por bancos da Terra Nova e da Gronelândia”, Bernardo Santareno serviu como médico, um médico de proporções bíblicas: “Como Jesus lavando os pés aos apóstolos, assim eu queria servir esta gente.” Aqui apeteceria dizer, como Vladimir em *À Espera de Godot*, “Cristo! O que é que Cristo tem a ver com o assunto? Não vais comparar-te a Cristo!”, ao que Bernardo Santareno, como Estragon, poderia responder: “Comparei-me a ele a vida inteira.” É verdade, encontramos aqui a mesma sensibilidade sacrificial e aquele imaginário masoquista que fazem as delícias de *A Promessa*. Reparem: os pescadores “infligem-se cruéis penitências... tentando, deste modo, uma espécie de troca com Deus – sangue, por bacalhau”, a paisagem está cheia de corpos feridos, descritos com solenidade e volúpia.

Na carne branco-azulínea do peito estreito, logo abaixo do coração, aquela flor de fogo tinha qualquer de marca sagrada, de mutilação ritual: marca de inadaptados, frágeis, solitários e desesperados.

Mandei esterilizar o material, para fazer a sutura da ferida. O rapaz, assustado, segura-me com a vista... Por fim, o receio quebrou-lhe o mutismo:

– Vai coser?

Saturada a ferida, a viagem pode recomeçar. Por mais que nos afastemos, não vamos nunca perder de vista a casa de Salvador, o “lugar horrível” de *A Promessa*, mesmo que daqui, deste lado, “nem uma só luzinha quente e firme de terra, só mar”. Campo e contracampo, terra e mar, mas a mesma noite, “a minha noite”, como Santareno lhe chama, um pouco *poseur*, “aquela que eu trouxe dentro de mim, amealhada hora a hora, durante anos tecida com vultos oníricos, terríveis e imprecisos...” *A Promessa* e *Nos Mares do Fim do Mundo* nasceram na mesma noite, a olhar para a mesma lua: “A lua dos pescadores – aquela terrível lua sangrenta.”

•

No teatro, chamamos às primeiras leituras as “leituras brancas”, por serem ainda inexpressivas, sem as cores e as texturas que acabarão por emergir com o uso. A brancura é uma ausência de cor que intimida e para prová-lo bastaria recordar Ismael, apavorado com a brancura de Moby Dick. Uma tempestade de branco abate-se sobre *A Promessa*: o lençol de Maria do Mar é branco, os dentes de Labareda são “tão” brancos, fala-se de um anjo “branco de luz”, como brancos são o “sal”, o “gelo” e a “aguardente”, e até o “azeite virgem”, não sendo branco, remete para a ideia de pureza ou brancura. Todo este branco serve de

violento contraponto à sujidade e à cor. A Maria Limpa caminha para Maria Suja, a lua branca vai tingir-se de sangue, a espuma branca da água salgada volve-se num terrível mar verde. Toda a brancura será castigada? A questão não é indiferente aos artesãos plásticos deste espectáculo. A 24 de Outubro, o tópico da brancura era discutido no ateliê de costura e adereços.

NAZARÉ FERNANDES: Eu vou este fim-de-semana a casa da minha mãe, ela tem lá um rolo de linho muito antigo. Se ele não estiver roído dos ratos, eu trago assim um retalhinho.

NUNO CARINHAS: Traga, Nazaré, mesmo que esteja roído dos ratos.

NAZARÉ FERNANDES: Porque tem uma cor que o Nuno vai gostar de certeza, tem um tom um bocadinho mais amarelado...

Deste retalhinho de linho amarelado vai sair um pano para embrulhar o foliar da Páscoa. Mas haverá também um lençol “branco mais branco não há” que a encenação vai sujar: ele circula da cama para a mesa, é dele que saem as ligaduras para o corpo ferido de Labareda e é nele que o “estrangeiro” escreve um bilhete para Maria do Mar. De prova material de castidade conjugal a veículo de uma hipótese de infidelidade, este lençol branco é afinal um leito onde correm rios de sangue e de tinta...

•

Já não nos lembramos do dia em que a Joana Carvalho começou a ensaiar com os pés descalços. Talvez na segunda semana de trabalho, a mesa de leitura já não era o centro das operações, o João Cardoso e o João Castro já tinham delimitado – com fita adesiva, seis metros por quatro metros – uma outra área de jogo. Assim de repente, passar da mesa para o chão soa a retrocesso civilizacional, ocorre uma súbita descida do centro de gravidade, baixamos o olhar e quando damos por ela estamos de olhos postos nos pés da Joana. Ela dá passos firmes e aquele porte altivo pareceu-nos familiar, havíamos-lo visto uns dias antes numa fotografia tirada pela cineasta e fotógrafa belga Agnès Varda em 1956, um ano antes de Santareno publicar a sua *Promessa*. Varda fotografou a jovem Maria do Alívio, 16 anos, a caminhar descalça na rua das Lavadeiras, Póvoa de Varzim. A fotografia esteve na origem de *Um Conto de Duas Cidades* (2017), dos realizadores britânicos Morag Brennan e Steve Harrison, filme que a equipa de *A Promessa* viu num auditório da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, na tarde de 22 de Setembro. Maria do Alívio caminha vestida de negro, a sombra do seu corpo é projectada contra um muro, onde está afixado um cartaz rasgado com Sophia Loren a vender sabonetes. O sorriso technicolor da actriz italiana quase rouba o palco a Maria do Alívio, mas o que na verdade atrai o nosso olhar são os pés descalços dela. Mas o filme, ai, instrumentaliza os pés de Maria do Alívio, eles são o emblema da comunidade piscatória, de um modo de vida tradicional, de um Portugal pobre, rural, pitoresco, um pouco sórdido e um pouco serôdio. Os pés de Maria do Alívio são aqui um monumento ao Portugal salazarento.

•

Propomo-nos olhar para os pés descalços de Maria do Mar com um bocadinho mais de modéstia. E se eles respondessem apenas pelas suas pessoalíssimas contradições? E fossem tão-só o dístico da penitente e da arrogante, da mártir dos pés sangrados e da mártir das febres do sexo, formas complementares de martírio? Da insolente e da submissa, da metálica e da ternurenta? E porque não ver neles apenas os pés da Joana Carvalho, porque isto de actualizar um texto não é mais do que atravessá-lo com os corpos de hoje, começando, claro, pelos pés? Os pés da Joana, que vimos no final da manhã de 24 de Outubro, no ateliê de costura e adereços, a calçar e a descalçar botas e no fim ganharam as botas velhas, estas botas foram feitas para andar, é com estas botas que ela vai à luta.

•

“O poder dela em cena é quase absoluto”, diz-nos João Cardoso e nós lembrámo-nos de que o casal Maria do Mar/José começou a ser construído numa toada quase meiga ou conciliatória, com ela a querer tocar-lhe, mas foi um caminho logo descontinuado.

JOÃO CARDOSO: Se o casal não se toca na cama, não fazia sentido fazê-lo ali. Ela chegou a um ponto em que não está ali a fazer teatro para a família, não está a representar, não está a encobrir nada. Aquela casa é um livro aberto, no sentido em que tudo se ouve e tudo se sente. Ali, toda a gente sabe que o casamento não está consumado. A Maria é mais fria, o José é mais amargurado. O poder dela em cena é quase absoluto. Aliás, o poder das mulheres está muito exposto nesta peça.

JOÃO LUÍS PEREIRA: Sim, mas também podemos olhar para o final da peça como uma derrota. A honra do marido é reabilitada, a esposa fiel e obediente é deixada à guarda do sogro e a vida segue como “habitualmente”...

JOÃO CARDOSO: Um destes dias falámos de Tchekhov nos ensaios. Aqui também há como que uma ebulição: as personagens querem, querem, querem, mas no final fica tudo na mesma. Mas eu não encaro isso como uma derrota.

JOÃO LUÍS PEREIRA: Aceitação, resignação, ternura?

JOÃO CARDOSO: Não sei... A violência, o carinho, o desejo, a repressão, tudo isto nos chega de muitos sítios nesta peça...

JOÃO LUÍS PEREIRA: O que fazer com o fantasma do salazarismo?

JOÃO CARDOSO: Ele existe, está lá, as pessoas vão percebê-lo, não vai ser preciso sublinhá-lo. Eu tinha dezoito anos no 25 de Abril, tenho uma memória muito ingénua, muito distante desses tempos. Lembro-me de viajar pelas praias que vão de Espinho até à Nazaré, Tocha, Mira... Ainda tenho muitas dessas memórias de infância. Lembro-me de ver as mulheres na praia da Nazaré, aflitas, à espera dos barcos e dos homens. Lembro-me de ter ficado muito impressionado, de ter olhado para tudo aquilo como... teatro?

JOÃO LUÍS PEREIRA: É engraçado, o Santareno fala da “personalidade dramática, teatral, comum nas gentes da Nazaré” no livro *Nos Mares do Fim do Mundo*.

JOÃO CARDOSO: Pois, era tudo tão exagerado que eu dei por mim a pensar: “Metade disto só pode ser teatro!”

•

Vamos, levantem-se, ponham-se a caminho. “Deus é bom!” E rezar, é mais fácil? “Não te benzas antes, Jorge”.

JOÃO CARDOSO: Querem fazer do início? Vamos fazer mais uma vez e depois passamos a outra cena. Vocês estão ali os dois abraçados, Élio e Joana... Não, não te benzas antes de entrares, Jorge. Tem de haver aqui uma aceleração, a partir de “Malditas promessas, malditas promessas”... E mais força na entrada de “Deus é bom!” Não te deixes contaminar, não apanhes o ritmo deles, Élio. Pára para respirares e só depois ataca, tu tens tempo, tens tempo. Não olhes para o Jorge quando estás a falar, deixa que seja ele a olhar. Não te afastes deles enquanto não ouvires a resposta.

•

Ensaiai é quando o escrito se põe a falar e a mexer. Estamos do outro lado da sala, atrás de uma porta com duas janelas que são como duas escotilhas, um posto reservado de observação onde podemos ver sem ser vistos. Do outro lado, o Élio Ferreira ensaia na companhia do encenador e do seu assistente, um ensaio-quase-monólogo. Há momentos em que a sala de ensaios é um confessionário, espaço de recolhimento que hoje decidimos não violar. O Élio defende uma personagem que toca coisas estranhas e só na aparência inconciliáveis, como a gravidade trágica e o delírio melodramático. Quando vemos Jesus a exasperar Salvador com a sua lengalenga das rosas, lembramo-nos da sibila Cassandra, aquela que vê num mundo que não vê, profética e solitária. Quando Jesus dá as mãos a Maria do Mar – os dois “com a morte no coração”, uma cumplicidade para a vida –, vemos a patética e comovente Helen Philips, a “ceguinha” do filme *Magnificent Obsession* (1954) de Douglas Sirk, a quintessência dos melodramas. Gostamos muito destas criaturas com a mania das grandezas, sempre a protestar contra a sua própria mediocridade, personagens risíveis mas que aspiram a ser trágicas.

•

Ensaiai, ouvimos dizer, é pensar em voz alta, máxima que não vamos aplicar a João Cardoso, encenador reservado, lacónico e silencioso. Se fosse escritor, o João não usaria a expressão “de repente” para criar tensão e evitaria nos seus textos os pontos de exclamação. Vamos vê-lo agora a fazer o primeiro rascunho da cena da visita pascal, há nove-actores-nove para dispor e disciplinar num retângulo de seis por quatro metros – para além de confessionário, a sala de ensaios pode ser um tumulto, trânsito congestionado, carrinhos de choque. O João invade a área de jogo com o corpo, entra e sai, num corrupio de indicações.

JOÃO LUÍS PEREIRA: Quando encenas, não consegues deixar de ser actor, pois não?

JOÃO CARDOSO: Dirijo mais numa via física, limito espaços, dou linhas de força. O Paulo Calatrê disse-me uma vez: “Eh pá, tu tens uma maneira de fazer que eu acho muito curiosa. Tu nunca falas para todos os actores, vais lá e falas baixinho para cada um deles.” É verdade, é como se lhes contasse segredos...



Neste presépio pascal, a mesa poderia muito bem ocupar o centro da cena, mas está descaída para a direita e o centro da composição é ocupado por Salvador, um ponto imóvel a partir do qual tudo gira, a partir do qual é possível “sentir” o quadro em movimento. A sua cadeira, no canto direito do enquadramento, está ocupada pelo Padre, de onde só sairá para contar a parábola da arrogância da fé. Formam-se pares, a tia Maria da Avó e a tia Cremilda, Labareda e Jesus, Maria do Mar e Rosa, mas só o primeiro se manterá estável até ao final, todos os outros pares se desfazem e refazem em novas combinações. Rascunham-se linhas paralelas e diagonais, tudo evolui no interior de uma ordem cada vez mais estável e geométrica, mas estamos a esquecer-nos de José, o mais intempestivo dos animais em cena. Começa “frio e retraído”, mas logo, logo afivela a máscara do sacristão colérico que patrulha e desarruma o espaço com uma espingarda ao ombro. A espingarda não é um gesto de iconoclastia desta encenação. Estamos no início de Outubro, o crucifixo ainda está a ser feito pelo Guilherme Monteiro no ateliê de adereços. Mas não se desengatem, José é um sanguinário soldado de Cristo...

•

Quando a actriz e encenadora Fernanda Lapa chegou ao ensaio do dia 3 de Outubro, a mesa de leitura estava posta, o encenador e os actores liam em voz alta para uma plateia improvisada de jovens estudantes de teatro. A Fernanda conheceu António Martinho do Rosário, o lado A (ou seria o lado B?) de Bernardo Santareno. Como em todas as boas histórias, há um momento decisivo, o dia do primeiro encontro.

FERNANDA LAPA: Fui ao Instituto de Orientação Profissional porque não sabia o que queria fazer da vida. Fiz os testes todos e os resultados devem ter sido tão confusos, que eu fiquei à espera que aparecesse um psicólogo. E de repente apareceu-me aquele homem alto, quarentão, muito feio mas muito bonito, com quarenta e cinco dentes, muito brancos, e uns óculos grandes, de massa preta, e eu reconheci-o logo. Falámos, falámos, falámos... Foram para aí duas horas de conversa. É claro que ele me disse logo que o teatro é que era. Isto terá sido em 1959, ou em 1960, já não tenho bem a certeza, e até à morte dele, em 1980, nunca mais nos largámos. Às vezes ele era meu pai, às vezes era meu filho, éramos muitas vezes irmãos. Gostávamos muito um do outro, mas também nos zangávamos muito. Ele não tinha um feitio fácil, mas eu também não.

Na verdade, a Fernanda conheceu António Bernardo Martinho Santareno do Rosário de A a Z: o psicólogo e o poeta, o dramaturgo-revelado e o dramaturgo-incompreendido, o menino da mamã e o homem do povo, o santo com crises de misticismo e o homossexual reprimido e pacificado, o contestatário e o narcisista, e ainda só percorremos metade das letras deste alfabeto. Falou-nos de todos eles e com todos eles construiu, com Isabel Medina, a dramaturgia de *Bernardo Bernarda* (2005), espectáculo feito de fragmentos entrelaçados de peças de Santareno. Nuno Carinhas, que assinou a encenação e o espaço cénico deste espectáculo, falou então, num texto que encontramos no site da

Escola de Mulheres, de uma “dramaturgia da decepção”: “Alberga recriminações, lamentos, suspensões, cumplicidades dolorosas, premonições, culpas.” A páginas tantas deste ensaio aberto, Nuno Carinhas pediu a palavra para regressar a um passado ainda mais distante. Mas sosseguem, é um passo atrás com saudades do futuro.

NUNO CARINHAS: As peças lidas, ouvidas e feitas agora têm uma ressonância completamente diferente da que tinham nas décadas de 1950 ou 60. Ganharam outra realidade dramaturgica, outra densidade.

FERNANDA LAPA: E sabes porquê? Porque estamos distanciados, já é um objecto estranho, este. Já não é o nosso quotidiano, já não vivemos no país a preto-e-branco do Salazar...

JORGE MOTA: E também porque agora admiramos e fazemos estas peças com convicção. Aqui há uns anos, elas eram consideradas muito barrocas, muito rurais, muito anacrónicas e haveria a tendência para brincar com elas, para as tornar risíveis...

ROSA QUIROGA: Porque é que o interesse no Santareno decaiu tanto? Porque é que nós recusamos os dramaturgos portugueses que apanham uma realidade mais popular? Essa ausência de ligação às nossas coisas cria uma espécie de deserto na escrita para teatro, até porque depois importamos tudo aquilo que nos chega de fora...

FERNANDA LAPA: Eu lembro-me de alguns literatos dizerem: “Santareno? Que horror!”

NUNO CARINHAS: Nós líamos os textos, víamos os espectáculos e estávamos muito colados a essa realidade a preto-e-branco. Havia o fantasma do *soi-disant* neo-realismo, o retrato da sociedade tal qual ela era. O que eu acho interessante é que neste momento esta obra se universalizou...

FERNANDA LAPA: Porque levanta questões que são universais, e que já lá estavam...

NUNO CARINHAS: Sim, já estavam construídas assim. O que podemos fazer agora é testar a qualidade da obra.

FERNANDA LAPA: O Bernardo não se importava nada que lhe mexessem nas peças. Encontrei há uns tempos uma coisa muito interessante da Eunice Muñoz, que lhe terá sido dita pelo Bernardo quando ela estava a fazer o *António Marinheiro*, em 1967: “Eu não sei nada, vocês é que sabem: troquem, cortem, modifiquem.” Em 1975, o Bernardo viu uma produção brasileira de *O Duelo*, que é uma peça ambientada na lezíria ribatejana, cheia de regionalismos, e os brasileiros estiveram-se nas tintas para isso e transformaram aquilo numa coisa muito ritualizada, como se fosse um ritual. E ele veio de lá fascinado, porque percebeu que o seu teatro tinha outras possibilidades, podia-se fazer dele o que se quisesse. O Luís Castro fez isso e eu tenho a certeza de que o Bernardo teria gostado dos espectáculos dele.

•

Primeiro *Pecado*, em 1998, a partir de *O Pecado de João Agonia*, e depois *António Marinheiro*, o *Édipo de Alfama*, em 2001. Este último haveria de integrar a programação do TNSJ em 2003, e a peça foi lida em voz alta nas

Leituras no Mosteiro em 2014, as únicas incursões, até hoje, deste Teatro Nacional na obra de Santareno. Do outro lado da linha telefónica, o encenador Luís Castro fala-nos de uma magnífica obsessão.

JOÃO LUÍS PEREIRA: Foi estranho pegares em Santareno em 1998, não foi?

LUÍS CASTRO: Foi uma ousadia, sim, ele ou era um completo desconhecido ou então era relativamente ignorado ou mesmo malvisto. Descobri-o por acaso, no início dos anos noventa, num número dos *Cadernos de Reportagem* que se chamava “Ser Homossexual em Portugal”, onde o Guilherme de Melo fazia uma referência a *O Pecado de João Agonia*. Eu apaixonei-me logo pelo texto, especialmente pela relação do João Agonia com a mãe, porque eu próprio sou homossexual e tinha uma relação muito forte com a minha mãe, houve ali um processo de identificação. Fiz o *Pecado* em 1998, mas trabalhei-o sete anos antes, sem o ter conseguido então realizar. Só quando voltei de Londres, em 1997, é que surgiu essa oportunidade, quando o Jorge Silva Melo, que estava a programar o CCB, me pediu para trabalhar a partir de um texto de um autor português. Perante esta sugestão, eu respondi: “Só se for *O Pecado de João Agonia* do Santareno, de que gosto tanto e está suspenso há sete anos...” E assim foi. Acho que ele é um dramaturgo soberbo. Escrevia demais e escrevia demais propositadamente, porque como raramente tinha oportunidade de ver as peças representadas, abria espaço para que fossem depois os encenadores e os actores a construir uma dramaturgia.

Atalhar e talhar são aqui as palavras-chave. Criar atalhos e cortar. Seleccionar cenas, baralhar a ordem das cenas, distribuir as personagens por vários intérpretes, promover fragmentações, desdobramentos, repetições, ecos, distorções. O encanto de *Pecado* e de *António Marinheiro* fez-se destas insolências criativas. Mas há outras coisas que fascinam.

LUÍS CASTRO: Os textos de Santareno abriram-me muitas possibilidades na direcção de actores. As didascálias dele são riquíssimas, é muito fácil ver logo a verdade de uma personagem através delas. “João olha a mãe em gelo ardente.” Percebes logo o que ele quer dizer com isto, são indicações muito poéticas mas ao mesmo tempo muito práticas, muito físicas e muito emocionais.

JOÃO LUÍS PEREIRA: Porque é que não se faz mais Santareno?

LUÍS CASTRO: Porque não é fácil, apesar de tudo. As pessoas não o sabem abordar, têm medo dele. As primeiras leituras podem ser muito desencorajadoras: tantas palavras, tanto excesso. É preciso capacidade para ver mais além. É preciso dissecar, é preciso ter sangue-frio para não nos deixarmos prender nas pequenas emoções, não nos deixarmos enredar naquela teia de palavras. É preciso cortar a direito até ao cerne, até ao clímax das peças. Temos de ir à procura da pérola.

•

Vamos regressar ao ateliê de costura e adereços, espaço de artesanaria e de memória, fábrica e museu, o lugar onde se faz e o lugar onde se guarda. E recicla. Não vamos cometer nenhuma inconfidência se dissermos que um dos vestidos coloridos de Maria do Mar foi já usado numa coreografia, o que nos pareceu desde logo um reenvio justo, porque é uma personagem a quem Santareno concede “umas voltas de dança”. A sala de costura tem uma janela com vista para segmentos da cidade antiga, é um lugar onde nos podemos deleitar com a materialidade das coisas. Há tecidos que podemos tocar com os olhos e com os dedos, e palavras técnicas e sensoriais para os descrever, como tafetás que sussurram, penugens finas, tramas lisas ou fechadas, nervuras. Um avental bordado atraiu a nossa atenção.

ELISABETE LEÃO: As peixeiras são muito ciosas dos seus aventais, costumam ter vinte, trinta aventais. Às vezes, tentam condizer a cor da capa com a cor do avental. Sabias que elas têm uma verdadeira adoração pelos aventais?

JOÃO LUÍS PEREIRA: Sim, conheci algumas, os aventais são o ai-jesus delas.

NUNO CARINHAS: A Virgínia está a trabalhar neles de uma forma muito dedicada. Este é aos quadrados?

VIRGÍNIA PEREIRA: Sim, é igual a este.

JOÃO LUÍS PEREIRA: Como é que chamas a isto?

VIRGÍNIA PEREIRA: Nervuras.

JOÃO LUÍS PEREIRA: Os olhos vêem isto ao longe, não vêem? Quer dizer, no palco, com a luz...

VIRGÍNIA PEREIRA: Acho que sim, espero bem que sim. [Risos.]

NUNO CARINHAS: Há coisas que se sentem, mesmo que não se vejam, não é?

ISABEL PEREIRA: Esses aventais estão cheios de texturas.

NAZARÉ FERNANDES: Isto dá muito trabalho, meninos.

JOÃO LUÍS PEREIRA: Pois, isto deve dar uma trabalhadeira dos diabos.

VIRGÍNIA PEREIRA: Têm que ficar bem feitos, podem vir as senhoras dos binóculos...

ISABEL PEREIRA: As senhoras dos binóculos vêem sempre estas coisas. [Risos.]

As nervuras são pregas muito finas costuradas num tecido. As nervuras lembram sulcos e cicatrizes, marcas deixadas por um golpe ou uma ferida. Ouvimos dizer que os sulcos e as cicatrizes são sinais do abandono de Deus do mundo...

•

A barba e o cachimbo do Jorge Mota trazem-nos à lembrança o marinheiro do filme *The Ghost and Mrs. Muir* (1947), o nosso fantasma preferido. Salvador é um fantasma sem braços e sem pernas, tão pouco corpo para tanta fantasmagoria. Ele é o fantasma do passado, olhamos para ele e pensamos logo na “maldita promessa”. Na sua aparente benignidade, Salvador tem o poder de fazer com que os vivos se sintam mortos ou pareçam mortos. Ao longo destas últimas semanas, afeiçoámo-nos ao barulho das muletas do Jorge no chão da sala de ensaios: um range-range que é uma lamúria, de mistura com uma respiração ofegante. Não existem fantasmas silenciosos, o natural dos fantasmas é produzir sons que perturbam. Foi ainda



sobre o efeito desse fundo sonoro que ouvimos o Jorge a dizer em voz alta uma ladainha de ave-marias. Onde antes se rezava “silenciosamente o terço”, ouve-se agora uma música nova, uma espécie de *blues* aflitivo, sempre interrompido e logo retomado. Ouvimos esta e outras cantilenas numa tarde de finais de Setembro no bairro piscatório da Lapa, Póvoa de Varzim. O João Cardoso e o João Castro – conduzidos pelo José de Azevedo, jornalista e etnógrafo espontâneo – andavam então à procura de canções e de rezas. Numa dessas casas, mobilada de santos, santas, terços, crucifixos e retratos de entes queridos desaparecidos no mar, ouvimos a tia do Alívio convocar uma multidão de mortos e de vivos para um exigente programa matinal de orações, *jogging* espiritual.

JOSÉ DE AZEVEDO: E das orações da manhã, ainda se lembra?

TIA DO ALÍVIO: Acordo todos os dias muito cedo e rezo cinco terços. O primeiro é pelas almas do Purgatório, por aquelas que não têm neste mundo quem lhes peça e por aquelas que estão mais pertinho da face do Senhor. O segundo é pelo meu pai, a minha mãe, os meus irmãos, os meus dois homens, os meus sobrinhos e a minha nora. O terceiro a Nossa Senhora, pela paz do mundo, pela conversão dos pecadores, para que Nossa Senhora peça ao seu amado Filho que dê saudinha às minhas perninhas. O quarto é para os meus sogros, os meus cunhados, os meus padrinhos, os meus tios, as minhas tias, os meus primos, as minhas primas, os meus parentes, os meus benfeitores, e a quem me quis mal, que Nosso Senhor lhes perdoe. E o último é pelas alminhas todas que morreram no mar...

•

“Arrima-te tu, abraça-o, aquece-o... Ora esta! Verás, verás como tudo vai mudar...”, diz Rosa a Maria do Mar, de mãe para filha, aulas de religião e moral. Um altar de santinhos de “pau carunchoso” deveria dar lugar a um presépio de carne e osso. *A Promessa* fala do divino com o corpo, através do corpo, numa língua exasperada e blasfema. “Que se mude em chaga viva a sua carne de lodo.” Maria do Mar não diz mas é como se dissesse “não sou lá como a nossa senhora/ a ficar à espera da ressurreição”, como a Maria, Meri, Marí de *Stabat Mater* de Antonio Tarantino. Um dia, toda a carne ressuscitará. “Agora, pela Páscoa, havemos de tirar o retrato juntos. Queres, Zé?”

•

Ensaiar é preparar com a devida antecedência uma lista de compras. Interceptámos no dia 10 de Outubro um *email* do director de cena, Pedro Guimarães, para a directora de produção, Maria João Teixeira. Rezava assim: “Para o espectáculo *A Promessa* vai ser necessário ter diariamente os seguintes consumíveis/comestíveis:

- 1 pão grande
- 1 rosa vermelha
- 1 maçã vermelha
- 1 garrafa de vinho tinto.”

É uma mesa austera para um dia de festa. Pão e vinho, como na missa, uma maçã para Labareda brincar e uma rosa para Jesus passear. A rosa é um ponto de luz e de cor na ambiência parda da sala de ensaios. É uma marca da excentricidade de Jesus, personagem que acorda sem mais nem para quê com uma rosa vermelha na mão. É um excesso que circula, visual e verbal, um mantra: o tema da rosa está para Jesus como as ave-marias para Salvador, fonte de ruminação e alívio. Há todo um percurso da rosa para cumprir: ela é transportada, poisada, escondida, acariciada, esmagada e, quem sabe?, comida, literalmente comida. Para tantos usos e abusos, uma rosa por dia será suficiente?

•

Há um corre-corre de portas e janelas nas didascálias de *A Promessa*. Temos no início uma janela que se abre, para tornar o “mar e o vento mais audíveis”, e há uma porta que se fecha “lentamente” no final. Mas todas as portas e todas as janelas se fecham para deixar entrar Labareda.

JOÃO CARDOSO: Estive com o Francisco Leal à procura de sons para esta cena. É engraçado porque em palco vai estar tudo aberto, nada poderia estar mais exposto, e procurámos algo que instalasse a clausura ali, que fechasse o espaço. A luz também vai ajudar. Quero abrir aqui um buraco negro.

Labareda está pronto para o seu grande plano. Ele é um ponto de interrogação que exhibe “muito funda a chaga”, cordeiro sacrificial em pele de lobo, predador castrado. “Mas afinal donde é você?”, perguntam. Fernanda Lapa, no ensaio aberto de que falámos há pouco, arriscou aqui dois saltos de tigre. O primeiro até à tragédia grega, até Dionísios, o deus grego que desce à cidade para instalar o caos. O segundo até ao *Teorema* (1968) de Pier Paolo Pasolini, que faz emergir o seu “jovem hóspede” num “salão magicamente iluminado pelo Sol”. É uma presença quase escandalosa, um “ser socialmente misterioso”, escreve Pasolini. Dele saberemos pouco, isto: “Tu vieste a esta casa para destruir.” Destruir para libertar, como Labareda?

•

O palco inventa a noite. Pareceu-nos avisada a escolha do Mosteiro de São Bento da Vitória para ensaiar uma peça que evolui num “ambiente de religiosidade erótica”. A sala de ensaios tinha uma vista sobre o rio Douro e as janelas abertas acolhiam o grasnido das gaivotas e o repique dos sinos da vizinha Igreja de Nossa Senhora da Vitória. Havia também a luz do Sol e, pormenor importante, o som do vento, seria imprudente fazer esta peça sem o vento. Mas não havia noite nem havia Lua. “Cuidado, a noite vai cair”, sussurra uma voz no filme *A Promessa* (1974) de António de Macedo. Na peça, Jesus parece confirmar o presságio: “Não saias, esta noite!” A 3 de Novembro, quando *A Promessa* chegou ao palco do TNSJ, fez-se noite por fim e ouvimos estas palavras como se elas tivessem sido ditas pela primeira vez.

•

Há um momento no filme de António de Macedo onde adivinhamos a cenografia que Nuno Carinhas desenhou para este espectáculo. A fachada de um palheiro da vila da Tocha surge em primeiro plano para enquadrar, ao fundo, uma carroça de ciganos que transporta Labareda ferido, ao colo de sua mãe, numa *pietà* improvisada que avança aos ziguezagues e aos solavancos pela paisagem. A fachada do palheiro é evidente no desenho técnico da cenografia que esteve posado na mesa dos ensaios durante dias a fio, como é evidente o estrado que a acompanha. Mas não foi isso que vimos quando para ele olhámos pela primeira vez. Visões de naufrago?

JOÃO LUÍS PEREIRA: Visto de longe, aquele estrado parece uma jangada e a fachada da casa lembra uma vela enfunada.

NUNO CARINHAS: O barco, a jangada não foi o motivo inspirador, se bem que os palheiros da Tocha já remetam eles próprios para os barcos.

Construídos em madeira, os palheiros da Tocha foram levantados sobre estacas, para evitar a acumulação de areia transportada pelo vento. A leveza da madeira permitiu que estas construções se erguessem num solo arenoso, de pouca estabilidade... O estrado é um palco dentro do palco, mas também uma casa que é um barco, construções precárias e instáveis que carregam presságios de ruína e memórias de naufrágios. Não vamos vê-lo implantado no palco do TNSJ. No último ensaio a que assistimos, na noite de 3 de Novembro, a cena figurava um estaleiro em obras, o esqueleto de uma baleia, uma fantasmagoria...

•

Só agora descobrimos o lado esquerdo da cena, aquele que não conseguimos ver na sala de ensaios do Mosteiro, por falta de espaço e de noite. O carácter assimétrico do dispositivo cenográfico desloca o nosso olhar para o lado direito. É lá que tudo ou quase tudo acontece, é o lado visível. Mas a nossa atenção está sempre a ser convocada para o lado esquerdo, aquele imenso baldio de onde nos chegam pessoas, sons, olhares, visões... É um espaço que está fora de cena, um espaço em branco, um convite à imaginação. É o lado oculto da Lua. É de lá que sai tudo aquilo que vimos e tudo aquilo que não fomos capazes de ver nas últimas semanas. Espreitar *A Promessa* em construção foi um espectáculo digno de se ver e de se não ver.

•

“Bom dia, pai”, diz Maria do Mar a Salvador. São as primeiras palavras de *A Promessa*. Talvez sejam, ouvimos dizer, um eco longínquo da invocação “ó luz divina” que encontramos nas primeiras falas das tragédias gregas. *A Promessa* está cheia de luz: “luz do sol”, “luz da candeia”, “luz dos teus olhos”, “luz da madrugada”. Tanta luz talvez deixe entrever um lugar que se tornou insuportável pela força destruidora dessa luz. A última imagem destas notas é a imagem da Joana Carvalho em cima de um estrado a olhar para um céu de projectores apagados. “Bom dia, rapariga.”

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

Serei capaz?

Serei capaz? São mil e tantos homens entregues aos meus cuidados, confiantes na minha proficiência médica... Estarei eu preparado para tal? Terei que me habituar a decidir, rápida e eficazmente, nos casos de urgência: serei capaz? Sou tão doentiamente indeciso! Sinto a vontade anestesiada pela penumbra tépida dos cinemas, envenenada pelo aroma das rosas noturnas de sombra, desgrenhada pelo desespero agudo de tantas horas amarelas e inúteis...

Tenho que me endurecer: habituar-me a morder os "talvez" e os "depois se verá"; mudar saliências redondas em ângulos acerados; fazer de curvas insinuadas e subtis, retas simples e firmes, tensas de energia!...

Serei capaz? E se eu desistisse, se voltasse para Lisboa? Pretexto? Uma neurose, por exemplo... Isso seria aumentar a cobardia, a irresponsabilidade. Não quero. Lutarei e hei de vencer!

A sombra contínua que, dentro de mim, nunca deixa que a madrugada seja simplesmente madrugada e que persiste mesmo no riso solar do meio-dia, essa sombra (ou cicatriz dum estigma sagrado, ou nostalgia de não sei que pomar maldito...) há de fugir de mim para sempre: e eu ficarei livre e transparente, despovoado e jovem.

As sonâmbulas presenças ambíguas, os gestos babados, os veludos asfixiantes, os metais de "jazz" que pesam nas rugas do meu rosto... o mar, o vento e a neve os hão de lavar: e de novo a minha face ficará pura e lisa, pronta a receber o verbo, aquela palavra única entre mil escolhida...

– Senhor doutor, um doente chama-o!

Como Jesus lavando os pés aos apóstolos, assim eu queria servir esta gente.

Bernardo Santareno

In Nos Mares do Fim do Mundo. Lisboa: Ática, 1959. p. 13-14.

Uma leitura inactual (em torno de *A Promessa*)

FRANCISCO LUÍS PARREIRA*

1. Aqueles que, na infância ou na puberdade, querendo satisfazer o mais genuíno dos interesses intelectuais dessas épocas biográficas, se abasteceram com literatura de divulgação científica e assestaram telescópios à noite estrelada, decerto se terão deparado com certa inferência tornada possível pelo telescópio Hubble, que confirmou estarem as galáxias e constelações em movimento acelerado para longe de nós, que qualquer olhar lançado da Terra visa sempre um inexorável afastamento das coisas, que todos os brilhos no céu da noite são a denúncia de uma fuga. Recordarão esses, com o assombro próprio da infância ainda puramente doméstica, de que modo essa inferência impugnava a hipótese de um infinito actual: se os corpos celestes estão em fuga, então o universo é necessariamente finito, pois o postulado da infinitude é incompatível com o da expansão. Alguns terão reservado um assombro suplementar para a conclusão subordinada: a de que só onde há imobilidade está suposta a infinitude. Aqueles a quem a maturidade, depois, sem fazer baixar os olhos apontados aos céus, tornou curiosos também da terra desolada – porque intuíram que a política é a única posição existencial em que há síntese da nossa presença no universo – decerto puderam observar a que ponto esse lema também vigorava na vida comum. Com efeito, também cá em baixo é o infinito, i.e., o reino da imobilidade, uma categoria operante. A introdução do infinito na política é uma herança dos totalitarismos. O infinito é o integral da repetição que não cessa. Onde quer que vigore a repetição, estamos sempre num contexto miticamente presidido pela ideia de infinito. A destruição do infinito político significaria a abertura de uma universalidade fundada no facto *de tudo se afastar de nós*, de sermos seres da finitude. Mas, a essa bela esperança, opõem os totalitarismos a repetição do “viver habitual”, a eterna semelhança a si mesmo e a violência de uma lei que nada prescreve além de si mesma – numa palavra, a ausência de *fim*.

Que a repetição e o infinito sejam também as categorias fundadoras da comédia diz bem a que ponto a forma totalitária comunica integralmente com o espírito cómico. Parece contra-intuitivo, senão ofensivo, assimilar o fascismo à comédia; e talvez uma objecção complacente propusesse que antes a comparássemos à tragédia. Tal objecção, porém, perceberia erroneamente o significado dessas palavras. A tragédia não representa primariamente um qualquer tipo de terrível evento, nem a comédia é uma celebração efusiva da vida. Ambas designam realidades mais amplas: estruturas de pensamento, construções de sentido, sistemas, numa palavra, que configuram um *ethos*, uma forma de habitação do mundo. Um *ethos* não é a mesma coisa que um *pathos*; a tragédia, por exemplo, não pode ser reduzida ao *pathos* daquele que sofre o infortúnio ou a injustiça. Por outro lado, a comédia não elimina a tragédia (em certos aspectos até a pressupõe): assistir ao espectáculo da estupidez e ser

* Professor.

vítima dele é, em certo sentido, estar imerso na tragédia. Mas o parentesco do totalitarismo, na diversidade das suas formas, não pode ser com a tragédia, porque a continuidade trágica da vida humana, na medida em que produz uma dissemelhança de si mesma – i.e., na medida em que produz a liberdade – é garantia de uma finalidade histórica e de um impulso que permanece na relação ideal assim visada. Ora, é esta relação que está excluída no infinito totalitário. E é na medida dessa exclusão que, na vida totalitária, todos somos reduzidos a personagens de comédia. Nessa redução, permanece ainda e sempre um nexu inviolável, que consiste na consciência da comédia. É esse nexu que forma o espectador trágico: ele é trágico na medida em que lhe é dado contemplar a farsa que o inclui.

2. Na comédia, cada coisa foi já imobilizada e entregue ao seu absoluto. É o que se passa, por exemplo, com o braço estendido e as multidões ordenadas. O gesto de estender o braço e apontar é, em si, inócuo. Pode-se apontar um pássaro no céu, algo que se eleve no horizonte. A farsa, tal como o fascismo, começa quando eu não posso baixar o braço; quando, por conseguinte, aquilo que o fez apontar já desapareceu de vista e ele ali fica, suspenso; por outras palavras, quando o gesto já não tem exterior e, permanecendo, já só dá conta de si mesmo. A principal manha do diabo, como bem se sabe, é convencer-nos de que não existe. Também o cómico tem a sua manha, que é passar por seriedade. Nada há de mais ridículo que o braço estendido e a multidão ordenada; e, ao mesmo tempo, nada em que a seriedade mais violentamente goste de reafirmar os seus direitos.

A natureza do cómico está em não entender que as coisas mudam, que a sua natureza é deixarem de significar o mesmo. Por isso tropeça o cómico num obstáculo que já lá não está ou mantém o braço apontado a coisa nenhuma. Também não aprende que, ao virar-se com a tábua ao ombro, atingirá de novo a mesma pessoa. Cada volta do seu corpo está preservada no seu absoluto. O cómico não aprende porque desconhece que as coisas mudam, desconhece o carácter instável da História, desconhece as distinções que a fundam e que ela faz proliferar. É esta a tristeza da comédia e, ao mesmo tempo, a violenta tristeza do totalitarismo. Todo o riso sinaliza o que está ultrapassado, aquele ponto a que não voltaremos. Quando nos rimos, estamos a referir-nos a um tempo inicial, a um momento anterior à queda nas distinções, um momento em que a História não tinha feito ainda as suas exclusões nem deixado de lado as coisas a que não se aplica: o sangue, o sexo, a sagrada loucura. O herói trágico, ao contrário, é conhecedor destas distinções. Ele sabe que o humano só se constitui na medida em que os homens se subtraíam ao poder avassalador das realidades elementares. O risco a que o herói trágico está sujeito é o de que estas coisas regressem, de que, por meio da sua acção, venham a reclamar o seu lugar na ordem política. Talvez os seus passos alcancem aquela fronteira para além da qual há o retorno da confusão inicial e, desse modo, seja cancelada a separação que possibilitou o domínio dos homens sobre a própria História. O trágico mostra o preço que se paga quando não se diferencia o que deve ser diferenciado. Por outras palavras, o risco do herói trágico é que ele regrida de uma posição política à esfera arcaica da indistinção.

O cómico está imerso nessa esfera. O acto cómico acontece no exterior das relações dentro das quais ele seria inteligível para nós, numa distância fechada à nossa disponibilidade para o sentido. É por isso que, entre a acção do cómico e o tempo do espectador, há uma discrepância: o cómico não pertence ao tempo determinado pela percepção actual, e é isso que faz rir. Também assim na forma totalitária: em todos os aspectos da sua experiência, o indivíduo tem de ajustar-se a uma percepção permanentemente inactual. Se não tivesse medo – se o cómico totalitário não estivesse sempre a exercer a sua manha –, o súbdito teria de rir, e esse riso faria justiça à única constante da sua experiência: o de, a todo o momento, perceber a distância que o separa da imobilidade em que o quotidiano e o braço levantado ficaram retidos.

3. As comoções geradas pela estreia de *A Promessa*, em 1957, percutiram os ouvidos de Salazar. Estava o asceta lá no remanso do Conselho – se era quinta-feira, por certo a retoçar na boa digestão do cozido à portuguesa que mandava vir do Pereira de Alfama, disse-me o proprietário que, uma vez, o figurão foi lá em pessoa e não se dignou deixar gorjeta – e caem-lhe sobre a mesa proclamações de telegramas lisboetas, enviados, sobretudo, por professores de liceu, a vituperar certa peça estreada no Porto que não podiam ter visto, mas que lhes repugnava sobremaneira. Os telegramas repercutiam agitações que, a norte, haviam inflamado publicações católicas insurgidas contra a moral crassa, a curta religião e a virtude infirme da peça de Santareno, a qual, por sobre outras indignidades, metia um cuspidor de Nossas Senhoras e um acto sexual em cena. Depois de saltar para os cafés, no Porto, a polémica galgava agora à capital. O profundo estilista de Santa Comba pede um levantamento da situação e um penitente relatório do SNI apressa-se a satisfazer-lhe (ou aumentar-lhe) a perplexidade.¹ Vem a concluir-se que a burguesia atormentada era mais zelosa que o próprio censor, o qual, oportunamente, se escusara a cortar a peça por não defraudar-lhe o valor artístico nem a boa arquitectura, que o impressionara. Porém, anos mais tarde, quando a peça estreou na capital, a censura, à cautela, extirpar-lhe-á três cenas menos certas, elevando-se assim à dignidade de instituição representativa, dedicada à auscultação do órgão moral como quem prevê epidemias. O relatório do SNI contém uma pérola suplementar; em chave final, penitencia-se de um erro grosseiro da Comissão de Censura: é que *A Promessa* fora inicialmente classificada como uma comédia. Um subalterno, na ausência do graduado experiente, confundira a peça de Santareno com um registo mais antigo e trasladara-lhe a classificação. Em face do contexto, o lapso não é inexpressivo. Todas as patologias, e singularmente as burocráticas, mais não fazem do que trazer à superfície a direcção tomada por um processo formador. Este lapso é para nós uma cúpula e um reencontro: em contexto totalitário, os passes de comédia tendem à proliferação, o próprio do totalitarismo é tudo contaminar com a sua própria comédia, tudo nomear à sua imagem.

A pergunta que se coloca à leitura actual de *A Promessa* é se a peça contraiu a natureza dessa comédia em que floresceu, se podemos lê-la no exterior desse efeito ou se a comédia tanto pôde que, inclusivamente, nela se inscreve como condição herdada e fatalidade. Esta última hipótese não é compulsiva, pois desde o *Volfrâmio* ao *Finisterra*, do *Barranco de Cegos* à *Noite e o Riso*,

a literatura portuguesa sempre soube pontualizar vitórias extraordinárias sobre a comédia do Estado sem ressentir-lhe a pequenez nem contrair-lhe o sarampo. Muitos textos, porém, ficaram para sempre presos àquilo que denunciaram, e aparecem hoje igualados ao seu tempo, caducos como ele e unânimes em destino. Hoje, o Estado Novo é uma informação que se recolhe no manual escolar; para a maioria dos que o sofreram, as memórias conservadas não o chamam a juízo, foram absorvidas, como é próprio delas, em determinações mais vastas, associaram-se a realidades mais vitoriosas porque eternamente actuais: a infância e a juventude, a alegria e a tristeza, os entes queridos que morreram e que ficaram no fundo das fotografias, com roupas que hoje esportaríamos mas mais distintos do que alguma vez nos deixou sonhar a sua velhice, porque as mães usavam lenços no cabelo e os pais tinham sorrisos francos, e nós somos agora mais velhos e menos interessantes que eles. Dessas memórias já se apagou o signo sombrio e o anátema, e será em vão que, movidos por uma obrigação moral, procuraremos nas fotografias o mal que as habitava. Olhamos para essas imagens como se já fossem iguais ao que seremos, enquanto lembramos as misteriosas reuniões Tupperware das nossas mães, os relatos do hóquei em patins que nos asseguravam a supremacia mundial sobre rodas, a prima presumida que vinha de África e que, ainda ontem, brincara com antílopes no quintal, os órfãos do externato que saíam para os enterros, as promessas refrigerantes da cerveja Cuca e a franja de Beatriz Costa, o pão que sabia melhor e a vida que não prestava – e tudo isso atreve-se agora a ser apenas feliz ou pateta, melancólico ou opressivo, e a reclamar que o lembremos na sua integridade sem partilha, ainda que em torno houvesse uma indignidade abjecta, e caixões de pinho vindos de Luanda, e uma tristeza infinita de vidas diminuídas.

4. Mas a comédia é matéria encarniçada; tal como o fascismo não é derrotado por guerras nem destruído por revoluções, assim também a comédia tem o carácter invencível das coisas que sabem adaptar-se. É por esta razão que, bem mais perto de nós, temos uma obra em que podemos experimentar o problema que se levanta à leitura de *A Promessa*: o problema da emancipação duradoira da obra em relação ao contexto anedótico com o qual, não obstante a inimizade de morte, se mantém em comunicação solidária. Refiro-me ao evangelho com que Saramago, aqui há uns anos, quis corrigir a espiritualidade ocidental. Saramago foi um escritor de estupendos começos e de tíbios desfechos, de segundas partes repisadas e convencionais, como as de certas equipas que só querem defender o resultado. Muitas vezes escreveu muito bem, algumas vezes falou mal. O *Evangelho Segundo Jesus Cristo*, mesmo sem o ter lido, já me desconsojava. Quando a proverbial *mão amiga*, assinalando um aniversário, me ofereceu a obra, agradei a oferta e reprimi certa inclinação anti-pática que logo concebera o plano de transitá-la para a Feira da Ladra. Afinal, a obra incendiara pouco antes o eucaliptal incorrigível da polémica nacional e deveria ser folheada, ao menos, com brio sociológico. Recorde-se que um zeloso governante excluía a obra da candidatura a certo prémio europeu, rematando razões que se escancaravam à verificação geral: que o livro desrespeitava os valores sublimes da nação e não estava apto a representá-la num concurso tão importante. O argumento excluía Saramago, ou da nação ou da

idealidade estética. O próprio resolveu prontamente o dilema, mudando de domicílio e interpondo entre si e o responso governamental umas centenas de milhas marítimas indignadas. Em socorro da alegação, saiu então o fatal secretário Santana, balbuciando portentosamente que um escritor, como um rancho folclórico, tem de representar a sua região. Pelo meio, perderam-se os cordatos; Saramago, porém, prosperou: em meia dúzia de tolices descartinou logo a obra santa das fogueiras. Proclamou na imprensa internacional que Sousa Lara encarnava o espírito inquisitorial, que as fumigações de Torquemada lhe infundiam nostalgias. O hábil escritor e patente Giordano Bruno achava-se, de repente, protagonista de um dos seus romances, e protestou: como lhe podiam fazer isto, a *ele*? Esboçou-se uma insurreição. Um comité sueco tomou nota e agendou um desagravo. Por pouco, a classe operária não foi metida ao barulho. Ao mártir não lhe ocorreu defender a honra da sua obra, não se lhe ouviu um arrojo defensor da heresia, uma nota sóbria ou espiritual, uma vitória da literatura sobre a comédia – mas tão-só que a ideia se lhe impusera, não por força de convicções ou de uma metafísica, mas de um erro óptico num quiosque de Sevilha. Uma omissão (um colaboracionismo) deste género apoucara já *A Jangada de Pedra*. O único modo que tem de representar a revolução – momento preparado desde o início do romance – é meter as massas algarvias a caminho de Albufeira, para ocuparem os apartamentos turísticos e, junto às piscinas, armarem os estendais. O espírito da revolução, a ter uma raiz, será esta: o apartamento no Algarve, que é o que separa as classes. Temos horizonte. O povo leitor, depois disto, só pode pensar a revolução como algo que pertence a uma cómica inactualidade.

Abrimos o *Evangelho* e encontramos – troféu dos novos tempos – a cena que Santareno tem o cuidado de pôr na sombra e a censura de cortar, e que ali é um Graal equivalente ao apartamento de Albufeira. Eis, então, José e Maria em pleno acto sexual. O leitor, sobressaltado, não quer acreditar: está cá a parecer-lhe que é uma indirecta à Imaculada Conceção. E mergulha de novo no banho de realidade de que seguramente estava precisado: a denúncia é tão portentosa que ele, por si só, não atinaria nela. Se chegar ao fim, verifica que o fruto daqueles ardores acaba pregado a uma cruz e pede o perdão dos homens para o Deus cruel que premeditou a Igreja Católica: Ele não sabe o que faz. O leitor fecha o livro e conclui que Saramago está decerto a competir com certos locutores e comentadores de telejornal, para quem a “literatura” é uma forma de roubar espectadores à telenovela. Dada a altura a que se arroja, é uma daquelas obras em que, por contraste, o limitado alcance das ideias mais constrange e deprime. Uma coisa é contar o Capuchinho Vermelho ao contrário: é engraçado e anima as tardes da creche. Outra é, com foros de tese, fazê-lo com obras a que a exigência dos séculos reservou domínios específicos de sensibilidade. É por isso que Saramago expõe o flanco à inactualidade da comédia. Uma das razões que o fizeram escrever foi a necessidade de demonstrar que toda a autoridade é ilusória. Mas, nessa sua compulsão, é exactamente o contrário que se demonstra; e a sua obra corre o risco de se caucionar, em forma retorcida, como manifestação desse poder, tal como a rebeldia do filho é uma reafirmação do poder do pai. A beatitude da denúncia apenas revela um mimetismo da crença e uma apoteose sem resto no mesmo céu epocal.

5. Ignoro que acolhimento reservará o público contemporâneo à *Promessa*; suspeito que nele surtirão as aspas da distanciada ironia. A *Promessa* é o nosso *succès de scandale*, a nossa *Casa de Bonecas* em escala paroquial, e qualquer recepção antes deverá prestar um serviço à memória histórica do que anotar inactualidades do gosto. Aquela contingência, porém, não pode obscurecer-lhe as virtudes. Por exemplo, a facilidade com que Santareno compõe os diálogos, o modo como, sem dispêndio, neles uniformiza o sentido da cena, são surpreendentes para um estreante. Por vezes, desconfiam do teatro – pecado de estreante – e, receando que as intenções não passem, apresentam-se denunciados e explicativos; por vezes, ressentem-se da mesma inclinação à alegoria que dá lastro à narrativa. A personagem de Jesus parece supérflua, e a sua cegueira mais destinada a desimpedir as peripécias do que a enriquecer a concepção. Possui, no entanto, uma ambiguidade promissora, que o rasgo lírico defrauda ou compromete. De Maria do Mar, gosta-se francamente: ao fim de duas páginas, os outros podem falar, que nós estamos a vê-la; e, quando volta a falar, sempre acrescenta de cor essa unidade imaginária de presença. A execração da santa e o coito *in tenebris* talvez constituam ainda títulos de bravura, mas receio que a percepção condutora – a de que o fervor religioso é uma sublimação da pulsão sexual – seja a tal ponto uma evidência que, nas condições presentes, gritá-lo parece um despropósito e um segundo estímulo para as aspas que prognostiquei.

Os nomes das personagens talvez constituam estímulo equivalente. Não creio, porém, que os nomes bíblicos lá estejam para que, nos contratempos da promessa, se abra espaço a uma teologia retumbante e heterodoxa. Pelo contrário, eles estão ali para evidenciar a impossibilidade da *imitatio* mariológica, para que as personagens deles se desquitem. Porém, a interpelação daquela impossibilidade é já uma cláusula de religiosidade, de uma aspiração a uma pureza religiosa de teor quase joanino. O espírito genuinamente religioso, para escapar à obstrução dogmática, precisa de reatualizar, às vezes até à heresia, o confronto com o pensamento que lhe dá a luz e que, ao mesmo tempo, o encandeia, porque só através desse recuo lhe é permitido configurar uma proximidade dinâmica a Deus. É talvez por isso que tantos corações, em Portugal, procuraram pacificar-se entre a sístole de Cristo e a diástole de Marx.

Perguntei acima se a peça de Santareno se manteve na interioridade da comédia que a aprisionou, se é folha caduca como a sua época. Para apurá-lo, a incidência religiosa não é decisiva, porque o religioso só superficialmente é tema da peça. A relação entre os textos e as estruturas de poder – seja para a sua reprodução, seja para a dissidência – decidem-se no plano fantasmático, nas psicografias de que aquelas últimas tiram o seu consentimento. Para acedermos a esse plano, temos de nos afastar das chamadas “intenções explícitas” e desembaraçar-nos do pressuposto de uma autoria no pleno domínio dos seus processos. Parece útil, sob este ponto de vista, arejar o mecanismo de *A Promessa*, limpá-lo e, se possível, pô-lo a *marcar o tempo*. Para isso, demoremo-nos sobre a promessa propriamente dita. Prometer é sempre fazer um desvio pelo arcaico. No caso de José e Maria, esse prendimento ao arcaico é bem visível, porque nenhum laço racional pode subsumir a sua promessa no efeito visado (o resgate de Salvador): a promessa de castidade conjugal, com efeito, excede os requisitos da justiça que pode ser invocada para a restituição



do pai. Por isso, a promessa não tem *desculpa*, está encerrada na petição de si mesma. Porém, ainda que sem desculpa, ela tem uma economia: como todas as promessas, não serve para evitar uma desgraça, mas para instaurar uma renúncia. A sua economia é só uma: a de suspender o acto sexual. Mas isto, na verdade, significa: perpetuar esse acto sexual na forma da sua suspensão, instaurá-lo por meio da sua negação; e, com efeito, a união carnal de Maria e José é continuamente verificada na forma da sua suspensão, quanto mais não seja porque de outra coisa não se fala.

Só a partir deste pressuposto nos aproximaremos do nexos de toda a peça: a questão da castração. Na peça de Santareno, a castração é tematizada pelo menos em cinco ocasiões. Salvador tem dois filhos castrados, na forma autorizada pela economia secundária da peça: a cegueira e a abstinência sexual. A castração de José decorre de que a vida do pai foi posta em perigo (da castração de Jesus é-nos dito que envolve o corpo da mãe, da qual nada mais saberemos). Quem pôs a vida do pai em perigo? É uma distração dizer que foi o mar. Num texto, quem põe alguém em perigo é a voz que nele fala, e essa voz é sempre a do filho: só os filhos escrevem, um texto é sempre a projecção da posição fantasmática do filho. Ao pôr a vida do pai em perigo, o filho sente-se livre para iniciar a narrativa (a esta narrativa, chamam as ciências humanas "inconsciente"). A iminência da morte do pai, no naufrágio, aproxima o filho à verdade de um desejo que já não está em condições de ser ocultado, mas que ele sente como puramente destruidor. O conteúdo da promessa revela a natureza desse desejo, na medida em que o filho desvia para si mesmo o efeito que, através dele, pretendia produzir no pai. Para que esse desejo eticamente inviável não chegue a ser sancionado pela realidade, o filho promete renunciar à mulher-mar, isto é (se houver dúvidas), à mãe. É a todo o momento evidente que a voz que fala não descreve em Maria do Mar uma esposa, mas um objecto de interdição, com a qual a única relação viável mantida por ambas as figuras filiais é a da agressão ambivalente. De resto, a primeira cena de imediato a polariza com Salvador: é com ele que habita, ao passo que o "marido" está sempre ausente.

Virar contra si mesmo o desejo é ainda um modo de assegurar a sua realização; a prova da eficácia desta economia simbólica é que o pai retornará do mar paralisado e apto à humilhação, i.e., castrado. O ganho simbólico é o de que também o pai perde acesso à mãe. A promessa resulta, assim, numa nivelção identitária com o pai, e só esse ganho táctico pode justificar a obstinação do filho em manter-se no interior da promessa, convicto de que a sua renúncia ao desejo garante a neutralização da rivalidade paterna (e perpetuando ao mesmo tempo a fantasia, bem conhecida da psicanálise, de que a vida do pai é devida ao filho, inversão onipotente que salda uma dívida humilhante). Porém, nunca a ameaça do pai está cancelada: esse indominável na vida do filho está sempre na iminência de retorno. É esse pavor que se materializa em Labareda, o duplo ostensivo de Salvador, pois também ele é expelido pelo mar. Esse mar, ou melhor, essa mãe portuguesa, epítome de todas as Marias, é terrível nas provações a que submete a teia do desejo, e é por um fio que não se emancipa da promessa com que o filho lhe atribuiu um papel na economia sexual. Daí a ambivalência do filho, sabedor do poder castrador do mar-mulher e convicto de que a sua superioridade em relação ao pai só lhe advém de tomar a sua

castração nas próprias mãos, em vez de se submeter à prova do naufrágio sexual. Mas a pressão insustentável do desejo de Mãe Maria joga, no plano simbólico, em favor do filho, pois é um indicador de que lhe é consentido sair do impasse da promessa e superar a identificação passiva com o pai, castrando, desta vez literalmente, o pai Labareda. Uma quinta tematização deste motivo é a do castigo. José entrega-se às autoridades (coisa que Labareda não fez), i.e., opta pelo castigo, porque as exigências que apontam à extinção da culpa são insustentáveis. A prisão e a expiação da culpa é uma segunda vida providencial da promessa e uma forma derradeira de agressão da mãe, que deste filho *não levará mais nada*.

Pergunto-me se não acabo de falar da estrutura repetitiva a que o salazarismo sobrepôs a sua institucionalidade e de que retirou a sua seiva. Com efeito, neste trespasses entre a mãe persecutória e o pai castrado replica-se talvez o fantasma duradouro desse país de Maria e de António chamado Portugal. Mas há em José uma seriedade na exposição ao castigo que ainda hoje não parece cambiável na moeda corrente da comédia.

1 Recolho estas informações na tese de doutoramento de uma estudiosa brasileira, Carla Araújo Risso, intitulada *O Ato da Sociedade Paulista* (São Paulo, USP, 2012, p. 223ss.), disponível no arquivo electrónico <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-22052012-162526/pt-br.php>>.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.



Preservar a memória

GUILLERMO HERAS*

Quando li Bernardo Santareno pela primeira vez, em inícios dos anos 70, eu era ainda estudante do curso de Interpretação da Real Escola de Arte Dramática de Madrid. Naquela época, e devido ao isolamento que a repressão franquista nos impunha, muito do teatro do mundo chegava ao nosso conhecimento graças ao esplêndido trabalho realizado pela mítica revista *Primer Acto*, sempre atenta ao que se passava do outro lado da fronteira ibérica.

A obra de Santareno que aí se publicou foi *O Crime da Aldeia Velha*, na versão de Víctor Aúz. Ao lê-la, duas coisas me surpreenderam profundamente: a força da história e a contundência da linguagem. De imediato, e dado que naquele tempo estávamos também a descobrir o nosso Lorca, não pude deixar de notar as similitudes entre a obra do autor português e a peça emblemática do andaluz, *Bodas de Sangue*. Ambas se baseavam em notícias da imprensa. A notícia que inspirara Santareno fora publicada no *Primeiro de Janeiro* de 24 de maio de 1934, e a de Lorca no *Diario de Málaga*, em julho de 1928. A primeira era a história terrível de uma pobre mulher espancada e lançada ao fogo pela sua própria comunidade, na convicção de que ressuscitaria liberta do demónio. Uma história próxima do fanatismo das duas famílias andaluzas rivais, cujos contínuos desejos de vingança impossibilitam o florescer de um amor são.

Relendo hoje o texto de Santareno, destaca-se uma característica muito própria do teatro realista dos anos em que foi escrita. Poderíamos dizer que, na sua composição, a obsessão do criador literário coexiste claramente com o cuidado do encenador teatral, dada a utilização de didascálias de dois tipos perfeitamente definidos – as de natureza puramente descritiva e as de caracterização dos sentimentos das personagens.

É curioso notar que, na atualidade, grande parte dos textos dramáticos carecem de anotações, ou que, em certos casos, as próprias anotações são matéria direta de representação. Mas a visão de Santareno está profundamente ligada a um teatro que deve muito à construção do guião cinematográfico e à experiência épica de Brecht.

Do ponto de vista dos possíveis paralelismos entre o teatro de ambos os países ibéricos, a obra de Santareno está igualmente próxima das propostas de dramaturgos espanhóis como Alfonso Sastre e Antonio Buero Vallejo. Um doloroso denominador comum aproxima os dois lados da fronteira: ambos os países vivem um regime ditatorial que exerce uma terrível censura sobre toda e qualquer obra artística que possa pôr em causa os valores fascistas e autoritários da sua classe dominante.

No entanto, no que toca às diferenças da escrita dramática dos anos 60 e 70, creio que em Espanha os autores de esquerda optam por um tom mais didático do que aquele que marca a obra do dramaturgo português. E isto, a meu ver, deve-se ao facto essencial de Santareno ter iniciado a sua carreira artística na poesia (*Morte na Raiz*, 1954; *Romances do Mar*, 1955; e *Os Olhos da Víbora*, 1957).

* Ator, encenador e dramaturgo espanhol.

Contudo, é precisamente com *A Promessa*, em 1957, que o autor se revela como um dos mais importantes dramaturgos europeus da sua geração, se bem que – insisto no tema – a opacidade que a censura exercia nessa época sobre a arte e a literatura tenha negado aos nossos autores mais importantes a repercussão internacional que as suas obras mereceriam. Não podemos esquecer, no caso particular de Santareno, que as suas convicções ideológicas e a sua firme defesa da condição homossexual constituíram fatores decisivos para o desprezo e o vazio que a direita portuguesa lhe impôs durante décadas.

Outro grande autor português, Luís Francisco Rebello, comenta: “Há um relativo silêncio sobre a obra do Bernardo – e o Bernardo era uma vocação irremediável de dramaturgo, todo o teatro que fez exigia o palco. Foi-lhe recusado durante a ditadura e continua a ser-lhe recusado, agora mais incompreensivelmente, em democracia. É a triste sina do teatro português: os textos vivem a vida efémera das primeiras representações.”

Este texto de Rebello reflete cabalmente um dos males que atingem ambos os lados da fronteira: a nossa profissão teatral não tem um sentido profundo desse conceito de “repertório” que outros teatros, como o francês, o inglês ou o alemão, cultivam com particular diligência.

Por conseguinte, parece-me magnífico que um Teatro Nacional resgate a palavra de Santareno através da encenação – sem dúvida cenicamente adaptada aos tempos atuais – desta importante obra da memória dramatúrgica do teatro português. Além disso, paralelamente, presta-se uma homenagem ao encenador António Pedro, o qual, enquanto diretor dessa enorme aventura criativa chamada Teatro Experimental do Porto, teve a valentia de estreiar *A Promessa* em 23 de novembro de 1957, no teatro portuense de Sá da Bandeira. Esta estreia suscitou uma amarga contestação encabeçada pelos sectores mais reacionários de uma sociedade incapaz de entender as metáforas sobre a violência, as insinuações sexuais e a crítica latente à intolerância religiosa.

Com esta nova estreia faz-se justiça à voz de um grande criador teatral, mas mostra-se também a importância, no teatro público, de investir na memória dos nossos clássicos e contemporâneos recentes, assim como nas tendências dramatúrgicas que emergem das novas gerações de autoras e autores. É esse equilíbrio que permite demonstrar a existência permanente de uma cadeia que vai configurando os imaginários cénicos dos nossos dois países. Um teatro por e para os cidadãos tem a obrigação de rever continuamente o legado de um Gil Vicente ou de um Almeida Garrett, mas sem esquecer os muitos autores do século XX cuja obra literária carece de novas oportunidades de encenação, e sem excluir a criatividade das vozes atuais que, indubitavelmente, configuraram um panorama dramatúrgico dos mais estimulantes e originais da Europa.

Voltando às razões pessoais que me unem à memória de Santareno, devo assinalar também uma situação fortuita que depressa se tornou uma constante na minha vida profissional. No início de 2000, fui convidado pelo Centro Dramático de Viana do Castelo a colaborar ativamente em temas de pedagogia teatral e de realização de espetáculos com a companhia que, ao longo do tempo, foi dando forma a essa interessante experiência cultural no norte de Portugal. Desde então, colaborei em múltiplos projetos com o CDV, o que me permitiu observar a presença constante do emblemático navio Gil Eannes, uma parte integrante da paisagem da cidade. Quando comecei a fazer

perguntas sobre essa embarcação, descobri que aí passou uma parte da sua vida o médico António Martinho do Rosário, ou seja, o homem que escrevia sob o pseudónimo Bernardo Santareno. Aí prestou serviços de cirurgia, clínica geral e psicologia, atendendo aos pescadores que realizavam a dura faina do bacalhau nas águas de extrema frialdade do Noroeste Atlântico.

Recentemente, a companhia do CDV, sob a direção de Graeme Pulleyn, realizou um excelente trabalho nesse mesmo barco, sob o título *Anjo Branco*, o nome que os pescadores davam à embarcação quando a viam surgir em missão de socorro, singrando as águas geladas da Terra Nova. Nessa montagem, além de integrar textos dos próprios participantes na proposta cénica, Pulleyn resgatou a palavra de Santareno através de fragmentos do seu livro *Nos Mares do Fim do Mundo*.

É certo que a palavra de Santareno esteve igualmente presente nas produções de reconhecidos grupos, encenadores e atores em diversos momentos do Portugal democrático, mas insisto na ideia de “autor nacional” como eixo representativo de um modo de entender a dramaturgia da memória coletiva, essa mesma que é zelosamente protegida na velha Europa, mas não tanto em terras ibéricas.

Voltar a encenar *A Promessa* é um gesto de justiça cultural e de reconhecimento de uma certa conceção de escrita teatral.

Muitos são os temas de interesse que a peça apresenta, desde a estrutura dramática, os poderosos diálogos, ou a crítica implícita aos sistemas autoritários da Igreja Católica. Uma leitura simplista poderia levar-nos a defini-la como uma peça religiosa, mas creio que está mais próxima da cerimónia ancestral da tragédia grega do que do auto sacramental do barroco. Evidentemente, uma leitura simplista do texto tenderá a obscurecer a profunda ironia que o marca implicitamente enquanto proposta literária, daí que qualquer encenação atual dos textos de Santareno exija uma particular atenção a esses aspetos. Penso também, por exemplo, na peça *O Judeu*, em que o autor denuncia as atrocidades da Inquisição como clara metáfora das práticas dos censores e do aparelho repressivo do Estado Novo. Este sarcasmo, latente nas peças de Santareno, recorda determinadas linhas dramáticas muito em voga nos anos 60 – por exemplo, o aparecimento do chamado “Teatro do Absurdo”, ou a estética cerimonial de Jean Genet.

Para escrever este texto revi também os dois filmes portugueses baseados em textos dramáticos do autor: *O Crime da Aldeia Velha*, filmado em 1964 por Manuel Guimarães, e, precisamente, *A Promessa*, que António de Macedo estreou em 1974. E acudiram-me ao espírito as criações de outro grande intelectual e artista dessa época: Pier Paolo Pasolini. Curiosamente, como Santareno, Pasolini foi poeta, dramaturgo (uma faceta menos conhecida, mas com obras impressionantes como *Calderón*, *Orgia* e *Pílades*), comunista a seu modo e homossexual militante. Num dos seus textos, o italiano distingue entre “cinema de poesia” e “cinema de prosa”. Evidentemente, não me consta que Pasolini tivesse visto os dois filmes portugueses acima referidos, mas estou certo de que teria apreciado neles a dialética entre prosa e poesia do referente santareano.

Se pudéssemos situar com precisão o trabalho intelectual dos nossos criadores dos anos 60, teríamos talvez uma grata surpresa. Nestes nossos tempos de banalidade, tanto em termos criativos como de pensamento, e sobretudo

perante a aterradora teoria da pós-verdade, os exemplos de tantos homens e mulheres que naquela época se dedicaram à filosofia, às ciências e às várias artes poderiam devolver-nos a esperança na possibilidade de uma outra Europa – a Europa dos seres humanos, e não a dos mercadores. Santareno, na sua posição cívica, enquanto médico e enquanto dramaturgo, é uma clara figura de referência dessa época. Assim, o facto de as suas palavras dramáticas voltarem a soar no belo Teatro Nacional São João, no Porto, produz a alegria e a certeza de que, graças aos esforços de gestores, encenadores, atores e demais elementos da tribo teatral, a nossa memória emocional e histórica não se perde, antes se revitaliza a cada nova leitura cénica dos nossos clássicos ou dos nossos contemporâneos.

Trad. Rui Pires Cabral.



I.
Vem, Noite antiquíssima e idêntica,
Noite Rainha nascida destronada,
Noite igual por dentro ao silêncio, Noite
Com as estrelas lantejoulas rápidas
No teu vestido franjado de Infinito.

Vem, vagamente,
Vem, levemente,
Vem sozinha, solene, com as mãos caídas
Ao teu lado, vem
E traz os montes longínquos para ao pé das árvores próximas,
Fundem num campo teu todos os campos que vejo,
Faz da montanha um bloco só do teu corpo,
Apaga-lhe todas as diferenças que de longe vejo de dia,
Todas as estradas que a sobem,
Todas as várias árvores que a fazem verde-escuro ao longe,
Todas as casas brancas e com fumo entre as árvores,
E deixa só uma luz e outra luz e mais outra,
Na distância imprecisa e vagamente perturbadora,
Na distância subitamente impossível de percorrer.

Nossa Senhora
Das coisas impossíveis que procuramos em vão,
Dos sonhos que vêm ter connosco ao crepúsculo, à janela,
Dos propósitos que nos acariciam
Nos grandes terraços dos hotéis cosmopolitas sobre o mar,
Ao som europeu das músicas e das vozes longe e perto,
E que doem por sabermos que nunca os realizaremos.

Vem e embala-nos,
Vem e afaga-nos,
Beija-nos silenciosamente na frente,
Tão levemente na frente que não saibamos que nos beijam
Senão por uma diferença na alma
E um vago soluço partindo misericordiosamente

Do antiquíssimo de nós
Onde têm raiz todas essas árvores de maravilha
Cujos frutos são os sonhos que afagamos e amamos
Porque os sabemos fora de relação com o que pode haver na vida.

Vem soleníssima,
Soleníssima e cheia
De uma oculta vontade de soluçar,
Talvez porque a alma é grande e a vida pequena,
E todos os gestos não saem do nosso corpo,
E só alcançamos onde o nosso braço chega
E só vemos até onde chega o nosso olhar.

Vem, dolorosa,
Mater-Dolorosa das Angústias dos Tímidos,
Turrís-Eburnea das Tristezas dos Desprezados,
Mão fresca sobre a testa-em-febre dos Humildes,
Sabor de água da fonte sobre os lábios secos dos Cansados.
Vem, lá do fundo
Do horizonte lívido,
Vem e arranca-me
Do solo da angústia onde vicejo,
Do solo de inquietação e vida-de-mais e falsas-sensações
De onde naturalmente nasci.
Apanha-me do meu solo, malmequer esquecido,
E entre ervas altas malmequer ensombrado,
Folha a folha lê em mim não sei que sina,
E desfolha-me para teu agrado,
Para teu agrado silencioso e fresco.
Uma folha de mim lança para o Norte,
Onde estão as cidades de Hoje cujo ruído amei como a um corpo.
Outra folha de mim lança para o Sul
Onde estão os mares e as aventuras que se sonham.
Outra folha minha atira ao Ocidente,
Onde arde ao rubro tudo o que talvez seja o futuro,
E há ruídos de grandes máquinas e grandes desertos rochosos

Onde as almas se tornam selvagens e a moral não chega.
E a outra, as outras, todas as outras folhas –
Ó oculto tocar-a-rebate dentro em minha alma! –
Atira ao Oriente,
Ao Oriente, donde vem tudo, o dia e a fé,
Ao Oriente pomposo e fanático e quente,
Ao Oriente excessivo que eu nunca verei,
Ao Oriente budista, bramânico, sintoísta,
Ao Oriente que é tudo o que nós não temos,
Que é tudo o que nós não somos,
Ao Oriente onde – quem sabe? – Cristo talvez ainda hoje viva,
Onde Deus talvez exista com corpo e mandando tudo...

Vem sobre os mares,
Sobre os mares maiores,
Sobre o mar sem horizontes precisos,
Vem e passa a mão sobre o seu dorso de fera,
E acalma-o misteriosamente,
Ó domadora hipnótica das coisas que se agitam muito!

Vem cuidadosa,
Vem maternal,
Pé ante pé enfermeira antiquíssima, que te sentaste
À cabeceira dos deuses das fés já perdidas,
E que viste nascer Jeová e Júpiter,
E sorriste, porque tudo te é falso, salvo a treva e o silêncio,
E o grande Espaço Misterioso para além deles...

Vem, Noite silenciosa e extática,
Vem envolver no teu manto leve
O meu coração...
Serenamente como uma brisa na tarde lenta,
Tranquilamente como um gesto materno afagando,
Com as estrelas luzindo (ó Mascarada do Além!)
Pó de ouro no teu cabelo negro,
E o quarto minguante tempo sobre a tua face.

Todos os sons soam de outra maneira
Quando tu vens.
Quando tu entras baixam todas as vozes.
Ninguém te vê entrar.
Ninguém sabe quando entraste,
Senão de repente, vendo que tudo se fecha,
Que tudo perde as arestas e as cores,
E que no alto céu ainda claramente azul e branco no horizonte,
Já crescente nítido, ou círculo amarelento, ou mera esparsa brancura,
A lua começa o seu dia.

Álvaro de Campos

Primeiro dos "Dois Excertos de Odes (fins de duas odes, naturalmente)".

A Promessa e o inconsciente

JOÃO GARCIA MIGUEL*

Existiu em tempos uma operação de ordem menos mágica que científica
que o teatro apenas tocou ao de leve
e pela qual o corpo humano
posto que reconhecido como mau
se fez passar
e transportar
fisicamente e materialmente
objectivamente e como que molecularmente
de um corpo a outro
de um estado passado e perdido do corpo
a um estado passado e exacerbado do corpo.
E para isso mais não foi preciso do que interpelar todas as forças dramáticas,
recalcadas
e perdas do corpo humano.

Antonin Artaud

A minha proposta de leitura desta obra passou pela procura da influência das forças inconscientes na incapacidade de relacionamento de José e Maria do Mar. A distância que medeia um cosmos assente na consciência do mundo e nas leis dos homens e outro baseado no corpo e no inconsciente. E, conseqüentemente, as possibilidades de estabelecer pontes entre esses dois cosmos. Estabeleci um paralelo entre a incomunicabilidade dos corpos de José e Maria e o facto de neles existirem dois tempos em conflito. Um primeiro tempo, que remete para a parte inicial da história, que implicou uma forma do corpo no mundo. Um segundo tempo, que remete para um corpo que se altera, empurrado por circunstâncias e percepções de si que abandonaram muitas das primeiras relações com a matéria, a alma e o espírito das coisas. De um corpo aberto e receptivo passámos a um corpo fechado, assustado e vigilante. De um corpo fluente na linguagem da natureza passámos a um corpo que fala uma linguagem própria, que se vigia e indaga a cada instante.

Não ameis o mundo, nem o que há no mundo. [...] Porque tudo o que há no mundo – a concupiscência da carne, a concupiscência dos olhos e a soberba da vida – não vem do Pai, mas sim do mundo.

I João 2:15-17

Jung alerta para que a perda da criação de valor simbólico possa ser parte de uma estratégia desconhecida e inacessível por parte do inconsciente colectivo. A necessidade de afastamento de um mundo antigo rumo a um outro, baseado na percepção e na experiência directa dos sentidos, é por isso inevitável. Este pensar “o estar no mundo”, em detrimento de o sentir por dentro, tornou-se o objectivo da humanidade em si e da ciência actual. Isto sucedeu pela necessidade de combater as forças de uma natureza ameaçadora, acreditando que as competências da natureza

* Encenador.

humana eram capazes de dominar o mundo e de o tornar transparente. E, por consequência, de transformar o mundo num lugar seguro, deixando de transformar o corpo. Este movimento conduziu ao que se pode apelidar de “amar o mundo no imediato” em detrimento do contínuo do tempo e da vida. Amar o mundo arrastou consigo o desejo de se manter nele para sempre, recusando a passagem para o outro lado. A noção de uma vida contínua para lá da existência sobre a Terra foi abandonada. O desejo de imortalidade do ego assim o impôs, também. Por essa razão, o amor dos deuses vai-se transformando em amor-próprio. A eternidade é substituída pela imortalidade. A falta de fé no que não se vê cresceu por oposição ao crescimento da adoração aos cinco sentidos. A mudança de importância do olhar exterior em detrimento do olho interior demonstrou a insuficiência de um sistema que fez crescer o temor de existir. Para o casal José e Maria do Mar, atirar a santa e a promessa ao mar e afogá-la era tão impossível como deixar morrer o seu pai abandonado no mar. Esta metáfora revelou-se fatal para as suas vidas e espelha igualmente o caminho da humanidade.

Há quem diga – os velhos desse tempo! – que, quando tu nasceste, um anjo voou durante mais de uma hora, lá em baixo, sobre o mar. Há, ainda hoje, quem seja capaz de jurar que esse anjo entrou aqui, nesta casa: quando entrou, era negro e feio; depois, quando saiu, vinha branco de luz... Foi a luz dos teus olhos, Jesus, que ele tinha bebido!

A Promessa

A Promessa retrata-nos um mundo onde o mar definia os ritmos da vida e a sua fluidez e traz sinais subtis dos bloqueios desse mesmo cosmos. Mostra-nos, também, um mundo em que o homem marca posição e procura dominar a existência e as suas cadências. Esta sobreposição e transição podem ser identificadas na invocação dos dois mundos – o de cá e o de lá – feita por José, quando procura justificar a promessa do homem das rosas na história que o Padre conta. Podem ser identificadas no sonho de Jesus. Podem ser lidas no feitiço final das Velhas. Acerca da promessa do homem das rosas, José diz que num mundo ou noutro ele iria pagar a sua promessa. Responde o Padre que era por orgulho que o homem tinha pecado, por querer ser mais do que lhe pedia Deus e por atentar contra a natureza da qual provinha. A inversão de papéis entre o criador divino e a criatura humana fica exposta nesta história de espelhos entre o mundo real e o mundo invisível. O homem da história procura não apenas dominar o mundo real mas possuir mais poder no mundo invisível, oferecendo à Virgem as rosas que a terra não podia dar. Prometeu e falhou. Fê-lo para obter os favores de Deus e para forçar a terra a dar rosas onde apenas nasciam tojo, alecrim e giestas. Forçou a terra a dar o que não tinha. Esta troca do corpo mágico pelo corpo racional – afastando-o do seu potencial arcaico, em detrimento de um novo poder sobre o mundo – lança luz sobre o tempo actual. A dificuldade de deixar cair uma promessa está ligada a esta noção de que ela é mais do que uma palavra ou conceito que se construiu. É um pedaço de vida, uma imagem interior conectada com o corpo e a vida individual de quem a fez. Está ligada às emoções profundas por laços de carne. Deixar cair uma promessa equivale a retirar o poder às palavras e a esvaziá-las do sentido físico. Vemos isso mesmo na relação entre os nomes e as acções das personagens. Por vezes, parecem

caminhar para um tempo mágico; noutras, para um tempo da razão. As personagens das Velhas invocam tanto a ordem como a desordem do mundo, agindo como se de sombras se tratasse, recortando de forma nítida o desejo de um corpo limpo e transparente sem pecados, para logo de seguida se desfocarem e invocarem as forças antigas, abrindo espaço para o desaguar no inconsciente. Maria do Mar é a mulher e no seu corpo em constante transformação plasmam-se: o mar e as ondas, a Lua e a areia suja, a lama para os pés. Ela é Maria Perdida, Maria Aluada, Maria Traíçoeira, Maria do Inferno, Maria Suja. É animal, pomba e cabra, Maria Enganadora e Maria Maldita. Por oposição, o fogo surge no corpo ferido de Labareda, que é em simultâneo peixe do alto, peixe grosso e desenxovalhado; e em José, que é peixe morto e barco que não serve para entrar no mar. O fogo é ardente em Labareda e é um sol no olhar de José. Há, entre os dois, lutas surdas que imitam tempos titânicos passados. A sobreposição dos mitos e dos deuses aos comportamentos humanos é inúmeras vezes aflorada e surge desfocada e retorcida ao longo da narrativa dramática. No final, José corta com as suas próprias mãos partes vergonhosas de Labareda, extinguindo-lhe a luz e o fogo, como se de uma luta entre deuses se tratasse. O casal José e Maria remete, também, para um mundo mítico associado ao nascimento de um Salvador que parece não vir. Salvador é o pai que perdeu as pernas no mar e Jesus é o irmão cego de José. Ambos são parte integrante de uma mesma personagem que se completa. Salvador é um peso morto e Jesus sonha com um futuro do qual tem visões premonitórias. Existe nas personagens uma qualidade de modificação das coisas antigas para as quais a nova ordem não tem forma de lhe dar continuidade. Há um mundo que se silencia e outro que fala e refala, sem que daí surjam novas soluções para a vida. O declínio da espiritualidade vem abrir um espaço para outras compreensões do mundo, que serão ocupadas pela matéria e com a qual o corpo irá falar de modos diferentes.

Deus é bom...

A Promessa

No começo, o mundo era sentido como estando dentro do corpo e confundia-se com ele. Entre o dizer e o sentir não existia distância. Nesse tempo, o corpo áspero e informe, aberto e incompleto colava-se às coisas, como a linguagem das crianças. Numa segunda fase, o corpo representou-se, tocou e percebeu o mundo – tornou-se exterior e ampliou distâncias para o seu interior, mediando o contacto. A natureza criou uma outra natureza que justificou a matéria e as suas relações de causa e efeito. Para isso, criou sobre a primeira linguagem de base simbólica uma outra, mais elaborada, a partir da experiência directa dos cinco sentidos, sendo a visão o mais relevante. Aos poucos, os homens criaram mediações sucessivas com o mundo e com os animais através das linguagens. Até ao século XVIII, existem relatos de que os pássaros, entre os quais os papagaios, eram capazes de manter uma conversa racional. Nesta obra, também as gaviotas ora falam, ora se calam. Parecem seguir um código secreto que corre paralelo à linguagem emocional dos habitantes da casa. Maria do Mar mostra-se muito sensível a esta ligação com o mundo dos pássaros, está ainda ligada ao pensamento mágico. Do outro lado, temos o pensamento racional, com o seu lado mundano representado por Rosa e as Velhas. Os dois lados são

representados por todas as personagens que transitam de forma aberta e fluida entre o que se diz e o que se sente, entre o que se mostra e o que se esconde. Essa é a questão central da disputa entre o mundo mágico e um mundanismo avassalador que parece ter vindo para ficar e nos reduz o espaço interior.

Tenho os meus olhos: eu vejo tudo... eu sinto tudo...

A Promessa

O mundanismo: uma exacerbação dos prazeres materiais e carnisais a que corresponde uma inversão dos prazeres espirituais, impondo à vida ritmos e ciclos de euforia e depressão cada vez mais rápidos, acentuados pela inexorável falência das estruturas que a sustentam e pela repetição inapelável dos momentos de crise, que surgem como consequência inevitável de um amor exacerbado pelo mundo. A ruptura surge ampliada pelo abandono do inconsciente enquanto espaço positivo do corpo. Esta mudança está inscrita, em Bernardo Santareno, no corpo de Maria do Mar, revelada pela força da promessa feita e pela sua falência. Vemos na acção das promessas um meio de evitar a consciência e de dar espaço ao medo para criar um instrumento de bloqueio que procura sobrepor o pensamento mágico ao pensamento racional. É na razão invisível das promessas que o futuro se irá ancorar. A explosão das forças inconscientes irá ocorrer mais à frente, no lugar do medo que a promessa evitou no passado. Cada promessa encerra uma vontade de poder e manipulação do futuro. Na obra, são muitas as promessas feitas: a que salva o pai de ser morto pelo mar; a que salva o filho José da doença; a do homem que quis oferecer rosas a Nossa Senhora; e a de Jesus para que Labareda se salve. Esta última é impedida por Maria do Mar. Em todas existe um factor comum: a salvação do corpo e/ou a sua transformação por processos mágicos que irrompem e sobrevoam o pensamento racional. A oposição entre os cinco sentidos, que tendem para a desvalorização do invisível e do inconsciente, é assim interrompida para logo de seguida ser retomada. No caso de José e Maria do Mar, o medo da morte, ou o amor do mundo, conduziu-os a uma situação imprevista: a tentativa de estabelecer uma relação com o inconsciente que afaste as forças destrutivas do mar. José e Maria confrontam-se com esse lugar inacessível da promessa, que os impede de usar o corpo e de o transformar – acedendo aos seus medos e ao inconsciente – ou de o manter intacto e imperecível. Maria fala de tirar um retrato para que se lembrem de que se pertencem. Para ela, o facto de não usarem os seus corpos é sinónimo de esquecimento. Um corpo não usado preserva uma imagem exterior de si, mas vai-se afastando da sua vida interior.

Ah, minha mãe, diga-me cá do fundo do seu coração: sou culpada? Tenho culpa de acordar de noite com a impressão de que estou toda molhada de sangue, de que me abriram o ventre? Diga, minha mãe, isto é mal?

A Promessa

A realidade esconde-se por detrás de ilusões sucessivas e de fantasias que definem o real de que somos feitos. Esta constatação da diferença entre a imagem exterior que nos define e o que sentimos interiormente suspende o corpo entre dois tempos.

Ao tomar consciência desta distância, vemo-nos isolados como ilhas rodeadas por mar, como diz William James, unidos por uma coisa subterrânea e invisível. Estamos unidos pela nossa interioridade e pelo tempo do passado, onde os corpos faziam parte de um mundo comum. O paradoxo instala-se no olhar. Quanto mais nos observamos e definimos exteriormente, mais nos sentimos separados. Maria e José são como ilhas isoladas, ligadas entre si pelo amor e pela atracção dos seus corpos e separadas por uma promessa que é lei dos homens. Maria é o mar e José é um peixe morto que dorme a seu lado. O corpo aberto de Maria necessita do corpo fechado de José e é no seu encontro que se espera a manifestação de continuidade da vida. O medo invade o corpo aberto de José, medo do mar e do futuro, medo da morte, medo de que a vida continue sem se saber porquê, nem para onde.

Tu, santa, tu também não prestas: és de barro, não falas, não ouves...
Mentideira! Acabou-se, já não te quero! Estás a ouvir-me, santa? Olha, cuspo-te... Enganaste-me... Não te quero ver mais! (*Atira pela janela a santa para o mar.*)

A Promessa

Há um sonho que ocupa um lugar cósmico que, de tão central, parece escapar ao entendimento e à forma como pertence à estrutura sobre a qual se apoia a obra e que está directamente relacionado com as forças inconscientes. O sonho de Jesus oferece-nos uma visão que, nunca sendo resolvida, paira ao longo dos vários acontecimentos. Uma rosa encarnada surge nas suas mãos como um sinal material da importância que para ele tem o sonho dessa noite. Diz Jesus que nunca viu nada mais macio, mais cheio de vida. O sentido sobrenatural é desfeito mais à frente, ao sabermos que Jesus rouba rosas do quintal de uma das vizinhas. Mas mantém-se a força oculta da relação da rosa e do sangue, dos ouvidos, da boca, dos olhos e do corpo todo coberto com cabelos mais frios que a neve. O nascimento da Estrela de Alva no sonho – feita de prata, luar, água e vento – é acompanhado de um sentimento de trespassse do coração por uma lâmina fina. O sangue não surge nos lençóis que Maria do Mar mostra em fúria e frustração à sua mãe Rosa, como prova da inutilidade do seu corpo e da falta de amor de José. O sangue surge de novo nas mãos de José após ter matado o seu rival. Excitado pelo medo de Maria, ele aperta-lhe o pescoço e vê nela de novo a beleza que lhe tinha aprisionado o olhar. Nesse instante, José consegue ver para lá das coisas e vence o medo. Vê em Maria a rosa cheia de vida e a luz apaga-se para deixar os corpos falar. “Durante momentos, só ruídos animais, ferozes.” O inconsciente irrompe e toma o seu lugar.

A rosa... era sangue... era sangue, que eu bem sential!

A Promessa

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

Apelo

O teatro de hoje, como toda a literatura, decide-se por um de dois caminhos fundamentais, ou hesita na encruzilhada de ambos. Uma destas vias é seguida pelos dramaturgos que, observando a vida social que os rodeia, dela dão testemunho “interessado”, quer dizer, um testemunho em que os factos observados, as reacções humanas, são como que recolhidos, hierarquizados, em referência a uma linha diretiva que, partindo do passado, se projeta no futuro: cabem aqui os autores de formação socialista, os católicos... ou os possesores de qualquer outro credo político ou religioso. O segundo caminho por onde se processa o teatro moderno é percorrido por aqueles dramaturgos que, fora da zona de tensão criada por uma qualquer ideologia “vívida”, naturalmente geradora de esperança e de construções, se deixam afundar, segundo o peso da gravidade psicológica dos seus seres solitários, abandonados de toda a sociabilidade autêntica: estes realizam a descida aos infernos, testemunham o mundo tal como o veem através das grades do seu cárcere de angústia e desespero, despem os homens dos adereços enfeitantes que a prática de normas sociais seculares lhes emprestou, denunciam o desnaturado das relações humanas mais aceites e, em gritos agónicos de linguagem atomizada, uivam a sua incapacidade de reajuntarem o que o uso, a mentira, a injustiça e o desamor separam cruelmente. É o caso de um Jean-Paul Sartre quando escreve: “o homem, essa paixão inútil”; ou “o inferno são os outros”.

É claro que o ter a actual expressão dramática tomado estes aspetos, mesmo pensando em muitas das mais aberrantes obras teatrais do nosso tempo (aberrantes, compreenda-se, relativamente ao gosto estético-vivencial das sociedades burguesas), não significa, de modo algum, simples imaturidade psicopática dos seus criadores, ou mera aventura formal mais ou menos interessante e excêntrica. Não, senhores. Isto aconteceu, e acontece, na Europa toda e nas Américas e exprime as realidades profundas, às vezes ainda não consciencializadas, destas últimas gerações: é no Homem, nas suas urgentes e sangrantes ansiedades, que está a raiz da actual criação dramática; no homem vivo, entenda-se: os fósseis, os anquilosados, os bem instalados em seus céus de banha irrespirável, esses... não contam – atrapalham, retardam, fazem tropeçar, mas ao cabo

e ao resto, qualquer que seja o rumo político-religioso em que a sociedade se dinamize, esses serão sempre o óleo queimado que alumiará o movimento social.

O que eu quero dizer é que por mais voltas e reviravoltas que lhe deem, um dramaturgo novo, deste tempo, não pode deixar de refletir, nas suas criações, estas realidades do homem – as do homem só e as do homem solidário. E como, apesar de tudo, nós somos Europa, as realidades desta são também as nossas: vestidas à nossa maneira, com as nossas cores, com o ritmo próprio das nossas reações e a urgência dos nossos problemas específicos.

Por isto, o teatro português não pode deixar, ele também, de percorrer um destes dois caminhos: por isto mesmo, ele não poderá ser outra coisa que não seja *denúncia* em primeiro lugar, e depois, esperança político-social (ou religiosa) ou contemplação desesperada do absurdo.

Representa-se, é claro, nos palcos portugueses, ainda uma outra forma de teatro: aquele a que poderíamos chamar *teatro contente*, digestivo e malandro, às vezes altissonante de fanfarronadas e bandeirolas, outras gemidinho e suspiroso, intercotado de “chichis” em penico de loiça das Caldas. Mas este é teatro de mortos para mortos: não interessa aos vivos.

E agora, cheguei onde queria chegar, falar da Censura. O que eu queria dizer aqui era apenas isto: uma peça de teatro tem de ser *conflito* – claro e escuro, belo e feio, verdade e mentira, natural e monstruoso. Nunca foi, nem pode vir a ser outra coisa. Há, nos tempos recentes, um exemplo do chamado “teatro sem conflito”: foi na Rússia, na época da ditadura estaliniana: as pessoas eram felizes, perfeitamente funcionais, cada qual se sentindo bem integrado e nunca frustrado... E resultou um teatro cor-de-rosa, romântico à sua maneira, falso e ridículo: inútil para a Arte. E porquê? Porque eram peças desenraizadas da realidade, que não refletiam a autêntica sociedade russa de então, pois esta não estava (nem podia estar!) como queriam fazer crer os seus dramaturgos-panfletistas, completamente socializada e, pelo contrário, era constituída por aderentes, oponentes e indiferentes. Houve reação, por parte dos mais válidos críticos literários de formação marxista, Georges Lukács por exemplo, e passou a dar-se o

primado aos escritores que, como Cholókov, contavam a realidade, testemunhavam o movimento da sociedade a que pertenciam, embora *escolhendo*, valorizando os factos que serviam a sua ideologia; mas não escamoteando os outros.

Se um Claudel, um Graham Greene, um Jouhandeau, um Mauriac, um Coccioli, escritores católicos, não fizessem progredir os seus temas até ao quase-heterodoxo, até à *zona de perigo*, até à *urgência* da Graça Divina... se eles não "forçassem" o amor de Deus, teriam a larga audiência que hoje têm, entre católicos? Não creio. E o próprio catolicismo muito teria perdido, sobretudo no que respeita às mais novas gerações.

O que eu, nesta hora, queria pedir às pessoas que superintendem nos destinos do teatro, era isto: não dificultem, revejam os vossos critérios de censura, alarguem-nos quanto possível, não vejam gigantes em reais moinhos de vento, *arrisquem!* Estou sinceramente convencido de que vale a pena. Há, de qualquer maneira, um real acréscimo de interesse pelo teatro em Portugal, sobretudo por parte dos mais novos: apesar de todos os entraves postos à representação das peças, nunca se escreveu tanto teatro na nossa terra; pelo menos, desde que eu ando por cá. E é feio esterilizar, matar, esse movimento: se não hostilizarem excessivamente, se ajudarem um pouco, penso que ele virá a dar frutos, obras válidas, riqueza espiritual. Sem amor, a obra de criação artística não se entrega, fica fria, não se deixa compreender. Amem um pouco mais as nossas tentativas de teatro: critiquem com um pouco mais de simpatia. E a coisa irá, tenho a certeza! Sejam *todos* um pouco mais generosos.

Bernardo Santareno

In *Novíssimo Teatro Português*. Coligido por Ilídio Ribeiro. Lisboa: Ao Sol, [D.L. 1962].

São Martinho e o rosário

JOSÉ OLIVEIRA BARATA*

A *coesão* da obra poética e dramática de Bernardo Santareno resulta de um doloroso *pacto* autobiográfico. Qualquer cronologia – e em especial a de uma biografia clássica – surge, quase sempre, como a moldura de uma tela para muitos cristalizada nas teias do tempo mas que, na realidade, nos continuará a interpelar em busca de novas interpretações. Uma biografia não “são duas datas – a da minha nascença e a da minha morte./ Entre uma e outra coisa todos os dias são meus”, como Pessoa/Caeiro nos sugerem dentro da estratégia lúdica – puro jogo de “mentira poética” – a que se (e nos) habituou.

Todos os dias são *nostros*; aí nos cruzamos nas veredas do tempo. Por isso, a tarefa biográfica é muito mais do que estabelecer uma seca tábua cronológica; se por aqui ficarmos, a *história* se encarregará de ir arrumando na prateleira do esquecimento o esforço e fúria “catalogantes”... O historiador Jacques Le Goff, perante a proliferação de biografias, mostrava o seu incómodo por a maior parte delas demonstrar pura e simplesmente “um regresso à biografia tradicional, superficial, anedótica, linearmente cronológica”, “psicologicamente ultrapassada, incapaz de mostrar qual a significação histórica geral de uma vida individual”; com aguda ironia, Le Goff vê essa incapacidade de “renovação” por parte de certos historiadores como oportunidade perdida de quem, tendo o privilégio de poder “viajar” na História, regressa sempre “sem nada ter aprendido e nada ter esquecido”. Género híbrido, onde ficção e realidade se combinam, a biografia, mais do que contar uma vida – um “horizonte inacessível” –, abre para a complexidade de uma época, para as estratégias com que o “biografado” se e nos confronta; é a “ficção verdadeira”, ou para lembrar o clássico Rimbaud: *Je est un autre*. Os sessenta anos de vida de Bernardo Santareno (1920-1980) revelam-nos a complexidade da rebeldia contra “dogmas” aceites e vividos com mística devoção, para, progressivamente, percorrer os campos da heterodoxia, da “marginalidade” como tortuoso caminho que funciona como processo de autoconhecimento porque testa os limites. À semelhança de Genet – que Sartre viu e biografou como *Saint Genet* –, a superação da omnipresente Morte “física”, ou de uma “Morte na alma” em tempos de existencialismo europeu, resolvia-se no Teatro: para Genet, “cemitério”, para Santareno, um “coisoma”; para ambos, um Mal que, porém, *redimia, libertava e dava testemunho*. Luta de contrários em permanente superação; aliás, como o autor Santareno que, percebendo o quão insuportável era o preço da unidade do Eu, incorpora a experiência de António Martinho do Rosário na síntese “explosiva do Eu” (diria Foucault, “*fêlure du Je*”) enquanto jogo antitético e recusa de pseudo-unidade.

Vamos até Santarém. Três anos antes do nascimento de António, Fátima tornava-se no centro de aparições para uns, de manipulações para outros, como era o caso do pai de António, feroz anarco-sindicalista, destemido oposicionista que afrontou na prisão a ascensão fascista. Prisões, conspiração constante e uma determinada intransigência religiosa que impedia

* Estudioso do teatro português.

a própria esposa de viver a sua crença religiosa. A austeridade paterna vai cavando um progressivo fosso de incomunicabilidade que se acentuará com o passar do tempo e as exigências da educação de António. No pólo oposto, a redentora imagem da Mãe; *mater* e dolorosa como a Virgem Maria, a quem o menino António se acolhia com as suas preces. A par deste conflito, tudo parecia correr bem. Os estudos, as namoradas/confidentes (Arlete, Maria Justina Bairrão Oleiro), a tranquilidade de uma fé muito vivida; os rascunhos de muitas poesias, peças de teatro; espectáculos imaginados, declamação de poemas. Sem preocupações cronológicas, enumerem-se os muitos inéditos que António deixou: *Olga*, *a Princesa Russa*, *A Renúncia*, *Este Homem Vai Morrer*, *Recompensa*, *A Confissão*, *Uma Noite de Natal*, *Os Médicos*, experiências juvenis e desiguais que acompanham a vasta produção de “poemas ao divino” enquanto expressão da frenética inquietude em busca de uma pacificação que o levou a pensar no sacerdócio, chegando a fugir para o Seminário onde o pai o vai buscar (1944), mas também no suicídio... De permeio, um duplo e doloroso confronto: com a intransigência paterna, por um lado, e a doce compreensão materna, por outro. A saída de Santarém marca novos desafios; muitas dores; novos dilemas. Desde logo, com um curso que não deseja. A atracção pelas *letras* é maior que o desejo paterno de o ver médico. É aluno de Medicina em Lisboa (1939); conhece Abrantes durante o serviço militar (1943); muda-se para Coimbra na esperança de frequentar Letras (1945)... Assomam as dificuldades financeiras. Mesmo depois de terminado o curso, António Martinho do Rosário valer-se-á de amigos ou conhecidos na busca de estabilidade material. Não queria muito. Apenas o necessário para uma pequena “independência” que lhe desse sossego, a paz dos inquietos, para continuar a criação...

Pode-se pensar que a conclusão do curso universitário (1950) marcava uma maior acalmia e entrada na normalidade burguesa dos “instalados”. Assim não foi. A manifesta falta de disponibilidade para se assumir como médico, a par das dificuldades económicas que o levavam, com regularidade, a solicitar “empréstimos” ao pai... Nesse mesmo ano, num dos julgamentos políticos, Arquimedes de Sousa Santos, médico psiquiatra, arrola o jovem colega António como testemunha abonatória. Assim se reforça a suspeição perante a polícia política das “simpatias antifascistas” que surgiam, num primeiro momento, associadas ao apoio expresso ao MUD... Desesperado, procura emprego como médico a bordo da frota bacalhoeira. É um período de especial importância na viragem do caminho artístico de Bernardo Santareno. Exactamente: Bernardo Santareno, como aparece pela primeira vez na capa de *Morte na Raiz* (1954), edição paga por D. Manuela Camejo, em casa de quem vivera, quando estudante, em Coimbra. Bernardo de Santarém, numa evocação de ressonância lorquiana, poeta lido e comentado entre o círculo de amigos escalabitanos. Poesia que marca o ritmo cromático que pressentimos em Bernardo Santareno. A vivência “heróica” nos mares da Gronelândia confrontam Santareno com realidades sociais, psicológicas e grupais marcadas por extrema tensão; onde facilmente aflora o caos e se expõe numa autenticidade (também) carnal o dualismo *Eros/Tanatos*, porventura uma das linhas mais vincadas da dramaturgia santareana. *Romances do Mar* (1955), *Nos Mares do Fim do Mundo* (1959), narrativa sobre a experiência bacalhoeira, e *Olhos de Vibora* (1957), se, por um lado, encerram o longo caminho de “escrita

poética” pela e na *poesia*, são, por outro, a ponte para a “poética dramática” que percorre todo o teatro de Bernardo Santareno. O autor parece ter encontrado o desejado caminho pacificador... Mas a urgência de viver, o confronto com uma ditadura ideológica, com o conservadorismo do viver português e a observação da “pureza” dos valores comunitários populares continuarão a desafiar o espírito inquieto de Santareno para o conduzir à “desobediência dos dogmas”, procurando na ruptura as forças da edificação de novos modelos de convivência. Freneticamente (sempre!) assistiremos a todo o “teatro de Santareno”; *je est un autre*; muitos, porventura, mas todos irmãos a precisar da exposição solar do palco; a solicitar o diálogo cúmplice com o “irmão” espectador, testemunha primeira de um sofrimento redentor. Tudo sempre “vivido” em apertados círculos comunitários – aldeias piscatórias ou do interior (*A Promessa, O Crime da Aldeia Velha, O Pecado de João Agonia, O Duelo*), “ilhas” de isolamento, como réplicas de *Huis Clos* de Sartre (*Os Marginais e a Revolução, O Bailarino e A Excomungada*); os guetos policiados pelas leis da credence, da superstição e terreno de violência gratuita (*O Lugre, António Marinheiro, A Traição do Padre Martinho, Os Anjos e o Sangue*), o diálogo com a nossa história na busca de um teatro documental de inspiração vagamente brechtiana (*O Judeu; O Inferno; Português, Escritor, 45 Anos de Idade*). As experiências conflituais são sempre fonte de revelação a nível individual e coletivo. Santareno sabia-o bem e sabia, igualmente, tingir essa dramaticidade através de uma linguagem metaforicamente rica e sinestesticamente eloquente nas cores, nos antropónimos e topónimos que percorrem a sua obra. As Maria do Mar, Jesus, José, Salvador, Labaredas remetem na *Promessa* para um “presépio de pescadores”, prisioneiros de uma vingança esperada e não desejada. E o mesmo com os *Agonias*, os *Toinos*, os *Giestas*, *Amália*, *Sibila*... Uma das personagens do *Inferno* – peça-julgamento que decorre no claustrofóbico ambiente de um tribunal – cita Cocteau: “Cultiva precisamente aquilo que os outros condenam em ti, porque isso é que és tu.” *Je est un autre*, e aí reside a riqueza (também artística) que a “diferença” evidencia. Aí reside, por isso mesmo, o significado cívico e artístico do “martírio” de Bernardo Santareno.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.



João Cardoso

Encenação

Porto, 1956. Iniciou a sua carreira no Teatro Universitário do Porto. Em 1981, integrou o elenco do Teatro Experimental do Porto, onde se profissionalizou. Fundador de Os Comediantes, participou em todos os seus espetáculos. É também fundador, diretor artístico, encenador e ator da ASSÉDIO, companhia onde encenou textos de Gerardjan Rijnders, Luigi Lunari, Harold Pinter, Caryl Churchill, Martin Crimp, Mark O’Rowe, Mark Ravenhill, Marius von Mayenburg, Dea Loher, Howard Barker, Marie Jones, Ana Luísa Amaral, Francisco Luís Parreira, entre outros. Refiram-se alguns dos espetáculos mais recentes por si encenados: *Turandot*, de Carlo Gozzi, estreado e coproduzido pelo TNSJ (2015); *Lúcido*, de Rafael Spregelburd (2015); *Sarna*, de Mark O’Rowe, e *Lot e o Deus dele*, de Howard Barker (2016). Como ator, integrou o elenco de espetáculos dirigidos por Nuno Carinhas, Moncho Rodriguez, Silviu Purcarete, Jorge Silva Melo, Fernando Mora Ramos, João Pedro Vaz, Ricardo Pais, entre muitos outros. Destaque-se, a título de exemplo, a participação em produções do TNSJ: *O Tio Vânia*, de Tchekhov (2005), *Ah, os dias felizes*, de Samuel Beckett (2013), *Macbeth*, de William Shakespeare (2017), encenações de Nuno Carinhas, e *Os Últimos Dias da Humanidade*, de Karl Kraus (2016), encenação de Nuno Carinhas e Nuno M Cardoso. Como ator, participou também em filmes dos realizadores Paulo Rocha, Fernando Lopes e Solveig Nordlund.

Constança Carvalho Homem

Dramaturgia

Estudou Línguas e Literaturas Modernas – Estudos Portugueses e Ingleses na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Mais tarde, no King’s College London e na Royal Academy of Dramatic Arts, completou com Distinção o programa MA Text and Performance

Studies. Divide-se entre a tradução para a cena, a dramaturgia, a interpretação e a criação original. Colaborou com o Ensemble, a ASSÉDIO, As Boas Raparigas..., a Casa Conveniente e as Comédias do Minho, entre outras estruturas. Trabalhou autores como Arnold Wesker, Mark Ravenhill, Tom Kempinski, Rafael Spregelburd ou, repetidamente, Howard Barker. Das criações recentes, destaquem-se a direção artística de *PARA ACABAR*, a partir de *Pour en finir avec le Jugement de Dieu*, de Antonin Artaud, com o apoio aos Novos Encenadores da Fundação Calouste Gulbenkian (2013); a tradução e dramaturgia de *Terra do Desejo*, espetáculo de João Pedro Vaz a partir de W.B. Yeats (2013); a criação e interpretação, com Teresa Coutinho, de *Indicação para se perder*, a partir de Marguerite Duras, integrado nas comemorações do centenário da autora (2014); a versão cénica e assistência de encenação em *Turandot*, de Carlo Gozzi, com encenação de João Cardoso, coprodução ASSÉDIO/TNSJ (2015); a colaboração com Filipe Caldeira e Catarina Gonçalves, com quem concebe e interpreta *A Caçada*, estreado no Circular – Festival de Artes Performativas (2016); a encenação, com João Cardoso, de *Lot e o Deus dele*, de Howard Barker, na ASSÉDIO (2016).

Nuno Carinhas

Cenografia e figurinos

Pintor, cenógrafo, figurinista e encenador. É diretor artístico do TNSJ desde março de 2009. Como encenador, destaca-se o trabalho realizado com o TNSJ e com estruturas e companhias como Cão Solteiro, ASSÉDIO, Ensemble – Sociedade de Actores, Escola de Mulheres e Novo Grupo/Teatro Aberto. Como cenógrafo e figurinista, trabalhou com os encenadores Ricardo Pais, Fernanda Lapa, João Lourenço, Fernanda Alves, Jorge Listopad e João Reis, os coreógrafos Paula Massano, Vasco Wellenkamp, Olga Roriz e Paulo Ribeiro, e o realizador Joaquim Leitão, entre outros. Em

2000, realizou a curta-metragem *Retrato em Fuga* (Menção Especial do Júri do Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, 2001). Escreveu *Uma Casa Contra o Mundo*, texto encenado por João Paulo Costa (Ensemble, 2001). Dos espetáculos encenados para o TNSJ, refiram-se os seguintes: *O Grande Teatro do Mundo*, de Calderón de la Barca (1996); *A Ilusão Cômica*, de Corneille (1999); *O Tio Vânia*, de Tchekhov (2005); *Todos os Que Falam*, quatro dramáticos de Samuel Beckett (2006); *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009); *Antígona*, de Sófocles (2010); *Exatamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, a partir de Almada Negreiros, coencenado por Cristina Carvalhal (2011); *Alma*, de Gil Vicente (2012); *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa, com dramaturgia de Luísa Costa Gomes (2012); *Ah, os dias felizes*, de Samuel Beckett (2013); *O Fim das Possibilidades*, de Jean-Pierre Sarrazac, coencenado por Fernando Mora Ramos (2015); *Os Últimos Dias da Humanidade*, de Karl Kraus, coencenado por Nuno M Cardoso (2016); *Fã*, um musical dos Clã, e *Macbeth*, de William Shakespeare (2017). A convite da Casa da Música, encenou *Quartett*, ópera de Luca Francesconi, adaptação do texto de Heiner Müller (2013), e *A Viagem de Inverno*, reinterpretação de Hans Zender do ciclo de canções de Schubert (2016). Encenou ainda textos de autores como Federico García Lorca, Brian Friel, Tom Murphy, Frank McGuinness, Wallace Shawn, Jean Cocteau, Luigi Pirandello, António José da Silva, Luísa Costa Gomes, entre outros.

José Álvaro Correia

Desenho de luz

Lisboa, 1976. Desenhador de luz, licenciado em Produção de Teatro, ramo Luz e Som, e especialista em Design de Iluminação pela Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Tem vindo a desenhar luz para concertos, óperas, espetáculos de teatro e dança, exposições, vídeo, instalações, espaços públicos e eventos. Orienta, desde 2000, oficinas de iluminação

para espetáculos e colabora regularmente com diversas instituições. É professor na Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha e é coautor do *Manual Técnico de Iluminação para Espetáculos*. No TNSJ, assinou o desenho de luz do *Concerto de Primavera* (dir. cénica Ricardo Pais, 2008) e de *Antes dos Lagartos*, de Pedro Eiras (2001), *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind (2004), *Woyzeck*, de Georg Büchner (2005), *Plasticina*, de Vassili Sigarev (2006), e *Platónov*, de Anton Tchekhov (2008), espetáculos encenados por Nuno Cardoso.

Francisco Leal

Sonoplastia

Lisboa, 1965. Estudou música clássica na Academia de Amadores de Música, jazz na escola do Hot Clube de Portugal, e Produção de Som para Audiovisuais e Sonoplastia no IFICT. Trabalhou no Angel Studio, com os engenheiros de som José Fortes, Jorge Barata e Fernando Abrantes. É responsável pelo departamento de Som do TNSJ. Ao longo de 29 anos, tem assinado múltiplos trabalhos de sonoplastia em espetáculos de teatro, dança e música, em desfiles de moda e exposições. Na extensa lista de criadores com quem tem colaborado, encontramos os encenadores Nuno Carinhas, Ricardo Pais, Luis Miguel Cintra, Rogério de Carvalho, João Cardoso, Carlos Pimenta, Carlos J. Pessoa, Fernando Mora Ramos, José Wallenstein, os músicos Vítor Rua, Nuno Rebelo, Egberto Gismonti, Mário Laginha, Bernardo Sasseti, Pedro Burmester, Rui Massena, e ainda o estilista Nuno Baltazar. Tem colaborado na gravação e pós-produção de som para as edições em vídeo de espetáculos de teatro e de música, bem como de documentários, e na gravação de diversos CD de música e poesia. Em 2003, foi distinguido com uma Menção Especial pela Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, pela sua “contribuição inovadora e artisticamente relevante para o desenvolvimento das linguagens cénicas associadas ao trabalho de sonoplastia e de desenho de som”.



Cármen Santos

Rosa

O encontro com o teatro aconteceu em Lisboa no início dos anos 60, nos grupos cénicos da Faculdade de Direito, do Instituto Superior Técnico e da Faculdade de Letras, onde se licenciou. Foi por essa via que se deu o encontro com mestres como Fernando Gusmão, Rogério Paulo, Adolfo Gutkin e Rudy Shelley, nomes fundamentais na sua formação, como fundamental foi a passagem pela Emissora Nacional, rádio que era então uma escola por onde passavam todos os nomes do teatro português da altura. Profissionalizou-se em 1974. Começa por Os Bonecreiros, e percorre desde então grande parte das companhias e teatros: Teatro da Cornucópia, Teatro Nacional D. Maria II, Novo Grupo/Teatro Aberto (de que é cofundadora), Teatro Estúdio de Lisboa, A Barraca, Companhia de Teatro de Lisboa, Teatro da Politécnica, ACARTE, A Comuna, Teatro da Malaposta, Teatro Maria Matos, Teatro da Trindade (onde integrou, entre 2002 e 2007, o elenco de cinco produções independentes) e Companhia de Teatro de Braga. No audiovisual, tem trabalhado em dobragens, telefilmes, séries, como *Retalhos da Vida de um Médico*, *O Conde de Abranhos*, *Alves dos Reis*, *Residencial Tejo*, *João Semana* e novelas como *Sentimentos* e *Mulheres*. No cinema, trabalhou com os realizadores Fernando Matos Silva, José Sacramento, Didier Le Pêcheur, Manoel de Oliveira (com quem rodou quatro filmes), José Sá Caetano, Joaquim Leitão e Eduardo Geda. Com Vicente Alves do Ó, participou nos filmes *Quinze Pontos na Alma* (2011) e *Florbela* (2012). No TNSJ, participou em 2012 no espetáculo *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa, com dramaturgia de Luísa Costa Gomes e encenação de Nuno Carinhas.



Diana Sá

Tia Cremilda

Matosinhos, 1978. Licenciou-se em Estudos Teatrais – Interpretação na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Em 2002, ingressou no Teatro Oficina, em Guimarães, onde tem trabalhado como atriz e formadora. Como atriz, participou em *Médico à Força*, de Molière, enc. Denis Bernard (2004); *O Retábulo do Eldorado*, enc. Nuno Pinho Custódio (2006); *Tragédia: uma Tragédia*, de Will Eno, *Silenciador*, de Jacinto Lucas Pires, *Macbeth* e *Rei Lear*, de Shakespeare, encenações de Marcos Barbosa (2008-13); *Orelha de Deus*, de Jenny Schwartz, e *Sonho de uma Noite de Verão*, encenações de Cristina Carvalhal (2009-10); *That Pretty Pretty*, de Sheila Callaghan, enc. Nuno M Cardoso (2010); *Capital & Cultura* e *Teatro da Alma*, a partir de textos de Raul Brandão, encenações de João Pedro Vaz (2012 e 2017); *La Vida Es Sonho*, a partir de Calderón de la Barca, enc. João Garcia Miguel (2015); e *O Jogo das Perguntas ou Viagem à Terra Sonora*, de Peter Handke, enc. Renata Portas (2016), entre outros. Em cinema, participou sob a direção de Rodrigo Areias nos filmes *Tebas* e *Da Organização do Espaço*, no videoclip *Novelos da Paixão* dos Mão Morta e em *A Caverna*, *O Espectador Espantado* e *Caminhos Magnéticos* de Edgar Pêra. No TNSJ, integrou o elenco de *Os Últimos Dias da Humanidade*, de Karl Kraus, enc. Nuno Carinhas e Nuno M Cardoso (2016), e *Macbeth*, de William Shakespeare (2017), enc. Nuno Carinhas.



Élio Ferreira

Jesus

Nasceu em 1991. Membro fundador do coletivo Numa Norma, concluiu a sua formação como ator na Academia Contemporânea do Espetáculo, em 2011, onde trabalhou com António Capelo, João Paulo Costa, Joana Providência, Kuniaki Ida e António Júlio. Em teatro, destaca *Turandot*, de Carlo Gozzi, enc. João Cardoso (ASSÉDIO, TNSJ, 2015), *Marat/Sade* de Peter Weiss, enc. António Júlio (Numa Norma, As Boas Raparigas..., 2011), *Maison Marlène* (Numa Norma, Teatro do Bolhão, 2013), *Olhar Portugêses*, texto e encenação José Carretas (Panmixia, 2012), e *Felizmente Há Luar*, de Luís de Sttau Monteiro, enc. António Júlio (TEP, 2011). Em performance, trabalhou em *FRAME (ME)*, uma criação de António Júlio inserida no projeto Troca-se por Arte (2012), e *RHYME*, criação dos Numa Norma (2011). Com o coletivo Numa Norma, participou como intérprete em *Fome Longe*, de Zeferino Mota, enc. António Júlio, e *Teatro às 3 Pancadas*, de António Torrado, espetáculos de 2013.



Joana Carvalho

Maria do Mar

Porto, 1977. Licenciada em Psicologia pela Universidade do Porto. Frequentou o curso de Interpretação da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Faz, desde 2001, dobragens e locuções para séries televisivas, desenhos animados e publicidade radiofónica. Trabalhou com os encenadores Fernando Mora Ramos, Ana Luena, Nuno Cardoso, Nuno Carinhas, João Cardoso, José Topa, Claire Binyon, Alberto Grilli, Ricardo Alves, José Leitão, Cristina Carvalhal, Lígia Roque, André Braga e Cláudia Figueiredo, Joana Moraes, entre outros. Destaquem-se alguns dos últimos espetáculos em que participou: *Espírito do Lugar*, criação Circolando, direção de André Braga e Cláudia Figueiredo (2017); *Veraneantes*, de Maksim Gorki (2017), *O Misanthropo*, de Molière (2016), encenações de Nuno Cardoso (Ao Cabo Teatro); *Cordel*, enc. José Carretas (Panmixia, 2016); *Turandot*, de Carlo Gozzi (2015), *O Feio*, de Marius Von Mayenburg, e *Fly Me to the Moon* (2014), de Marie Jones, encenações de João Cardoso (ASSÉDIO). É elemento integrante da companhia Musgo, destacando-se os espetáculos *A Casa de Georgienne*, *Eldorado* e *Gostava de ter um periquito*, criações coletivas com direção de Joana Moraes. No TNSJ, integrou o elenco de *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009), *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa (2012), e *Macbeth*, de William Shakespeare (2017), encenações de Nuno Carinhas; *Exatamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalhal e Nuno Carinhas (2011); *O Fim das Possibilidades*, de Jean-Pierre Sarrazac, enc. Fernando Mora Ramos e Nuno Carinhas (2015).



João Castro

Padre; Assistência de encenação

Frequentou o curso de Estudos Teatrais na Universidade de Évora. Trabalhou com encenadores como Junior Sampaio, Luís Varela, Tiago de Faria, Carlos J. Pessoa, Lígia Roque, Rogério de Carvalho, entre outros. Membro fundador do Teatro Tosco, participou em várias das suas criações. Encenou *As Vedetas*, de Lucien Lambert; *Na Magia o Encontro com a Poesia e o Cinema*; *Aquitanta*, de C.A. Machado; e *Sangue no Pescoço do Gato*, de R.W. Fassbinder. Desde 2005, integra o elenco de diversas produções do TNSJ, trabalhando particularmente com Ricardo Pais e Nuno Carinhas, mas também com António Durães, Giorgio Barberio Corsetti, Nuno Cardoso e Nuno M Cardoso. Destaquem-se os espetáculos mais recentes em que participou como ator: *Meio Corpo*, a partir de um texto de Jacinto Lucas Pires, enc. Ricardo Pais (2015), *Rei Lear*, de William Shakespeare, enc. Rogério de Carvalho (2016), *Os Últimos Dias da Humanidade*, de Karl Kraus, enc. Nuno Carinhas e Nuno M Cardoso (2016), e *Macbeth*, de William Shakespeare (2017), enc. Nuno Carinhas. Desempenhou funções de assistente de encenação em espetáculos de Ricardo Pais e Nuno Carinhas. Leciona na ACE Escola de Artes, em Famalicão.



Jorge Mota

Salvador

Ucha (Barcelos), 1955. Completou o curso de ingresso ao Ensino Superior Artístico na Cooperativa de Ensino Árvore e participou em diversas ações de formação teatral. É ator profissional desde 1979, tendo trabalhado com companhias como TEAR, Pé de Vento, Seiva Trupe, ASSÉDIO, Ensemble, Teatro Plástico, Teatro Experimental do Porto, Arena Ensemble, entre outras. No cinema, participou em filmes de José Pedro Lopes, Rui Pedro Sousa, Manoel de Oliveira, Paulo Rocha, José Carlos de Oliveira, entre outros. Na televisão, tem trabalhado em séries, telefilmes, *sitcoms* e telenovelas, a par da atividade de intérprete e diretor de interpretação em dobragens. Foi cofundador da Academia Contemporânea do Espetáculo, em 1991. Desenvolveu ainda atividade como professor e autor de programas para escolas secundárias e profissionais. No TNSJ, integrou o elenco de espetáculos encenados por Silviu Purcarete, José Wallenstein, Nuno Carinhas, Ricardo Pais, Giorgio Barberio Corsetti, Nuno Cardoso, entre outros. Destaquem-se *Exatamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalhal e Nuno Carinhas (2011), no qual assumiu o papel titular; *Alma*, de Gil Vicente, e *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa, encenações de Nuno Carinhas (2012). Mais recentemente, participou nos espetáculos *Turandot*, de Carlo Gozzi (2015), enc. João Cardoso, *Se alguma vez precisares da minha vida, vem e toma-a*, de Victor Hugo Pontes (2016), e *Macbeth*, de William Shakespeare (2017), enc. Nuno Carinhas.



Paulo Calatré

José

Porto, 1976. Frequentou o mestrado em Encenação da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE). Lecionou a disciplina de Interpretação no Conservatório de Música da Jobra e colabora regularmente com a ESMAE e a ACE Escola de Artes, Famalicão e Porto. Como ator, colaborou com diversos encenadores e companhias, como João Cardoso (ASSÉDIO), Nuno Cardoso (Ao Cabo Teatro), Ricardo Alves (Teatro da Palmilha Dentada), Júlio Cardoso (Seiva Trupe), Álvaro Lavín (Teatro do Morcego e Seiva Trupe), Roberto Merino (Seiva Trupe), Luís Varela e Gonçalo Amorim (Teatro Experimental do Porto) e Luísa Pinto (Cine-Teatro Constantino Nery). Como encenador, destacam-se os seguintes espetáculos: *Diário de um Condenado*, a partir de *Diário de um Condenado à Morte*, de Victor Hugo; *Quarto 34*, a partir de *O Equívoco*, de Albert Camus; *R.III*, a partir de *Ricardo III*, de Shakespeare; *Gil & Vicente – Uma Viagem de Barca ao Inferno*, a partir de *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente; *Dodô – No Rasto do Pássaro do Sono e As Aventuras de Auren*, *O Pequeno Serial Killer*, de Joseph Danan. No Teatro da Rainha, foi dirigido por Fernando Mora Ramos em *O Estranho Corpo da Obra*, de Martin Crimp; *Jojo, o Reincidente*, de Joseph Danan (espetáculo onde também assumiu funções de encenador); *Dramoletes I & II*, de Thomas Bernhard; e *Letra M*, de Johannes von Saaz/ João Vieira. No TNSJ, integrou o elenco de *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente, enc. Nuno Carinhas (2009); *O Fim das Possibilidades*, de Jean-Pierre Sarrazac, enc. Nuno Carinhas e Fernando Mora Ramos (2014); *Os Últimos Dias da Humanidade*, de Karl Kraus, enc. Nuno Carinhas e Nuno M Cardoso (2016); e *Macbeth*, de William Shakespeare (2017), enc. Nuno Carinhas.



Pedro Frias

Labareda

Porto, 1980. Frequentou o curso de Interpretação da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Foi membro fundador da companhia Mau Artista e integra, desde 2012, a equipa artística da ASSÉDIO. Ator/cantor na ópera de câmara *Jeremias Fisher*, enc. Michel Dieuaide (Companhia de Ópera do Castelo, CCB, 2010); ator/narrador no concerto *Romeu e Julieta* (Orquestra Nacional do Porto, Casa da Música, 2009). Do seu percurso, destaca espetáculos como: *Ocidente*, de Rémi De Vos, enc. Victor Hugo Pontes (2013); *Com os Bolsos Cheios de Pedras*, de Marie Jones (2014), *O Feio*, de Marius von Mayenburg (2014), *Lúcido*, de Rafael Spregelburd (2015), *Lot e o Deus dele*, de Howard Barker (2016), e *Sarna*, de Mark O’Rowe (2016), encenações de João Cardoso; *Veraneantes*, de Maksim Gorki (2017), *Britânico*, de Racine (2015), *Demónios*, de Lars Norén (2014), *Medida por Medida* (2012) e *Coriolano* (2014), de William Shakespeare, e *Platónov*, de Anton Tchekhov (2008), encenações de Nuno Cardoso; *R.III*, a partir de *Ricardo III*, de William Shakespeare, enc. Paulo Calatré (2007), e *Armadilha para Condóminos*, de Ricardo Alves (2006). No TNSJ, integrou o elenco de *Beiras* (2007) e *Breve Sumário da História de Deus* (2009), de Gil Vicente, *Tambores na Noite*, de Bertolt Brecht (2009), e *Fã*, um musical dos Clã (2017), encenações de Nuno Carinhas; *O Mercador de Veneza*, de William Shakespeare (2008), e *Sombras* (2010), espetáculos de Ricardo Pais; e *O Café*, de Rainer Werner Fassbinder, enc. Nuno M Cardoso (2008). Em 2016, foi nomeado pela SPA para a categoria de Melhor Ator pela sua interpretação na peça *Demónios*. Em televisão, participou nas séries *Vidago Palace*, *Dentro*

e *Mulheres de Abril*, e protagonizou o telefilme *No Dia em que as Cartas Pararam*, de Cláudia Clemente. No cinema, participou em *Nuit de Chien*, de Werner Schroeter. Como encenador, destacam-se os espetáculos *Noite*, a partir de *A Nebulosa*, de Pasolini, e *Made in China*, de Mark O'Rowe, ambos de 2017.



Rosa Quiroga

Tia Maria da Avó

Nasceu em Caracas, Venezuela, em 1957. Estudou Ortóptica na Escola Superior de Tecnologia de Saúde do Porto. Concluiu os estudos em 1984. Iniciou a sua carreira no Teatro Universitário do Porto. Em 1981, integra o elenco do Teatro Experimental do Porto, onde se profissionalizou. Sócia-fundadora, diretora e atriz da companhia Os Comediantes. Sócia-fundadora da Academia Contemporânea do Espetáculo. Integrou o elenco de diversos espetáculos nas seguintes estruturas: Burbur, Comédias do Minho, TNSJ, FITEI, Seiva Trupe, TEAR, Teatro Experimental do Porto e Lumine. Foi nomeada para os Prémios Garrett como Melhor Atriz pela sua interpretação na peça *A Noite da Senhora Luciana* (1987), de Copi. Participa como atriz em séries de televisão e trabalha regularmente como dobradora para a RTP. No cinema, participa em *Os Cornos de Cronos*, de Fonseca e Costa, *A Filha*, de Solveig Nordlund, e *Vanitas*, de Paulo Rocha. Coordenadora de vários projetos para a formação de públicos na cidade do Porto. Como formadora, colaborou no projeto Descobrir, uma iniciativa da Câmara Municipal do Porto, e com a Câmara Municipal de Paredes na Oficina de Teatro da Casa da Cultura. Sócia-fundadora, diretora, atriz e encenadora da ASSÉDIO.





TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO, E.P.E.

Conselho de Administração

Francisca Carneiro
Fernandes (*Presidente*)
José Matos Silva
Sandra Martins
Assistente da Administração
Paula Almeida
Motoristas
António Ferreira
Carlos Sousa
Economato
Ana Dias

Direção Artística

Nuno Carinhas
Assessor
Nuno M Cardoso
Assistente
Paula Almeida

Pelouro da Produção

Direção de Produção
Maria João Teixeira
Assistentes
Alexandra Novo
Eunice Basto
Maria do Céu Soares
Mónica Rocha

Direção Técnica

Carlos Miguel Chaves
Assistente
Liliana Oliveira
Departamento de Cenografia
Teresa Grácio
*Departamento de Guarda-
-roupa e Adereços*
Elisabete Leão
Assistente
Teresa Batista
Costura
Nazaré Fernandes
Virgínia Pereira
Aderecista de Guarda-roupa
Isabel Pereira
Aderecistas
Guilherme Monteiro
Dora Pereira
Manutenção
Joaquim Ribeiro
Abílio Barbosa
Manuel Vieira

Paulo Rodrigues
Nuno Ferreira
Celso Costa
Ernesto Lopes
Técnicas de Limpeza
Beliza Batista
Bernardina Costa
Delfina Cerqueira

Direção de Palco

Emanuel Pina
Adjunto do Diretor de Palco
Filipe Silva
Assistente
Diná Gonçalves
Departamento de Cena
Pedro Guimarães
Cátia Esteves
Ana Fernandes
Departamento de Som

Francisco Leal

António Bica
Joel Azevedo
João Oliveira
Departamento de Luz
Filipe Pinheiro
Adão Gonçalves
Alexandre Vieira
José Rodrigues
Nuno Gonçalves
Rui M. Simão

Departamento de Maquinaria

Filipe Silva
António Quaresma
Adélio Pêra
Carlos Barbosa
Joaquim Marques
Joel Santos
Jorge Silva
Lídio Pontes
Paulo Ferreira
Departamento de Vídeo
Fernando Costa

Pelouro da Comunicação e Relações Externas

José Matos Silva
Assistente
Carla Medina
Edições
João Luís Pereira
Pedro Sobrado
Ana Almeida

Legendagem

Cristina Carvalho
Comunicação e Promoção
Patrícia Carneiro Oliveira
Joana Guimarães
Centro de Documentação
Paula Braga
Design Gráfico
Studio Dobra
Fotografia

João Tuna

Susana Neves
*Relações Públicas
e Projetos Educativos*
Luísa Corte-Real
Assistente
Rosalina Babo
Frente de Casa
Fernando Camecelha
*Coordenação de
Assistência de Sala*
Patrícia Oliveira (TeCA)
Coordenação de Bilheteira
Sónia Silva (TNSJ)
Patrícia Oliveira (TeCA)
Bilheteiras
Manuela Albuquerque
Sérgio Silva
Telmo Martins
Atendimento e Reservas
Hugo Pereira
*Merchandising e Cedência
de Espaços*
Luísa Archer
Bar
Júlia Batista

Pelouro do Planeamento e Controlo de Gestão

Francisca Carneiro Fernandes
Assistente
Paula Almeida

Coordenação de Sistemas de Informação

André Pinto
Assistente
Susana de Brito
Informática
Paulo Veiga

Direção de Contabilidade e Controlo de Gestão

Domingos Costa
Carlos Magalhães
Fernando Neves
Goretti Sampaio
Helena Carvalho

produção executiva
Mónica Rocha
direção técnica
Carlos Miguel Chaves
direção de palco
Emanuel Pina
adjunto do diretor de palco
Filipe Silva
direção de cena
Pedro Guimarães (coordenação)
Ana Fernandes
cenografia
Teresa Grácio (coordenação)
guarda-roupa e adereços
Elisabete Leão (coordenação)
assistência
Teresa Batista
mestra costureira
Nazaré Fernandes
costureira
Virgínia Pereira
aderecista de guarda-roupa
Isabel Pereira
aderecistas
Dora Pereira
Guilherme Monteiro
luz
Filipe Pinheiro (coordenação)
Adão Gonçalves
Alexandre Vieira
José Rodrigues
Nuno Gonçalves
Rui M. Simão
maquinaria
Filipe Silva (coordenação)
Adélio Pêra
António Quaresma
Carlos Barbosa
Joaquim Marques
Jorge Silva
Lídio Pontes
Paulo Ferreira
som
António Bica
estagiários
Sofia Silva (guarda-roupa)
Miguel Cruz (assistência
de encenação e produção)
operação de legendagem
Cristina Carvalho

língua gestual portuguesa
**Marisela Simões/CTILG – Serviços
de Tradução e Interpretação
de Língua Gestual, Lda.**
audiodescrição
Anaísa Raquel Produções

apoios



apoios à divulgação



ANTENA 1 = ANTENA 2 =



agradecimentos

Câmara Municipal do Porto
Polícia de Segurança Pública
Mr. Piano/Pianos Rui Macedo
Peixe (Pedro Cardoso)
Henrique Amaro (RDP Antena 3)
Município de Esposende
Associação dos Pescadores
Profissionais do Concelho
de Esposende
FOR-MAR – Centro de Formação
Profissional das Pescas e do Mar
Diogo Zão
José de Azevedo

Teatro Nacional São João

Praça da Batalha
4000-102 Porto
T 22 340 19 00

Teatro Carlos Alberto

Rua das Oliveiras, 43
4050-449 Porto
T 22 340 19 00

Mosteiro de São Bento da Vitória

Rua de São Bento da Vitória
4050-543 Porto
T 22 340 19 00

edição

Departamento de Edições do TNSJ
coordenação
João Luís Pereira
documentação
Paula Braga
modelo gráfico
Joana Monteiro
capa e paginação
Dobra
fotografia
João Tuna
impressão
Creative Market, Lda.

Não é permitido filmar, gravar ou fotografar durante o espetáculo. O uso de telemóveis ou relógios com sinal sonoro é incómodo, tanto para os intérpretes como para os espectadores.

www.tnsj.pt
geral@tnsj.pt

Vês bem, Maria do inferno? (*Esfrega, raivosamente, as mãos no rosto, na cabeça de Maria do Mar.*) Cheira, maldita, bebe-o: é o sangue dele! (*Maria do Mar, com um grande grito de horror, procura fugir.*)
Quieta, cadela, está quietinha! (*Domina-a.*)
Tu tens medo de mim? De mim, do Zé Tolo?! Como tu és cobarde e traiçoeira, como tu és reles!... (*Riso.*) Eh, Maria do Mar, tu gostavas dele, hein? Gostavas, a valer? (*Aperta, com uma das mãos, o pescoço de Maria do Mar.*) Havia de vê-lo agora! (*Riso silencioso.*)
Havia de vê... (*Numa fúria.*) Eh, cabra! Eh, Maria suja! Tu sabes o que eu lhe fiz? Não adivinhas, Maria enganadora?... (*Pausa. Cinismo terrível.*) Aquele não volta a dar coca às fêmeas dos outros!... (*Riso mudo.*) Não pode... já não pode! (*Num grito de alegria feroz.*) Capei-o, Maria da lua! Capei-o eu, com estas minhas mãos!... Com estas mesmas, Maria maldita!

ANEXO III

TEXTO ORIGINAL DO ESPETÁCULO DE 2005 - *BERNARDO. BERNARDA*
PRODUÇÃO DA ESCOLA DAS MULHERES

TEXTOS ESPECTÁCULO

O DUELO

TEXTO 0

OFF GRAVADO

Nuno Carinhas

Três milhafres, três milhafres, grandes como isto, voaram toda a manhã em volta desta casa...Três vezes deitei as cartas e três vezes eu vi a dama de espadas. Vi o Tejo todo de sangue...e cobras – tantas, tantas – grandes...Ai, cada uma! Era um novelo delas...Um novelo cerrado...Acontece desgraça! Vem aí o mal!! Tudo, tudo! aqui à minha volta, me avisa, tudo me previne...

O DUELO

TEXTO 1

Fernanda Lapa e Isabel Medina

ROSÁRIA

Tenho aqui duas unhas de ferro cravadas nas fontes! Às vezes parece-me que dou em doida...Também o sol, hoje, é lume!...

MARIANA

Não me lembro dum ano de calor como este...Mas que diabo tens tu, mulher?!...

ROSÁRIA

Uma coberta de gelo aqui, no meu coração: não há sol capaz de ma derreter! Estou velha. Velha.

MARIANA

Não é a idade, amiga, são os sangues.

ROSÁRIA

Pois o meu, o sangue da minha raça, é bom. Lembras-te da minha mãe? Quando morreu, andava já à roda dos setenta: para mais que não para menos...

MARIANA

Aquilo sempre era uma mulher...

ROSÁRIA

Uma mulher! Uma grande mulher: mãe de sete filhos... Morreu de repente... Não sofreu nada na morte, coitadinha. Nem na vida.

MARIANA

Isso agora... Trabalhou sempre, até morrer, como um homem...

ROSÁRIA

Nem na vida.

MARIANA

E olha que o teu pai, quando bebia e tomava o freio nos dentes...

ROSÁRIA

Era um homem! Era um homem que a acompanhou a vida toda, que... Que até na morte, até na morte!: o meu pai só pôde morrer, depois da minha mãe fechar os olhos... A minha mãe teve sempre o seu homem ao lado dela, a dar-lhe o respeito, a ganhar-lhe o pão, a castigar-lhe os filhos...

MARIANA

E a malhar-lhe em cima, quando calhava!

ROSÁRIA

Deixá-lo! Isso que tem? Tomara eu...

MARIANA

Cada ano um filho...

ROSÁRIA

Tomara eu, mulher, tomara eu! Cada ano um filho... O meu homem só pôde fazer-me um: faltou-lhe o tempo.

MARIANA

Pois eu sinto-me bem assim, sem sombra de homem à minha volta, sozinha na minha cama... Não há nada que chegue, não há vida melhor!

ROSÁRIA

Isso é mentira!

MARIANA

Não há vida melhor, digo e redigo! Ai, homens, homens! Que mil raios o partam! Quero lá saber, tanto se me dá que esteja vivo, como morto...

ROSÁRIA

Cala-te mulher, cala-te: quem te dera a ti vê-lo entrar amanhã...hoje mesmo, agora! Pela casa adentro...

MARIANA

Matava-o! Bebia-lhe o sangue.

ROSÁRIA

Quem não volta é o meu...Nunca mais! E eu só levava três anos de casada! Três anos! Pensar que foi um toiro...Ah, malditos toiros! Um boi negro e grande...Ai, tão grande. Era medonho. Avançava pr'á gente, com aqueles olhos picados de sangue, a crescer de tamanho, a crescer...até que uma pessoa não via mais nada: era como se a noite caísse de repente e tapasse o sol! Grande, o toiro maior que eu já vi...

MARIANA

Chamavam-lhe o "Solitário".

ROSÁRIA

Era um toiro terrível! A alegria que ele tinha naqueles olhos malvados...Era o lume do inferno que ele trazia nas vistas! E o bafo...o bafo...quentinho, azul, quebrava as forças de um pobre mortal que nem papoila dormideira...Um toiro terrível, o maior que eu vi em toda a minha vida. O mais negro...o mais negro de todos. E os cornos? Branquinhos, sem mancha, maneirinhos, redondos, tão afiados! Como? Como é que aquilo pôde matar um homem!? Um homem novo e bonito, com mais ganas no corpo que todos os poldros juntos desta lezíria, com mais força no sangue que as águas do Tejo no tempo das cheias!? E matou. Aquele toiro matou o meu homem: aqueles cornos souberam achar caminho na carne do meu homem, seguros, direitinhos...Tão afiados, tão afiados! E ficaram dois buracos negros, duas fontes de sangue: uma aqui, na raiz da voz...E outra aqui, mesmo aqui, na gema do coração! Nunca mais o larguei...nunca mais deixei aquele toiro: mirei-o noite e dia! Queria conhecê-lo bem, saber como era o Matador do meu homem...Ver o que tinha mudado, nesse boi do inferno, depois daquela morte! Algumas vezes, levei a espingarda, com a intenção de o matar. Outras, fui sozinha, sem armas nas mãos, com a voz bem seca na garganta: era para ele me matar, a mim. Mas não quis: saltei a vedação, chamei-lhe nomes, desafiei-

o...Não quis: prantou em mim aqueles olhos malvados, tremeu um bocado – tanto como eu – e depois, com desprezo, deixou-me, meteu-se no meio da manada... Nunca cheguei a saber ao certo o que é que eu gostava mais: se matá-lo, se sentir os cornos dele na minha carne...como sentiu o meu homem. Era...era um toiro terrível! E vê lá tu, como as coisas são: quando levaram o “Solitário” pr’á Espanha, quando me vieram dizer que o tinham morto, já não me lembro em que praça de toiros... queres acreditar? Pois eu fiquei triste. Triste! Como se acabasse de perder a última gota de sangue do meu homem.

MARIANA

Dizem que nunca quis cobrir as fêmeas destas pastagens: fugia de noite, quando apanhava os maiores a dormir, saltava os moirões...e só voltava de manhã cedo, mansinho! Pr’a não acordar os homens.

ROSÁRIA

Depois de namorar o “Solitário”, namorei aquela trave. Horas inteiras. Dias e dias... Tive medo.

ANUNCIAÇÃO

Texto 2

Fernanda Iapa e Isabel Medina

SIBILA

Lembras-te daqueles sonhos...? Voltaram, agora passo a noite inteira com eles...

GUILHERMINA

E... Ela?... Aparece-te... como dantes? ...

SIBILA

A Morte visita-me todas as noites!... Mas é diferente: o vestido é o mesmo... todo de prata...! mas a cara... é outra, a cara é a dele... Todas as noites, todas...! E as mãos dela, a boca... que antes eram frias de gelo – lembras-te? – agora ardem... queimam-me toda...sugam-me o sangue... ! E eu acordo seca... cheia de areia e cinza por dentro...!

GUILHERMINA

Voltaremos pró Sol! Aqui chove sempre...

SIBILA

Conta-me aquela história do Anjo e da Senhora: faz-me dormir... como dantes!...

GUILHERMINA

Não é uma história: é a verdade sagrada, vem na Bíblia!... A Senhora estava sozinha em casa, quando, de repente... Lembras-te que Ela era casada, mas... enfim, o Marido respeitava-a como se seu irmão, ou seu pai, fosse. Pois estava a Senhora a bordar – era linda e nova como nunca houve outra igual! – quando um relâmpago lhe iluminou a casa toda; ao mesmo tempo, descido do céu, um Anjo veio cair-lhe mesmo diante...!

SIBILA

Era belo o Anjo?

GUILHERMINA

Belíssimo! Tinha a estatura de uma pessoa e todo ele deitava luz: dos olhos, das mãos, da boca...! As palavras que dizia eram feitas de música e...

SIBILA

Diz-me: era homem, ou mulher?...

GUILHERMINA

Pois não sabes que os anjos não... que não são nem machos, nem fêmeas?

SIBILA

Que são então?...

GUILHERMINA

Não sei... são anjos!

SIBILA

Gostaria que tivesse sido mulher... que gostavas tu de ser – a Senhora ou o Anjo?

GUILHERMINA

Diz-me: era homem ou mulher?

SIBILA

Eu queria ser o Anjo! E sei... sinto que... sou o Anjo!...

GUILHERMINA

Tu? E que vieste anunciar?

SIBILA

Não sei... Não sei nada...!? Mas sinto que... que vim dizer qualquer coisa grande... e bela... uma coisa terrível!... Tenho tanto medo! Eu sei que eles vão morrer: eles... todos... Não, não quero! Não posso evitá-lo... é uma coisa que... que tem de ser! Uma coisa pavorosa... mas grande, grande...! Eu sou um Anjo ruim: o da tua história era bom... um Anjo do céu... O céu? Não sei onde é... como é...? Já não há céu: eles usaram-no... Não, eu não sou do céu... nem do inferno... nem de...!? Eu sou de... não sei donde...!? Sei que não sou deste mundo e que... não fico cá: sinto que volto, que estou quase... quase a partir... Lá de onde eu vim e para onde eu vou, há luz, luz, luz... Vim só para lhes anunciar que... quando a luz chegar, eles morrem, morrem todos!

O PECADO

Texto 3

Fernanda Lapa

Verde o sangue,
Verde o pranto,
Verde o suor
Que a mãe parida suar!...

Era verde o meu suor...!

Olhos verdes... ai, olhos verdes...
Verdes os olhos do menino!...

E... e ele veio ao mundo com os olhos dessa cor maldita! Quando nasceu, o ar daquele quarto ficou todo verde... Verdes eram as lágrimas da minha aflição e o suor das dores que me retalhavam toda!... E verde ficou a primeira água em que lavaram o menino!?...Na véspera de eu dar à luz, a velha rogou-me uma praga... uma praga medonha, como eu nunca ouvi outra: “Que a lua ruim faça ninho no coração da tua cria! Que sejam verdes os seus olhos e verde o seu destino! E ele nasceu com olhos verdes! Nem eu, nem ninguém da nossa gente, tem olhos dessa cor... ninguém! Ninguém, vivo ou morto! Maldito cão! Qualquer dia, boto-lhe mistela no comer: estoura, estoura que há-de ser um regalo! Por isto é que eu... não sei... tive

sempre medo. Queria... queria tê-lo sempre comigo, pequenino, dentro destes braços... queria guardá-lo, defendê-lo da outra gente... Maldita velha!...

ANUNCIAÇÃO

Texto 4

Isabel Medina e Fernanda Lapa

AMÉLIA

Estou tão velha! Tu sabes que dia é hoje? Tudo mudou... eu mudei... muito. Tu sabes quantos anos faço eu, hoje? Oh, cala-te! Não, não digas! É horrível. Estou velha...velha! E não posso enganar ninguém: pareço ter a idade que tenho... A Sibila impressiona-me... não a conheço, já não a apanho... Olha-me de uma maneira... A segurança, a... dureza daqueles olhos? Eu tenho medo dela... é verdade, tenho medo! Parece que está sempre a acusar-me, a julgar-me, a... Não é com palavras: são os olhos... os olhos! Eu já não sei como hei-de falar-lhe... cresceu muito depressa... Há mais de sete anos. E então? Que podia eu fazer? Deixar que ela crescesse no meio do inferno que era a minha vida com o... pai? A Sibila não gosta de mim. Tenho medo. E agora... a morte do pai... aquilo era uma verdadeira paixão! Foi ele que a ensinou a odiar-me! Dói-me tanto o estômago!... Não posso aguentar isto mais tempo... estou doente, doente!... Queria... precisava daquele remédio! Não tinha dado por ti... e não me avisaram: Cancro! Devias ter-me prevenido, Sibila.

SIBILA

O pai proibiu-me.

AMÉLIA

Sai daí, rapariga: continuas escondida? Sai daí, quero ver-te... irritas-me! Ai, dói-me o corpo todo... estou mal, mal!... Não ouves Sibila? Vocês são responsáveis por... por aquilo que aconteceu: deixaram-no morrer queimado! Miserável e abandonado naquela cabana... Não têm desculpa: são as causadoras daquele horroroso acidente!...

SIBILA

Não foi acidente.

AMÉLIA

Não foi...?! Então aquele fogo que se pegou à cabana...

SIBILA

Não foi acidente.

AMÉLIA

Então que foi...?! Quero saber! Aquele fogo... quem?!

SIBILA

Eu. Fui eu que deitei fogo à cabana.

AMÉLIA

Tu?

SIBILA

O pai já... não estava vivo, quando eu lancei o fogo. Matou-se. Com um tiro aqui, no coração. Combinámos tudo antes.

AMÉLIA

Mentes!

SIBILA

Nunca menti.

AMÉLIA

Tu és um monstro!

SIBILA

Foi o pai que me pediu.

AMÉLIA

E tu...?!

SIBILA

Tens medo, mãe?

AMÉLIA

Tenho. Fazes-me pavor, Sibila!

SIBILA

O pai também te causava isso mesmo, mãe.

AMÉLIA

Disse-to ele?

SIBILA

Nunca me falava de ti.

AMÉLIA

Não valia a pena: eu estava morta. De que falavam então?

SIBILA

De nós os dois.

AMÉLIA

Vê-se o resultado: educou-te bem! Era um louco, aquele homem!...

SIBILA

Não digas mal do pai. Era maravilhoso! E novo, e belo e forte...! Tu nunca o conhecestes. Andávamos juntos o dia inteiro: comíamos juntos, trabalhávamos juntos, dormíamos juntos...

AMÉLIA

Mas não na noite do fogo!...

SIBILA

Nessa noite não: o pai isolou-se para morrer.

AMÉLIA

E tu sabias?!...

SIBILA

Tudo.

AMÉLIA

E... deixaste?!...

SIBILA

Fez bem.

AMÉLIA

Bem?

SIBILA

Fez bem! Fui eu quem preparou tudo: eu quem limpou o revólver, quem afastou os criados, quem ateou o fogo, quem... lançou as cinzas ao vento, ali, do alto da Pedra Negra! O pai estava doente: tinha a morte dentro dele, a minar-lhe as entranhas. Ele era livre, livre, livre! Quando o pai ria, era um mar de Sol que cavalgava por esses montes além! Era forte como uma árvore!... E novo: o homem mais novo que encontrei, em

toda a minha vida! Uma vez... eu vi nascerem-lhe flores nos olhos! Quando passeávamos os dois, quando tinha a mão dele aqui, na minha, eu era capaz de ouvir a voz das folhas e das nuvens e da água e das estrelas...: tudo era música e eu voava nos seus braços! Agora nada fala, tudo emudeceu... Sinto-me como se... E tu, tu deixaste-o, enganaste-o...

AMÉLIA

Jesus, que dores sinto!...

SIBILA

Velha... mole... toda quebrada... medonha! Ainda bem que o pai se matou. Se não o tivesse feito, se o medo o tivesse tolhido, juro-te que o teria morto eu! Não me toques, não quero! Nunca mais, nunca...!

ANTÓNIO MARINHEIRO

TEXTO 5

Isabel Medina

AMÁLIA

Maldita guitarra! Malditos homens! As tabernas são lugares de morte. A primeira vez que eu fui dar com o meu homem ali... Estava bêbado. Olhou para mim cheio de raiva com os olhos encharcados em sangue, os dentes arreganhados, a babar-se todo... Era um lobo. E bateu-me com... ódio!! (**silêncio**) Não, não era ele, era outro... um estranho!... (**silêncio**) Depois disto, eu nunca mais pude ser a mesma mulher pra ele: percebi que... que uma parte do meu homem me tinha raiva!

Nunca o vi tão moço... nunca o ouvi rir com tanto gosto, como ali, naquela taberna, quando se juntava com os outros: parecia um rapaz novo!... Porquê?... Porquê? O melhor e o pior do meu homem, não o conhecia eu... Ali, ali é que se mostrava todo...

As mulheres não bastam aos homens (**silêncio**). Tenho a certeza! Agora tenho a certeza: eles querem outra coisa que a gente não pode dar-lhes... que a gente não tem!...

É ali, na companhia uns dos outros que eles encontram isso! O melhor do meu homem não era para mim!!... Livre, à solta, só se sentia ali, na taberna, embrulhado com os outros!

Gostavas de descobrir um dia que toda a tua vida tinha sido um puro engano? Um sonho em que as pessoas, e as coisas que elas dizem, e o mal que nos fazem, e o gozo que dão à gente... tudo, tudo são sombras de nevoeiro, sopradelas de vento? Quando um dia percebesses, quando acordasses, tinhas

na boca um gosto a azedo que nunca mais passa, e nos olhos uma coisa baça como aquele vidro quando chove...

Cumpria todos os seus deveres de marido, todos, sem faltar a nenhum! Mas...cumpria por obrigação! Sem gosto, como quem paga uma dívida...

Aqui, deitadinha na minha cama, sem mexer um pé, eu sei quando eles puxam das navalhas: o ar fica frio de gelo, mesmo no tempo quente, mesmo no pico do verão...E nas suas vozes há qualquer coisa...uma coisa rouca, como...quando eles cobrem a gente na cama!...Quando os homens brigam uns com os outros, quando eles se matam...não é bem por mal querer, por ódio: é...não sei...é outra coisa!...

DUELO

TEXTO 6

Fernanda Lapa

Um homem deve estar onde estiver a sua alegria.

Então a alegria dum homem não é sempre uma mulher?

Mulheres, mulheres!...A minha mãe tão boa p'ra mim quer ser, que...não sei, sinto-me lá em casa com ela, como se estivesse metido no fundo dum poço!: Vejo passar tudo o que eu gosto ao pé de mim, as raparigas e o mais, mas...não lhes posso tocar, porque...estou no fundo do poço. Entre mim e elas...está a água. E o poço, quem o enche é a minha mãe: sempre, sempre!...Raio de vida! Estou farto de viver só com mulheres. Quero conhecer o meu pai!! Hei-de atravessar o mar, fica sabendo.

LUGRE

Texto 7

Isabel Medina

MIGUEL

Eu corria pelo fundo do mar, leve... nem que tivesse asas! E respirava bem... como um peixe. Ia apanhando flores... eu nunca vi flores como aquelas!: mais bonitas, mais cheirosas... e as conchinhas?: eram cor-de-rosa, doiradas, de prata... Nunca, em toda a minha vida, me senti mais contente!... Nisto, passa-me mesmo rente à cara uma estrela corredia, amarelinha, de oiro puro: e eu mirei-me nela.: era eu, isso era, mas... diferente, mais novo, um menino! e bonito... mimoso como um anjo de igreja! E quando me mexia nas águas, que eram da cor do céu, saía delas uma música... oh, eu nunca ouvi coisa parecida, nem na capela em dias de órgão... E ao mesmo tempo o mar ficava doce como mel e cheirava a rosas e a incenso. Nesta altura, quis mostrar aquelas flores e as conchas... contar tudo!: Vá então de nadar pra riba, prá tona de água... Qual quê?! Podia mexer-me à vontade pra diante, pra trás, prós lados... mas não pra cima!: o mar fazia-se duro como ferro. Experimentei mais uma, duas... mais de cem vezes!: não podia nadar pró mar, estava mais que visto. Desatei a gritar, com quanta força tinha... Da minha garganta, por mais que eu me esforçasse, saía só um barulhinho manso, coisa de nada... como o dos peixes ao respirarem! Então, pus-me a chorar: já não podia mais! Pois foi quando a tal estrela de oiro, ou uma igual, passou outra vez por mim: devagarinho, a tremer, mesmo diante da minha cara... E vi – vi que, por mais que chorasse, a minha boca, lá no espelho da estrela, só se ria. Queria chorar e só podia rir-me!... Eu sonho sempre com... Ela. Com a morte.

PECADO**Texto 8**

Fernanda Lapa

RITA

É uma lindeza de rapaz, são e escoreito, limpinho como uma estrela... coração mais doce, modos mais floridos?! É capaz de entreter a gente durante toda a noite... E ninguém arreda pé! Sabe orações e contos e rimances que davam para encher um livro maior que o missal da igreja velha! A sua fala é um riozinho de mel e as suas mãos parecem as asas duma andorinha!...

Texto 9

Isabel Medina

Diz-me: era Homem ou Mulher?

O JUDEU

TEXTO 10 Fernanda Lapa

ANTÓNIO JOSÉ

Silêncio! Bêbados, ladrões, rameiras, alcovitas, vadios... Poços abertos de todos os vícios!... Tratam-vos como cães e vós encolheis os ombros! Mereceis os pontapés das gentes; justos são.

Sabem que há cada vez mais teólogos em Portugal que asseveram ser pecado mortal assistir alguém a uma representação? Esquecem-se que o mister de actor é julgado tão baixo e aviltante que até a sepultura eclesiástica é negada aos comediantes, embora a dêem aos assassinos e aos bandidos? As óperas do Judeu são representadas por bêbados, ladrões e mulheres da vida! O teatro do bairro Alto é uma casa de meretrizes, onde os de algo, ou os de nação, vêm escolher o gozo de uma noute. Não tendes vergonha?!

Perdoai-me. Há uns tempos a esta parte, ando destemperado, mal tenho mão em mim, passo as noutes sem dormir...acreditai-me: é tão só porque vos estimo que...que vos censuro, e ralho como inda agora. Todos juntos, eu e vós, fazemos uma família: uma família desgraçada, suja de escarros e minada de piolhos; uma família de bastardos que ninguém quer aperfilhar. Somos - eles querem que o sejamos! - as ovelhas ranhosas deste reino. Como poderia não vos estimar? Eu sou um judeu...um sarnento cão judeu.

Tu mascaras, com o que mui mal fazes neste fedorento teatro, a tua verdadeira profissão: proxeneta. Levada pelas tuas manhas e artimanhas, mais de uma donzela se perdeu em papo de frade folião, ou cama de morgado vicioso.

Tu vieste para o teatro...como passadio para câmara dourada de nobre ou mercador: a Gamarra e a Petronilha são as santas da tua devoção. Lembrado estou. Sei muito bem que tens mais seis irmãos, todos pulquentos e famélicos; sei que a tua mãe apodrece nas masmorras da Inquisição, sem ninguém – nem ela! – saber porquê; não desconheço que o teu pai vive de roubar e para o vinho, sei que te malha sem rédeas nem freio, quando lhe negas o quanto ele quer!...

Com esses laços, fitas e sedas, tu escondes e albergas...um assassino, o sangue duma morte que alguém fez, há muitos anos, e a justiça não puniu...!

Tu vives de espiar, atraíças tudo e todos, vendes-te a quem mais te der! E vendes *barato*, por preço tão vil e mesquinho

quanto tu o és!...É pena. Digo-te que é pena porque tens arte; és actor.

E tu, sempre mui contente e airosa? És um regalo para os olhos: como uma flor, ou como a neve! As tuas carnes são de boa junta, mui saudáveis e mui bem adubadas com sangue corredio e quente... E ao pé de ti, na tua enchergera, os velhos não sentem vergonha da sua velhice; os viciosos sentem naturais os seus desnaturados vícios; os patos mais aleijadões ondulam e grasnam como cisnes reais, afirmam-te que o são, tu crês que sim, e eles quase o crêem também...! Como uma escritura te falo: o Céu é teu, ganhado o tens já! O Céu dos tolos, dos verdes de espírito, dos parvos inocentes!!

E tu? Tu, meu gatinho? Tu, meu gentil donzel, mais que outro meigo, doce e formoso? O teu pecado... O teu pecado secreto, mais que a sombra assustadiço e fugidio...?! O teu pecado é daqueles que estalam nos dentes e queimam a língua a quem ousa dizer-lhe o nome!! Daqueles pecados que o Santo Ofício, sem mais consideração nem apelo, direito manda ao queimadeiro... As inquisitoriais mãos tapando as justiceiras ventas, por causa do fedor que, dele pecado, como um vento ruim de peste, emana, corre, e tresanda! Confessa, gatinho, confessa; põe tua confiança em mim: qual cousa, sobre as outras todas, tu amas, esperas e preferes? Aqui, neste teatro? O que te traz rendido, mui aceso e fascinado, neste ofício de comediante, mais não é que a seda, o veludo fino, o brocado e a pedraria...são os belos e guarnecidos trajés, os vestidos mui coloridos e rendados... minto? É o encarnado-romã com que pintas a delicada boquinha, são os macios cabelos postiços, são as redondas bolinhas de trapo e serradura que, em dois túrgidos seios quase vivem...Minto? Do teatro, o que tu preferes e gostas, é de representar de dama-donzela!! Isto, tão só.

Eu conheço-vos. Sei tudo. E amo-vos. Com tudo o que sei e adivinho, eu amo-vos...Como um pai aos filhos. Assumo os vossos pecados, os vossos crimes. Vós, comigo, fazeis uma família. Com a vossa miséria e apesar dela, eu quero, e posso!, mostrar ao público de gentes várias, os caminhos para a Justiça. Aqui, sobre as sujas tábuas deste palco. Com a vossa voz, pelos vossos corpos. Amassando, com as minhas mãos, a mentira, a fealdade, a traição, o despudor... – que tudo isto sois e incarnais! – eu posso ensinar o povo a conhecer o rosto autêntico da beleza, da verdade, da coragem, da virtude...Posso!! Este teatro é, tem de ser!, para mim, para vós outros, como um sacramento: mal pisamos este estrado, logo de cada um de nós se descasca – seca, rugada, grossa e pestilenta – a crosta miserável das vidas que, lá fora, obrigados somos de viver! E renascemos belos e justos, bons e puros. E damos, a

quantos nos vêem e escutam, a beleza, a justiça, a castidade...de que não mister para bem viver. Isto podemos; isto faremos!! Não com a inocência da pomba, não com os olhos da águia – que estas não no las permite a censura do Santo Ofício! – mas com a prudência da serpente: com o riso, pelo riso. Que bandeira, vingança e rebeldia, o riso ser pode também. Vamos ao ensaio! Por amor de deus, ajudem-me: olhai que, neste jogo, é a minha vida que eu jogo.

A PROMESSA

TEXTO 11 (SLIDES BERNARDO)

Isabel Medina e Fernanda Lapa

1ª MULHER

Ele era novo e muito bonito.

2ª MULHER

Era uma torre! Um mastro...um mastro de velas esticadas pelo vento!...

1ª MULHER

Era um mar bravo! Sempre a rir, a rir...E os olhos? Quem viu alguma vez uns olhos assim?

2ª MULHER

Quando mirava as raparigas, naquele seu jeito de olhar, era como se...lhes rasgasse a camisa!

1ª MULHER

E os dentes, os dentes que ele tinha?! Ai, aquele homem trazia o diabo no corpo!...

2ª MULHER

Só vê-lo, dava quebranto...

FERNANDA LAPA: Vamos ao ensaio? Luzes, por favor!

ANUNCIAÇÃO

Texto 12

Fernanda Lapa

ROGÉRIO

Um anjo é um ser medonho, um monstro... um monstro! Onde a gente tem sombras e movimentos tontos, indecisos... um anjo tem só luz e certezas. São puros e destroem tudo: iluminam tudo... O anjo surge, poisa por momentos e logo parte... deixando-nos, a cada um de nós, amarrados ao espelho, inquebrável e imutável, que nos dará sem cessar a imagem nauseabunda dos nossos rostos autênticos. E a vida, desde então, será para nós impossível... Os anjos deviam ser perseguidos e abatidos, como os lobos e os cães danados!

ANUNCIAÇÃO

Texto 13

Fernanda Lapa e Isabel Medina

AMÉLIA

Como tu gostas desse rapaz.

ROGÉRIO

Pois gosto...

AMÉLIA

Também a Sibila... Porquê? Que tem ele?

ROGÉRIO

É novo...

AMÉLIA

E ruim!

ROGÉRIO

É belo...

AMÉLIA

E perverso!

ROGÉRIO

Quando o encontrei, ele tinha só dezasseis anos!... Apanhei-o na rua, vestido de farrapos, coberto de piolhos, cheio de taras... Tirei-lhe os piolhos... vesti-lhe o corpo... e ensinei-o a aceitar e transcender as suas taras. Dei-lhe a graça e a ferocidade do tigre... dei-lhe os olhos da víbora...!

AMÉLIA

Recriaste-te jovem...

ROGÉRIO

Ensinei-o a inspirar a fúria, a expirar o terror, desenvolvi-lhe as forças todas do corpo e da alma... até à zona do perigo mortal: parado numa esquina, sem uma palavra, só com os olhos, ele passou a ser capaz de inquietar terrivelmente.

AMÉLIA

Enganaste-te, meu amigo: perdeste-o...

ROGÉRIO

Mas não fui eu: foi ela... a Sibila.

AMÉLIA

A Sibila gosta dele, deixou-se prender e...!

ROGÉRIO

E o Rafael apaixonou-se por ela: tinha de ser... Neste mundo, um anjo só pode amar a sua própria sombra!... Antes a prisão; prefiro a prisão à tua... Sibila. Antes preso. Na prisão pode crescer... pode subir na noite escura... pode santificar-se: converter o ar que respira, o suor do pavor, as lágrimas da humilhação... naquela aura maldita e inefável que envolve os belos assassinos! Antes preso. A mim, quando a vergonha de já não ser novo, nem belo, de já não poder – sem humilhações miseráveis! – criar com carne e sangue os terríveis poemas que até então vivera, me forçou a... escrevê-los, eu pensava que assim poderia levar a muito mais gente – todos os que amam a beleza e o mistério – a semente do horror e do crime... E levei. Depois... deram-me casas e jóias, vestiram-me fatos elegantes, apresentaram-me príncipes, chamaram-me génio... e eu cedi. E engordei por dentro repugnantemente, deixei cortar as garras e as asas, ofereci o sexo ao bisturi castrador... Agora estou cerrado para todos os poemas: nem os vivo, nem os escrevo. Hoje sou uma coisa doméstica e inútil... um velho imoral, medido em prudência e hipocrisia...! Mas ele, ele é mais forte que eu era, mais belo do que eu nunca fui: ele pode!

PECADO

Texto 14

Fernanda Lapa e Isabel Medina

JOÃO

És tu?!...

TOINO

É por causa de... dessas coisas que dizem pr'aí!... Mas eu quero que tu saibas que... que eu não acredito, que era capaz de pôr as mãos no fogo por ti!...

JOÃO

Punhas?!

TOINO

Já, já neste instante!

JOÃO

Pois queimavas-te...

TOINO

Tu queres dizer que...?!

JOÃO

Que eles falam verdade. É tudo verdade.

TOINO

Tudo?...

JOÃO

Deixa-me, vai-te embora!

TOINO

Dizem que tu... que eu também... e isso é mentira! Nunca tal coisa me passou pela mente...!?

JOÃO

Nunca? Nunca pensaste que, ao pé de ti, eu podia sentir...?!

TOINO

O quê?!

JOÃO

Vai-te daqui! Corre, fuge de mim! Tu fizeste-me muito mal... Sem saberes, sem ser por tua vontade...! Mas fizeste...! Responde-me: um homem – o maior, o mais valente! – é capaz de subir lá acima, ao alto da Rocha Grande, e obrigar o vento norte a virar a sul? Ou pode chegar ali, à beira do rio, e mandar as águas correrem ao contrário? Pode?! Alguém pode fazer com que uma árvore cresça para o fundo da terra, em vez de subir pró ar?! Quem, quem é capaz de fazer isso?!

PORTUGUÊS ESCRITOR

Texto 15 Fernanda Lapa

ESCRITOR

Sinto-me tão só! Faz-me muita falta a minha mãe. O meu pai, às vezes, faz-me medo... Não sei porquê? Admiro-o muito, tenho um grande orgulho por ser seu filho mas... acho que sou mais fraco, sinto-me diminuído diante dele. Para mim tudo é mais indefinido, menos nítido... A minha mãe confessou-se, recebeu os últimos sacramentos e morreu duas horas depois. Morreu em paz, com um sorriso feliz no rosto sereno, limpo das sombras habituais. Creio que morreu convencida de que a sua vida verdadeira só então ia começar, depois do transe da morte. O inferno tinha sido cá, neste mundo. Aquela luz nova, profunda e puríssima, que brilhou nos seus olhos até ao último momento, comovia-me e exasperava-me. Como foi possível que uma mulher forte e provadíssima, como era a minha mãe, se tivesse deixado enganar assim, na hora derradeira?! E o meu coração, profundamente humilhado por aquela derrota, abrandava-se numa imensa ternura, alargava-se na compreensão quase ilimitada das fraquezas e temores humanos. Minha pobre, minha querida mãe! Ela estava linda no seu caixãozito, mais nova, sereníssima, como se expurgada de medos e mágoas... eu ia a dizer, gloriosa...! Sinto-me só, abandonado por todos...

O BAILARINO

TEXTO 16 Fernanda Lapa e Isabel Medina

WLADIMIR

Passámos, Olga... Nós já passámos! Ninguém, já ninguém nos quer! Dão-nos palmas frias, de favor...nem flores, nem festas, nada! É preciso fugir de tudo isto, Olga!

OLGA

Esta noite dançámos os dois muito bem meu amigo! Não ouviste os aplausos?

WLADIMIR

Não, não tenhas ilusões; não era a nós, era à nossa glória passada que eles batiam palmas,,,Passámos, Olga, passámos...Estamos velhos! Velhos, velhos, velhos! É preciso cravar esta palavra na língua, na boca, nos olhos...velhos!

OLGA

E a nossa experiência não conta? Quem há-de ensinar estes novatos, estas pobres e desarticuladas criancólas?

WLADIMIR

Não, Olga. Eles são bons, são jovens e são belos...muito, muito belos! Que força, que veneno, que fúria sensual transmitem. É esta a verdade: são bons, são melhores agora...

OLGA

Hoje dança-se de outra maneira, mas nós...

WLADIMIR

Estamos mortos, Olga. Olha, olha para a minha cabeça: às vezes parece-me ver rastejar aranhas nojentas aqui...e aqui, nesta calva monstruosa!...Eu estou hediondo! E era belo, não era?

OLGA

Belo? Tu eras um rei, Wladimir Skarof!

WLADIMIR

A minha cara...A minha pobre cara! Nunca se apagam estas rugas, Olga...são cicatrizes de vício! Tu já notaste, já reparaste que eu tenho...varizes?

OLGA

Meu pobre, meu grande Wladimir!...Nós valemos ainda hoje mais.

WLADIMIR

Estamos velhos, minha amiga...

OLGA

Recriar-nos-emos jovens! Temos isto (*aponta os artefactos de maquilhagem*) e as luzes e as cores e a música...Acredita em

mim, juro-te: voltaremos à passada grandeza, seremos ainda maiores!

WLADIMIR

Sinto que não, Olga...Sinto que morri...

O DUELO

TEXTO 17

Fernanda Lapa

MANUELA

Já viste aquele salgueiro grande que cresceu no pátio da minha casa?... Tem um ramo forte, grosso, que passa mesmo em frente da janela do meu quarto: é a primeira coisa que eu vejo, quando acordo, todas as manhãs!... Gosto dele, não deixei nunca que o cortassem: é um ramo robusto, capaz de aguentar o corpo de um homem...aquele tronco é como um braço de terra levantado para mim, por amor de mim...É um ramo forte, capaz de poder comigo...Gosto, gosto muito do meu salgueiro.

A CONFISSÃO

TEXTO 18

Isabel Medina

FRANÇOISE

A minha vida é aquela hora: são as plumas, as sedas, as lantejoulas, as luzes...o resto, as 23 horas que sobejam, são vinte e três vômitos, vinte e três soluços engolidos, vinte e três lágrimas adiadas...aquela hora sim, naquela hora eu sou celebrante, paramentada de oiro e prata, e a missa acontece. Incruenta, plena, sobrenatural. O resto, as outras vinte e três horas, são outros tantos ensaios miseráveis do santo sacrifício, celebrados por um sacerdote em cuecas, ridículo, e tendo como vítima um galo de plástico. Tudo isto é tão cruel.

Quase toda a gente acredita que sou mulher. Só os mais experientes, eles e elas, é que suspeitam. E esses são quase todos da profissão.

É por respeito que eu venho vestida assim. Eu hesitei. Entre duas mentiras, escolhi a que as pessoas acham a mais verdadeira! Porque, para todos os efeitos, enquanto não for operada, sou um cidadão do sexo masculino. Está assim no

bilhete de identidade, no registo civil, no registo criminal, nos avisos dos impostos...! Claro, que isto é só nos papeis; porque na vida, nos contactos pessoais, toda a gente me conhece por Françoise! Françoise a bem amada, Françoise a odiada, Françoise a invejada...Sou vedeta nos shows. Canto, danço, conto anedotas...Numa hora e meia visto e dispo trinta vestidos! Sou o segundo nome do cartaz: la belle Françoise! Toda a gente me conhece em Lisboa. Trabalho numa boite de travestis, não é vergonha nenhuma. Os clientes riem-se, mas eu acho o meu trabalho sério. É claro que as pessoas de fora, as mães de família, os burgueses de meia tigela, julgam uma coisa, mas a verdade cruel é outra. É uma arte. Uma arte muito difícil. Poucas conseguem chegar à minha perfeição. É preciso bom gosto, voz, corpo, imaginação, saber descer uma escadaria, saber sorrir...Charme, talento! Não é qualquer uma... Na nossa clientela, temos banqueiros, aristocratas, artistas, generais, subsecretários, secretários de estado e até ministros! É a glória! Quando era mais nova, fui prostituta. E bem arrependida estou! Mas eu estava sozinha no mundo: sem dinheiro, sem família que me amparasse, sem amigas...nada! De meu, tinha só este palmo de cara e este corpinho que Nosso Senhor fez agradável e bem feitinho! Depois sim, depois vieram os amigos de posição e as ligações certas. Fui prostituta por necessidade!

Deus criou-me diferente. Tenho de aguentar a minha diferença com dignidade. Mal eu digo esta palavra toda a gente se começa a rir. Parece que estou a ouvi-los! É uma gargalhada horrível... uma gargalhada que me corta toda por dentro! Eu quero viver a minha diferença com dignidade! Eu não sou homossexual. E detesto os homossexuais! Eu sou quase uma mulher. E daqui a uns meses, quando fizer a operação, serei uma mulher inteira! Homossexual, não!

Uma vez cortei as veias dos pulsos....Ainda tenho aqui as costuras!...E a outra...A outra foi com comprimidos. De ambas, fui parar ao hospital.

Eu quero ser mulher! Eu tomei hormonas femininas. Eu injectei parafina para criar seios...! Dos médicos, só quero uma coisa: a minha vagina. Mais nada.

Um travesti não é homem, nem mulher, é um nada. Tem a cor do vestido que lhe vestem. Um travesti vive do sexo e para o sexo. Um travesti é uma massa de bâton, rimmel, nádegas e mamas...postiças. O que acontece a um preto numa terra de brancos que não gostam de pretos? Claro, o pobre do homem, só pensa na cor da sua pele. Muito mais do que os brancos. É normal ser-se branco, nessa tal terra. É o mesmo com os travestis. O sexo invade-os, ocupa-os todos, não lhes deixa nada livre para outras coisas. É assim o travesti.

Onde é que tu ias, Françoise?

Vestido de homem fico uma coisa feia, uma coisa que não é. A minha cara é um esboço, não chega a ser. E o meu corpo? É um ninho de palhas secas, onde crescem estes dois ovos carcinomatosos. Não fico homem nem mulher, fico um arremedo, um espantalho sem vida. Jesus Cristo tapa o nariz, cerra os olhos e esgueira-se muito ligeiro para que eu não lhe toque. Em toda a eternidade, não teve uma palavra, uma única palavra, para me dizer! É o silêncio mais negro. Aquele silêncio que contém todas as recriminações, todos os castigos, todas as acusações, todos os desprezos! Está-se nas tintas, o Cristo. Encolhe os divinos ombros, faz vista grossa, pira-se! Deus abandonou-me...mas eu não tenho culpa! Já quando era pequeno, com dois ou três anos, a minha mãe me chamava a sua “menina”...Mais tarde, na escola, todos os miúdos me gritavam aquele “maricas”...! que tanto me fazia doer...e eu todo ferido, a sofrer, sem compreender nada...Que culpa tive eu?

La belle Françoise em bikini, la belle Françoise no banho, la belle Françoise descendo a escadaria, la belle Françoise nua...de costas, é claro! Fogueira com a bela Françoise! Françoise, a banida! Françoise, a imunda! Françoise, a demoníaca! Françoise, a excomungada...! A Françoise é bela, gentil, terna, delicada e amante! Oiro e prata, pérola e diamante, mirra e incenso...Isto é a Françoise! Não consinto que mais ninguém me humilhe. Santa sou eu, que sou bela e doce, macia como uma pétala de rosa e fresca como a brisa do mar! Santa, santa, santa! A santa do travesti! La belle Françoise regressa à frente de combate. Venham banqueiros e condes, industriais e ministros, eu lhes darei a benção!

Trinta vestidos e dezoito chapéus! Viva la belle Françoise!

A morte, essa, é minha.

ANTÓNIO MARINHEIRO

TEXTO 19

Fernanda Lapa

Quero viver!...Quero....quero!! Monstro, coisa nojenta, chaga podre!....Monstro, monstro!!!...Não tenho culpa...Não tenho culpa!! Também eu lhes tenho raiva! Raiva, raiva, raiva!!...Hei-de viver! Aqui, sozinho, na minha casa...só, sozinho, contra todos! Posso, sei que posso...posso! Hei-de viver! Hei-de ser feliz! Quero viver!!!...Quero. Quero. Quero.

ANTÓNIO MARINHEIRO

TEXTO 20

Fernanda Lapa e Isabel Medina

ANTÓNIO

Sou feliz. Eu agora sinto-me feliz.

RUI

Procurei a nossa encomenda...lembras-te?

ANTÓNIO

Fala mais baixo!...

RUI

Lá estava ainda...Tal e qual! Debaixo da ponte, escondida naquele buraco, com a mesma pedra por cima...

ANTÓNIO

O quê? Estava ainda boa?

RUI

As ampolas inteiras. Os cigarros secos.

ANTÓNIO

Vendeste?

RUI

Logo. Numa hora despachei aquilo tudo!

ANTÓNIO

Onde?

RUI

Numa boite nova que tu não conheces.

ANTÓNIO

E a polícia?

RUI

Com gente daquela? Aquilo está tudo mais que protegido, homem!...Até eu experimentei.

ANTÓNIO

Tu?!

RUI

E gostei. Tenho continuado. Olha...*(mostra as marcas das injeções)*

ANTÓNIO

Não faças isso!

RUI

Preciso. Desde que...

ANTÓNIO

Desde que?...

RUI

Deram vinte contos. Aqui tens a tua parte...

ANTÓNIO

Dez?

RUI

Claro.

ANTÓNIO

Não é justo. Tu fizeste a coisa toda sozinho.

RUI

Agora sim. Mas há dois anos? Nessa altura, quem passou a droga do navio, quem procurou esconderijo, quem correu o risco? Tu, sem mais ninguém! Guarda.

ANTÓNIO

Não sei se...Percebes? Não sei se a Amália quererá...?

RUI

Mulheres!...

ANTÓNIO

Agora é tudo diferente. Casei...Trabalho...

RUI

Ela é velha...

ANTÓNIO

Sou tão feliz agora!

RUI

Feliz, aqui? Pois eu sinto-me preso: pior que na cadeia! Até as palavras se me enrolam na boca que nem casca de laranja! E a nossa liberdade? E a nossa liberdade? E a nossa liberdade, António?!!

ANTÓNIO

Éramos mais novos...

RUI

Eu sou novo!!

ANTÓNIO

Agora é diferente...casei...

RUI

Ah...Casaste!!...

ANTÓNIO

E sinto-me bem.

RUI

Bem? Dantes, todo o mundo era teu...nosso! Lembras-te? Tínhamos – temos ainda – tesoiros escondidos em Hamburgo, no Rio, em Xangai...

ANTÓNIO

Tesoiros roubados.

RUI

E depois? Roubados, sim senhor!! A quem, António? Roubados a quem? A essas velhas ricas, mais nojentas que a lepra, com mais vício no corpo do que água tem o Tejo!...Lembras-te, António? Ainda te lembras? Primeiro passavas tu e olhavas....Depois passava eu, e sorria...E logo elas começavam a tremer, a mexer-se, com o olhinho a luzir, gulosas....ai, tão gulosas! Era assim ou não?!...

ANTÓNIO

Eu passava devagar, pé aqui, pé acolá, e olhava...Depois vinhas tu, sorna, sorna! E sorrias....

RUI

E elas aguadas, aguadas!...

ANTÓNIO

Feias como o diabo, pintadonas, ajuizadas de jóias!

RUI

Caíam todas, todas!

ANTÓNIO

Tu eras o mais alto...

RUI

E tu o mais bonito!

DANÇAM O TANGO

O PUNHO

Texto 21

Fernanda Lapa e Isabel Medina

D. MAFALDA

Gosto que me escoves o cabelo...

MARIA DO SACRAMENTO

Tenho as mãos grossas e cheias de calos...

D. MAFALDA

Por isso mesmo. Parecem mãos de homem.

MARIA DO SACRAMENTO

Cheiram mal...

D. MAFALDA

Cheiram a terra. Dão-me força, fazem-me sentir mais viva, mais nova. São boas as tuas mãos...

MARIA DO SACRAMENTO

Boas pra cavar lombas, pra ceifar, pra mondar.

D. MAFALDA

Não gostas disto? De cuidar de mim?

MARIA DO SACRAMENTO

Não, senhora.

D. MAFALDA

Tens razão. A terra é melhor. Aqui sentes-te presa, não é? O que é que tu tens contra mim?

MARIA DO SACRAMENTO

Nada.

D. MAFALDA

Mentes!

MARIA DO SACRAMENTO

É melhor assim.

D. MAFALDA

Fala!

MARIA DO SACRAMENTO

Para quê? Não remedeia nada.

D. MAFALDA

Não te ajudei sempre? Nos momentos piores?

MARIA DO SACRAMENTO

Eu cá não esqueci nada, Senhora D. Mafalda, guardei tudo dentro de mim. Deixei ferver e reverter e agora tenho um mar de lume negro no coração! A senhora não pode mandar no que eu penso, no que eu sinto. O meu ódio é meu, não lhe pertence, é só meu!

D. MAFALDA

Guarda-o bem guardado, mulher! E rebenta com ele. Como te atreves a falar-me assim? A mim?

MARIA DO SACRAMENTO

O meu filho morreu.

D. MAFALDA

E daí? Foste tu a única mulher que perdeu um filho na guerra de África? E, visto que chegou a hora do rancor e da verdade, ficas a saber mais uma coisa: Se não fosse eu, se o tivesse deixado só contigo, com os teus medos, as tuas raivas e as tuas frustrações de bicho feio e grosso, o teu filho talvez tivesse

fugido à guerra como tantos da sua condição e tu hoje carregavas com a vergonha de mostrar à luz do Sol um filho traidor, um miserável desertor!

MARIA DO SACRAMENTO

Voltou morto, partiu vivo... Morreu longe de mim, lá no cabo do mundo, a lutar contra mil diabos pretos, sozinho, sem ajudas, cheio de medo. Dava tiros como quem dá gritos de socorro!...

D. MAFALDA

Foi uma guerra justa.

MARIA DO SACRAMENTO

Justa ou injusta que sei eu disso? Levou-me o meu filho. Pra mim foi, e será sempre uma guerra injusta.

D. MAFALDA

Fomos atacados, tínhamos de nos defender. Então querias que entregássemos sem luta aquilo que era nosso, as nossas colónias? Abençoado o sangue português que por lá correu! Foi muito generoso mas não chega para lavar a baba nojenta dos traidores que ainda foram mais e acabaram por vencer. Se Portugal é o que hoje é – um país miserável – a esses portugueses cobardes o devemos. Dá graças a Deus por o teu filho ter sido dos fiéis, dos que souberam cumprir o seu dever! Pois que farias tu se te quisessem roubar a tua casa? Não a defendias? Não lutavas? Que farias tu, Maria do Sacramento?

MARIA DO SACRAMENTO

Nada. Não fazia nada. A casa não é minha, é sua.

D. MAFALDA

Esse orgulho, essa revolta...!

MARIA DO SACRAMENTO

Porque é que o seu filho não foi à guerra, como o meu? Tinham a mesma idade, eram ambos grandes e limpos de moléstia... Porque é que o seu filho está vivo e o meu morto?!

D. MAFALDA

Agora, agora é que tu abriste o cancro do teu coração! Eu sabia. Até que enfim! Vou responder-te. Mas nunca mais te permito que me fales neste assunto. É a primeira e a última vez. Ouviste bem? Eu queria que ele seguisse o destino dos outros. Que cumprisse o seu dever, que lutasse, que fosse para a guerra. Conheces-me e sabes muito bem que eu podia rebentar de dor, mas que não mudaria um segundo o ponteiro do relógio, porque

estava e estou convencida de que essa hora era justa. Foi o meu marido! Sem me dizer nada. Com o consentimento e cumplicidade do meu filho, claro! O meu filho é um fraco.

MARIA DO SACRAMENTO

E a senhora?

D. MAFALDA

Eu deixei. Não fui capaz, sou mãe dele.

MARIA DO SACRAMENTO

O meu filho, coitado, não tinha pai, nem amigos, nem ninguém que lhe valesse.

D. MAFALDA

Foi um valente, um herói!

MARIA DO SACRAMENTO

Queria trocar?

D. MAFALDA

Queria!

MARIA DO SACRAMENTO

Que Deus não a castigue, que Deus, que Deus não a ouça.

D. MAFALDA

Que Deus não me ouça...

Português, Escritor, 45 Anos de Idade

Texto 22

OFF gravado – Bernardo Santareno

Voz do Autor

Sou português, escritor e tenho quarenta e cinco anos de idade. Estou desesperado, a vida dói-me horivelmente. Sim, esta representação é, gostaria que fosse, uma despedida. Uma despedida sem amor. Perdi tudo. Tiraram-me tudo. Já não posso mais. Esta será a minha última peça. Uma peça autobiográfica.

O PUNHO

Texto 23

Fernanda Lapa e Isabel Medina

D. MAFALDA

É hoje...

MARIA DO SACRAMENTO

Daqui a bocado...

D. MAFALDA

Estás admirada por me veres aqui?

MARIA DO SACRAMENTO

Não.

D. MAFALDA

Ninguém compreende. Nem os meus filhos, nem os advogados, nem os guardas...

MARIA DO SACRAMENTO

Eu compreendo. Esperei-a sempre, em cada um dos dias que aqui estive presa. Sabia que vinha.

D. MAFALDA

Mataste-me o marido, Maria do Sacramento.

MARIA DO SACRAMENTO

Ele já estava morto, dentro de si.

D. MAFALDA

É verdade que estava. Sabes qual é o sentimento que eu sinto mais vezes, desde que tu... desde que ele morreu? Alívio. Um alívio imenso que é também uma espécie de vingança satisfeita. A tua vingança foi também a minha... É medonha a nossa cumplicidade. Não foi só a tua mão que cravou aquela faca; foi a tua mão e o meu desejo! Nunca mais poderei ver-me livre de ti, mulher!

MARIA DO SACRAMENTO

Quem matou o seu marido fui eu. E as razões porque o matei são minhas, só minhas.

D. MAFALDA

Quando saíres, quero-te comigo na minha casa, nas minhas terras.

MARIA DO SACRAMENTO

Porquê?

D. MAFALDA

Porque preciso de ti, porque só confio em ti, porque prefiro a tua amizade cheia de ódio, à dedicação submissa dos outros...! Porque, no fundo, eu amei o teu crime.

MARIA DO SACRAMENTO

A gente vai ganhar esta guerra do Alentejo. Não digo que seja hoje, ou amanhã. Mas ganhamos. Homem que passe pela reforma agrária, nunca mais será o mesmo homem. Eu sei por mim. A senhora vai perder!

D. MAFALDA

Já ganhei. A Pedra Grande já é outra vez minha. A Guarda Republicana e a tropa tomaram conta do Alentejo. Dentro de três, seis meses, o mais tardar, acabou a reforma agrária nestas terras. E tu, Maria do Sacramento, ajudaste! Sem querer, mas ajudaste. Essa morte veio em todos os jornais. E os revolucionários cada vez estão menos revolucionários. Quando a fome lhes bate à porta...! Tem um poder terrível, a fome!

MARIA DO SACRAMENTO

Eles sabem que a senhora tem por si a Guarda Republicana, a polícia, a tropa... Mas *nós* não temos medo.

D. MAFALDA

Estás com eles, contra mim?

MARIA DO SACRAMENTO

Estou com eles, contra todos os donos da terra.

D. MAFALDA

Vais ser condenada.

MARIA DO SACRAMENTO

Bem sei.

D. MAFALDA

Se isto te pode dar alegria, digo-te que eles também estão contigo. Hoje ninguém quis trabalhar nas minhas terras. Vieram assistir ao teu julgamento.

MARIA DO SACRAMENTO

É tão bom estar acompanhada, num passo destes!

D. MAFALDA

A companhia deles só te prejudica. Quanto mais barulho fizerem, lá no tribunal, pior será para ti.

MARIA DO SACRAMENTO

Não há pior mal do que estar sozinha.

D. MAFALDA

Eu sei.

MARIA DO SACRAMENTO

Dava a minha vida para que a senhora estivesse comigo!

D. MAFALDA

Mas eu estou contigo!?

MARIA DO SACRAMENTO

Não dessa maneira.

D. MAFALDA

Não posso.

O BAILARINO

TEXTO 24

OFF GRAVADO – Nuno Carinhas

Camarim de primeiro-bailarino num grande teatro. Ambiência irreal, envenenada. Ao subir o pano, Paulo Ivanov, diante do espelho, ultima a “maquillage”: vai dançar “O Espectro da Rosa”, segundo a música de Weber. António rodeia-o, dando os derradeiros retoques ao fato.

Ouve-se, lá fora, no palco, a orquestra: “Prélude à l’après midi d’un faune”, de Debussy.

O BAILARINO

TEXTO 25

Fernanda Lapa e Isabel Medina

ANTÓNIO

Assim?

PAULO

Sim, talvez...aí, está bem...

ANTÓNIO

É muito bonito, o fato...Vai ser um sucesso!

FIM DO ESPECTÁCULO

ANEXO IV

FOLHA DE SALA DO ESPETÁCULO: *OS ANJOS E O SANGUE*.

PRODUÇÃO T.E.M.



OS
ANJOS
e o
SANGUE

BERNARDO
SANTARENO

TEM

TEATRO EXPERIMENTAL DE MORTÁGUA

OS ANJOS E O SANGUE — uma peça diferente

OS ANJOS E O SANGUE é uma peça diferente na medida em que, na obra de Santareno, ela tinha sido feita a pensar na televisão; daí a complexidade de certas rubricas autenticamente cinematográficas que acompanham o texto. E no entanto quanto do mais essencial Santareno dramaturgo aí está...

Pode-se dizer que Bernardo Santareno exorcisava os seus fantasmas através do que escrevia e que tal material constitui um pouco do subconsciente colectivo do povo que somos. Aqui e agora. Daí a sua actualidade e simultaneamente as suas falhas.

Uma das constantes mais importantes da temática de Santareno é o misticismo, algo que lhe terá ficado de um catolicismo tradicionalista em que foi educado e cujos sinais se encontram permanentemente patentes nas suas peças. A dicotomia/antítese corpo/espírito, uma certa saudade da pureza perdida, a noção de pecado e de mancha, um redentorismo ou uma salvação esperada e sofrida, são sinais que podemos detectar na sua dramaturgia e também em OS ANJOS E O SANGUE.

O "Meia-Leca" desta peça é aquele a quem é comunicada a graça da revelação; ele, na sua juventude, no seu estado de "graça" (ainda não corrompido, face aos companheiros de marginalidade, pelos vícios de uma dura sobrevivência), irá ser ungido, o escolhido para a redenção dos pecados. O Cristo, cujo sangue o marca e se confunde com a sua carne, cujos sofrimentos assume ao longo de uma via sacra significativa pela sociedade e cidade que somos e habitamos, designou-o como instrumento dos seus designios.

Encontramo-nos de novo entre um certo cristianismo primitivo que escolhe aqui a marginalidade como local de actuação, ele próprio, Cristo, marginal também por nascimento, por incompreensão face aos do seu tempo, aos poderes constituídos, à Igreja Judaica. "Meia-Leca" é uma versão moderna do bom ladrão, o favorito do Senhor, como João Evangelista, João de seu nome, também.

O FASCINIO PELA MARGINALIDADE

Será este Cristo partido, originário de uma igreja abandonada, coo de um bando de jovens delinquentes, a "escumalha" da cidade que, num dia de Natal, irá servir-se de um deles para anunciar uma vez mais a boa-nova. A revelação. Já que cada quadro funciona como uma demonstração dos sete pecados mortais como, por exemplo, a soberba e a ira (cena da actriz) ou a gula, a avareza e a luxúria (no episódio do café-bar).

Face à passagem do Cristo conduzido por João, o estigmatizado, os personagens revelam-se em toda a sua autenticidade, as máscaras caem, o jogo das convenções sociais fica à mostra. Por dentro da aparência, exhibe-se assim o amargo da realidade, o mais escondido, o que é oculto pelo rosto social que cada um afivela para consumo público no dia-a-dia.

Mas em OS ANJOS E O SANGUE está à mostra uma vez mais o fascínio de Santareno pela marginalidade, o seu interesse camuflado por um mundo a que a sua condição humana o ligava mas de que preconceitos de educação, de repressão religiosa, de uma moral puritana, de um puritanismo de esquerda, afastavam também. Estas contradições marcam de resto o ciclo de peças curtas que compôs quase no fim da vida e de que A CONFISSÃO é um flagrante exemplo.

Afirma-se aqui uma solidariedade com estes seres escorçados por uma sociedade que os empurra para o crime, a violência, a corrupção, na luta dura sobrevivência de todos os dias. Neste aspecto o "Cantiflas", o "Metralhadora", o "Castigador", "Meia-Leca" ou o "Rosa-Tatuada" são irmãos e companheiros de percurso do escritor e da sua face mais oculta: a da noite da transgressão, do sexo e da marginalidade, da condenação social sobretudo.

Uma das características mais belas de OS ANJOS E O SANGUE, pese embora por vezes uma poetização excessiva da realidade (certas dos marginais nunca poderiam ser verosímeis porque demasiado trabalhadas e artificiais), é a humanidade enorme que se desprende das figuras dos companheiros de Meia-Leca. Antes de serem chulos, ladrões, homossexuais (diferentes portanto numa sociedade que impõe os seus padrões de comportamento), eles são homens, com as suas dúvidas, esperanças, sonhos, projectos e medos...

UMA FIGURA AUTOBIOGRÁFICA

Depois, se, como atrás dissemos, Santareno exorcisava os seus fantasmas no teatro que fazia, que dizer deste Solitário tão autobiográfico, tão trágico na sua timidez, no seu isolamento, na autocontemplação, na hipersensibilidade, no pecado escondido da escrita, indicando claramente que, na sociedade em que vivemos, o escritor é também quantas vezes um marginal... Que ironia quando a figura da velha ama sai de todos os esquemas de um tratamento convencional e surge, no último episódio, o do Carnaval dos Monstros (o retrato pouco lisonjeiro embora demasiado esquemático e maniqueista que Santareno tinha de uma classe média abastada e ociosa), outro monstro escondido, a tal justiça que Deus escreve por linhas tortas...

Se estamos perante uma sociedade de rosto cruel e uma crueldade camuflada, como a que vamos deparando ao longo dos vários episódios desta obra, é também uma justiça onipotente, violenta, sem rosto, aquela que persegue Meia-Leca e os seus companheiros e o acaba por matar, anonimamente, numa rua qualquer da grande cidade. É deste modo que Santareno caracteriza os polícias, aqui os braços armados da Lei ou a violência institucionalizada, compreensível se tivermos em conta a data da fatura da peça e o condicionalismo que então se vivia.

João morre violentamente depois de ter feito a sua via-sacra, peregrinação pela cidade numa noite de Natal, para que as grandes causas triunfem, é preciso o sangue dos seus mártires, parece apontar uma vez mais Santareno. "O Sangue de João mistura-se com o do Menino-Deus", lê-se no final de OS ANJOS E O SANGUE. Cristo escolhera como "anjos" aqueles que a sociedade repudiara no meio de uma igreja miserável e em ruínas. Cristo habita a marginalidade, os escorçados, os "diferentes" e escolhe-os para a revelação da sua Verdade, seus anjos de asas cortadas.

Esta a peça marginal, na obra do autor, que um grupo marginal, dentro dos circuitos do teatro que por cá se produz, hoje apresenta. Para que o teatro reflecta a vida e não seja mais algo de marginal ao homem de todos os dias.

Encenação
Realiz. Plástica e Figurinos.....

BENTO MARTINS

FICHA ARTÍSTICA:

"Meia Leca".....
"Cantiflas".....
"Metralhadora".....
"Rosa Tatuada".....
"Castigador".....

Rui Alexandre
José Valente
Jorge Ferreira
Hugo Melo
Caló

Actriz.....
O Marido.....
1º Jovem.....
2º Jovem.....
3º Jovem.....

Céu Melo
Décio Rosa
Paulo Rosa
José Carlos
Toni Nobre

Inês.....
Pedro.....
O Pai.....
A Mãe.....
O Médico.....
O Padre.....

Alzira Lourenço
Caló
Alberto Matos
São Garcia
Toni Nobre
José Carlos

O Senhor.....
O Solitário.....
O Criado.....
A Florista.....
1ª Mulher.....
2ª Mulher.....

Toni Nobre
Paulo Rosa
Alberto Matos
Céu Melo/Adelaide
Zília Duarte
Zília Martins

A Rapariga.....
1º Rapaz.....
2º Rapaz.....
3º Rapaz.....
Corcunda.....
Velha Ama.....

Zília Martins
Paulo Rosa
José Carlos
Toni Nobre
Caló
Clara Porto

FICHA TÉCNICA:

Montagem de Cena.....

C. Pinto
Carlos Inácio
T. João

Realização de Guarda-Roupa.....
Sonoplastia.....
Iluminotécnica.....
Efeitos Especiais.....

Adalberto Sobral
A. João
Hermínio/C.Pinto
Hermínio

COMO NASCEMOS...

Com uma aparição e existência efémera no fim dos anos 60, o TEM nasceu oficialmente em Junho de 1981.

Nasceu "forte" e predestinado para uma vida longa e prestável à Cultura, e à comunidade em que está inserido.

Reconhecido como ASSOCIAÇÃO DE UTILIDADE PÚBLICA a partir de DEZEMBRO DE 1987, a sua acção tem-se pautado pela regularidade na produção teatral (previligiando os Autores Portugueses), e também por um somatório de acções de índole cultural, que muito tem dignificado a nossa terra.

Para além de cerca de quatro centenas de espectáculos já realizados em todo o País, destacam-se igualmente as deslocações efectuadas ao estrangeiro - França e Luxemburgo.

O QUE JÁ FIZEMOS...

TEATRO INFANTIL:

História de uma Boneca Abandonada
O Soldado Vigilante
A Menina Tartaruga
Breve Viagem a Um Reino Esquecido
O Circo Fantasia
O Testamento do Tio Vicente
Eu, Tu, Ele, Nós, Vós, Eles...
O Farruncha
A Cigarra e a Formiga
Papão e o Sonho

TEATRO ADULTO:

Entre Giestas
O Céu da Minha Rua
Casa de Pais
Temos Tempo Matilde
Um Médico muito Original
O Duelo
O Troca-Tintas
Alguém Terá de Morrer
A Forja
Auto da Índia
O Dia Seguinte
O Crime de Aldeia Velha
O Gato
Os Anjos e o Sangue

O AUTOR

Bernardo Santarero era o pseudónimo literário de António Martinho do Rosário, nascido em 1924 em Santarém e formado em medicina em Coimbra.

A sua primeira peça surgiu em 1957 e chamava-se " A Promessa ". Foi uma pedrada no charco do teatro português: levada à cena, ainda nesse ano pelo TEP, com encenação de António Pedro, teve enorme aceitação do público e uma excelente crítica, mas foi retirada pela Censura poucos dias depois. Estava dado o sinal para o que iria acontecer ao Autor e à sua obra até ao 25 de Abril.

Infelizmente, porém, mesmo depois daquela data, e com excepção da peça " Português, Escritor, 45 anos de Idade ", escrita entre 1973 e 1974, a primeira a ser representada em Portugal depois da Revolução dos Cravos, o teatro de Santarero nunca foi muito representado, e pelo menos duas das suas obras – " O Inferno " e o " O Punho " – nunca foram encenadas. Em contrapartida, várias das suas peças foram traduzidas e representadas em várias línguas.

Contudo, todos estão de acordo: Santarero foi um pioneiro indiscutível, sobretudo pela temática que percorre a sua obra teatral, e " O Judeu ", a sua obra-prima, é considerada como uma obra maior de todo o teatro português.

Fernanda Lapa que bem o conheceu e acompanhou ao longo dos anos afirmava: o que é especial nele é o modo como presente as questões e a forma como as aborda. A forma é esplendorosa embora excessiva e a certa altura começou a pensar que as suas peças nunca seriam representadas por causa da Censura daí que quando se deu o 25 de Abril tinha deixado de escrever. Dizia – " Estou desesperado e a vida dói-me horrivelmente. Sim, esta representação é, gostaria que fosse, uma despedida. Uma despedida sem amor. Perdi tudo " -, referia-se à peça " Português, Escritor, 45 anos de Idade ", em grande medida autobiográfica.

Mas não foi isso que aconteceu. Uma revolução não podia deixar de fazer os seus efeitos num homem como Santarero. Continuou a escrever e em 1979 escreveu um conjunto de quatro peças que viriam a ser todas representadas: " Restos, A Confissão, Monstros e Vida Breve em Três Fotografias ".

A sua última peça, a que foi verdadeiramente de despedida, chamou-se " O Punho " em homenagem aos seus heróis anónimos. Afinal o povo, com os seus problemas concretos, como sempre aconteceu na sua obra.

O

DE JOÃO AGONIA

de Bernardo Santarero

Produção:
Teatro Experimental de Mortágua

Adaptação e Encenação:
Manuel Ramos Costa

Classificação: 12 anos



O PECADO DE JOÃO AGONIA

Penso que um dos papéis que os Grupos de Teatro Associativo têm cumprido de forma acertada e esplendorosa tem sido a divulgação de textos de dramaturgos portugueses, embora não tão frequentemente como seria desejável.

Para o Teatro Experimental de Mortágua, por exemplo, o desempenho desse papel constitui um dos seus fundamentos e tem-lhe granjeado a admiração de todas as pessoas que valorizam a dramaturgia nacional e, muito especialmente, a obra de Bernardo Santareno. Incompreensivelmente, os profissionais fogem de Bernardo Santareno, como o diabo da cruz. De facto, de 1980 para cá, têm sido poucas as peças deste dramaturgo a subir à cena, havendo ainda algumas por estrear, apesar da sua qualidade e actualidade.

Bernardo Santareno deixou ao teatro Português uma vasta obra carregada de poesia, dramatismo e uma forte observação dos costumes. Os textos partem geralmente do povo português, sobretudo no meio rural, donde surge um sopro trágico, épico, lírico, confrontando com situações psicológicas, por vezes rude e por vezes natural. As suas peças afastam-se do substrato realista e descrevem como que uma trajectória circular de onde saem as personagens com uma teoria de conflitos, dúvidas, obsessões e com o combate individual e íntimo entre o bem e o mal – aliás, a verdadeira essência das peças.

O TEM não receia representar Santareno sendo esta a sétima peça do Autor que leva à cena. As outras foram: “O Duelo”, “O Crime de Aldeia Velha”, “Os Anjos e o Sangue”, “A Excomungada”, “A Promessa” e “Restos”.

A peça “O Pecado de João Agonia” foi publicada durante a ditadura Salazarista (1961) e tem como tema a homossexualidade. Nela se conta a história de João Agonia, um jovem homossexual que vive numa aldeia serrana e primitiva de Portugal. Ao longo da história tanto o leitor (espectador) como os habitantes da aldeia vão descobrindo o “pecado” de João Agonia, sendo que os últimos agem conforme os valores em que acreditavam e estavam de acordo com o Portugal atrasado de então. Como devem imaginar, isso conduz a um final que longe de ser feliz considero altamente perturbador, na medida em que, passado quase meio século, o assunto me parece actual e, consequentemente, a apelar à nossa sensibilidade enquanto seres humanos. É esta, sem dúvida, uma das razões que me levou a abraçar este espectáculo, que os elementos do Teatro Experimental de Mortágua, agora, se propõem mostrar-vos, com toda a sua arte.

Manuel Ramos Costa | Encenador

ELENCO ARTÍSTICO

Personagens:

Rita Agonia	Anabela Jorge
Teresa Agonia	Mónica Pereira
Rosa Agonia	Céu Mello
João Agonia	Hugo Mello
Fernando Agonia	João Carlos
Guilhermina Giesta	São Garcia
Maria Giesta	Neide Simões
Toino Giesta	Simão Silva
José Agonia	Zé Carlos
Manuel Lamas	Luís Coelho
Miguel Agonia	Tony Nobre

Intérpretes:

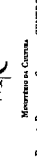
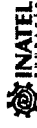
Anabela Jorge
Mónica Pereira
Céu Mello
Hugo Mello
João Carlos
São Garcia
Neide Simões
Simão Silva
Zé Carlos
Luís Coelho
Tony Nobre

FICHA TÉCNICA

Encenação, cenografia, figurinos, desenhos de luz e som	Manuel Ramos Costa
Assistente à encenação	Tony Nobre
Direcção de cena	António João Lobo
Pesquisa musical	Fernando Rodrigues
Coord. Guarda-roupa/Adereços	Cilene Martins/Zulmira Mendes
Operador de Som / Luz	António João Lobo
Costureira	Lisete Ferreira
Carpintaria	Carlos Inácio
Caracterização	Céu Mello/Anabela Jorge
Montagem	Equipa do TEM
Design gráfico	Petra Saldanha
Produção	TEM 2009

APOIOS

Câmara Municipal de Mortágua | Junta de Freguesia de Mortágua | Governo Civil de Viseu
Fundação Inatel (Viseu) | Ministério da Cultura (Direcção Regional do Centro) | Tria Lda²



URGE COMEMORAR A VIDA!

Todos nós gostamos de comemorar os momentos importantes da nossa vida, a começar naturalmente pela data de nascimento. Para isso planeamos com alguma antecedência todas as coisas que nos dão prazer, convidamos as pessoas do nosso círculo de amizades e, reunidos à volta da mesa, fazemos a festa. São momentos únicos, momentos em que somos muito exigentes e saudavelmente egoístas. Loucos. Reclamamos todas as atenções, saboreamos todos os elogios, valorizamos todos os presentes e, interiormente, chegamos a não admitir que haja alguém mais feliz do que nós. É assim e não é mal.

Festejamos porque é bom festejar, porque é preciso festejar. Festejar é lutar contra o esquecimento. É assinalar uma data, um acontecimento. É promover o encontro de pessoas em torno de algo que é comum e credor da nossa estima. Festejar. Festejar isto e aquilo, o ar, a água, a terra, o fogo, o pensamento... festejar tudo. Não abdicar da vida, ambicioná-la com alegria, é festejar os dias que passam e as primaveras que se abrem em flor. É festejando que vamos marcando o presente com os preciosos testemunhos da nossa existência em sociedade, de cujo corpo natural e necessariamente fazemos parte. Difícilmente cantamos vitória ou damos vivas aos sozinhos, porque sozinhos nada se faz que valha a pena. De facto, hoje mais do que nunca, todos os nomes e todas as coisas se escrevem necessariamente no plural, porque só a pluralidade permite a liberdade de movimentos que precisamos para crescer e vencer.

Ao comemorar o seu vigésimo aniversário, o TEM revê-se com muito orgulho nesta forma de pensar, de agir, de ser e de estar entre todos aqueles que lhe são queridos. A sua postura, a nossa postura, sempre foi, e será caracterizada pelos valores que norteiam os construtores da paz e da cultura. O TEM é um grupo fraterno, vocacionado para o teatro e, ainda que devotado à itinerância teatral, mantém-se fielmente ligado às suas raízes populares, das quais e pelas quais vai resistindo contra ventos e marés.

Vinte anos marcam um tempo de festa, de festa redobrada, porque além dos merecidos "parabéns", coroamos esta data com mais uma peça, "Restos", do nosso predilecto e consagrado dramaturgo, Bernardo Santareno. Encenada por Manuel Ramos Costa e interpretada por três jovens talentos (Rita, Hugo e Valente), "Restos" é a prenda que a actual Direcção oferece a todos quantos se preocupam com o sofrimento causado pelo flagelo da droga e tenham vontade de mudar o mundo para melhor.

A vida, amigos, é um milagre. O teatro, a sua voz e o TEM, um dos seus incontáveis sinais. Viver é preciso, urge comemorar a vida!

António João Lobo
(Presidente da Direcção)

de
Bernardo Santareno

versão e encenação
de
Manuel Ramos Costa

elenco

intérpretes:

Rita Fonseca
Hugo Mello
Carlos Valente

personagens:

Misu
Tó Mané
Josias

equipa técnica

Manuel Ramos Costa
António João Lobo
Ricardo Nuno
Correia Pinto
equipa
TEM'2001

encenação
direcção de cena
luz
som
montagem
produção

O AUTOR

Natural de Santarém, onde nasceu em 1924, preferiu António Martinho do Rosário tomar um pseudónimo para assinar as suas peças, mantendo o nome verdadeiro na vida civil até 1980, ano em que morreu.

Assim dividiu e se acrescentou em Bernardo Santareno. Formado em medicina, foi da sua experiência como médico a bordo do navio-mãe que acompanhava os bacalhoiros nos mares da Groenlândia que nasceu a peça "O Lugar" (1959). Mas já antes Santareno publicara um volume de teatro (1957) que incluía três peças: "A Promessa", "O Bailarino" e "A Excomungada". Seguiram-se: "O Crime da Aldeia Velha" (1959), "António Marinheiro" (1960), "Os Anjos e o Sangue" (1961), "O Duelo" (1961), "A Anunciação" (1962), "O Judeu" (1966), "O Inferno" (1967) e "A Traição do Padre Martinho" (1969).

O seu primeiro original a subir à cena depois de 25 de Abril de 1974 foi um texto carregado de notações autobiográficas, intitulado "Português, Escritor, 45 Anos de Idade".

Em 1979 publicou sob o título "Os Marginais e a Revolução", quatro peças em um acto - "Restos", "A Confissão", "Monsanto" e "Vida Breve em Três Fotografias" - que combinam elementos das duas fases da sua obra dramática, inserindo a problemática sexual das primeiras peças no âmbito mais vasto de um convulsivo processo social que é a própria substância das segundas.

Deixou inédito um drama localizado no quadro revolucionário da reforma agrária, "O Punho".

Bernardo Santareno, a nosso ver, foi o maior dramaturgo português do século XX.

Restos", de Bernardo Santareno, é uma peça consistente, perturbadora, cáustica, trágica. Ningüém por mais constante e forte que seja fica indiferente ao problema, nela se levanta, o problema da droga e das suas nefastas e terríveis consequências.

Escrita quatro anos após a revolução dos cravos, "Restos", no original, surge como um retrato realista, brutal e dramaticamente descomplexado da então sociedade portuguesa, que respirando da infantia liberdade, crescia já intoxicada de todos os males e vícios da modernidade. Era o tempo dos experimentalismos, dos excessos e dos opostos predominantemente políticos, artísticos, religiosos, morais e sociais. Um tempo permissivo, propício à sementeira de todas as novidades, umas boas e outras más, que o país avidamente ia importando. E com elas vieram as drogas duras, cortisvas, matadoras. Já não bastavam as cantatas, as vivências e as dependências artificiais do "peace and love" vindas do outro lado do Atlântico. Não, tudo isso passara já à história. Era preciso mais. Nos anos setenta, aquela dita máxima, tomava outros contornos e projectava-se para a galáxia de todas as estrelas, onde a vida certamente deveria ser comparável à do paraíso bíblico perdido. Fumos. Ácidos. Delírios. Uma droga!

"Restos", mesmo nesta versão que empreendemos, libertando-a de alguns aspectos achadamente menos adequados, é realmente uma peça que mexe com o íntimo de cada um. Aliás, nem poderia ser de outra maneira, porque o cerne da questão, a toxicod dependência, não se compadece com flores e aromas ou quaisquer reitências. "Restos" não tem sonhos cor de rosa, é um pesadelo do princípio ao fim.

Num pequeno espaço, um quarto alugado, a vida nalguns dos seus ângulos mais sombrios é retracada por Tô Mané e Misu, dois jovens fictícios que configuram, infelizmente, o drama de tantos outros que protagonizam a vida real. A confusão de sentimentos em que amor e ódio se misturam de forma indefinida e quase telúrica, o desespero total pelos valores morais instituídos, a degradação física e espiritual, a autodestruição e o sofrimento levado até às últimas consequências, enfim, a loucura de vidas sem vida, imperram neste trabalho, não só como ingredientes de uma boa ignaria dramática mas também e fundamentalmente como acentos de uma realidade que procuramos em vão ignorar. Só Josias, a personagem que aditamos à trama, nos consola com o seu imenso amor pelos rios e apego à vida. É verdade que não há sociedades perfeitas, mas o futuro carece destas harmonias: "Os rios correm na boca de quem pensa, não de quem diz reconhece-los nos mapas. Os rios são águas vivas que dominam pedras e adoram Abril, porque Abril é o ventre de todos os frutos."

A droga é um cancro e está à porta de toda a gente. Ter consciência deste facto já é um pequeno grande passo para meditarmos no que deve ser feito a todo o momento e por todos os meios para que mais "restos" não façam a lixeira, o caos, onde, de contrário, mais dia menos dia, poderemos cair de podres, todos!

Ao encenar esta peça pela segunda vez (a primeira foi em Ovar há alguns anos), fi-lo com a plena consciência de que o público tem o direito de ter acesso a um teatro que não seja demasiadamente complicado, nem redutor, nem reconfortante, a um teatro que produza o choque dos sentidos e das emoções e do qual saia com fome de mudança. Acordai, são horas de dar cara à luta!

Manuel Ramos Costa
(encenador)

Apoios: Camara Municipal de Mortágua;
Junta de Freguesia de Mortágua;
Direcção Regional do Centro do Ministério da Cultura

TEATRO EXPERIMENTAL DE MORTÁGUA



DE BERNARDO SANTARENO

Versão e encenação
MANUEL RAMOS COSTA

directção de cena
ANTONIO JOAQUILLOBO

BERNARDO SANTARENO, pseudônimo de Antônio Martinho do Rosário, médico, natural de Santarém, que faleceu em 1980, com a idade de 56 anos, foi um dos maiores dramaturgos portugueses, deixando escritas as obras:

OS ANJOS E O SANGUE
 ANTONIO MARINHEIRO
 ANUNCIAÇÃO
 O CRIME DA ALDEIA VELHA
 O DUELO
 O INFERNO
 O JUDEU
 OLUGRE E IRMÃ NATIVIDADE
 O PECADO DE JOÃO AGONIA
 A PROMESSA
 A TRAIÇÃO DO PADRE MARTINHO
 PORTUGUÊS, ESCRITOR, QUARENTA E CINCO ANOS DE IDADE:

"O DUELO" é um drama rural em três actos, cuja acção decorre na lezíria ribatejana, sendo a peça mais representada de BERNARDO SANTARENO.

O teatro de BERNARDO SANTARENO é uma verdadeira intrahistória do povo português, viva, genuína, apesar da audácia dos temas que propõe e do modo como dramáticamente os vai desmembrando ao longo da peça.

Os conflitos, as crises vitais dos seus dramas cabem na fronteira dum povo que apresenta como virtudes ou defeitos o sagrado eo sacrilogo, a superstição e o machismo, a coragem e a morte. É justamente no desabar de uma espécie de destino, talvez melhor, de augúrio, sobre homens que se recusam ao heroísmo mas que vestem a pele dos heróis, que os dramas de BERNARDO SANTARENO nos conduzem ao epicentro de uma raça ainda implantada entre o arado e a tragédia marítima.

O ÚNICO TEATRO, QUE SEM RESTRIÇÕES, NASCE DO POVO É O DE BERNARDO SANTARENO.

FICHA TÉCNICA (distribuição)

ROSÁRIA	Clara Porto
MARIANA	Adelaide C. Pinto
ANGELO	Antônio Silva Nobre
MARIA CLARA	Graca Garcia
MANUELA	São Garcia
CHICO	Carlos Jorge
DR. JOSÉ	Tino Lobo
SALOMÉ	M ^{te} . Anunciação Matos
ZE RUÇO	José Carlos Gomes
MULHER	Tina Gaspar
RAPARIGA CARLOTA	Sofia Simões
CAMPINOS :	Jorge
		Carlos Inácio
		José Joaquim

Encenação, adereços, guarda roupa, luminotécnica e montagem sonora - UM TRABALHO COLECTIVO DAS EQUIPAS TÉCNICAS DO T.E.M..

BREVE HISTORIAL DO T.E.M.

Com uma aparição fugaz em 1969/70, o grupo teve então oportunidade de pôr em cena três peças: - A SAPATEIRA PRODIGIOSA, de Lorca; UM PEDIDO DE CASAMENTO, de Tcheckov; e A INVENÇÃO DO AMOR, de Daniel Filipe.

Reaparecendo em 1981, desta vez em força, legalizou então a sua existência como GRUPO INDEPENDENTE, tendo iniciado um trabalho profícuo e voltado também para as camadas jovens.

Nestes quasi cinco anos pôs em cena 13 espectáculos (sendo 4 para crianças) e fez um total de 160 representações, com cerca de 25.000 espectadores.

Debatendo-se com o problema da falta de instalações cazes, o GRUPO mantém uma dinâmica assinalável tendo per-sentemente 4 espectáculos em cena, que movimentam cerca de 40 elementos, na sua maioria jovens.

Quasi sempre voltado para autores nacionais - Carlos Selvagem, Francisco Ventura, Romeu Correia, António Cabral,

Bernardo Santareno, Luis Francisco Rebelto, etc., já deu es-
pectáculos nos Distritos de Aveiro, Coimbra, Évora, Guarda, Porto,
Lisboa, Leiria, Setúbal, Vila Real e Viseu, tendo apresentado algu-
mas peças que constituíram grandes êxitos: - Céu da Minha
Rua, Casa de Pais e o Duelo, que no conjunto fizeram mais de
80 espectáculos.!!!

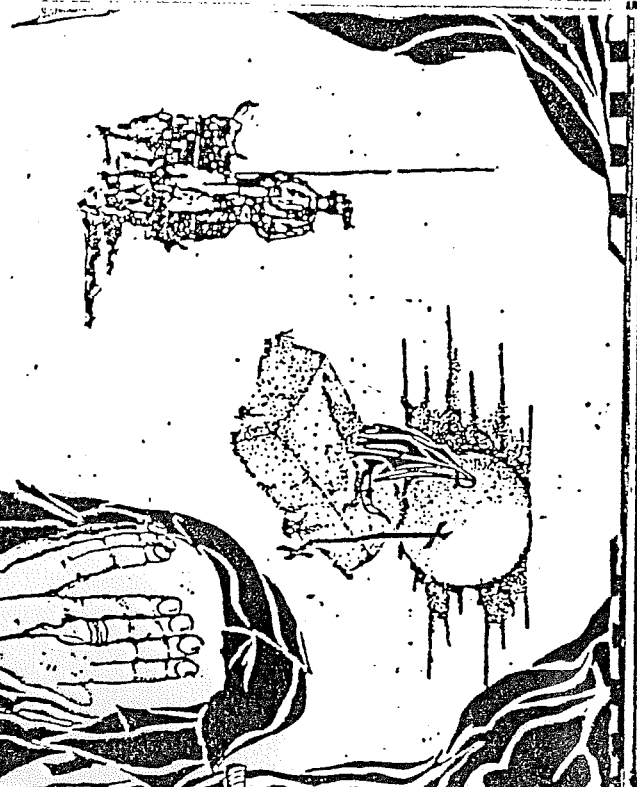
- Como meta da acção directiva para o ano corrente estão:
- Organizar o I CICLO DE TEATRO AMADOR por Grupos de re-
conhecida nomeada! por alturas das Festas de Aniversário)
 - Organizar o I FESTIVAL REGIONAL DE CANTARES DE JANEIRAS:

Até este momento o TEATRO EXPERIMENTAL DE MORTAĞUA, já
pôs em cena as seguintes peças:

- ENTRE GUESTAS - Carlos Selvaagem
- CÉU DA MINHA RUA - Romeu Corveia
- HISTÓRIA DE UMA BONECA ABANDONADA - A. Sastre
- O SOLDADO VIGILANTE - M. Cervantes
- CASA DE PAIS - Francisco Ventura
- TEMOS TEMPO MATILDE - António Cabral
- O TROCA TINTAS - A. Leite e Campos Junior
- A MENINA TARTARUGA - Lúlia da Fonseca

EM CENA:

- O DUELO - Bernardo Santareno
- ALGUÉM TERÁ DE MORRER - Luis Francisco Rebelto
- EU, TU, ELE, NOS, VOS, ELES..... - Sérgio Godinho
- VIAGEM BREVE A UM REINO ESQUECIDO - Pedro Bom



TEM

TEATRO EXPERIMENTAL de MORTAĞUA

APRESENTA

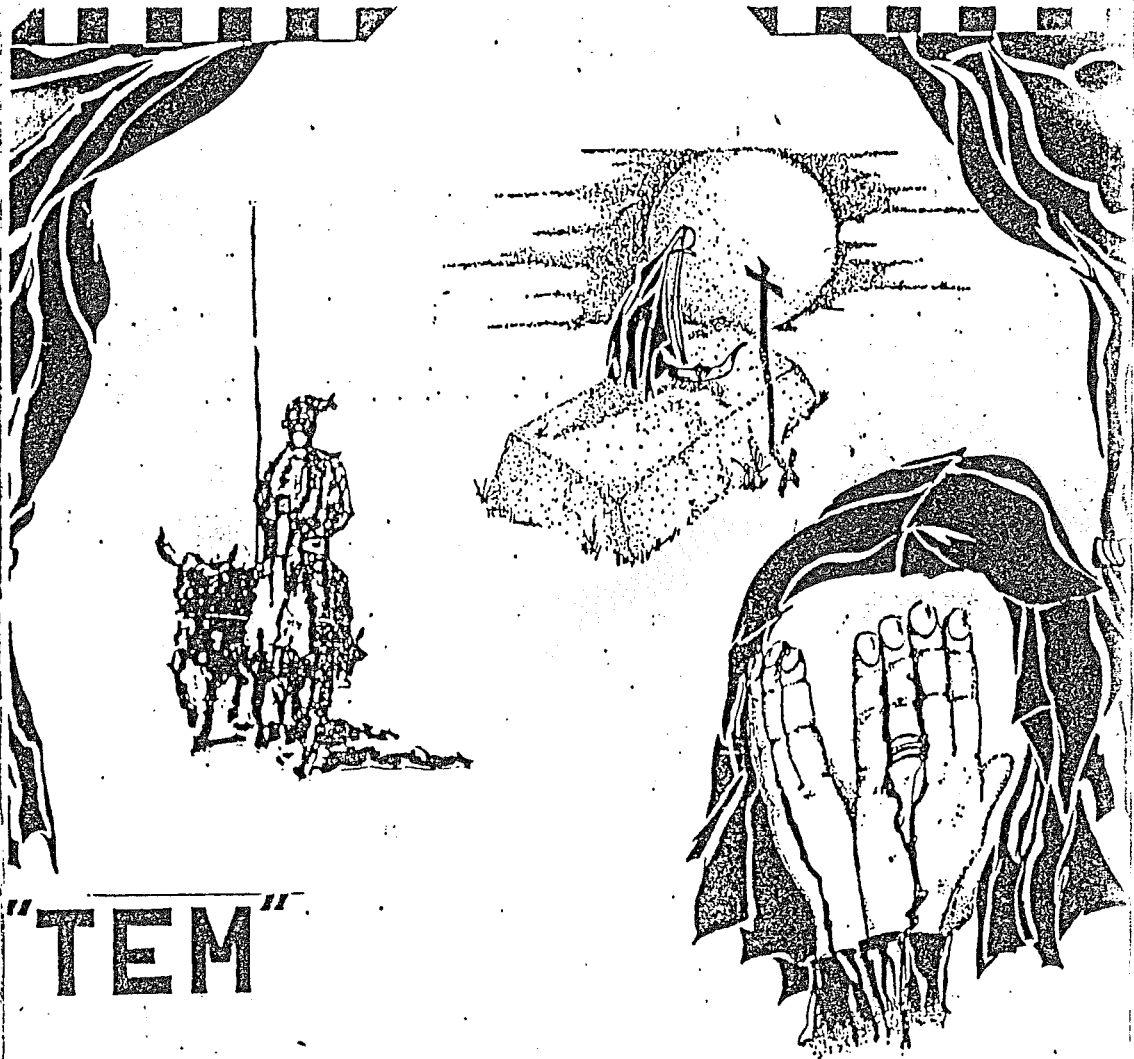
O DUELO

de BERNARDO SANTARENO

O único Teatro, que nasce do povo
, sem restrições, é o de BERNARDO SAN-
TARENO.

TEATRO

TEM



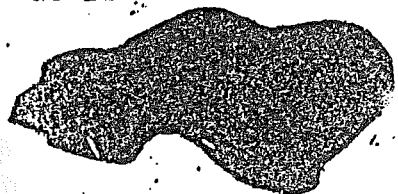
“TEM”

TEATRO EXPERIMENTAL de MORTÁGUA

APRESENTA

O QUELO

de BERNARDO SANTARENO





TEM

TEATRO EXPERIMENTAL de MORTÁGUA

APRESENTA

O QUELO

de BERNARDO SANTARENO



DO GRUPO

O Grupo já com a designação, TEM-TEATRO EXPERIMENTAL DE MORTÁGUA, surgiu em 1969/70, sob a orientação técnica do Dr. Rui Eusébio, então Director do Externato Infante de Sagres. Nestes primeiros tempos da sua existência, o Grupo pôs em cena: A SAPATEIRA PRODIGIOSA, de Lorca; UM PEDIDO DE CASAMENTO, de Tchekhov; A INVENÇÃO DO AMOR, de Daniel Filipe e o Festim de Baltazar.

Com a saída de Mortágua do seu orientador técnico, o Grupo parou a sua actividade, que só viria a retomar em 1980 graças á carolice de alguns dos seus primitivos elementos, com a apresentação da peça "ENTRE GUESTAS" de Carlos Selvagem.

Legalizou-se em 1981, como GRUPO INDEPENDENTE e de então para cá a sua actividade tem sido profícua e constante, também voltada para as camadas mais jovens, tendo até à data posto em cena 20 espectáculos, (oito dos quais para crianças), e efectuado mais de três centenas de representações de norte a sul do País.

Apostando decididamente nesta sua fase, nos AUTORES PORTUGUESES, o Grupo levou à cena obras de Gil Vicente, Carlos Selvagem, Romeu Correia, Fernando Ventura, António Cabral, Campos Monteiro, Luís Francisco Rebelo, Bernardo Santareno, Alves Redol, Sérgio Godinho, Lília Fonseca, Jaime Gralheiro, etc.

ASSOCIAÇÃO DE UTILIDADE PÚBLICA

O PRIMEIRA FILHA

BERNARDO
SANTARENO

TEM

TEATRO EXP. MORTÁGUA

QAUTOR

BERNARDO SANTARENO, pseudónimo de António Martinho do Rosário, médico, natural de Santarém que faleceu em 1980 com a idade de 56 anos, foi um dos maiores dramaturgos portugueses, deixando escritas as obras:

Os Anjos e o Sangue; António Marinheiro; Anunciação; O Crime da Aldeia Velha; O Duelo; O Inferno; O Judeu; A Promessa; O Lugre; Irmã Natividade; O Pecado de João Agonia; A Traição do Padre Martinho; Português, Escrivão Quarenta e Cinco Anos de Idade, etc.

“O único Teatro que sem restrições nasce do Povo é o de **BERNARDO SANTARENO**. Este autor, não utiliza no seu arsenal dramático nada que não seja de autêntica ressonância popular. Por isso o seu Teatro é uma verdadeira intra-história do Povo Português, viva, genuína, apesar da audácia dos temas que propõe e do modo como dramaticamente os vai desmembrando ao longo das peças.

Os conflitos, as cisões vitais dos seus dramas, cabem nas fronteiras de um Povo, que apresenta como virtudes ou defeitos, o **SAGRADO** e o **SACRILEGO**, a **SUPERSTIÇÃO** e o **MACHISMO**, a **CORAGEM** e a **MORTE**.”
(Para a História do Teatro Português)

DO ENCENADOR

Pela 2ª vez passo pelo **TEM**. Primeiro a “**FORJA**” e agora **O CRIME DA ALDEIA VELHA**”.

Na “**FORJA**” por falta de coragem ou segurança pessoal, quem sabe, seguiu os parâmetros dum Teatro naturalista; nesta apostado, corajosamente noutra linha de que mais gosto - **O SIMBOLISMO**.

No espaço cenográfico indefinido, marcam presença o **SANGUE**, **RELI-GIÃO** e **SUPERSTIÇÃO**, vertentes constantes da Peça. No guarda-roupa uma simbiose de folclore e mediavalismo. Com as pinceladas do folclore se pretende assumir a acção como portugueses que somos; pelo medieval se procura distanciar os factos para épocas que lhe eram próprias.

A Luz e o Som complementaram cenas introduzidas, que, penso, traduzem muito da cultura intrínseca do nosso Povo, que, não pode nem deve perder-se.

De todos estes ingredientes, resulta o espectáculo pensado e apostado, que assumo por inteiro.

A cada um de Vós cabe o veredicto final.

BENTO MARTINS

FICHA TÉCNICA

CUSTÓDIA	- Anabela Jorge	TERESA	- Zília Martins
FLORINDA	- Clara Porto	ZEFA	- Adelaide Pedroso
JOANA	- São Almeida	Mª CRUZ	- São Garcia
MARGARIDA	- Alzira Lourenço	ANTÓNIO	- Carlos Jorge
RITA	- Céu Melo	Pe. CLAUDIO	- Décio Rosa
RUI	- José Carlos	Pe. JÚLIO	- Toni Nobre

LUMINOTÉCNICA - Correia Pinto

SONO PLASTIA - António João

ENCENAÇÃO - Bento Martins

CRIME DA ALDEIA VELHA



**BERNARDO
SANTARENO**

TEM

TEATRO EXP. MORTÁGUA

MERCREDI 25 AVRIL

SALLE DUNOYER de SEGONSAC
Rue des Combattants - VIROFLAY

à 21 heures



VENDREDI 27 AVRIL

SALLE de la TREILLE - RESIDENCE de la TREILLE
Avenue de Champagne - LES ULIS

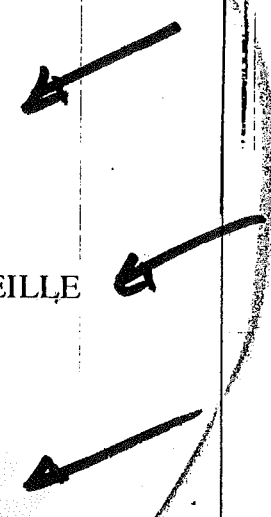
à 21 heures



SAMEDI 28 AVRIL

CHATEAU DE PLAISIR - PLAISIR

FRANCA



ANEXO V

CARTAS DE BERNARDO SANTARENO A MARIA BAIRRÃO OLEIRO

1944-1945.

ESPÓLIO PESSOAL DE BERNARDO SANTARENO B.N.P. N-14

minha transcrição

Santarém, 21-08-945

Minha querida Ba
N21/28

Adorável a sua carta: É uma jóia a minha manita! Sabe? Palavra, tenho saudades suas. Quando volta daí? Mande dizer, sim?

Foi muito boa para mim, ralhóu-me com muita ternura e eu vou provar-lhe que não sou ingrato: 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. Claro, espero de si, a **pena a** em cujo o juízo artístico tenho mais confiança, uma crítica séria, com pós e contra, sem amabilidades. Bem vê, se é minha amiga, deve fazê-lo , pois eu conto, mais tarde, ou mais cedo, tratar a fundo e a sério este mesmo tema e concorrer talvez ao Nacional.

Com a sua, veio-me uma carta da Piló: Nela me dizia que vinha cá a Santarém esta semana com a Xanda, a irmã... Tenho andado aos pulos, a rir sem saber de quê, toda a tarde! A sua carta fez-me pensar. Já tinha falado ao Pe_ Fernando. É um mal inadiável, segundo ele... Mas eu, sinto uma coisa inquietante por esta rapariga: Uma prova de agrado dela deixa-me alegre, com o coração aos saltos, como um adolescente...

Isto é sério. Receio bem que isto tenha complicado a minha vida. Vou manter a minha posição, custe o que custar. Tenho medo que ela fique triste. É tam brasinha! E pura e séria na sua espiritualidade segura...

A Arlete? Olhe, logo que, vindo de Fátima, cheguei a Lisboa, ela lá estava. Nunca abandona a minha mão. É realmente boa rapariga e dedicada. Tivemos uma explicação. Falei-lhe com toda a sinceridade, embora sabendo que a maguara. Foi melhor assim. Disse-lhe que era imensamente amigo dela, mas, acima de tudo, amigo. Realmente é-me impossível casar com ela, pois não sinto a gana de sentimentos indispensável. Tenho pena dela. Sofre há muitos anos. Sei que gosta muito de mim. Não resolve a vida dela, sem ver a minha encaminhada... Eu estou-lhe muito grato, tenho pena de a ver sofrer, sei que sou culpado, mas não sou capaz de casar com ela, a não ser que **fiz** em violência sobre mim. Adeus! Escreva, peço! Um abraço em Cristo J. do seu amor.

Santarém, 2ª f. 945

Nota: Enviada a 29 de Agosto de 1945

(segundo o carimbo dos correios inscrito no envelope original)

Minha querida Ba,

Suponha que eu tinha conseguido fazer representar uma peça minha e que um crítico, no dia seguinte, me dava uma sarabanda tam 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 triste – eu que sou naturalmente tam 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 dê uma super-visão... Claro que algumas das setas, segundo creio, não atingiram o alvo: Mas isto havemos de **dera-**

Tir com **naga** quando conversarmos à vontade. O pior é que, naturalmente, quando o pudermos fazer, já eu estarei absolutamente desinteressado da “confissão”, como acontece com quasi tudo em mim.

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 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 de amor e sem homens! Não enjeito este tema, este caso, esta figura da Madalena: Se tiver de escrever a sério verá, certamente dela que me **semi-**

rei. Creio que a Ba, apreciação da Madalena usou muito a razão e pouco a sensibilidade: E ela – artista, mulher tô-da de impulsos e sensibilidade – assim, ficou pequenina, “patetinha”...

Esqueceu-se também da psicologia especial – Tô-da 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...

2ª- folha

Acha muito estranho uma mulher assim, ardendo no desejo de expição, de purificação, uma confissão pública, se qualquer convertido sente a sua necessidade e alegria que ela lhe dará? E me admira que nesta disposição tenha escolhido as mulheres do seu meio, as

que falam dela, aquelas a quem lhe custa mais conversar? Nesta mulher o cristianismo – indeciso, pouco conhecido, vivido exageradamente no esplendor da luz nascente – anda à volta duma ideia, ou melhor, dum sentimento hipertrofiado: a Presença de Cristo na alma em graça. Esta comunicação é a sua religião é a sua consolação, o centro de tudo. É a fonte de união com o homem que ama. Só sente a necessidade de expiar para que **Êle au** maior em si. Compreende? Ela começou a amar a Cristo – um Cristo vivo, de carne e sangue, sensível – porque **Êle** lhe foi dado pelo homem, porque ele era a melhor parte da vida do homem que assim ficava repartida com ela. Cristo para ela, foi uma necessidade do coração, um desejo sublimado de posse, nunca uma necessidade da razão! Agarram-se a **Êle**, a esta **converção/convição** d’Ele nela, porque ela lhe enchia o coração que tinha de encher, nela o Amor está confuso, misturado com o amor. Caridade, amar vivida das inimigas? É cedo. É a etapa a seguir. Aliás, artista, ela será uma mística, uma contemplativa, o que lhe interessa sempre é o cristo vivo, **Êle** próprio, carne, sangue, coração, amar; nele mergulhará e nele se gastará!

Não sei se consegui mostrar-lhe um pouco melhor a Madalena que eu imaginei e que, evidentemente, não pode mostrar hum no meu “ áneu de rideau”. No entanto a figura esquisita, indecisa, exagerada e híper-sensível, é, eu pelo menos acho, muito bela. Gosto dela, inteira-me muito e tenho a certeza de que também lhe interessará quando eu a fizer vibrar no mundanal da sua paixão junto d’ele, do homem, quando numa peça grande lhe puder mostrar tô-das as marcas da penosa transformação , sublimação da sua sensualidade e sensibilidade. Muito rápida a conversão? É sempre assim – e êste caso é especialíssimo – quando se vai a Deus pela sua Beleza! Lembra-me o caso dom rapaz, o Dr. Rodrigues, advogado e agora seminarista dos Olivais cuja a conversão se deu ao ter entrado numa igreja atraído pela música e onde o canto e a música o comoveram fortemente, decisivamente.

Lembra-se do caso de Huyssman que **`duram** no “A caminho”?

Pronto, limpo as mãos, tiro a Toga de advogado de defêza da minha Madalena e... fico mais descansado! Diga-me que a peça não presta, que está mal feita, teatral, antiga nas suas falas longas e literárias, mas não posso ouvi-la maltratar principalmente a Madalena em que eu vejo tanta beleza.

De resto, estou convencido de que, se as raparigas a souberem representar, se aquelas mulheres saírem certas, sobretudo a Madalena, se aquilo tudo tiver movimento, intenção, violência, a pecita conseguirá interessar.

Vamos depois vê-la os dois?

E eu que não queria “alargar-me”!

Vamos ao noticiário: Caso Piló: Creio que está que está arrumado. A Piló – cada vez a admiro mais! – acabou por abrir o coração à mãe que achou mau o nosso procedimento, porque um pode perturbar muito. Acabou-se tudo, mesmo a correspondência. Tenho pena e fiquei triste nervoso. Mas acho bem. Gostará dela, tenho a certeza: Firme, espiritual, comunhão diária, mas ao mesmo tempo moderna, bem arranjada, nadadora, ciclista, remadora, rapariga de gosto. É tam meiguinha! Acabou-se. Estou contente. Caso Mãe: Esteve cá neste fim de semana. Muito melhor. Mais gorda, bem disposta e sem hemorragias. Conseguiu que, no coro especial em que se encontra, lhe dessem a absolvição e já comungou. Vai continuar.

Caso Arlete: Nada de novo. Está na quinta de **Pontém**! Não sei nada. Não lhe escrevi.

Dever de estado: Não tenho estudado (vê, aqui, a necessidade de confissão?...) mesmo nada. Quem me dera conversar consigo. Olhe, quando vier fá-la-ei perder a camioneta e vai no comboio a seguir. Adeus! Desculpe o papel.

Adeus! Saudades do seu (*assinatura rabiscada*).

Excertos

7 de agosto de 1946

(...) Meu pai ficou, evidentemente, aborrecido com o facto da minha Mãe ficar cá no hospital, visto que o serviço é feito por irmãs. Creio que virá cá pela 1ª vez hoje. Cada vez sinto mais forte a incompatibilidade que me separa do Pai. Isto faz-me sofrer. Tenho de tentar vencê-la. É difícil. Tem coisas duma grosseria que me indigna até ao fundo e me revolta profundamente. É possível que eu seja injusto para com êle. De toudos os lados me rodeiam espinhos que quer queira ou não, me picam... E eu, tenho bocados em que sofro muito.

A angústia encheu-me tudo. Preciso de rebentar em soluços. É difícil. É possível que a minha sensibilidade exagere tudo. Ali na capelinha está o Senhor. Fui lá agora quando cheguei (...) a minha alma gritou: “Tu és verdade... creio... não quero revoltar-me...

Nada, nada há-de destruir a minha paz, a minha alegria íntima! Quero!”

Sabe Justina? A verdade é que tenho medo da cruz, que me aparecera a ideia da vida ser cruz, de saber que eu tenho de a suportar, mais de a querer, mais ainda de a amar...

A minha natureza covarde revolta-se. Sou muito fraco. Mas eu amo o Senhor... A minha mãe agora está mansinha, mais calma, com menos dôres... (...) a madre hoje falou-me (...)

A mãe continua calmesita... Deus queira que continue assim o resto da tarde... eu sufoco aqui dentro.. daqui a bocado vem o meu Pai... diz que tratará mal qualquer freira que lhe diga qualquer coisa... vem de propósito com o fato de trabalho lá da estância todo sujo e remendado... E daí, talvez não.. (...)

Tenho uma natureza horrível... Isto é inveja e ruindade... mas tenho vontade e razão... sei que posso sentir o que quizer(...)

22 de dezembro de 1944

(...) Custa-me bastante a vinda para casa por causa do pai. (...) Afinal estamos eu e êle, a dentro da nossa situação sempre cheia de silêncios em que se pensa e não fala, de sombras que pesam no coração, o melhor possível. O Pai soube ser delicado e desculpar. No entanto, mesmo assim, a procurarmos ambos não falarmos em assuntos que magoem o outro, são tam difíceis as nossas relações! Bem vê, o meu coração está cheio de coisas que lhe não posso dizer...

Já falei com o P. Fernando. Dá-me uma coisa de que eu preciso muito e que me vai faltando: A confiança em mim. Sabe com quem eu vim na camioneta na quinta? Com a minha Arlete. Damo-nos realmente tão bem, as nossas naturezas são tão parecidas, mas ao mesmo tempo, talvez mais da minha parte, com tanta camaradagem (.....) uma confiança tão fraterna, que eu já não percebo nada acerca da natureza deste sentimento que nos liga... Sabe? Eu quero (...) com o Senhor para uma vida mais límpida, mais segura, mais igual. Uns pais em busca das condições **em que para mim melhor**. O namoro? Talvez... mas com certas (...) Mais ou menos assim: Viveremos eu e ela, juntos, amparar-nos-emos (...) o Senhor, vivendo no Amor, acabemos no matrimónio ou, unidos sempre n'Ele, na vida religiosa. Com toda a simplicidade, o que Ele quizer...

Eu amo muito o meu Senhor que é o Amor e a Beleza e a Verdade!

Acham-me tonto! Talvez... Já disse ao P. Fernando. E a rapariga? Arlete? Eu sei, umas vezes quero, outras não, tenho medo. Dúvido às vezes dele. Sabe? Tenho pensado na Bleudina. Ela compreenderia bem o carácter especial deste namoro. Olhe a **reacção/emoção** dela é mais séria e consistente do que eu preveria. Isto é segundo (...)

Ela creio que não respeita que eu pense nela até talvez me não queira...! Mas e a Arlete? Eu se calhar não gosto nem duma nem doutra (...). Pense em mim, rese por mim (...) Bá? No fundo eu quero apenas muita paz, mais amparo, melhor condição para subir para Ele. Eu tenho confiança n'Ele . Ele ama-me e eu não quero mais ser infiel à graça que Ele me dá. Eu quero alargar a minha inteligência, a minha sensibilidade, o meu coração e mergulhar profundamente lá no Coração e Inteligência d'Ele, ficar aí sempre, aumentar a minha fé, a minha confiança, o meu amor.

Espero senti-Lo aqui mais perto de mim, conhecê-lo melhor, marcar melhor a distância infinita que o Seu a Amo mereceu para possuir o meu coraçãozito inconstante e traidor... Ó Justina, entre cânticos e repicar de sinos, as estrelas tam lindas a brilhar com mais fulgor, o Senhor, o Deus que criou tudo, vai nascer entre os homens! Ele vem aí. Justina!

Eu quero mais fé, mais força par 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, Bá!

Ser pobresinho é lindo, não Bá? O Senhor vem aí! Vai nascer nos nossos corações. E eu tenho preparado não/são mal o presépio que vai ser no meu coração!... (Olhe, o Menino nascerá num presépio, num pano sujo como o de o Belém... E terá também frio, o Senhor? Mas eu quero o meu presépio quente, cheio de Amor, fôgo vivo, quero, e peço à Virgem mãe d'Ele e minha (como esta maternidade vos liga deliciosamente a nós, com Êle e com Ela!...) que se dê quase tudo para que assim seja, pois eu sou muito pobresinho e só posso dar muito puco. Quero tudo quente, tudo a cantar nos corações, tudo a aspirar sofregamente paz; quero que todos os homens, o céu, as árvores, as ervinhas, as aves, o mar, as águas, tudo, tudo, tudo, grite e cante e chore de amor, porque o amor vêm aí!... E há homens que lutam, que se matam, que se encheram e cristalizaram no ódio e há confusão e bombas e barcos de guerra...

Ó Senhor, faz com que eu compreenda isto tudo, o que vós quereis; faz com que eu sofra com eles, eu quero amá-los a todos com pureza e verdade... O Senhor vem aí!...

Olhe, resei alto, para si, Ba. Fui sincero. Estou contente. Adeus! Quero que Ele a ame muito a si.

Adeus.

Santarém, 25/06/1946

Creio que, profissionalmente, cumpri o meu dever. A minha vida êste ano passado, foi realmente, depois de alguns anos de vendaval brutal, um bom período de relativa calma. Marcho para o equilíbrio. Comn a Graça do Senhor hei-de consegui-lo e realizar-me como Ele quer que eu me realize. Como vê, nem tuso são espinhos.

Apostolado? Entre muita asneira, muito “desviar o olhar do mestre”, jou orgulho e egoísmo a maior parte das vezes, nas minhas relações procurarei “transformar”, levar a inquietação aos corações e alguma coisa, vivendo na sua graça, consegui. Não estou descontente. Que Ele me ajude a corresponder mais e melhor à sua graça.

Sabe que devo ir aí brevemente? Deus queira que ainda a encontre. Mesmo porque lhe quero pedir um favor: Tenho o maior interesse em ver se consigo livrar da tropa um rapaz que vai casar com uma primita minha. Par isso conto consigo principalmente. Eis o júri:

Presidente: Major Côrte Real

Médico: Cap. Dr. João de Penha Coutinho

Secretário: Tenente José Joaquim de Andrade.

Irei aí e falarei à Senhora de Côrte Real. Precisava sobretudo de uma “cunha” boa para o médico, o principal elemento nisto da inspecção.

Conto consigo, Justina. Perdoe-me...

Se fosse para mim era capaz de não pedir... e é que não pedi mesmo! Prometi ao rapaz. Confesso que me desagrada profundamente. Mas tenho de fazer o possível. E o P. Roque poderá fazer alguma coisa? Dou-lhe o nome do rapaz já, embora não estejam ainda marcadas as datas da inspecção a realizar em Alcanena. Deve ser no fim deste mez, princípio do outro.

António Louro dos Santos Grilate Ganau, filho de Manuel dos Santos Guilate Ganáu e de Clementina Louro, da freguesia do Espinheiro, concelho de Alcanena.

Dará, assim o espero.

Raparigas? Ultimamente, com a preparação dos exames, tenho estado menos preocupado com isso talvez. Praticamente estou na mesma.

Nos últimos dias que estive em Coimbra dois acontecimentos me impressionaram fortemente, o 1º deles sobretudo: A tomada de hábito duma freira carmelita, irmã duma rapariga amiga, no Carmelo de Coimbra e a estadia de alguns dias em Coimbra da D.M. Manuela Carrejo, em que conversámos bem, simples e sinceramente. **Compu...** não é verdade?

Pronto, já fiz o “relatório” **meu-sal**. Agora ralhe-me adoravelmente, como costuma, manita!...

Ah, uma novidade: Chamaram-me para a direcção da C.A.D.A. para o cargo de 2º secretário. Priocurei esquivar-me o mais que pode. Será para mim um grande sacrificio **(.....)**

Tinha resolvido não dar as aulas de moral para me dedicar todo à medicina e puder assistir às teóricas, sobretudo de Fisiologia, que me são necessárias, mas nem dá-lhe, pois pode ver que pelo facto de ser professor me não chamem. É mais uma possibilidade de fuga e eu tenho de as aproveitar todas, não é? Vamos lá a ver... Se escapar agora em fevereiro, fico salvo.

Outro assunto: Não sei se lhe disse que, ainda em Lisboa, quando a Arlete me veio falar por causa do tal rapaz que a não larga para namorar, aflita, eu lhe disse o meu estado de alma e pedi-lhe que me dissesse como encararia a possibilidade de um namoro – **meio**

que nos conduziria ao casamento ou à vida religiosa. Recebi uma carta dela cá em que me diz quer recomeçar a vida comigo, mas se foi no carácter especial de namoro. Antes pelo contrário. Falei ao P. Fernando. Ele voltou-me a dizer firmemente que iria contra a sua consciência aconselhando-me a ir absolutamente p. o casamento. Está convencido que eu tenho vocação sacerdotal. Pensa que a Arlete acabará talvez por se fazer missionária também e achou bem este namoro especial em que ambos nos ampararíamos e subiríamos para Ele. Escrevi uma carta à Arlete em que lhe dizia absolutamente tudo o que lhe podia dar e queria receber e estaria disposto a começar com ela um namoro com este carácter. Pedi-lhe que pensasse muito e bem e não nos fizesse dar um passo errado outra vez. Veio hoje outra carta dela... Olhe, mando-lha, bem como a 1ª para que as leia e interprete. Hoje fiquei muito triste...

Estou disposto a acabar de uma vez para sempre com esta situação e cortar inteiramente a relação com ela, se fôr necessário.

Eu compreendo-a bem, mas no entanto, esta carta chocou-me: Eu afinal estava pronto a renunciar a todas as raparigas e casar com ela ou com nenhuma... Penso que muitas outras raparigas compreenderiam...

Pronto, chegou o Pai, tenho de ir jantar.

Achammm ? Sbe? Está- uma luta em mim. Parece-me uma deselegância grande mandar-lhe os cartões da Arlete. Aí não acha? Tenho toda a confiança em si.

Saudades do sempre seu.

26-06-1946

Carmelo em coimbra (assistiu ao tomada de hábito)

Festa da Epifania 1945

Dualidade entre sacerdócio e casamento 1 e 2

1ª Carta

Santarém 27/03/944

PAZ! Seja louvado Nosso Senhor Jesus Cristo!

Recebi a sua boa carta, que agradeço. Sabe? Senti uma grande alegria ao saber que a minha peçazita lhe tinha agradado, quero dizer-lhe que cada vez me inspira mais confiança e que portanto a sua opinião, sempre bem fundada e argumentada, sôbre qualquer assunto tem para mim grande pêso. Claro, neste caso vejo que citou apenas aquilo que na “Renúncia” lhe agradou e que “se esqueceu” de falar no que, com certeza. Lhe desagradou.

No entanto, com esta restrição, (...) unilateralmente. Mas eu vou ajudá-la a completar a crítica; quem? Ora vamos lá: 1ª) Não obstante a simplicidade do diálogo e o ritmo vivo da acção, tanto exterior como interior, há na efabulação da peçazita qualquer coisa de “antigo”, de “melodramático”: Aquele personagem que no dia dos anos, aparece 40 anos depois...

Enfim, êste talvez seja o principal, mas terá tantas outras, tantas... Pode crer que não me iludo quanto ao real valor do trabalho: É uma brincadeira “teatral” engraçadita... Também pode crer que não quiz ir mais longe quando a escrevi nessas escassas 4 ou 5 horas. Por isso fiquei muito, muito contente e perfeitamente compensado com a sua carta e a do Carlos: Ainda bem que gostaram.

Concordo consigo em que a peçazita não será compreendida por uma assistência qualquer. Tenho pena de não a ver representada com rapazes e raparigas.

Pede-me autorização para fazer dela uma adaptação: Mas eu não lhe disse que ela era “sua”? Tem agora necessidade de me pedir para usar como quiser o que lhe pertence?... e(?) ... até muito prazer em ver o arranjo. Mais, não quero combinar nada consigo a esse respeito: Isso me tiraria a expectativa. A Justina fará que quiser, inclusivamente alterará, se achar necessário, a psicologia das personagens. Eu confesso que ficaria um pouco atrapalhado com êste arranjo pois ele se afigura difícil: Mas a Justina lá sabe e... aguça-me a curiosidade.

Qualquer dia, quando puder, hei-de escrever uma para si, isto é, uma peça que (?) de uma figura de mulher que a Justina interpretará. Já a tenho mesmo mais ou menos imaginada... Já falou com o sr. P. Roque a este respeito? Talvez ele arranja-se uma solução e a Renúncia podem ir assim. Cá em Santarém conseguia-se tudo, tenho a certeza. Talvez assim uma sessão particular com convidados apenas? Enfim, nessas coisas é puero prudência e... espírito de obediência.

Quer ver? Agora, hontem, numa busca às coisas velhas, encontrei um episódiosito dramático escrito há mais de 5 anos, quando eu tinha uns 17 ou 18 anos, “Este homem vai morrer!”. Tinha só uma mulher, mas muda (?), vem alteração, para homem e mando aos rapazes. É uma infantilidade, escrita no princípio da minha conversão, em que exalto a figura de um Padre, com muitos entusiasmos, com linguagem impolada e acção pouco natural, errada. Tem no entanto 4 papeis fortes que abrirão o apetite aos rapazes com habilidade... Não queira ler, não? Pode crer que se riria de mim...

Mas enfim... mudemos de assunto... Sabe? Estas coisas de récitas, têm algumas coisas boas, mas também trazem outras más, aborrecidas: Nestas festas vivemos assim num fervilhar de vaidadesinhas sem importância de maior, mas que impedem o progresso espiritual, porque muitas vezes tiram a calma, excitam, provocam ressentimentos... No entanto eu gosto muito. Sabe? Já estou em Santarém.

Não me importei que mostyrasse a minha carta ao Carlos: No entanto este escreve-me e mostrasse aborrecido com aquela minha frase: “O Carlos na mesma”. Teve receio de que a Justina dissesse alguma coisa à M. de Lourdes. Também me parece que ele agora está menos fechado em si, se dispersa mais. Esta é a cura.

O Teixeira e a Justina têm o ocupar, entusiasmo-lo. E a M. de Lourdes ? (?) Gostaria de saber...

Partilho inteiramente da sua opinião à cêrca do Diogo: É um rapaz invulgar. Se ele aprecia as minhas cartas, eu não aprecio menos as dêle. É duma simplicidade, duma sinceridade edificantes! Êle, com o Carlos e o Maurício, constitui uma trindade de almas lindas nas quais nas quais eu gosto muito de contemplar Nosso Senhor. Têm-me feito muito, mesmo muito bem. Devo-lhes imenso. São três dos melhores rapazes que tenho conhecido. E eu já conheço muitos... Olhe que o Maurício tem umas qualidades naturais e sobrenaturais que o tornam um dos rapazes mais aptos para o apostolado que tenho encontrado: Nêle quis o Senhor que a alma e o corpo estivessem como o objecto para a sua imagem...

De todo o meu coração lhe agradeço as suas orações . Procurarei pagar-lhe com amizade. Pode crer, preciso muito, mesmo muito delas: Estou atravessando o período mais difícil

da minha vida. Aceito reconhecido o “intercâmbio” que me propõem. Tenho muitas saudades e não sei se deixarei passar as férias sem ir aí. Sabe? Tenho, sinceramente, a convicção de que a “Casa dos pequeninos” há-de ser uma bela realidade. Confirmar. Escreve sempre. Adeus! Muitas saudades do Irmãozinho em Cristo Jesus.

Martinho

2ª carta

Tempo de Páscoa

10-4-944

Seja Louvado Nosso Senhor Jesus Cristo!

Minha Boa Irmã em C.J.

Sabe? Parece-me que a Justina me habituou mal: Senti um pouco a demora da sua última carta: Talvez por, em férias, ter o tempo mais livre e portanto maior preocupação com o correio (eu gosto sempre imenso de receber cartas...) talvez por causa dos nossos “negócios teatrais”, talvez... enfim, com certeza por tudo isto, o que é certo é que quando, aos esperar o correio, ele me não trazia nada, eu ensaiava uma careta, reminiscências do antigo e mimalho “beicinho”...

Seguirei a ordem da sua carta: Começaremos pois por conversar à cêrca dos nossos empreendimentos teatrais: Somos um autor e uma adaptadora positivamente falidos!... Sabe qual o consolo do argumento de que se servem os artistas quando vêm o seu trabalho – uma escultura, um quadro, uma peça literária, musical ou teatral, do- rejeitado? Olham altivos por sombró o hombro, levantam as sobranceiras, estendem o lábio desdenhosos e dizem: “Sou um incompreendido!” ...

Pronto, nós podemos fazer como eles!...

Enfim, que lhe hei-de dizer? Também tive pena de não levarem a “Renúncia”, mesmo bastante pena, pode crer: Gostaria muito de as ver, a si e à M. Lourdes, nesses papéis. Uma coisa é certa: O sr. Padre Roque que a rejeitou é porque algum defeito grande lhe achou, pois de contrário, tenho a certeza de que, por mera gentileza para comigo e consigo, estou certo de que a levaria: O defeito deveria ser muito grande!... Tenho a impressão de que achou “muito ousado” o tema... Uma coisa que lhe quero dizer: Compreendo muito bem a sua relutância em representar essas “fantoçadas” sempre mais ou menos estúpidas sem nenhuma beleza e acho (eu cá vou fazendo o mesmo) que deve lutar o mais possível contra essa lamentável tradição. O cristão deve ter em tudo a preocupação da beleza e da perfeição, mesmo nas suas festinhas. Estas poderiam ser uma

escola em que os espectadores e sobretudo as intérpretes, aprenderiam a educar a sensibilidade, a tornar mais elegantes as meninas, a falar com mais propriedade.

Até mesmo nas suas festas, quando brinca, o cristão deve ser apóstolo. Daí a minha preferência pelos temas religiosos apresentados com interesse, com beleza.

E porque, tendo nós o cristianismo, temos tam lindos, havemos de raiar fora dele e representar essas “patéticas” mais ou menos cómicas a que nos habituámos? No entanto, isto sempre é preferível em muito, a essas peçazinhas católicas, burguesas e acanhadinhas, eterno conflito entre “a menina boa e a menina má”... Sei que o argumento usado é êste: “Ora, nada de coisas sérias, pois é preciso que se saiba que os cristãos são alegres!”.

Parece-me que, depois duma dessas festas da A.C. um espectador com um pouco de gosto e sincero haveria entes de dizer: “Como esta gente é acanhadinha e sensaborona! Representam agora essas pobres peçazitas (e só as piores...) que encantaram as nossas avós (claro, partindo do princípio que não eram muito exigentes...)...”.

Ora, este é um mal quasi geral. Aí, em Abrantes, na verdade, essa tendência para o “frio” e “mais” é muito forte. E olhe que é pena, pois com os rapazes e as raparigas que aí há, alguns com muito geito, poder-se-iam fazer coisas belas. Enfim, paciência.

No entanto parece-me, sei que não é esse o pensamento da sua Eminência: Lembra-se do (...?))congresso) das raparigas com aquela bela récita do teatro vicentino feita no Nacional? Ai que se o sr. Padre Roque assistisse a um desses autos em que por vezes aparecem personagens a pôr bem em relevo “pôdres” que já então afriavam a Igreja, com uma força e violência surpreendente o sr. Padre Roque naturalmente desmaiava, o ser. Patriarca gostou a apsorou. Por outro lado, a Justina acha que essas “palermices teatrais” da A.C. se representam nos seminários? Olhe, ainda um dia destes assisti nos Olivais à representação de uma peça francesa, de teatro mais ou menos futurista, da corrente moderna de Paul Cladel, traduzida, ensaiada (com a orientação do actor Roble Monteiro!!) E interpretada pelos seminaristas, numa encenação de cortinas belíssimas, tudo quanto há de mais moderno.

Temos na verdade de reagir contra o mau gosto ou a falta de conhecimentos em que nos querem afogar (não falo já só nestas coisas de festas).

Vê? Sabe o q’isto no findo traduz?

É aquela mesma irritação que a Justina sentiu... No entanto falo com sinceridade e acho que tenho razão. Ainda não recebi a sua adaptação. Mande-me, sim? Gostaria muito de a ter. Bem, a nossa conversa hoje foi toda teatral: Desculpa, sim? Quero muito as melhoras do seu sobrinho. Adeus! Escreva sempre. Saudades do irmão em C.J.

Martinho

3ª carta enviada ao PEDRO

4ª carta:

(Desculpe rasgar-se o papel... sou um desastrado...)

Lisboa, 15-4-944

Minha boa Irmã em M. Senhor

Há quanto tempo recebi a sua carta? Ui há tanto já!...

“Decerto nunca mais torna a cair na asneira de dizer que tem prazer em ler cartas minhas!”: É assim que ela termina, não é? Pois bem: Pois bem: Torno a cair na asneira e a repetir, depois da sua última carta, que sinto muita alegria ao ler as suas cartas. Sabe o que isto quer dizer, não é verdade? Mais e tam grandes como esta que me escreveu, aliás interessantíssima. Combinado? E a nossa Casa dos Pequeninos? Mais novidades? Mande dizer, sim? Estive com o nosso Teixeira a quando da comunhão Pascal dos nossos soldados, num dos últimos domingos, mas êle não me disse mais nada de novo. E a festa, sempre a organisa? Olhe, depois da sua carta me ter chegado às mãos, nasceu-me a idéa de fazer qualquer coisa para a festa: Dessa ideia nasceu uma peçazita que mandei ao Carlos recomendando-lhe que lh’a leve, pois na verdade, de certa maneira é sua, pois foi a pensar nas suas iniciativas que a escrevi. Vai um rascunho, a lápis, pois tenho de preparar um exame próximo e não posso perder mais tempo: Desculpar-me-á, não é verdade? Que tal ela é? Simples, despretenciosa, feita toda de coração e para os corações. Tema: a Vocação. Com um tema deste há por vezes o perigo de fazer um trabalho massador sobretudo para os que não têm Fé, creio que este trabalhito (e é este talvez o único mérito) consegue interessar, não fatiga. E daí talvez não... gostaria que a representassem: Claro, no caso de lhes interessar, de o poderem fazer. Caso contrário, fico contente na mesma, pois mostrei-lhe que tinha boa vontade.

Eu próprio, caso seja em época que eu passe (as férias da Páscoa, por exemplo) poderia fazer um dos papéis. Apontaria para estar dois dias convosco.

E a vossa comunhão Pascal? Muitas raparigas? A nossa é no domingo na Sé. Vamos lá a ver como rairá... Gostaria de lhe escrever mais, mas chegou agora um colega meu que me vem buscar para irmos ao bairro da Curraleira – um daqueles célebres bairros da lata

– onde a J.U.C. e J.I.C.F. têm acção social, bem interessante por sinal. Olhe, a M. Justina, havia de gostar! Quando vem cá a Lisboa? Podíamos ir lá assistir a uma aula. Combinado? O Carlos? Como sabe, na mesma. Sinto uma grande afeição por esse rapaz. Bem, adeus! Escreva sempre. Muitas saudades do Irmão em Cristo Jesus.

Martinho

CARTA N. 5

27-4-944

Paux: achei muito bem a adaptação da Renúncia: Aquela idéia da crta foi belíssima! Confesso que não me tinha lembrado de tal

Minha boa Amiga

Parabéns! Ora ainda bem que as coisas se dispuseram como nós as queríamos... E então logo o Alfredo Cortez! É hoje, sem dúvida, o nosso primeiro dramaturgo. Fiquei contente e com muita vontade de assistir à récita. Tenho ouvido falar muito de “Lourdes”, mas ainda não conheço. No entanto já li e apreciei Tá-Mar, A la Fé (A lenda da lealdade) e o Bâton. E magnífico! Um caso isolado no teatro de hoje. As duas primeiras tenho-as, são minhas, estão à sua disposição... Quanto ao que me indica na sua carta, para falar ao escritor, pensei e resolvi não ir lá sem que primeiro leia a peça. Bem vê que o Senhor me havia de apresentar argumentos e eu não podia abjetar-lhe nada... Além de que era pouco elegante ir falar com o nosso homem de teatro mais apreciado e pedir-lhe para permitir a troca do “Pai” numa “Mãe”, assim à cegueira, sem ao menos poder dar-lhe algumas razões. Bem sei que a Justina julgara que eu já conhecia “Lourdes”... Temas pelo nosso lado o facto de Alfredo Cortez ver um convertido e portanto um simpatizante com A.C. No entanto não sei como ele encarará o pedido: Bem vê, êle deve ser bastante cioso dos seus trabalhos. Parece-me que o melhor será o sr. Padre Roque escrever-lhe nesse sentido. Afasta assim mais a ideia de uma “brincadeira teatral”, não acha? Será o melhor. No entanto, se quizer, mande-me a peça (não a encontrarei cá com facilidade, pois é edição antiga) e eu irei falar com ele logo.

Compreendo muito bem a atenção que se deve ter para com os escritores, mas... se houvesse um processo de se representar a peça sem lhe dizer nada... Encontrar-se iam possíveis complicações: Mudava-se o nome da peça e mudava-se o nome das

personagens. No entanto... também acho mais também acho mais cristã a primeira atitude. A morada é de facto a que indica, na R. de Santa Marta.

Fomos injustos para com o Padre Roque. Resarei mais por ele.. Gostei muito, muito de ver os nossos rapazes. Os jucistas (jesuítas????) igualmente os apreciaram, sobretudo o Paulo Venâncio, presidente local. Aquela Trindade – Maurício, Carlos, Diogo – representaram admiravelmente a seção(?). Adeus! Escreva dizer o que resolve sim? Quando é a récita? Adeus! Muitas saudades do Irmão em Cristo J.

Martinho

20 de junho de 944

Lisboa

Carta 6

“Seja louvado Senhor Jesus Cristo”

Recebi a sua carta da qual, pode crer, muito gostei porque estimulou e animou. Muito obrigada!

Agradeço-lhe e a esse querido amigo que é o Carlos o interesse com que me acompanhou. Deus lhes pague! Continuo a admirar em si as qualidades de (abu?)) e compreensão com que O Senhor a dotou. Mantenha sempre essa veia, cada vez mais viva no seu coração a chama Ardente e pura do Amor e essas qualidades muitos (verço???) hão-de prestar ao serviço do Mestre. Procure educar mais e mais a sensibilidade, procure tornar-se cada vez mais meiga (claro, sem fraqueza), cultive as virtudes tam lindas da simplicidade, da unidade e acima de todas a da caridade. Sabe porque lhe digo isto? É que eu sei que o desenvolvimento destas qualidades mais do coração, mais de Amor, nos tornam mais atraentes, duma simpatia mais acessível. Compreende?

Diante dum cristão assim, dir-se-á logo ao primeiro contacto: “Como é simpático. Gosto dêle”. E a gente aproxima-se com gosto ... Se o cristão não for realmente inteligente e culto, se não souber “abeirar ???”, estudar a alma que dêle se abeira, evidentemente que o ascendente por êle exercido acabam por desaparecer ao fim de mais ou menos tempo. Ficarà certamente com um amigo mas não com um admirador. Evidentemente que é pior ainda sob o ponto de vista do apostolado que a alma a dor do mestre nos admire mas não nos ame. Este último caso é, como sabe, o caso dos intelectuais frios que desdenham o coração e a sensibilidade. Sabe? Estas coisas que lhe digo – uma conversa – Dizem-me respeito a mim, certamente a si também e... todas as que unem nas falanges do Senhor. Não acha? Eu parece-me que a Justina se não conseguiu ainda este equilíbrio entre a cabeça e o coração, está lá muito próximo... Ou pelo menos – e isto é que eu lhe quero

dizer com todo este complicado discurso- Tem qualidades naturais (muitos não as têm, bem sabe) para, com a graça do Senhor ser amada e admirada (quere-me parecer que deve talvez forçar um pouco mais esta tecla do Amor. Aliás, a Justina já enveredou por esse caminho) É ver a estima que os rapazes lhe têm...!

Carta 7

Carta 8

23 de junho de 1944

Lisboa

(a Primeira página está fotografada. Tem uma nota deitada.

2ª página da carta 8

Quem me dera ter aquela simplicidade, aliás encantadora, aquela conformidade tam (...) e ao mesmo tempo tsm rica de dinamismo interior do nosso Teixeira Duarte! Eu queimomenestas ardências freverosas que ora me atiram lá para cima envaidecendo-me de Amor e beleza, ora me arruínam brutalmente cá para baixo para o mundo do pô-dre, da miséria, da lama feia mas que também embriaga, também endoidece. E eu não posso cair porque sou de Cristo. E o Senhor ama-me e tem-me dado forças, pelo menos para não cair nos grandes males (...???)! Êste – afinal o de todos nós um problema. E os outros? Eu quero dar-me inteiramente e Êle porque o amo, porque quero que me amem muito e Ele é o Amor. “Dá-me, filho, o teu coração!” Quero dar-lhe o meu coração inteirinho, a minha vida toda. A Justina sabe tudo, não é verdade?

Os meu pobres pais, aliás tam bons...

Tudo isto me tira a força de que careço para o estudo, me faz viver inquieto e insatisfeito, perdi o gosto pelo curso e por isso não lhe dou o que devia. Compreende? Bem, isto hoje foi um desabafo, por sinal aborrecido.

Sabe? Gosto de conversar consigo sobre estes assuntos (‘’’) apostolado, etc. É uq as suas cartas não são “balofas”, têm “suco”, ensinam qualquer coisa. Tenho confiança em si. Sabe o que estou a pensar?Que estes elogios aliás sinceros, a poderão perturbar um pouco, embora vindos dum “rapazito” como eu... Mas olhe, eu sei por mim, (sou terrível e estupidamente vaidoso) que passadas as primeiras reacções, estas coisas, quando a gente as sabe sentidas, estimulam, dão confiança, confortam. Pelo menos a mim acontec-me assim...

Mais uma vez: agradeço-lhe reconhecido a sua carta, sabe? O segredo da felicidade relativa é claro, para mim está neste programa: Esquecer-me de mim, renunciar ao meu (‘’’???) “eu”. Dar-me todo ao Cristo total.

Pode crer que é assim...

Eu tenho pago muito mal o amor do Senhor, creia. Êle quer fazer de mim qualquer coisa de útil, assim um “para raios”. Para isso é preciso sofrer.

E eu em vez de Lhe dar graças e pedir mais, não faço(?), tenho medo, quero fugir para situações fáceis. E o Snhor fustiga-me, chicoteia-me... E eu em vez de baixar a cabeça mansinho, quási me revolto, fujo, grito, agito-me, choro. O Senhor tem tido tanta paciência para mim... E eu amo-O, quero fazer o que Ele quer, quero pertencer-Lhe. O Senhor tem sido tam bom para mim. Tenho-O ofendido tanto, pode crer! Compreendo-o, sei que é bom O que Ele quer, sei que é preciso que sofra furiosamente, sei que assim salvarei almas, sei que só assim poderei purificar esta carne pôdre, sei, quero, ficar a sangrar, livre de porcaria, de vaidades. Quero ser Santo. É tam difficil ao Senhor amar o demónio em mim!

ANEXO VI

TEXTO QUE SERVIU DE BASE À FOLHA DE SALA DO ESPETÁCULO DE
2005 - BERNARDO SANTARENO. NOS TÚNEIS DA LIBERDADE.
PRODUÇÃO VETO TEATRO OFICINA.
DOCUMENTO GENTILMENTE CEDIDO PELO ENCENADOR NUNO
DOMINGOS.

Veto Teatro Oficina

Circulo Cultural Scalabitano

BERNARDO SANTARENO

...NOS TÚNEIS DA LIBERDADE

SINOPSE

O Veto Teatro Oficina apresenta “Bernardo Santareno... nos Túneis da Liberdade”, narrativa dramática em 2 actos, da autoria de Fernanda Narciso e José Ramos, e, com leves alterações, textos dramáticos e epistolografia de Bernardo Santareno.

Revelando-nos a vida do escritor, amante da bondade do ser humano e da liberdade, o espectáculo, estrutura-se num texto construído a partir de testemunhos de familiares e amigos, suporte em correspondência pessoal e onde os textos dramáticos do autor estão bem presentes.

Pretende-se retratar o início do amor do escritor pelo teatro, ainda na fase de amador, a sua intensa actividade cristã até à formatura em medicina, em Coimbra; as suas apaixonadas, de quem se ouvia: “um amante puro e delicado”; o desencanto com uma certa Igreja; a actividade como o maior dramaturgo português contemporâneo; o envolvimento político e de oposição ao Estado Novo que motivaram perseguição, ostracismo e censura; a verticalidade do homem até ao seu fim que, apesar das permanentes dificuldades materiais, encontra arauto na personagem do Padre Martinho: “Sou novo. Sinto-me livre. Estou preparado para a luta.”

Sobre Bernardo Santareno, escreveu António Pedro, no Diário de Notícias, em 1957: “Acontece, como me aconteceu, pegar sem fé num volume de peças de teatro de um autor desconhecido e descobrir, com deslumbramento, um grande dramaturgo, com certeza o maior dramaturgo português, com certeza um dos casos mais sensacionais da dramaturgia contemporânea, depois de Lorca.”

Curiosamente, na sua encenação de “A Promessa”, entrou uma grande actriz recentemente desaparecida que se estreou no nosso Teatro Taborda: Alda Rodrigues.

Daí que nesta produção, homenageando Bernardo Santareno, o Veto Teatro Oficina e o Circulo Cultural Scalabitano, assinalam simultaneamente um dos seus maiores nomes de todos os tempos, o desta grande actriz portuguesa.

A encenação será de José Ramos e Nuno Domingos, e conta ainda com cenografia de Fernanda Narciso, Desenho de Luz de Helder Santos e Coreografia de Vítor Murta.

Veto Teatro Oficina

Circulo Cultural Scalabitano

BERNARDO SANTARENO

...NOS TÚNEIS DA LIBERDADE

Autores.

José Ramos e Fernanda Narciso

Encenação / Direcção de Actores

José Ramos e Nuno Domingos

Cenografia

Pedro Marcos, José Ramos e Nuno Domingos

Coreografia

Victor Murta

Desenho de Luz

Helder Santos

Desenho de Som

José Ramos

Sonoplastia

Francisco Cercas

Cabos de varanda:

Luís Coelho e Nuno Salvador.

Participação especial:

Encarnação Noronha (Bailarina)

Veto Teatro Oficina

Círculo Cultural Scalabitano

BERNARDO SANTARENO

...NOS TÚNEIS DA LIBERDADE

ELENCO

Ana Gargaté,
Angelina Jordão,
Diana Domingos,
Filomena Caetano,
Filomena Pereira,
Joana Sousa,
Leónia Santos,
Maria José Couto,
Marta Gomes,
Orlanda Ramos,
Sandra Pinheiro,
Sara Gabriel,
São Marecos,
Suzana Alves,
Tânia Santos

António Júlio
Bruno Alves
Carlos Gabriel
David Gomes
Eliseu Raimundo
Francisco Ferreira
Francisco Selqueira
Luís Coelho
Mário Marcos
Nuno Domingos
Pedro Marcos
Tiago Salvador

BERNARDO SANTARENO

...NOS TÚNEIS DA LIBERDADE

António Martinho do Rosário, mais conhecido pelo pseudónimo de Bernardo Santareno nasceu em Santarém a 19 de Novembro de 1920, na calçada de Alfange, nº 7, filho de um republicano anticlerical em extremos, que o 28 de Maio exacerbou. Seu pai entrou em revoluções e foi preso por várias vezes, vindo a ser deportado para Angola, quando o filho tinha 8 anos. A sua meninice foi assim marcada pelas ausências do pai.

Contudo, foi um bom estudante liceal. Muito dedicado à poesia que cultivou quer escrevendo, quer declamando, bem como ao teatro, a que se dedicava com meninos da sua idade, dirigindo-os, intervindo como ensaiador, actor e escritor de alguns textos.

Acabou por ser um grande animador dos meios académicos locais, especialmente na juventude escolar católica, onde o teatro tinha um bom mestre no Padre Fernando Duarte. Participou em várias récitas onde se destacou com assinalável êxito.

Lisboa, para onde foi estudar medicina, criou-lhe uma imensidade de problemas, pois não só não se adaptou ao curso, como foi acometido de um exacerbado fervor religioso, que o levou a fugir para o seminário, onde o pai o foi buscar à força.

Uma aproximação entre pai e filho levou este a estudar para Coimbra, onde se formou em medicina.

Sempre com a poesia e o teatro como principal objectivo da sua vida, veio para Lisboa exercer medicina, em especial para estabelecer relações profundas com o meio intelectual, como veio a suceder.

Estreou-se em 1954 com a apresentação do livro de poesia “A Morte na Raiz”, adaptando pela primeira vez o seu pseudónimo.

Em 1955, apresentou “Romances do Mar” e em 1957 “Os Olhos da Víbora”, uma boa preparação para as primeiras peças de teatro, que surgiram ainda em 1957, numa altura em que Santareno se consumia na Terra Nova, na frota bacalhoeira.

Este primeiro livro de teatro continha três peças: “A Promessa”, “O Bailarino” e a “Excomungada”.

Em especial “A Promessa”, trouxe Santareno ao grande palco do teatro português, tendo-o alguns críticos considerado como o maior dramaturgo português depois de Gil Vicente e Almeida Garrett. Tornou-se imediatamente uma necessidade, a representação de “A Promessa”, o que veio a acontecer no Porto, pelo Teatro experimental, onde António Pedro sentiu a necessidade de serem corridos riscos, sendo certo que a censura do Estado Novo imediatamente proibiu a sua exibição e um grupo de activistas católicos lançou uma campanha contra o novo dramaturgo.

Depois foi um nunca mais acabar de produções e proibições, uma luta tenaz contra a censura que só findou com o 25 de Abril.

BERNARDO SANTARENO

...NOS TÚNEIS DA LIBERDADE

TESTEMUNHO

Em 1959 publica “O Lugre”, resultado da sua experiência na frota bacalhoeira, e “O Crime de Aldeia Velha”, mais uma peça que a hierarquia católica combateu, e, ainda o único livro em prosa que escreveu, uma verdadeira epopeia dos pescadores do bacalhau, intitulado “Nos Mares do Fim do Mundo”.

Em 1960, Santareno ferve. Tem em forja quatro peças e uma fábula ballet, que não consegue publicar devida às dificuldades com a censura e que acabaram por vir a lume em 1961, sabe-se lá como... Trata-se de “António Marinheiro (Édipo de Alfama)”, de “Anjos e o Sangue”, de “O Pecado de João Agonia”, de “O Duelo” uma peça com motivos de gente ribatejana e, finalmente a fabula ballet referida.

No ano de 1960, ao fazer quarenta anos, queixa-se amargamente, mas, como escreve ao pai, “...vai aguentar tudo, desconforto, solidão, incompreensão de quase todos, falta de dinheiro”, tudo o mais que vier, mas há-de realizara as suas obras contra tudo e contra todos. Sabe que tem força suficiente para isso. Não é nem nunca será um burguês (comer, dormir, ganhar dinheiro), um animal de capoeira. Não tem inveja de nenhum colega que conseguiu todas essas coisas na vida. É, e será sempre cada vez mais fiel a si próprio, custe o que custar, ainda que rebente. Proibiram-lhe “O Duelo”, proibiram-lhe “O Pecado de João Agonia” e estão quase a proibir-lhe “Os Anjos e o Sangue”. Não importa... Em 1961 acabam por surgir todas estas peças, contra tudo e contra todos.

Em 1962 é “A Anunciação” e, finalmente, em 1966 “O Judeu”, uma peça que faz esquecer os seus juvenis impulsos religiosos, onde se põe ao lado daqueles que o Estado persegue com o silêncio cúmplice da Igreja.

Segue-se “O Inferno” em 1968, “A traição do Padre Martinho” em 1969 e “Português Escritor Quarenta e Cinco Anos de Idade”, em 1974, peças que fazem de si um cada vez maior interventor político.

Depois do 25 de Abril, continua a sua intervenção política e publica “Os Marginais e a Revolução” em 1979, que inclui quatro títulos: “Restos”, “A Confissão”, “Monsanto” e “Vida Breve em três fotografias”. Em 1980 publica “O Punho”, vindo a falecer neste ano.

Foi traduzido em muitas línguas e representado além fronteiras.

Foi agraciado com a Medalha de Ouro da Cidade de Santarém e condecorado com o grau de Grande Oficial da Ordem Militar de Santiago de Espada, por Sua Excelência o Senhor Presidente da Republica Portuguesa.

Joaquim Martinho da Silva
(Advogado e familiar)

I. Veto Teatro Oficina

Circulo Cultural Scalabitano

1. O NOME DO VETO

Em Maio de 1973, o Carlos Oliveira e o Gomes Vidal, tinham lido que em maio de 1897, Konstantim Stanislavsky¹, recebeu convite do dramaturgo Nemirovitch Dantchenko, para fundarem o “Teatro Artístico de Moscovo”.

Ficou então acordado entre ambos e exarado em acta que nas suas produções, o primeiro (Stanislavsky) teria direito de veto nas questões artísticas e o segundo (Dantchenko) teria direito de veto nas questões literárias.

Na altura, escreveram na acta que bastava que um deles “...proferisse a palavra mágica VETO, para que a questão ficasse imediatamente solucionada, sem possibilidade de nova discussão, recaindo todo o peso da respectiva responsabilidade sobre aquele que a pronunciara.”

Em 1973, as sete pessoas que reiniciaram a actividade do grupo², também queriam exercer o seu direito de veto em relação a muitas coisas que se passavam na sociedade portuguesa, mas as condições objectivas em que se vivia, tal não permitia.

Então resolvemos que se não podíamos exercer o direito de Veto, ao menos podíamos anunciar essa vontade. Foi o que fizemos assumindo-o como nome.

Veto Teatro Oficina
10/05/07

¹ Actor e encenador russo, criador do ainda hoje célebre sistema de preparação de actores “O Método” - que em 1947 começou a ser ensinado nos Estados Unidos, no “Actors Studio” - laboratório teatral de formação de actores, fundado por Elia Kazan e Lee Strasberg

² José Ramos, Carlos Oliveira, Gomes Vidal, Helder Santos, Maria João, António Manuel Batalha e Nuno Domingos

Veto Teatro Oficina

Circulo Cultural Scalabitano

II. História do Veto

(breve síntese)

Em Outubro de 1969, José Ramos, José António de Oliveira Beja, Nuno Netto de Almeida, António Júlio, ex-alunos do Professor Carlos de Sousa e, Carlos Oliveira, deram força a um projecto, começando por representar teatro para crianças, aos domingos de manhã. Espectáculos com entradas gratuitas, no Teatro Taborda a que se seguiam representações em Itenerancia. É nesta altura que surgem, no Circulo Cultural Scalabitano, pela segunda vez os palhaços, interpretados agora por António Júlio e Carlos Oliveira, o Pantufa e o Farófias.

Até Maio de 1973, viveu-se um período de grande entusiasmo, sendo montadas 12 peças de teatro para crianças, apesar das muitas dificuldades e da total falta de apoio oficial.

A 5 de Julho de 1973, o grupo assume o nome de Veto Teatro Oficina, estreou-se um espectáculo de grande ousadia política, dirigido e representado por Carlos Oliveira, Gomes Vidal Maria João, Helder Santos, Nuno Domingos, José Ramos e António Batalha.

Um ano mais tarde, houve conhecimento do processo instaurado pela policia política (PIDE) e das graves consequências que nos atingiriam em Maio, se não tivesse acontecido a alvorada de Abril de 1974.

Finalmente começou a representar-se em liberdade e, desde então, nestes últimos trinta anos, assistiu-se ao mais intenso período de produção teatral, desde que esta arte teve início no teatro Taborda.

A este respeito, realça-se a organização do “Encontro de Mãos Dadas”, acção de formação dedicada a grupos de teatro, entre outros projectos.

O Veto foi fundador da APTA - Associação Portuguesa de Teatro de Amadores, da ARSTA - Associação Regional de Santarém de Teatro de Amadores, do CPTIJ - Centro Português de Teatro para a Infância e a Juventude, instancia que juntava actores profissionais e amadores.

Durante estes anos, elementos do grupo participaram em acções de formação na Irlanda, Finlândia, Hungria, Polónia (mais do que uma vez), França, além de vários em Portugal.

As produções do Veto puderam ser vistas em países como os Estados Unidos, Republica Checa, Inglaterra, França, Finlândia, Espanha e Brasil.

Em Portugal, o Veto percorreu praticamente todo o país, incluindo os Açores e a Madeira, num total de mais de 225 teatros.

Ao longo dos anos, o Veto apresentou 20 produções de teatro para crianças e 26 para adultos. Alguns milhares de espectáculos e muitos milhares de espectadores de todas as idades.

Nos últimos anos, o grupo tem apresentado o seu trabalho sobretudo em Santarém, no Teatro Taborda, onde tem garantido grande regularidade de produção de espectáculos quer para o público adulto, quer para crianças.

Veto Teatro Oficina
10/05/07

ANEXO VII

PROGRAMA DO ESPETÁCULO DE 2005 - *BERNARDO. BERNARDA.*
PRODUÇÃO DA ESCOLA DAS MULHERES

Bernardo Bernarda
Autoria Bernardo Santareno

Textos das peças: O Duelo // A Anunciação // O Pecado de João Agonia
A Promessa // António Marinheiro // O Lugre // O Judeu // O Bailarino
O Punho // Português, Escritor, 45 Anos de Idade // A Confissão

Seleção de Textos *Fernanda Lapa, Isabel Medina*
Encenação e Espaço Cénico *Nuno Carinhas*
Desenho de Luz *Miguel Pereira*
Movimento *Marta Lapa*
Seleção Musical *Nuno Carinhas*
Montagem Musical e Música Adicional *João Bengala*
Assistência ao Espectáculo *Pedro Cavaleiro e Marta Mendes*
Produção Executiva *Dina Lopes*
Fotos *Margarida Dias*
Desenho Gráfico *Paulo Ferreira*
Operação de Luz *Inês Pombo*
Operação de Som *Pedro Cavaleiro*
Spot TV *Rui Rosa, Paulo Ferreira*

Produção Escola de Mulheres

Com
Fernanda Lapa
Isabel Medina

Agradecimentos

// Ana Vaz // António Silva // Cão Solteiro (cedência dos espelhos de cena)
// Centro Cultural Olga Cadaval //
// Directora e Funcionários do Museu da Marioneta
// João Silva // Leonor Castelo // Sano de Perpessac
// Teatro Maria Matos // Teatro S. Luís
// Teresa Lima //

E ainda com o apoio de:



Contactos

e.mail: emulheres-oficina@clix.pt
www.escolademulheres.com
Bilheteira - 213942815

Bernardo Bernarda

textos | Bernardo Santareno
encenação | Nuno Carinhas
com | Fernanda Lapa
| Isabel Medina

de 22 de Abril a 8 de Maio
terça a sábado | 21h30
domingo | 17h00

no Convento das Bernardas
Rua da Esperança, 146
Museu da Marioneta





No décimo aniversário da Escola de Mulheres e vinte e cinco anos após o desaparecimento de Bernardo Santareno, numa homenagem àquele que consideramos ser um dos maiores dramaturgos portugueses do século XX (do nosso ponto de vista estupidamente relegado pelo provincianismo cultural), propusemo-nos visitar a sua obra, tentando descobrir através dela a complexidade e as máscaras do criador, a beleza dos seus textos fortemente poéticos, e a contemporaneidade dos seus temas. Uma viagem aos abismos interiores do autor: a sexualidade e a ambiguidade sexual expressas em sensualidade telúrica, tanto reprimida como violentamente exposta; os medos e os presságios; a procura obsessiva da verdade e da justiça; o angelismo demoníaco; o envelhecimento e a morte.

Estes aspectos recorrentes em Santareno, sempre contextualizados num forte tecido social e político, são os motores do espectáculo. Espectáculo em que se trocam identidades e papéis sociais, num jogo de espelhos em que o Masculino e o Feminino se cruzam, enfrentam, e se dissolvem na utopia de um terceiro sexo que paira (como um anjo) sobre a fragilidade humana assombrada pelos limites da sua condição social de poder apenas ser ou macho ou fêmea.

A Escola de Mulheres

Este espectáculo feito em jeito de homenagem, é constituído por fragmentos temáticos entrelaçados, a nosso gosto, numa dramaturgia da decepção. Alberga recriminações, lamentos, suspensões, cumplicidades dolorosas, premonições, culpas as personagens padecem de mal estares e cruzam as suas incomodidades, reivindicam a sua existência. Retrato a preto e branco de realidades e sonhos que estão para lá do espaço e do tempo em que foram escritos. Fantasmas ambulantes, nus ao espelho, ou de fato e gravata, longe dos regionalismos folclóricos, as suas vozes, são vozes do Teatro, sem espaço nem tempo que os constanja a figuras de almanaque.

Duas actrizes devolvem ao autor a escrita da transitoriedade, os espectros da sua (nossa) finitude envoltos em melancolia, e por causa dela. Água pesada, pó, fogo, ar frio e quente. O espaço vazio é delas...dos seus corpos à luz.

Nuno Carinhas

Bernardo Santareno, pseudónimo de António Martinho do Rosário, nasceu em Santarém a 19 de Novembro de 1920. Filho de pai republicano constantemente sujeito a prisões e desterramentos, a sua infância foi marcada por um certo sentimento de abandono. A morte de sua mãe parece ter agravado a sua solidão. Contra o ateísmo paterno, refugia-se no misticismo e entra no Seminário de onde é arrancado violentamente pelo pai. Forma-se em medicina e, como Tchekov, é junto dos pobres e dos marginalizados de uma sociedade repressora, que quer exercer a sua medicina. Parte nos lugres bacalhoeiros e regista a sua experiência no livro *Nos Mares do Fim do Mundo* e na peça *O Lugre*. Especializa-se em Psicologia e trabalha anos a fio, até à sua morte, com pessoas cegas, na Fundação Sain e junto de jovens no Instituto de Orientação Profissional. Inicia a sua obra teatral em 1957 com a publicação de *O Bailarino*, *A Promessa* e *A Excomungada*. Até 1962 publica quase anualmente uma obra, *O Lugre*, *O Crime da Aldeia Velha*, *António Marinheiro*, *Os Anjos* e *o Sangue*, *O Duelo*, *O Pecado de João Agonia*, *Irmã Natividade* e *Anunciação*. Segue-se uma pausa de 4 anos determinada pelo desencanto de ver constantemente as suas peças proibidas pela Censura e por uma consciência cada vez mais aguda do papel do Teatro no movimento dos intelectuais progressistas numa sociedade que se confrontava com problemas terríveis de repressão, miséria e guerra. Em 1966 surge *O Judeu*, em 1967 *O Inferno* (nunca representada), em 1969 *A Traição do Padre Martinho* e, em 1974, quando tinha já desistido e julgava ser a sua despedida do Teatro, *Português, Escritor, 45 Anos de Idade*. Acontece o 25 de Abril, e Bernardo Santareno vive uma época de exaltação e euforia, participando activamente das grandes transformações da sociedade, obrigando-se a tarefas cívicas e políticas, mas a doença e a entrada no Outono da sua vida coincidem com o declínio da Revolução. O desencanto volta a apossar-se dele. Ainda publica *Os Marginais* e a *Revolução* mas, já não vê publicada a sua última peça *O Punho* (ainda não representada). Morre a 29 de Agosto de 1980, reconciliado com a sua sexualidade e com o conflito, nele sempre presente, entre a fé católica e o marxismo.

ANEXO VIII

CONFISSÃO (1945), DE BERNARDO SANTARENO.
ESPÓLIO PESSOAL DE BERNARDO SANTARENO B.N.P. N-14.

minha transcrição

CONFISSÃO (N 21- 1-54)

(TRANSCRITA DO MANUSCRITO DA B.N.P)

N21/29

CONFISSÃO

Peça em I acto

Personagens

Madalena – pintora – 30 anos

Fernanda – sua tia – 55 anos

Clementina – actriz – 40 anos

Condessa de S. Gens – 60 anos

Gabriela, a sua filha – 24 anos

Salomé – actriz – 20 anos

Tereza – pianista – 27 anos

Raquel – pintora – 30 anos

Inês – escritora – 35 anos

Maria – criada – 20 anos

Época - actualidade

Local de acção – Lisboa

Cenário – *Uma sala elegante. Bom gosto. Móveis antigos, escolhidos. Tapeçarias e reposteiros. Quadros bem despostos. Porta principal ao fundo. Outra, de interior, de comunicação, à D. Janela à Esq. Junto desta um recanto adequado, um quadro grande colocado sobre um cavalete e coberto por um pano de veludo negro: Ao subir o pano, Fernanda, elegantemente vestida, vai, cantarolando, de mesa em mesa comendo as jarras de flores; Madalena de vestido caseiro, está de costas ajeitando as pregas do pano de veludo.*

Fernanda (*grande volubilidade*) – Ai filha, estou mortinha por as ver chegar!... Sabes que te digo? Depois de este tempo de estúpido isolamento, parece-me que já nem sei receber... (*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*) São realmente lindas estas rosas (*pica-se num dedo*) Ai, Jesus! (*gritando*) Maria, ó Maria!... Sangue... Tu não vês, Madalena? (*Madalena não se mexe*) Maria!

Maria (*à porta do lado*) – Minha Senhora...

Fernanda (*nervosa*) – Ó rapariga, mas o que é que tu fazes aí parada? Não vês o meu estado? Anda, vai buscar o álcool e as ligaduras! (*Sai Maria*). Ai que sujo o meu vestido (*para Madalena que continua sentada, a cabeça apoiada na mão*). Ó Madalena, vês como tenho o meu dedo? E logo hoje?... (*com mimo*) Tenho de aparecer com o dedo entrapado... (*chorosa*) Vês, Madalena, vês?

Madalena (*cansada*) – Vejo sim, tia.

Fernanda – E então, não dizes nada?

Madalena (*sorriso desdenhoso*) – Digo-te, tia, que o teu sangue tem um belo colorido vermelho...

Fernanda (*fútil*) – Achas? Realmente... (*gargalhada miudinha, satisfeita*) Olha, tem a mesma côr de há 20 anos!...

Maria (*entra com o álcool e ligaduras*) – Pronto, minha senhora

Fernanda (*corre para ela*) – Anda, arranje-me o dedo: (*infantil*) Não faças doer muito, não? (*para Madalena*) Mas realmente pensas em te arranjar hoje? Lembra-te que vamos ter aqui pessoas elegantes, “rafinées”, gente de bem... Porquê?

Madalena (*desdenhosa, martelando as palavras*) – gente...bem...porquê?

Fernanda (*espantada, os olhos muito abertos*) – Ó filha, tu sempre estás uma sensaborona... (*Para Maria*) Ai, que me magoas! Põe isso com mais jeito, mulher... (*para Madalena*) Porquê, ora porquê??... Porque vestem bem, são recebidas, respeitadas...

Madalena (*gargalhada nervosa*) – Respeitadas?!...

Fernanda (*para a maria que lhe tinha acabado de arranjar o dedo*) – Pronto, está bem, pode ir... (*Maria sai*) (*Para Madalena*) Respeitadas pois! Não percebo o teu riso?!... Respeitadas, célebres nas artes e nas letras, entre a gente culta ... Ora esta! Mas tu hoje está estúpida, Madalena? É tudo gente boa como nós... (“coquete”, arranja o cabelo e compõem o vestido deante dum espelho) Não achas lindo o meu vestido? O meu novo costureiro francês, o Marcel é um amor de rapaz, não é? (com garridice diante do espelho) Ui, a Amélia vai ficar furiosa quando me vir assim...

Madalena (*dolorida, nervosa, concentrada*)- Gente boa... como nós?! (*LEVANTA-SE LENTAMENTE E DIRIGE-SE À PORTA DO LADO*) verás como eu as vou receber: Serei estupenda, prometo! (*Sai. Fernanda fica a segui-la com a vista, perplexa, depois pestaneja, encolhe os ombros e continua cantarolando diante do espelho e a retocar “toilette”*)

Maria (*à porta do fundo*) – Chegou a sr^a D. Clementina

Madalena – A Clementina? Mas nós não a convidámos?...

Clementina (*aparece na porta do fundo. Vestida sem elegância, nem gosto, ao contrário de todas as outras*) Cá venho entrando, minha querida amiga... (*Criada sai*) Eu não sou de cerimónias... sabe? Certamente por lapso, não recebi convite!...

Fernanda (*máscara sorridente, vai ao encontro de Clementina*) - Ai não?! (*aperta-lhe a mão*) Não, não foi por lapso: Bem vê, os convites foram feitos para as outras ... A Clementina é nossa, é quase da família, não precisa de convite.

Clementina – Muito obrigada! Foi o que eu calculei!... (*admirando-a*) Mas sabe? Está maravilhosa Fernanda: Bela, elegante, fresca...

Fernanda (*encantada*) Acha?... E o vestido!

Clementina (*measureira*) – Um amor, Fernanda: admirável! Foi o Marcel, não foi ? (*aceno de Fernanda*) Oh, é um rapaz encantador (*tira as luvas olhando a Fernanda de soslaio*) Já ouviu dizer? A Amélia quer levá-lo para o teatro.

Fernanda (*brusca*) – A Amélia?!... Mas para qual teatro?

Clementina – Ora, qual havia de ser?... Aquele em que eu e ela trabalhamos, evidentemente...

Fernanda (*rápida*) – Ele não irá!

Clementina (*má, sorrindo*) – Não, Fernanda, parece que vai (*falso enleio*) Eu não sou de intrigas mas até já ouvi dizer que a Amélia está apaixonada por ele...

Fernanda (*nervosa, com desdém*) – Ora, a Amélia!... (*dominando-se*) Ela já conseguiu livrar-se das sardas? Não acha que a Amélia tem caído bastante ultimamente? Acho-a velha. Claro, velha e feia: Sim, porque ela nunca foi bonita...

Clementina – Também acho. (*lisonjeira*) V. [Você] é que está cada vez melhor, ó Fernanda! Ainda outro dia ouvi dizer ao seu ex-marido, o Sousa, que a Fernanda continuava a ser a grande paixão da sua vida: Quere-me parecer que foi asneira este divórcio, minha amiga. O Sousa é um homem interessante, fino amável... Ó Fernanda mas porque se zangaram?

Fernanda (*falsa mobilidade “coquete”*) – Não sei: O Sousa tinha deixado de me interessar como homem!... Foi melhor assim: Agora sou livre! Ai, que coisa maravilhosa, a liberdade!

Clementina (*falsamente compungida*) – É isto: O mundo é mau: Ainda há tempo, em casa da Condessa de Gens, ouvi eu uma explicação bem diferente...

Fernanda – Qual foi Clementina? Ande, diga...

Clementina (*fazendo-se rogada*) – Ora, tolices!...

Fernanda – Peço-lhe, diga...

Clementina – Eu não percebi bem mas falavam do Marcel... bem vê, não posso jurar, como sabe eu não sou de intrigas!... Ora não faça caso, minha amiga, o mundo é tólo!...

(aparecem à entrada Condessa de S. Gens e Gabriela. Entram e dirigem-se para Fernanda e Clementina que vão ao seu encontro)

Condessa – Ó Fernanda não me dirá porque será que esta velha Clementina é sempre a 1ª a chegar? *(Para Clementina)* que faz neste intervalo em que espera os outros convidados? Vai provar os doces à casinha? Ou entretém-se a rezar as contas do rosário? *(gargalhadas, cumprimentam-se)*

Fernanda *(para Gabriela)* – Estás linda, pequena! Quantos anos tens tu já Gabriela? Lembro-me que era ainda muito nova, uma criança, quando tu nasceste...

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

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! Admirei-te 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?

Amélia *(mesmo jogo)* – Saiu realmente bem o “Otelô”. Mas olha, estou certa de que não sairá pior o “Hamlet” em que me verás ao lado de Marcel que faz a sua estreia... *(naturalidade fingida)* Ando a educar-lhe a voz... Sabes? Ele é estupendo.

Fernanda *(com esforço para mostrar calma)* E há quanto tempo dura essa... educação?

Amélia *(cumprimentando as outras, gentil)* – Há meses já... É que o papel exige uma voz bem trabalhada... Ah, mas estou certa que vai ser um sucesso! E a Madalena onde está?

Gabriela – Isso mesmo perguntava eu....

Salomé – Tenho ouvido tanta coisa da Madalena...

Gabriela (*troça*) – Não sei que ardente paixão mal correspondida...

Amélia (*falso dó*) – Pobre Madalena! E deixou os salões, os teatros, tudo... mas que faz ela afinal?

Fernanda - Olhem sei tanto como vocês. Fecha-se no “Atelie” e ali passa todo o dia. Não sai, não se arranja, mal come e quasi não dorme. (suspira) e isto dura já alguns meses... mas que hei-de eu fazer?

Madalena (*Madalena entra bem vestida, sóbria, distinta, irónica. Cumprimentando a Sr.ª Condessa*) - ... linda a sua cabeleira branca. Oh Gabriela! Quando te casas rapariga? O Fernando? O Jorge? Não?!... E o Guilherme? Também não? És exigente, minha amiga! Vejam a grande Amélia! “Divina” não é como te chamam as críticas? E tu minha pobre Clementina? U sei que tu “não és de intrigas”, mas hás-de contar-me as últimas novidades... Gosto muito de te ver, Salomé; sei que venceste no teatro; ainda bem!

Quem falta? A Raquel, a Tereza e a Inês. Elas virão, tenho a certeza. Minhas senhoras, podem continuar a conversar... não façam caso de mim... olhem, eu vou dar uma volta pela cozinha: É que a Clementina não me perdoará se eu lhe não trouxer aqueles pastéis de que ela gosta. Queres vir, Salomé? Entretanto chegarão as outras... tenho que lhes dizer: (irónica) Vai ser interessante, verão! A tia faz as honras muito melhor do que eu... mas porque se não sentam? Até já! (*sai com Salomé*).

Fernanda – É verdade: sentemo-nos (*Sentam-se: Condessa, Amélia e Clementina dum lado; Fernanda e Gabriela do outro*)

Condessa – Está misteriosa a Madalena! Não Acham?

Clementina – Muito gentil sempre: Vejam como se lembra dos meus bolos!

Amélia (*para Clementina*) - Velha gulosa! (para Fernanda) Mas porque não expôs ela este ano como os demais nas Belas Artes? O ano passado alcançou um êxito apreciável.

Gabriela – Lembram-se do que dela disse aquele crítico, o Alves Martins? Chamou-lhe estrela, génio, tudo...

Condessa – Opinião parcialíssima porque ele estava apaixonado por ela....

Clementina – E ela por ele, segundo parecia.

Gabriela – No baile dos Araújo estavam de tal modo “esquecidos” que chamaram as atenções...

Condessa – Um escândalo!

Fernanda (*Cínica*) – Isto agora ‘~e assim: Lembra-se do baile da Embaixada do Brazil, Condêssa? (*com intenção*) Quando se divertiu a Gabriela com o Assis! É verdade: mas então porque se desfez esse namoro? (*rindo, cínica*) Estas crianças de hoje, são cheias de imprevisto...

Condessa (*nervosa*) – Não queira comparar...

Fernanda – Mas eu não comparei nada, condessa?! Apenas lembrei um facto esquecido.

Gabriela – A Madalena é realmente boa rapariga, uma grande artista; mas é um pouco...

Condessa (*completa*) – Excêntrica: deixou o Teixeira para namorar o Alves Martins, mas já deixara antes o Santos para começar o romance com o Teixeira...etc. etc.

Fernanda – Mas o que isso tem? Todas as pessoas da nossa roda fazem isso!...

Clementina – Sim, fazem, mas... não é tam às claras, compreendem?

Fernanda – Lá isso é verdade! Eu fartei-me de lhe dizer isso mesmo: Que se divertisse, que brincasse com o fogo se isso que dava prazer, que se queimasse mesmo se quisesse, mas... com prudência!

Amélia (*natural*) – Pois claro!

Condessa – Enfim, nós somos consideradas... Ainda se ela fosse actriz!...Sim... Toda a gente compreenderia... Perdoem-me Amélia e V. Salomé, a nossa reputação está a cima de todas as insinuações.

Gabriela (*ciumenta*) – O que eu não compreendo é como, apesar de tudo, os homens ainda gostam dela?!...

Gabriela (*vingativa, levanta-se, aproxima-se da Amélia*) – Dá-me licença? Ó Amélia, não se tem tratado? Não acha Fernanda que a Amélia tem agora muito mais sardas? E rugas... já! Está vendo, Fernanda?

Fernanda (nada quis dizer, mas, com efeito já tinha notado... Amélia, o teatro esgota-a, gasta-se: Acautele-se!

Amélia (*falsamente ingénua*) – Tem graça, o Marcel não tem a mesma opinião!...

Madalena (*aparece à porta com Inês, Raquel, Tereza e Salomé*) – Pronto, aqui lhes trago as três retardatárias... (fora, fora) Maria, pode servir o chá! (para I.R.T e S.) Sentem-se (cumprimentam-se com reclamações várias “como está?”, “olá!”, “minha senhora” e sentam-se segundo a melhor disposição. Entra Maria com um tabuleiro rodado para o chá, põe-no no meio da sala e sai. Madalena vai servindo ajudada por Fernanda).

Fernanda (*cínica, sorrindo*) – Mais assúcar condessa? Quando se chega à sua idade tornamo-nos um pouco gulosas!...

Condêssa (*mesmo jogo*) – Muito obrigada! Não coma bolos, não, Fernanda? Já está tam gorda...

Madalena (*a Amélia*) – Oh, Amélia! Imagine que ia entornando o chá por cima do seu lindo vestido. Estou tam desastrada!... Fica-lhe bem o azul, sabe?

Amélia – Foi o Marcel quem mo fez.

Madalena (*enjoada*) – Oh, o Marcel!... (para Clementina servindo-a) Come destes bolos Clementina: São os teus. (de novo para Amélia) O Marcel usa o cabelo comprido, rouge, baton?... não?! Ah, mas cinta usa, tenho a certeza! (ri trocista, continua servindo).

Fernanda (*servindo Tereza*) – Apreciei o teu recital, Tereza! Está-se tornando uma magnífica pianista. Conheci sua mão no apogeu: Era uma grande artista! (para Inês) Mais açucar? (*para Raquel*) Um bolinho destes, não? Não foi muito feliz no “salon” de pintura das Belas Artes, pois não? Outra vez, sê-lo-á mais... (*Depois de tomarem o chá, ficam alguns momentos conversando indistintamente, enquanto acendem cigarros. Fumam durante as cenas seguintes*).

Madalena (*levanta-se poisa a chávina 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 tem 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: É que há uns homens em que em nome de Deus, têm o poder de tirar os pecados. O acto pelo qual nós nos ajoelhamos aos pés desses homens, os Padres, e lhes contamos as nossas culpas, lhe abrimos os nossos corações, recebendo em troca a absolvição de Deus, é a confissão. (*Transição irónica*) Estou a ler nos teus olhos, Amélia: Neles há troça. Curiosidade e um grande receio de que eu lhes vá pregar uma lição de catecismo! (*para Fernanda*) E nos teus, tia: Dizem eles – “Esta rapariga, está doida?” E nos seus, condessa: são irónicos e perguntam-me se, só agora, depois de tanta loucura e de tanto crime, é que eu me lembrei destas coisas?!... E até nos teus, Clementina: Dizem eles: - “isto promete ser interessante. Os Bastos vão ficar encantados quando eu lhes contar tudo isto!” ... (*transição*) não será assim? (*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*) Não baixem a cabeça, Senhoras, mostrem os vossos lindos olhos! Parece-me que estão sofrendo um bocadinho... (*mordaz*) Encolham os ombros, não se importem: Lá em casa os vossos... Marcel, vos consolarão... (*transição*) E depois de tanto trabalho para esconder estas sombras das outras, vem agora uma louca qualquer dizer-lhes que devemos confessar tudo aos Padres, outros homens... Que estupidez! (*transição*) Mas enfim, isto tudo vinha a propósito da confissão. Já sabem o que é, não é verdade? (*pausa*) Pois eu agora vou confessar-me a vós, minhas fiéis amigas, que é como quem diz (*transição*) – eu sei, a “Clementina não é de intrigas – A Lisboa inteira..

Fernanda (*aflita, levanta-se*) – Ó Madalena, tu não tens juízo?... (*para as outras*) Desculpem, ela... está doente! Ai, a minha cabeça!...

Madalena (*calma, fá-la sentar*) – Senta-te, tia: Perdoa-me se te faço sofrer: Deixa lá, são dois dias de enxaquecas e tudo passará... (*continua*) não querem então contar-me o que

dizem ai de mim, pois não? Pois bem, na minha confissão, eu farei as perguntas e darei as respostas ... (*Pausa, firme, sofrendo muito*) Dizem que eu fui uma doida, uma mulher imoral, sem escrúpulos; e mostram a sua admiração pela mudança da minha vida, não é? (*com muita dor*) E é verdade: Têm razão! Durante muitos anos eu deixei-me abrasar no fogo dos meus apetites, procurei ter tudo o que desejava, custasse embora a honra e a felicidade dos outros. Vivi a festa da vida sofregamente, sem cansaço, sem peias... Colhi a beleza onde a encontrei, despedacei vidas, rasguei corações, fiz sofrer e sofri... (*numa grande angústia*) Sim, eu também sofria naquele braseiro em que vivia... É que, para criar beleza, para a arrancar de dentro de mim e pô-la nesses quadros que todos conhecem, eu tinha de me encher dela e buscava-a loucamente onde a julgava encontrar, no fogo do amor, no desvario dos sentidos!... (*desesperada*) enganei-me, estão a ouvir? Enganei-me inteiramente, enganaram-me todos com quem vivia, vós todas, roubaram-me miseravelmente tudo o que eu tinha de bom: A pureza, a simplicidade, a graça cândida da Infância, a delicadeza da sensibilidade, a força da vontade, tudo, tudo! (*num brado*) Ladrões!

Amélia (*levanta-se*) – Então, Madalena!... Não será melhor chamar o médico?

Madalena (*violenta*) – Cala-te (*fá-la sentar com força*) Não querem mas hão-de ouvir: Odeio-as, desprezo-as do fundo do meu coração, sinto nojo... um nojo invencível!...

Fernanda (*segurando-a*) – Madalena estás doida?! Cala-te imediatamente!

Madalena (*fecha os olhos num grande esforço para se dominar*) Desculpa, tia... perdoem-me todas... Isto são nervos... (*magoada*) É Que eu tenho sofrido muito...Perdão. Anda, senta-te, tia: Já estou bem. (*Pausa. Novamente calma, enérgica. Transição*) E que dizem mais Clementina? Vá peço-te, dize-me!

Clementina – Não será melhor irmo-nos embora? Sim, porque...

Madalena (*interrompendo*) – Não, agora hão-de ouvir: Vais ver que fazes sucesso amanhã a contar isto aos Bastos... Bem, mas eu continuo: “Dizem também que foi um homem que me fez mudar a vida, não é verdade? (*dolorida*) Ainda desta vez têm razão: É verdade. (*Pausa grande. Sofrendo*) Houve há 2 mil anos uma mulher, sacerdotiza do prazer, outra Madalena, mais ou menos como eu, que, cansada de ver os homens a chafurdarem aos seus pés, e tendo ouvido falar dum doce Rabi da Galileia, de olhos mansos e coração puro, sentiu vibras em todo o seu ser o desejo de O conquistar... E foi

ao seu encontro. Ele era puro, era a própria Pureza. Era um homem mas um homem diferente dos outros... Olhou-a com os seus olhos divinos e ela, a pobre Madalena, amou-O para sempre... Tocou-a com as suas mão santíssimas e ela, a pecadora, sentiu a sua carne purificada e mansa. Desde então ela não mais o pôde deixar, viveu de Ele, para Ele e por Ele, deixou tudo e seguiu-O... E Ele, o Homem – Deus também a amava... (*com um soluço*) E esta mulher, a outra Madalena, expiou, purificou-se e... foi Santa! (*Com energia*) Eu quero expiar também: aqui estou diante de vós, esfrangalhada pela dor, rasgada em todo o meu orgulho de mulher ... Escolhi-vos a vós que sei implacáveis e a quem desprezo profundamente, para me ouvirem de confissão...

Condessa (*levanta-se*) – Isto é demais. Eu saio!....

Madalena (*empurrando-a*) – Sente-se Condessa, agora tem de ouvir tudo. (*com desdém, magoada*) Não tenha receio, condessa, essa angústia pequenina, que agora sente, esse pezozinho que lhe molesta o seu precioso coração, depressa desaparecerão quando a Condessa e a Amélia e todas, amanhã no chá dos Bastos, raciocinando sobre o meu caso, encolhendo os ombros, me chamarem louca...

Salomé (*com muita simpatia*) – Continua, Madalena, peço-te...

Madalena – Obrigada Salomé. Às vezes no charco, nascem lírios...talvez isto te faça bem. (*transição*) Tal como a outra Madalena, a de há 20 séculos, eu também encontrei o Salvador , o doce Rabi da Galileia... (*Suave*) Encontrei-O na alma límpida e no coração puro de um homem bom, naqueles que vós outras nunca encontraram, porque eles são a luz e vos as sombras, porque eles fogem de vós como de serpentes venenosas, porque eles transportam a Cristo e vós ao demónio... Tal qual como a outra Madalena eu busquei-O com desejo porque ele era puro, diferente dos outros todos e fugia de mim... E deixei tudo para o seguir... E ele fugia, fugia sempre... Um dia falou-me ... (*comovida*) Quanta doçura nos seus olhos, quanta ternura na sua voz! Disse-me que não era livre, que em si vivia um grande amor e aferiu-me a sua amizade... perguntei-lhe se aquela a quem amava era mais bela do que eu?! “É a beleza toda”, respondeu-me ele... Disse-lhe que ela o não amaria mais do que eu ... “Infinitamente mais”, murmurou ele.

“Quem é?” “Cristo, Nosso Senhor!” Gritou-me com todo o seu ser. (*Pausa, humilde*) Tal como a outra, há tanto tempo, depois desta conversa a minha carne ficou mansa no meu coração, na minha alma, só havia uma imensa e pura ternura. “Quem é Cristo? Mostra-m’ O” pedi-lhe. “Pois sim...” disse simplesmente. (*Animando-se*) e nestes meses

passados ele, o meu amigo, mostrou-me Cristo... (*exaltada*) agora conheço-O, amo-O, posso amá-Lo nele, no meu amigo e este em mim, na minha alma em graça! (*Num grito*) Venci! Encontrei a vida! Posso mergulhar infinitamente na beleza, saciar-me sofregamente de Verdade! O meu amigo partiu, está lá longe, num convento, a noivar com o amor, mas eu não fiquei só, eu já não tenho medo, tenho-O a Ele, ao meu Jesus, aqui (bate no peito), aqui dentro de mim (*Olhos fechados*) não O sentem em mim? (transição) Tenho pena, muita pena de vós, pobrezitas!...

Raquel (*sincera*) – Mas arte, a tua arte, Madalena? Tu não podes deixá-la, tu eras uma grande artista... Dizem que nunca mais trabalhaste, que perdeste o teu poder criador...

Madalena (*veemente*) – Mentem! Trabalhei mais e melhor que nunca, sei bem. Durante estes longos meses, dei-me a um só quadro e nele pus toda a minha angústia, todo o meu amor, toda a minha inquietação. (*apontando o cavalete*) Está ali. Querem vê-lo? (*arranca nervosa o pano que cobre um Cristo magnífico*) aqui o têm (*levantam-se todas para verem*) Que dizem? É o Cristo. O meu amor, é o retrato da minha alma, arranquei-O em meses de atividade febril, cá de dentro do meu peito, onde Ele vive!

Vozes – Admirável, magnífico

Madalena (*exaltada*) – Acham – No BELO? Pois eu conheço-O e sei-o muito mais, infinitamente mais belo! (*olhos fechados*) E tenho-O aqui, dentro de mim, aqui...aqui... (*humilde*) Ó senhor, eu não mereço... (*num grito*) Eu amo-Te, meu Jesus! (*lentamente abre os olhos e olha cansada aquela gente*).

Amélia (*lisonjeira*) – Parabéns, Madalena! Disseste coisas horríveis mas o quadro é admirável: Parabéns! (*pretende abraçar Madalena*)

Madalena (*afasta-a*) – Não, isso não! Essas lisonjas acabaram... Não quero mais... (*forte*) Não quero! Enojam-me. Compreendem? (*violenta*) E agora peço-lhes que saiam! Não quero vê-las mais: Vocês são a mentira, o ódio, a sombra, o lodo, a podridão e eu quero a verdade, a luz e o amor. Saiam, peço-lhes! Fizeram-me muito mal, não quero ouvi-las mais! (*nervosa*) Saiam!

Fernanda (*levanta-se*) – Mas, oh, Madalena...

Madalena – Vai-te também com elas tia. Quero ficar só.

Condessa (*saindo com Gabriela*) – Que vergonha! Saio para não mais voltar

Madalena (*empurra-as, nervosa*) – Saíam, saíam!

(Saem todas, murmurando indignadas. Madalena fica só, parada, no meio da casa, os olhos muito abertos, as mãos na cabeça. Depois, lentamente, aproxima-se do quadro e cai de joelhos junto dele).

Madalena (*entre soluços*) – Sou feliz... Senhor!... Eu sou muito feliz!...

Fim

Agosto de 1945

ANEXO IX

FOLHA DE SALA DO ESPETÁCULO *O DUELO*.

PRODUÇÃO T.E.M.



OS
ANJOS
e o
SANGUE

BERNARDO
SANTARENO

TEM

TEATRO EXPERIMENTAL DE MORTÁGUA

OS ANJOS E O SANGUE — uma peça diferente

OS ANJOS E O SANGUE é uma peça diferente na medida em que, na obra de Santareno, ela tinha sido feita a pensar na televisão; daí a complexidade de certas rubricas autenticamente cinematográficas que acompanham o texto. E no entanto quanto do mais essencial Santareno dramaturgo aí está...

Pode-se dizer que Bernardo Santareno exorcisava os seus fantasmas através do que escrevia e que tal material constitui um pouco do subconsciente colectivo do povo que somos. Aqui e agora. Daí a sua actualidade e simultaneamente as suas falhas.

Uma das constantes mais importantes da temática de Santareno é o misticismo, algo que lhe terá ficado de um catolicismo tradicionalista em que foi educado e cujos sinais se encontram permanentemente patentes nas suas peças. A dicotomia/antítese corpo/espírito, uma certa saudade da pureza perdida, a noção de pecado e de mancha, um redentorismo ou uma salvação esperada e sofrida, são sinais que podemos detectar na sua dramaturgia e também em OS ANJOS E O SANGUE.

O "Meia-Leca" desta peça é aquele a quem é comunicada a graça da revelação; ele, na sua juventude, no seu estado de "graça" (ainda não corrompido, face aos companheiros de marginalidade, pelos vícios de uma dura sobrevivência), irá ser ungido, o escolhido para a redenção dos pecados. O Cristo, cujo sangue o marca e se confunde com a sua carne, cujos sofrimentos assume ao longo de uma via sacra significativa pela sociedade e cidade que somos e habitamos, designou-o como instrumento dos seus designios.

Encontramo-nos de novo entre um certo cristianismo primitivo que escolhe aqui a marginalidade como local de actuação, ele próprio, Cristo, marginal também por nascimento, por incompreensão face aos do seu tempo, aos poderes constituídos, à Igreja judaica. "Meia-Leca" é uma versão moderna do bom ladrão, o favorito do Senhor, como João Evangelista, João de seu nome, também.

O FASCINIO PELA MARGINALIDADE

Será este Cristo partido, originário de uma igreja abandonada, coo de um bando de jovens delinquentes, a "escumalha" da cidade que, num dia de Natal, irá servir-se de um deles para anunciar uma vez mais a boa-nova. A revelação. Já que cada quadro funciona como uma demonstração dos sete pecados mortais como, por exemplo, a soberba e a ira (cena da actriz) ou a gula, a avareza e a luxúria (no episódio do café-bar).

Face à passagem do Cristo conduzido por João, o estigmatizado, os personagens revelam-se em toda a sua autenticidade, as máscaras caem, o jogo das convenções sociais fica à mostra. Por dentro da aparência, exhibe-se assim o amargo da realidade, o mais escondido, o que é oculto pelo rosto social que cada um afivela para consumo público no dia-a-dia.

Mas em OS ANJOS E O SANGUE está à mostra uma vez mais o fascínio de Santareno pela marginalidade, o seu interesse camuflado por um mundo a que a sua condição humana o ligava mas de que preconceitos de educação, de repressão religiosa, de uma moral puritana, de um puritanismo de esquerda, afastavam também. Estas contradições marcam de resto o ciclo de peças curtas que compôs quase no fim da vida e de que A CONFISSÃO é um flagrante exemplo.

Afirma-se aqui uma solidariedade com estes seres escorçados por uma sociedade que os empurra para o crime, a violência, a corrupção, na luta dura sobrevivência de todos os dias. Neste aspecto o "Cantiflas", o "Metralhadora", o "Castigador", "Meia-Leca" ou o "Rosa-Tatuada" são irmãos e companheiros de percurso do escritor e da sua face mais oculta: a da noite da transgressão, do sexo e da marginalidade, da condenação social sobretudo.

Uma das características mais belas de OS ANJOS E O SANGUE, pese embora por vezes uma poetização excessiva da realidade (certas dos marginais nunca poderiam ser verosímeis porque demasiado trabalhadas e artificiais), é a humanidade enorme que se desprende das figuras dos companheiros de Meia-Leca. Antes de serem chulos, ladrões, homossexuais (diferentes portanto numa sociedade que impõe os seus padrões de comportamento), eles são homens, com as suas dúvidas, esperanças, sonhos, projectos e medos...

UMA FIGURA AUTOBIOGRÁFICA

Depois, se, como atrás dissemos, Santareno exorcisava os seus fantasmas no teatro que fazia, que dizer deste Solitário tão autobiográfico, tão trágico na sua timidez, no seu isolamento, na autocontemplação, na hipersensibilidade, no pecado escondido da escrita, indicando claramente que, na sociedade em que vivemos, o escritor é também quantas vezes um marginal... Que ironia quando a figura da velha ama sai de todos os esquemas de um tratamento convencional e surge, no último episódio, o do Carnaval dos Monstros (o retrato pouco lisonjeiro embora demasiado esquemático e maniqueista que Santareno tinha de uma classe média abastada e ociosa), outro monstro escondido, a tal justiça que Deus escreve por linhas tortas...

Se estamos perante uma sociedade de rosto cruel e uma crueldade camuflada, como a que vamos deparando ao longo dos vários episódios desta obra, é também uma justiça onipotente, violenta, sem rosto, aquela que persegue Meia-Leca e os seus companheiros e o acaba por matar, anonimamente, numa rua qualquer da grande cidade. É deste modo que Santareno caracteriza os polícias, aqui os braços armados da Lei ou a violência institucionalizada, compreensível se tivermos em conta a data da fatura da peça e o condicionalismo que então se vivia.

João morre violentamente depois de ter feito a sua via-sacra, peregrinação pela cidade numa noite de Natal, para que as grandes causas triunfem, é preciso o sangue dos seus mártires, parece apontar uma vez mais Santareno. "O Sangue de João mistura-se com o do Menino-Deus", lê-se no final de OS ANJOS E O SANGUE. Cristo escolhera como "anjos" aqueles que a sociedade repudiara no meio de uma igreja miserável e em ruínas. Cristo habita a marginalidade, os escorçados, os "diferentes" e escolhe-os para a revelação da sua Verdade, seus anjos de asas cortadas.

Esta a peça marginal, na obra do autor, que um grupo marginal, dentro dos circuitos do teatro que por cá se produz, hoje apresenta. Para que o teatro reflecta a vida e não seja mais algo de marginal ao homem de todos os dias.

Encenação
Realiz. Plástica e Figurinos.....

BENTO MARTINS

FICHA ARTÍSTICA:

"Meia Leca".....
"Cantiflas".....
"Metralhadora".....
"Rosa Tatuada".....
"Castigador".....

Rui Alexandre
José Valente
Jorge Ferreira
Hugo Melo
Caló

Actriz.....
O Marido.....
1º Jovem.....
2º Jovem.....
3º Jovem.....

Céu Melo
Décio Rosa
Paulo Rosa
José Carlos
Toni Nobre

Inês.....
Pedro.....
O Pai.....
A Mãe.....
O Médico.....
O Padre.....

Alzira Lourenço
Caló
Alberto Matos
São Garcia
Toni Nobre
José Carlos

O Senhor.....
O Solitário.....
O Criado.....
A Florista.....
1ª Mulher.....
2ª Mulher.....

Toni Nobre
Paulo Rosa
Alberto Matos
Céu Melo/Adelaide
Zília Duarte
Zília Martins

A Rapariga.....
1º Rapaz.....
2º Rapaz.....
3º Rapaz.....
Corcunda.....
Velha Ama.....

Zília Martins
Paulo Rosa
José Carlos
Toni Nobre
Caló
Clara Porto

FICHA TÉCNICA:

Montagem de Cena.....

C. Pinto
Carlos Inácio
T. João

Realização de Guarda-Roupa.....

Adalberto Sobral

Sonoplastia.....

A. João

Iluminotécnica.....

Hermínio/C.Pinto

Efeitos Especiais.....

Hermínio

COMO NASCEMOS...

Com uma aparição e existência efémera no fim dos anos 60, o TEM nasceu oficialmente em Junho de 1981.

Nasceu "forte" e predestinado para uma vida longa e prestável à Cultura, e à comunidade em que está inserido.

Reconhecido como ASSOCIAÇÃO DE UTILIDADE PÚBLICA a partir de DEZEMBRO DE 1987, a sua acção tem-se pautado pela regularidade na produção teatral (previligiando os Autores Portugueses), e também por um somatório de acções de índole cultural, que muito tem dignificado a nossa terra.

Para além de cerca de quatro centenas de espectáculos já realizados em todo o País, destacam-se igualmente as deslocações efectuadas ao estrangeiro - França e Luxemburgo.

O QUE JÁ FIZEMOS...

TEATRO INFANTIL:

História de uma Boneca Abandonada
O Soldado Vigilante
A Menina Tartaruga
Breve Viagem a Um Reino Esquecido
O Circo Fantasia
O Testamento do Tio Vicente
Eu, Tu, Ele, Nós, Vós, Eles...
O Farruncha
A Cigarra e a Formiga
Papão e o Sonho

TEATRO ADULTO:

Entre Giestas
O Céu da Minha Rua
Casa de Pais
Temos Tempo Matilde
Um Médico muito Original
O Duelo
O Troca-Tintas
Alguém Terá de Morrer
A Forja
Auto da Índia
O Dia Seguinte
O Crime de Aldeia Velha
O Gato
Os Anjos e o Sangue

O AUTOR

Bernardo Santarero era o pseudónimo literário de António Martinho do Rosário, nascido em 1924 em Santarém e formado em medicina em Coimbra.

A sua primeira peça surgiu em 1957 e chamava-se " A Promessa ". Foi uma pedrada no charco do teatro português: levada à cena, ainda nesse ano pelo TEP, com encenação de António Pedro, teve enorme aceitação do público e uma excelente crítica, mas foi retirada pela Censura poucos dias depois. Estava dado o sinal para o que iria acontecer ao Autor e à sua obra até ao 25 de Abril.

Infelizmente, porém, mesmo depois daquela data, e com excepção da peça " Português, Escritor, 45 anos de Idade ", escrita entre 1973 e 1974, a primeira a ser representada em Portugal depois da Revolução dos Cravos, o teatro de Santarero nunca foi muito representado, e pelo menos duas das suas obras – " O Inferno " e o " O Punho " – nunca foram encenadas. Em contrapartida, várias das suas peças foram traduzidas e representadas em várias línguas.

Contudo, todos estão de acordo: Santarero foi um pioneiro indiscutível, sobretudo pela temática que percorre a sua obra teatral, e " O Judeu ", a sua obra-prima, é considerada como uma obra maior de todo o teatro português.

Fernanda Lapa que bem o conheceu e acompanhou ao longo dos anos afirmava: o que é especial nele é o modo como presente as questões e a forma como as aborda. A forma é esplendorosa embora excessiva e a certa altura começou a pensar que as suas peças nunca seriam representadas por causa da Censura daí que quando se deu o 25 de Abril tinha deixado de escrever. Dizia – " Estou desesperado e a vida dói-me horrivelmente. Sim, esta representação é, gostaria que fosse, uma despedida. Uma despedida sem amor. Perdi tudo " -, referia-se à peça " Português, Escritor, 45 anos de Idade ", em grande medida autobiográfica.

Mas não foi isso que aconteceu. Uma revolução não podia deixar de fazer os seus efeitos num homem como Santarero. Continuou a escrever e em 1979 escreveu um conjunto de quatro peças que viriam a ser todas representadas: " Restos, A Confissão, Monstros e Vida Breve em Três Fotografias ".

A sua última peça, a que foi verdadeiramente de despedida, chamou-se " O Punho " em homenagem aos seus heróis anónimos. Afinal o povo, com os seus problemas concretos, como sempre aconteceu na sua obra.

O

DE JOÃO AGONIA

de Bernardo Santarero

Produção:
Teatro Experimental de Mortágua

Adaptação e Encenação:
Manuel Ramos Costa

Classificação: 12 anos



O PECADO DE JOÃO AGONIA

Penso que um dos papéis que os Grupos de Teatro Associativo têm cumprido de forma acertada e esplendorosa tem sido a divulgação de textos de dramaturgos portugueses, embora não tão frequentemente como seria desejável.

Para o Teatro Experimental de Mortágua, por exemplo, o desempenho desse papel constitui um dos seus fundamentos e tem-lhe granjeado a admiração de todas as pessoas que valorizam a dramaturgia nacional e, muito especialmente, a obra de Bernardo Santareno. Incompreensivelmente, os profissionais fogem de Bernardo Santareno, como o diabo da cruz. De facto, de 1980 para cá, têm sido poucas as peças deste dramaturgo a subir à cena, havendo ainda algumas por estrear, apesar da sua qualidade e actualidade.

Bernardo Santareno deixou ao teatro Português uma vasta obra carregada de poesia, dramatismo e uma forte observação dos costumes. Os textos partem geralmente do povo português, sobretudo no meio rural, donde surge um sopro trágico, épico, lírico, confrontando com situações psicológicas, por vezes rude e por vezes natural. As suas peças afastam-se do substrato realista e descrevem como que uma trajectória circular de onde saem as personagens com uma teoria de conflitos, dúvidas, obsessões e com o combate individual e íntimo entre o bem e o mal – aliás, a verdadeira essência das peças.

O TEM não receia representar Santareno sendo esta a sétima peça do Autor que leva à cena. As outras foram: “O Duelo”, “O Crime de Aldeia Velha”, “Os Anjos e o Sangue”, “A Excomungada”, “A Promessa” e “Restos”.

A peça “O Pecado de João Agonia” foi publicada durante a ditadura Salazarista (1961) e tem como tema a homossexualidade. Nela se conta a história de João Agonia, um jovem homossexual que vive numa aldeia serrana e primitiva de Portugal. Ao longo da história tanto o leitor (espectador) como os habitantes da aldeia vão descobrindo o “pecado” de João Agonia, sendo que os últimos agem conforme os valores em que acreditavam e estavam de acordo com o Portugal atrasado de então. Como devem imaginar, isso conduz a um final que longe de ser feliz considero altamente perturbador, na medida em que, passado quase meio século, o assunto me parece actual e, consequentemente, a apelar à nossa sensibilidade enquanto seres humanos. É esta, sem dúvida, uma das razões que me levou a abraçar este espectáculo, que os elementos do Teatro Experimental de Mortágua, agora, se propõem mostrar-vos, com toda a sua arte.

ELENCO ARTÍSTICO

Personagens:

Rita Agonia	Anabela Jorge
Teresa Agonia	Mónica Pereira
Rosa Agonia	Céu Mello
João Agonia	Hugo Mello
Fernando Agonia	João Carlos
Guilhermina Giesta	São Garcia
Maria Giesta	Neide Simões
Toino Giesta	Simão Silva
José Agonia	Zé Carlos
Manuel Lamas	Luís Coelho
Miguel Agonia	Tony Nobre

Intérpretes:

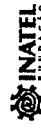
Anabela Jorge
Mónica Pereira
Céu Mello
Hugo Mello
João Carlos
São Garcia
Neide Simões
Simão Silva
Zé Carlos
Luís Coelho
Tony Nobre

FICHA TÉCNICA

Encenação, cenografia, figurinos, desenhos de luz e som	Manuel Ramos Costa
Assistente à encenação	Tony Nobre
Direcção de cena	António João Lobo
Pesquisa musical	Fernando Rodrigues
Coord. Guarda-roupa/Adereços	Cilene Martins/Zulmira Mendes
Operador de Som / Luz	António João Lobo
Costureira	Lisete Ferreira
Carpintaria	Carlos Inácio
Caracterização	Céu Mello/Anabela Jorge
Montagem	Equipa do TEM
Design gráfico	Petra Saldanha
Produção	TEM 2009

APOIOS

Câmara Municipal de Mortágua | Junta de Freguesia de Mortágua | Governo Civil de Viseu
Fundação Inatel (Viseu) | Ministério da Cultura (Direcção Regional do Centro) | Tria Lda



Ministério da Cultura
Direcção Regional de Cultura do Centro



Manuel Ramos Costa | Encenador

URGE COMEMORAR A VIDA!

Todos nós gostamos de comemorar os momentos importantes da nossa vida, a começar naturalmente pela data de nascimento. Para isso planeamos com alguma antecedência todas as coisas que nos dão prazer, convidamos as pessoas do nosso círculo de amizades e, reunidos à volta da mesa, fazemos a festa. São momentos únicos, momentos em que somos muito exigentes e saudavelmente egoístas. Loucos. Reclamamos todas as atenções, saboreamos todos os elogios, valorizamos todos os presentes e, interiormente, chegamos a não admitir que haja alguém mais feliz do que nós. É assim e não é mal.

Festejamos porque é bom festejar, porque é preciso festejar. Festejar é lutar contra o esquecimento. É assinalar uma data, um acontecimento. É promover o encontro de pessoas em torno de algo que é comum e credor da nossa estima. Festejar. Festejar isto e aquilo, o ar, a água, a terra, o fogo, o pensamento... festejar tudo. Não abdicar da vida, ambicioná-la com alegria, é festejar os dias que passam e as primaveras que se abrem em flor. É festejando que vamos marcando o presente com os preciosos testemunhos da nossa existência em sociedade, de cujo corpo natural e necessariamente fazemos parte. Difícilmente cantamos vitória ou damos vivas aos sozinhos, porque sozinhos nada se faz que valha a pena. De facto, hoje mais do que nunca, todos os nomes e todas as coisas se escrevem necessariamente no plural, porque só a pluralidade permite a liberdade de movimentos que precisamos para crescer e vencer.

Ao comemorar o seu vigésimo aniversário, o TEM revê-se com muito orgulho nesta forma de pensar, de agir, de ser e de estar entre todos aqueles que lhe são queridos. A sua postura, a nossa postura, sempre foi, e será caracterizada pelos valores que norteiam os construtores da paz e da cultura. O TEM é um grupo fraterno, vocacionado para o teatro e, ainda que devotado à itinerância teatral, mantém-se fielmente ligado às suas raízes populares, das quais e pelas quais vai resistindo contra ventos e marés.

Vinte anos marcam um tempo de festa, de festa redobrada, porque além dos merecidos "parabéns", coroamos esta data com mais uma peça, "Restos", do nosso predilecto e consagrado dramaturgo, Bernardo Santareno. Encenada por Manuel Ramos Costa e interpretada por três jovens talentos (Rita, Hugo e Valente), "Restos" é a prenda que a actual Direcção oferece a todos quantos se preocupam com o sofrimento causado pelo flagelo da droga e tenham vontade de mudar o mundo para melhor.

A vida, amigos, é um milagre. O teatro, a sua voz e o TEM, um dos seus incontáveis sinais. Viver é preciso, urge comemorar a vida!

António João Lobo
(Presidente da Direcção)

de
Bernardo Santareno

versão e encenação
de
Manuel Ramos Costa

elenco

intérpretes:

personagens: Misu
Tó Mané
Josias

Rita Fonseca
Hugo Mello
Carlos Valente

equipa técnica

encenação Manuel Ramos Costa
direcção de cena António João Lobo
luz Ricardo Nuno
som Correia Pinto
montagem equipa
produção TEM'2001

O AUTOR

Natural de Santarém, onde nasceu em 1924, preferiu António Martinho do Rosário tomar um pseudónimo para assinar as suas peças, mantendo o nome verdadeiro na vida civil até 1980, ano em que morreu.

Assim dividiu e se acrescentou em Bernardo Santareno. Formado em medicina, foi da sua experiência como médico a bordo do navio-mãe que acompanhava os bacalhoiros nos mares da Groenlândia que nasceu a peça "O Lugar" (1959). Mas já antes Santareno publicara um volume de teatro (1957) que incluía três peças: "A Promessa", "O Bailarino" e "A Excomungada". Seguiram-se: "O Crime da Aldeia Velha" (1959), "António Marinheiro" (1960), "Os Anjos e o Sangue" (1961), "O Duelo" (1961), "A Anunciação" (1962), "O Judeu" (1966), "O Inferno" (1967) e "A Traição do Padre Martinho" (1969).

O seu primeiro original a subir à cena depois de 25 de Abril de 1974 foi um texto carregado de notações autobiográficas, intitulado "Poruguês, Escritor, 45 Anos de Idade".

Em 1979 publicou sob o título "Os Marginais e a Revolução", quatro peças em um acto - "Restos", "A Confissão", "Monsanto" e "Vida Breve em Três Fotografias" - que combinam elementos das duas fases da sua obra dramática, inserindo a problemática sexual das primeiras peças no âmbito mais vasto de um convulsivo processo social que é a própria substância das segundas.

Deixou inédito um drama localizado no quadro revolucionário da reforma agrária, "O Punho".

Bernardo Santareno, a nosso ver, foi o maior dramaturgo português do século XX.

Restos", de Bernardo Santareno, é uma peça consistente, perturbadora, cáustica, trágica. Ninguém por mais constante e forte que seja fica indiferente ao problema, nela se levanta, o problema da droga e das suas nefastas e terríveis consequências.

Escrita quatro anos após a revolução dos cravos, "Restos", no original, surge como um retrato realista, brutal e dramaticamente descomplexado da então sociedade portuguesa, que respirando da infantia liberdade, crescia já intoxicada de todos os males e vícios da modernidade. Era o tempo dos experimentalismos, dos excessos e dos opostos predominantemente políticos, artísticos, religiosos, morais e sociais. Um tempo permissivo, propício à sementeira de todas as novidades, umas boas e outras más, que o país avidamente ia importando. E com elas vieram as drogas duras, cortisvas, maldoras. Já não bastavam as cantatas, as vivências e as dependências artificiais do "peace and love" vindas do outro lado do Atlântico. Não, tudo isso passara já à história. Era preciso mais. Nos anos setenta, aquela dita máxima, tomava outros contornos e projectava-se para a galáxia de todas as estrelas, onde a vida certamente deveria ser comparável à do paraíso bíblico perdido. Fumos. Ácidos. Delírios. Uma droga!

"Restos", mesmo nesta versão que empreendemos, libertando-a de alguns aspectos achamentalmente menos adequados, é realmente uma peça que mexe com o íntimo de cada um. Aliás, nem poderia ser de outra maneira, porque o cerne da questão, a toxicod dependência, não se compadece com flores e aromas ou quaisquer reitências. "Restos" não tem sonhos cor de rosa, é um pesadelo do princípio ao fim.

Num pequeno espaço, um quarto alugado, a vida nalguns dos seus ângulos mais sombrios é retracada por Tô Mané e Misu, dois jovens fictícios que configuram, infelizmente, o drama de tantos outros que protagonizam a vida real. A confusão de sentimentos em que amor e ódio se misturam de forma indefinida e quase telúrica, o desrespeito total pelos valores morais instituídos, a degradação física e espiritual, a autodestruição e o sofrimento levado até às últimas consequências, enfim, a loucura de vidas sem vida, imperram neste trabalho, não só como ingredientes de uma boa ignaria dramática mas também e fundamentalmente como acentos de uma realidade que procuramos em vão ignorar. Só Josias, a personagem que aditamos à trama, nos consola com o seu imenso amor pelos rios e apego à vida. É verdade que não há sociedades perfeitas, mas o futuro carece destas harmonias: "Os rios correm na boca de quem pensa, não de quem diz reconhece-os nos mapas. Os rios são águas vivas que dominam pedras e adoram Abril, porque Abril é o ventre de todos os frutos."

A droga é um cancro e está à porta de toda a gente. Ter consciência deste facto já é um pequeno grande passo para meditarmos no que deve ser feito a todo o momento e por todos os meios para que mais "restos" não façam a lixeira, o caos, onde, de contrário, mais dia menos dia, poderemos cair de podres, todos!

Ao encenar esta peça pela segunda vez (a primeira foi em Ovar há alguns anos), fi-lo com a plena consciência de que o público tem o direito de ter acesso a um teatro que não seja demasiadamente complicado, nem redutor, nem reconfortante, a um teatro que produza o choque dos sentidos e das emoções e do qual saia com fome de mudança. Acordai, são horas de dar cara à luta!

Manuel Ramos Costa
(encenador)

Apoios: Camara Municipal de Mortágua;
Junta de Freguesia de Mortágua;
Direcção Regional do Centro do Ministério da Cultura

TEATRO EXPERIMENTAL DE MORTÁGUA



DE BERNARDO SANTARENO

RESTOS

versão e encenação
MANUEL RAMOS COSTA
direcção de cena
ANTÓNIO JOÃO LOBO

BERNARDO SANTARENO, pseudônimo de Antônio Martinho do Rosário, médico, natural de Santarém, que faleceu em 1980, com a idade de 56 anos, foi um dos maiores dramaturgos portugueses, deixando escritas as obras:

OS ANJOS E O SANGUE
 ANTONIO MARINHEIRO
 ANUNCIAÇÃO
 O CRIME DA ALDEIA VELHA
 O DUELO
 O INFERNO
 O JUDEU
 OLUGRE E IRMÃ NATIVIDADE
 O PECADO DE JOÃO AGONIA
 A PROMESSA
 A TRAIÇÃO DO PADRE MARTINHO
 PORTUGUÊS, ESCRITOR, QUARENTA E CINCO ANOS DE IDADE:

"O DUELO" é um drama rural em três actos, cuja acção decorre na lezíria ribatejana, sendo a peça mais representada de BERNARDO SANTARENO.

O teatro de BERNARDO SANTARENO é uma verdadeira intrahistória do povo português, viva, genuína, apesar da audácia dos temas que propõe e do modo como dramáticamente os vai desmembrando ao longo da peça.

Os conflitos, as crises vitais dos seus dramas cabem na fronteira dum povo que apresenta como virtudes ou defeitos o sagrado eo sacrilogo, a superstição e o machismo, a coragem e a morte. É justamente no desabar de uma espécie de destino, talvez melhor, de augúrio, sobre homens que se recusam ao heroísmo mas que vestem a pele dos heróis, que os dramas de BERNARDO SANTARENO nos conduzem ao epicentro de uma raça ainda implantada entre o arado e a tragédia marítima.

O ÚNICO TEATRO, QUE SEM RESTRIÇÕES, NASCE DO POVO É O DE BERNARDO SANTARENO.

FICHA TÉCNICA (distribuição)

ROSÁRIA	Clara Porto
MARIANA	Adelaide C. Pinto
ANGELO	Antônio Silva Nobre
MARIA CLARA	Graca Garcia
MANUELA	São Garcia
CHICO	Carlos Jorge
DR. JOSÉ	Tino Lobo
SALOMÉ	M ^{te} . Anunciação Matos
ZE RUÇO	Jose Carlos Gomes
MULHER	Tina Gaspar
RAPARIGA CARLOTA	Sofia Simões
CAMPINOS :	Jorge
		Carlos Inácio
		Jose Joaquim

Encenação, adereços, guarda roupa, luminotécnica e montagem sonora - UM TRABALHO COLECTIVO DAS EQUIPAS TÉCNICAS DO T.E.M..

BREVE HISTORIAL DO T.E.M.

Com uma aparição fugaz em 1969/70, o grupo teve então oportunidade de pôr em cena três peças: - A SAPATEIRA PRODIGIOSA, de Lorca; UM PEDIDO DE CASAMENTO, de Tcheckov; e A INVENÇÃO DO AMOR, de Daniel Filipe.

Reaparecendo em 1981, desta vez em força, legalizou então a sua existência como GRUPO INDEPENDENTE, tendo iniciado um trabalho profícuo e voltado também para as camadas jovens.

Nestes quasi cinco anos pôs em cena 13 espectáculos (sendo 4 para crianças) e fez um total de 160 representações, com cerca de 25.000 espectadores.

Debatendo-se com o problema da falta de instalações cazes, o GRUPO mantém uma dinâmica assinalável tendo pertencente 4 espectáculos em cena, que movimentam cerca de 40 elementos, na sua maioria jovens.

Quasi sempre voltado para autores nacionais - Carlos Selvagem, Francisco Ventura, Romeu Correia, António Cabral,

Bernardo Santareno, Luis Francisco Rebelo, etc., já deu es-
pectáculos nos Distritos de Aveiro, Coimbra, Évora, Guarda, Porto,
Lisboa, Leiria, Setúbal, Vila Real e Viseu, tendo apresentado algu-
mas peças que constituíram grandes êxitos: - Céu da Minha
Rua, Casa de Pais e o Duelo, que no conjunto fizeram mais de
80 espectáculos.!!!

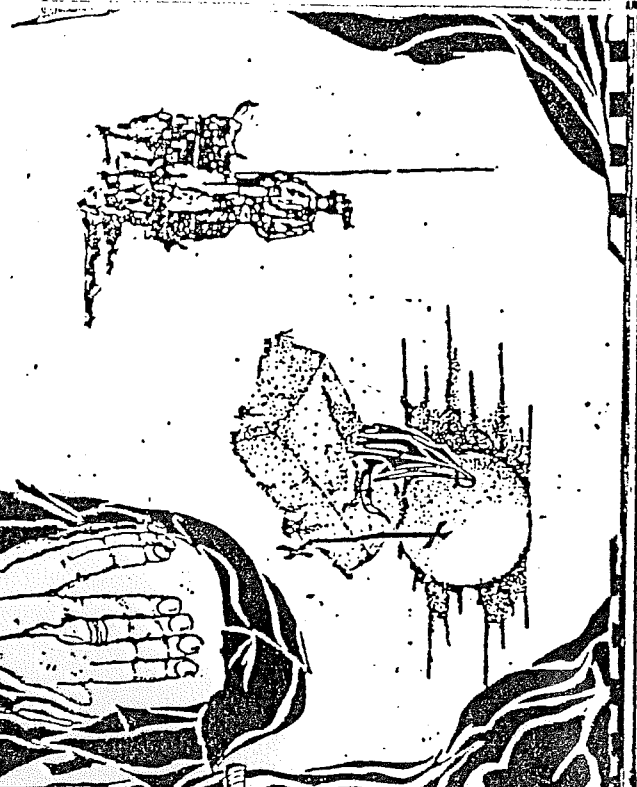
- Como meta da acção directiva para o ano corrente estão:
- Organizar o I CICLO DE TEATRO AMADOR por Grupos de re-
conhecida nomeada! por alturas das Festas de Aniversário)
- Organizar o I FESTIVAL REGIONAL DE CANTARES DE JANEIRAS:

Até este momento o TEATRO EXPERIMENTAL DE MORTAGUA, já
pôs em cena as seguintes peças:

- ENTRE GUESTAS - Carlos Selvaagem
- CÉU DA MINHA RUA - Romeu Correia
- HISTÓRIA DE UMA BONECA ABANDONADA - A. Sastre
- O SOLDADO VIGILANTE - M. Cervantes
- CASA DE PAIS - Francisco Ventura
- TEMOS TEMPO MATILDE - António Cabral
- O TROCA TINTAS - A. Leite e Campos Junior
- A MENINA TARTARUGA - Lília da Fonseca

EM CENA:

- O DUELO - Bernardo Santareno
- ALGUÉM TERÁ DE MORRER - Luis Francisco Rebelo
- EU, TU, ELE, NOS, VOS, ELES..... - Sérgio Godinho
- VIAGEM BREVE A UM REINO ESQUECIDO - Pedro Bom



TEM

TEATRO EXPERIMENTAL de MORTAGUA

APRESENTA

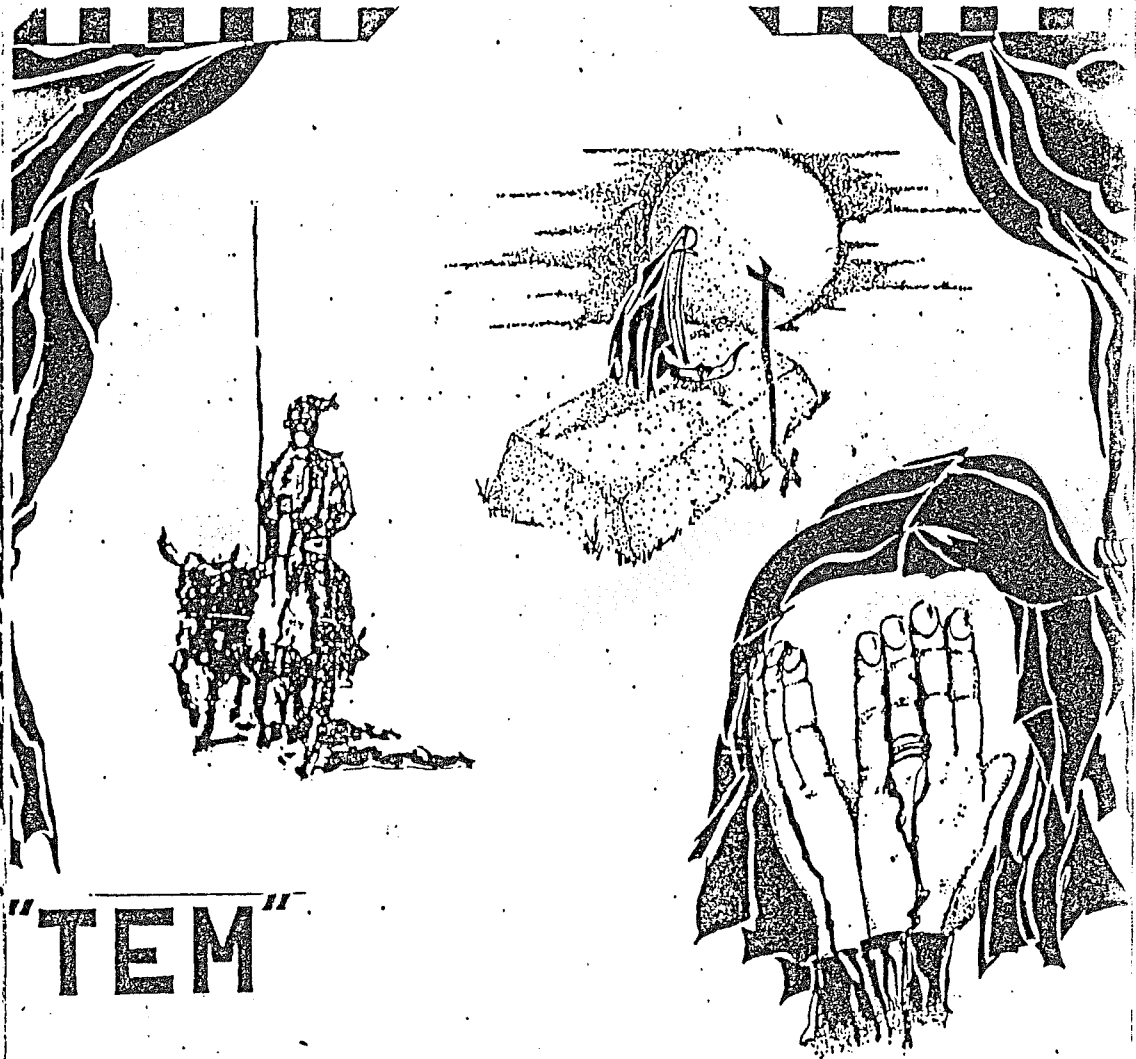
O DUELO

de BERNARDO SANTARENO

O único Teatro, que nasce do povo
, sem restrições, é o de BERNARDO SAN-
TARENO.

TEATRO

TEM



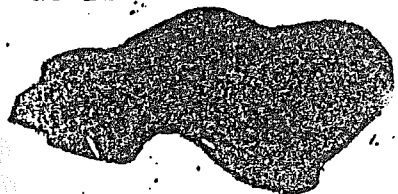
“TEM”

TEATRO EXPERIMENTAL de MORTÁGUA

APRESENTA

O QUELLO

de BERNARDO SANTARENO





TEM

TEATRO EXPERIMENTAL de MORTÁGUA

APRESENTA

O QUELLO

de BERNARDO SANTARENO



DO GRUPO

O Grupo já com a designação, TEM-TEATRO EXPERIMENTAL DE MORTÁGUA, surgiu em 1969/70, sob a orientação técnica do Dr. Rui Eusébio, então Director do Externato Infante de Sagres. Nestes primeiros tempos da sua existência, o Grupo pôs em cena: A SAPATEIRA PRODIGIOSA, de Lorca; UM PEDIDO DE CASAMENTO, de Tchekhov; A INVENÇÃO DO AMOR, de Daniel Filipe e o Festim de Baltazar.

Com a saída de Mortágua do seu orientador técnico, o Grupo parou a sua actividade, que só viria a retomar em 1980 graças á carolice de alguns dos seus primitivos elementos, com a apresentação da peça "ENTRE GUESTAS" de Carlos Selvagem.

Legalizou-se em 1981, como GRUPO INDEPENDENTE e de então para cá a sua actividade tem sido profícua e constante, também voltada para as camadas mais jovens, tendo até à data posto em cena 20 espectáculos, (oito dos quais para crianças), e efectuado mais de três centenas de representações de norte a sul do País.

Apostando decididamente nesta sua fase, nos AUTORES PORTUGUESES, o Grupo levou à cena obras de Gil Vicente, Carlos Selvagem, Romeu Correia, Fernando Ventura, António Cabral, Campos Monteiro, Luís Francisco Rebelo, Bernardo Santareno, Alves Redol, Sérgio Godinho, Lília Fonseca, Jaime Gralheiro, etc.

ASSOCIAÇÃO DE UTILIDADE PÚBLICA

O PRIMEIRA FILHA

**BERNARDO
SANTARENO**

TEM

TEATRO EXP. MORTÁGUA

QAUTOR

BERNARDO SANTARENO, pseudónimo de António Martinho do Rosário, médico, natural de Santarém que faleceu em 1980 com a idade de 56 anos, foi um dos maiores dramaturgos portugueses, deixando escritas as obras:

Os Anjos e o Sangue; António Marinheiro; Anunciação; O Crime da Aldeia Velha; O Duelo; O Inferno; O Judeu; A Promessa; O Lugre; Irmã Natividade; O Pecado de João Agonia; A Traição do Padre Martinho; Português, Escrivão Quarenta e Cinco Anos de Idade, etc.

“O único Teatro que sem restrições nasce do Povo é o de **BERNARDO SANTARENO**. Este autor, não utiliza no seu arsenal dramático nada que não seja de autêntica ressonância popular. Por isso o seu Teatro é uma verdadeira intra-história do Povo Português, viva, genuína, apesar da audácia dos temas que propõe e do modo como dramaticamente os vai desmembrando ao longo das peças.

Os conflitos, as cisões vitais dos seus dramas, cabem nas fronteiras de um Povo, que apresenta como virtudes ou defeitos, o **SAGRADO** e o **SACRILEGO**, a **SUPERSTIÇÃO** e o **MACHISMO**, a **CORAGEM** e a **MORTE**.” (Para a História do Teatro Português)

DO ENCENADOR

Pela 2ª vez passo pelo **TEM**. Primeiro a “**FORJA**” e agora **O CRIME DA ALDEIA VELHA**”.

Na “**FORJA**” por falta de coragem ou segurança pessoal, quem sabe, seguiu os parâmetros dum Teatro naturalista; nesta apostado, corajosamente noutra linha de que mais gosto - **O SIMBOLISMO**.

No espaço cenográfico indefinido, marcam presença o **SANGUE**, **RELI-GIÃO** e **SUPERSTIÇÃO**, vertentes constantes da Peça. No guarda-roupa uma simbiose de folclore e mediavalismo. Com as pinceladas do folclore se pretende assumir a acção como portugueses que somos; pelo medieval se procura distanciar os factos para épocas que lhe eram próprias.

A Luz e o Som complementaram cenas introduzidas, que, penso, traduzem muito da cultura intrínseca do nosso Povo, que, não pode nem deve perder-se.

De todos estes ingredientes, resulta o espectáculo pensado e apostado, que assumo por inteiro.

A cada um de Vós cabe o veredicto final.

BENTO MARTINS

FICHA TÉCNICA

CUSTÓDIA	- Anabela Jorge	TERESA	- Zília Martins
FLORINDA	- Clara Porto	ZEFA	- Adelaide Pedroso
JOANA	- São Almeida	Mª CRUZ	- São Garcia
MARGARIDA	- Alzira Lourenço	ANTÓNIO	- Carlos Jorge
RITA	- Céu Melo	Pe. CLAUDIO	- Décio Rosa
RUI	- José Carlos	Pe. JÚLIO	- Toni Nobre

LUMINOTÉCNICA - Correia Pinto

SONO PLASTIA - António João

ENCENAÇÃO - Bento Martins

CRIME DA ALDEIA VELHA



**BERNARDO
SANTARENO**

TEM

TEATRO EXP. MORTÁGUA

MERCREDI 25 AVRIL

SALLE DUNOYER de SEGONSAC
Rue des Combattants - VIROFLAY

à 21 heures



VENDREDI 27 AVRIL

SALLE de la TREILLE - RESIDENCE de la TREILLE
Avenue de Champagne - LES ULIS

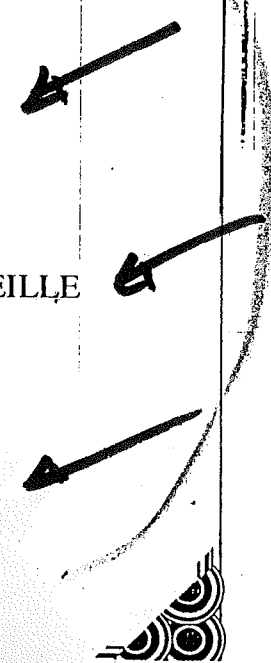
à 21 heures



SAMEDI 28 AVRIL

CHATEAU DE PLAISIR - PLAISIR

FRANCA



ANEXO X

PROGRAMA BERNARDO SANTARENO EM CUBA, 2018 - *CUBA Y PORTUGAL: 1ª*

PRODUCCIÓN TEATRAL.

SANTARENO EM RITA MONTANER – HAVANA 1970

de 30.05.18 al 02.06.18

Programa

TEATRO

30.05.18, Miércoles -Teatro

20h30 – Puesta en escena de la obra “*Mise en Abîme*”, por el grupo Teatro D’Dos (Cuba), con texto y dirección de Júlio César Ramirez (basada en los días cubanos de Eça de Queiroz)



31.05.18, Jueves -Teatro

17h – Conferencia “Cuba y Portugal: 1ª Producción Teatral. Santareno en ‘Rita Montaner’ – Havana – 1970”, por Susana Moura (Facultad de Letras, Universidad de Coimbra, Portugal)

18h – Lectura dramatizada de escenas de la pieza “*La Promesa*”, del autor portugués Bernardo Santareno, por el Grupo Teatro D’Dos (Cuba), dirección de Julio César Ramirez



01.06.18, Viernes -Teatro

20h30 – Función de la obra “*Al límite del dolor*”, por la Compañía de Teatro “Lendias d’Encantar” (Portugal), a



Paulo Ribeiro (músico) y António Revez (actor director y performer)

Los poemas y las canciones no son más que un pretexto para este encuentro entre el músico Paulo Ribeiro y el actor/performer António Revez, dos amigos que también comparten pequeñas historias con el público. En esta "Mesa para dos" hay siempre un lugar para más de dos. Eugénio de Andrade, Al Berto, Fernando Pessoa, Manuel da Fonseca o Alexandre O'Neil van a ser los poetas portugueses evocados por las palabras dichas o cantadas.

Un espectáculo intimista que también trae a nosotros el cante alentejano y el fado, dos expresiones portuguesas recientemente reconocidas por la UNESCO como patrimonio cultural e inmaterial de la humanidad.



Performance de artes plásticas motivado por lo que va sucediendo en el concierto

Los artistas pintan en vivo, en los extremos del escenario, mientras ocurre el concierto. El resultado va a ser mostrado al espectador y a los propios artistas al final del concierto. Manteniendo en suspenso la expectativa sobre el resultado de esta interacción de las modalidades artísticas.

LEIDY CALVO (YCARO), Guantánamo, Cuba (1980)

Formada en la Escuela de Artes Plásticas de San Alejandro.
Ha participado en varias exposiciones colectivas.



EURICO BORGES, Chaves, Portugal (1950)

Residente en Cuba desde hace 18 años, ha participado y organizado centenas de exposiciones, individuales y colectivas en varios países de Europa y de América, realizando la curaduría de diversos eventos en áreas a fines.

"Participamos por el placer del descubrimiento, por la expectativa, con una mente libre y despojada, de materializar en la pintura las emociones provocadas por la música y por las palabras en nosotros y a través de nosotros"



Apoyos: Teatro de D'Dos / Centro Cultural Raquel Revueña (Cuba)

Asociación Lendas D'Encantar (Portugal)

Embajada de Portugal en La Habana

ANEXO XI

DOCUMENTOS POR MIM FOTOGRAFADOS DO CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO DO
25 DE ABRIL DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

BERNARDO SANTARENO

Prémio da Crítica

No dia 6 de Fevereiro efectuou-se, no Restaurante Tavares, o tradicional almoço da Crítica Teatral da Imprensa Diária de Lisboa, desta vez presidido por Palmira Bastos, para a entrega do Prémio de Interpretação de 1959 a Mariana Rey Monteiro (que tão brilhantemente se distinguiu nos *Dialogos das Carmelitas*) e para a proclamação dos premiados de 1960: Amélia Rey Colaço pela sua interpretação na *Visita da Velha Senhora*; Rui de Carvalho pela sua interpretação em *Boa Noite, Betina*; Eugénio Salvador e António Couto Viana pelas encenações respectivamente de *Mulheres de Sonho* e do *Teatro de Gerifalto*. Foi criado e atribuído a Bernardo Santareno o Prémio do melhor autor português do ano pela sua peça *Crime de Aldeia Velha*.



Saudando todos os premiados, congratulamo-nos vivamente pela criação do Prémio da Crítica aos autores, elementos fundamentais do espectáculo teatral, e felicitamos Bernardo Santareno pela distinção que lhe foi conferida, justa dádiva às suas qualidades e ao seu labor de dramaturgo. Efectivamente Bernardo Santareno, em pouco tempo, desenvolvendo rara actividade, tornou-se, na escassa pleiade dos nossos modernos autores, um dos mais vigorosos e de mais largo futuro.

Imagem 1 – Nota de Imprensa do Prémio da Crítica

In: Revista SPA (Sociedade Portuguesa de Autores (p. 32)

1077
1455-
1072
1475
1074

Porto, 26 de Novembro de 1957.

à
Direcção do
CIRCULO DE CULTURA TEATRAL
P O R T O

Exm^{as}. Senhores:

Não concordando com a escolha das peças
últimamente representadas, viços pela presente, pe-
dir a nossa demissão de sócios.

Juntamos os nossos cartões de associados,
bem como os recibos da cota do mês de Novembro corren-
te.

Sem outro assunto, subscrevemo-nos,

x *Edgardo Henrique Carneiro dos Santos*
Sara Alves Carneiro dos Santos

João António Alves Carneiro dos Santos

João Manuel Alves Carneiro dos Santos

Álvia Alves Carneiro

x R. de Santa Catarina, 571-1^o

Imagem 2 – Carta referente à apresentação da peça *A Promessa* (1957). (Porto: 2007,137)

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
NACIONAL
INSPECÇÃO
DOS ESPECTÁCULOS

Lisboa, 28 de Julho de 1936
R. 507
EXM.^a Sr. Presidente da Direcção da Sociedade de
Escritôres e Compositôres Teatraes Por-
tuguezes

N.º 592

CIRCULAR

LISBOA
Para conhecimento de V.ª Ex.ª, e devidos efeitos comuni-
co que conforme determinação de S.ª Ex.ª, o Ministro da Educa-
ção Nacional e deliberação da Comissão de Censura Teatral, de-
verão ser observadas a partir desta data, as seguintes dis-
posições relativas ao serviço de censura e vistos das peças
teatraes a exhibir.

- 1.ª - O inicio dos ensaios de qualquer peça teatral só po-
derá ter lugar depois da aprovação do respectivo poe-
ma, pela Comissão de Censura Teatral.
A falta de cumprimento desta disposição importa a re-
cusa de visto para a representação.
- 2.ª - A publicação nos jornais dos reclames anunciadores
da primeira exhibição de qualquer peça teatral e bem
assim a afixação de cartazes avisos carecem de auto-
rização desta Inspeção, que só a concederá depois da
aprovação do poema pela Comissão de Censura Teatral.

A Bem da Nação.

O INSPECTOR DOS ESPECTÁCULOS,

Oscar de Freitas
Oscar de Freitas

F.F.

Imagem 3 - Circular Censura 1936 – Espólio Centro de Documentação 25 de abril – Universidade de Coimbra

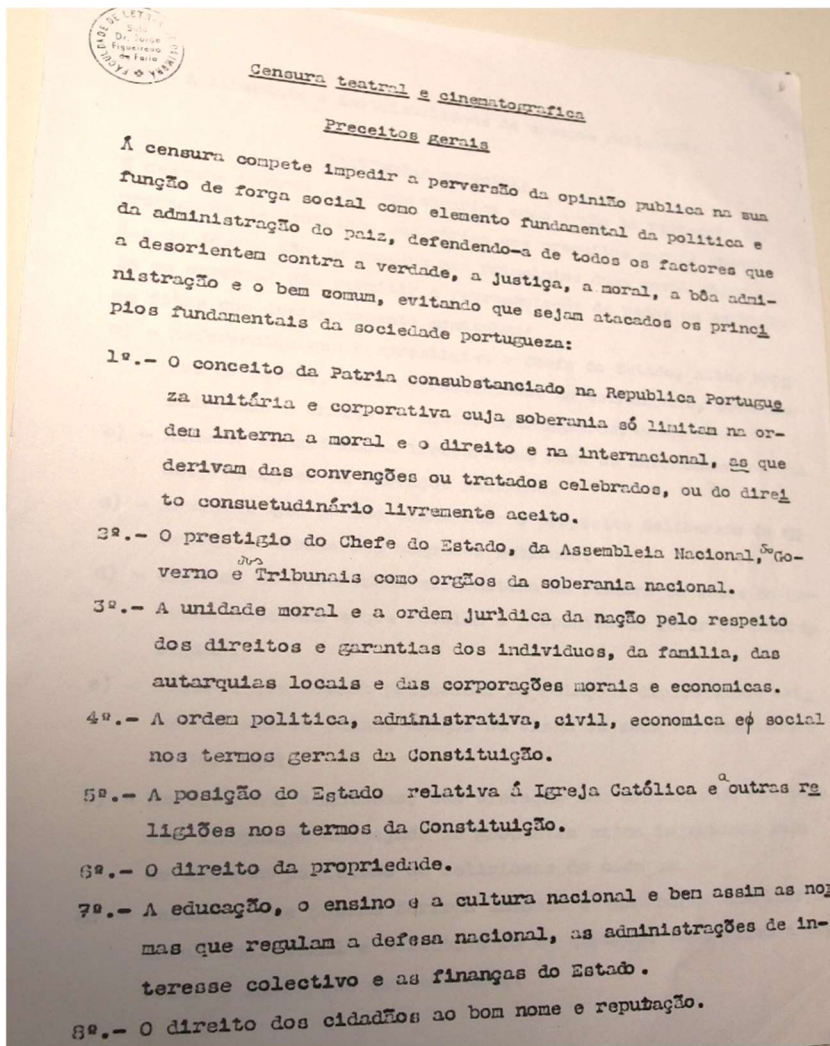


IMAGEM 3 – DOCUMENTO PRECEITOS GERAIS (1) – CENSURA – ESPÓLIO C.D.25 A

Texto 1

O Lugre, talvez a mais polémica peça de Bernardo Santareno, estreou no Teatro Nacional Dona Maria II em 1959. Terá sido como uma bofetada na máquina propagandista do Estado Novo. Em lugar de narrativas sentimentais de pescadores heróis e do romance de uma frota branca dotada da missão de alimentar uma nação, Santareno agarrou o boi da verdade pelos cornos e apresenta-nos o outro lado da pesca à linha. O Lugre é escrito a partir das experiências em primeira mão do autor enquanto médico assistente da frota do bacalhau. Apresenta-nos um mundo de pescadores heróis sim, mas heróis pela incrível resistência que mostram perante condições de vida insuportáveis. Horas de trabalho sem fim, as condições climatéricas, as saudades de casa, a frustração sexual e as tensões entre homens, a imprevisibilidade do mar e do nevoeiro, a pobreza da alimentação e do alojamento, a violência latente em cada momento de cada dia e a presença constante do perigo e da única mulher abordo, a Morte.

In: https://www.bol.pt/Comprar/Bilhetes/53271-mexe_o_lugre-teatro_municipal_rivoli/ (27 de dezembro de 2017)

(2)
9ª.- A liberdade e inviolabilidade de crenças religiosas.

Instruções especiais

A Censura teatral e cinematográfica como órgão de repressão da propaganda de doutrinas contrárias aos preceitos gerais enunciados ou ideias não integradas nos princípios dum moral sã, compete em especial não permitir a representação de peças ou exibição de fitas que designadamente contenham:

- a) - Referencias que desprestigiem o Chefe do Estado, Altos Poderes do Estado, seus representantes no estrangeiro, Governos coloniais e Chefes de Estado Estrangeiros.
- b) - Alusões consideradas irreverentes para as autoridades ou que desprestigiem os serviços publicos.
- c) - Assuntos que possam significar o proposito deliberado de entrar a marcha dos negocios publicos.
- d) - Critica ou referencia sistematica às pessoas ou actos do governo nacional e que revelem o proposito de ferir ou desprestigiar.
- e) - Alusões que possam prejudicar as relações diplomaticas existentes com os paizes amigos ou visem os seus representantes em Portugal.
- f) - Referencias acintosas, sem elevação nem critério ou que pela sua linguagem despejada ou grosseira sejam injuriosas para as crenças politicas ou religiosas de cada um.
- g) - Assuntos que possam ferir a unidade e sentimento familiar, a moral individual e colectiva ou de qualquer modo visem a provocar a corrupção dos costumes.

IMAGEM 4- DOCUMENTO PRECEITOS GERAIS (2) – CENSURA – ESPÓLIO C.D.25 A

- (3)
- h) - Cenas ou passagens que incluam frases ou versos acuriosos pornograficos, ou incluindo ideias pseudo scientificas ou não, provoquem a subversão da sociedade.
 - i) - Narração ou exhibição, de cenas violentas, operações cirurgicas, actos de banditismo, torturas, execuções capitais e fuzilamentos ou quaisquer outras que possam impressionar desagradavelmente o publico.
 - j) - Cenas que impliquem atitudes e gestos traduzindo intenções pornograficas ou lascivas.
 - k) - Peças, quadros, frases ou efeitos fotograficos que incitem á indisciplina ou rebelião, tanto civil como militar, ou atentem contra o regimen politico e social vigentes.
 - l) - Textos ou cenas que glorifiquem a pratica de crimes, ou actos atentorios da honra e da dignidade.
 - m) - Titulos ou legendas que assegurem intenções condenaveis não expressas no poema ou argumento.
 - n) - Exhibição de fardamentos militares ou de corporações militarizadas.
- UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO
25 DE ABRIL

IMAGEM 5- DOCUMENTO PRECEITOS GERAIS CENSURA – ESPÓLIO C.D.25 A

ANEXO XII

ENTREVISTAS

1. Sobre o Pecado

Limpei o texto todo. Tinha o texto de Santareno e depois fiz uma limpeza. No dossier tenho a minha dramaturgia pela ordem de Santareno, mas já sem as cenas de Santareno. Depois, peguei nisso e espalhei por todo o lado. Já separado - cena a cena do Santareno - cortei onde achava que fazia sentido isolar uma cena só. No final tinha 75 cenas das minhas. Depois comecei a pensar em trocá-las de ordem e numa lógica que mantivesse o clímax final, mas que não revelasse o jogo logo todo.

De que forma isto assume em cena?

Assume o fosso do CC.B. Ou seja, o pequeno auditório do CCB estava transformado em fosso e havia duas plateias: uma de cada lado. Neste buraco havia dez estrados, cada um para uma das personagens.

Que personagens é que eu tenho em cena?

Tenho a família Agonia toda: a avó, a Rosa Agonia. Tenho a mãe e o pai. Rita Agonia e José Agonia. Tenho os três filhos, Fernando, João e Teresa. Depois, tenho a família Giesta, a Guilhermina Giesta, mãe da Rita a Maria Giesta, namorada do Fernando, apaixonado depois pelo João e António Giesta, supostamente namorado da Teresa por quem João se apaixona. Depois ponho a 10ª personagem que é o pilar da tragédia, motor da tragédia: Manuel Lamas, o indivíduo que esteve na tropa com o João em Lisboa e que sabe umas coisas e que vai dizer na aldeia.

Portanto, estas dez personagens, tendo em conta já a dramaturgia cruzada, existe cada uma no seu palco e representam cada uma por seu lado. Ou seja, eu trabalhei isoladamente com cada ator, no início, cada um tinha as suas cenas e ensaiava sozinho. Tinha um estrado de 2 metros por 1, era um estrado rosco. E nesse estrado descobria-se a cozinha, o quarto. O ator /performer relacionava-se com o João para ali [apontando para a esquerda] e com a mãe para aqui [apontando para a direita]. Ele descobria, contextualizava. Sem um único adereço, nada, nada, nada. Só o figurino, portanto, ele representava sozinho para todos os lados, em todas as cenas. Ensaiei com todos assim. Todas as cenas, isoladamente.

Depois comecei a fazer os ensaios conjunto. Nos ensaios conjuntos começaram a contracenar, é só que se mantinham no seu estrado (que era um retângulozinho) era aí que

mantinham as suas relações. Se a cozinha era para ali [olhando para a esquerda] eles continuavam a falar para ali [olhando para a direita], se o quarto era aqui [olhando para a esquerda], continuavam a falar para aqui [olhando para a direita]. E a pessoa que lhes respondia, por exemplo, se o João estava a falar para mãe, a mãe, por sua vez, respondia de acordo com a sua própria dinâmica de espaço. Portanto, quando as cenas aconteciam em conjunto, no espetáculo, para além da dramaturgia cruzada e trocada, tinham um jogo cénico descoordenado porque nunca havia contracena direta. Ou seja, a mãe nunca falava para o João. Se p João estava aqui [olhando para a esquerda], a mãe falava para aqui [olhando para a direita] :*Ó meu querido filho* e o João dizia *Ó minha mãe* porque ele, se calhar, na cena que tinha improvisado, a mãe estava sentada e ele dizia *Ó mãe, não mãe*, e a mãe respondia-lhe: *Não meu filho*.

Portanto, de repente metaforizava-se o espetáculo de uma forma muito, muito abrangente, porque, para além da questão de surpresa do texto desordenado, tinham 10 universos. É quase como tivesses dez versões da peça ao mesmo tempo. E isto era altamente estimulante do ponto de vista de descodificar de jogo. Depois, só havia dois momentos de toque real, de cena direta: o momento em que o pai o beija, em que lhe dá o beijo na boca antes de o levar para o matar, e o momento em que ele abraça a mãe, que corresponde ao início da peça, quando chega da cidade e vê a mãe pela primeira vez depois de 2 anos de ausência.

Do ponto de vista de dramaturgia cénica era isto que acontecia: na dramaturgia de papel, o texto estava trocado de ordens, na dramaturgia cénica, cada ator representava no seu palco para cada interlocutor, e no seu quadro cénico.

A este puzzle juntava-se os momentos de pausa entre cenas que eram pontuados por um coro (famoso coro da tragédia grega), sendo isto uma tragédia, mas não era essa a nossa intenção, mas havia um coro de preformares à volta do fosso. E estes preformares, nos momentos de pausa de cena em que os atores se deitavam sobre os estrados e ficavam fora de cena numa atitude neutra, deitados ao comprido, no estrado com a cabeça para baixo. Quando havia as pausas de cena, portanto, as trocas de cena, os preformares faziam coisas; coisas que de alguma maneira funcionavam como o coro da tragédia grega, ou seja, não diziam texto, mas faziam ações; ações essas que de alguma maneira julgavam, criticavam, opinavam sobre a cena que tinha acabado de acontecer. Por exemplo, tinham o galante, o Manuel, a chegar e a dizer: *estás linda, Maria Teresa. Cresceste bem. Continuas* (boa como o milho), ele não diz isso, mas a intenção seria essa. E quando há o fosso de neutros, o

espetador via duas preformares a exporem o peito e a fazerem meninas de *pinut* de calendário. Depois, escuro, e vem de novo a cena.

Portanto, havia o jogo da cena e depois havia uma espécie de jogo social, de sociedade, o coro. Este coro de preformares, de alguma maneira, julgava, criticava, ironizava aquilo que acontecia na cena, portanto, tinhas a leitura dos preformares e a leitura dos atores.

E depois, para além destas duas frentes, havia uma banda sonora fortíssima, com uns figurinos muito especiais e sem reconstrução nenhuma de adereços.

- Qual era a banda sonora?

Epá não sei. Também foi muito cruzado.

- E que sala foi no CCB?

No pequeno auditório, que era o único que permitia isso, aliás, era o único que permitia duas frentes. O grande não permitia.

(...)

2. Sobre O António Marinheiro... [08:25]

Foi outra coisa, parecida, mas outra coisa. Ou seja, em vez de ter os preformares individualizados em forma de pesquisa, de ensaio inicial, cada um a descobrir as suas cenas e a ensaiar sozinho, isso passou a acontecer em grupos de três. Ou seja, eu resumi António Marinheiro aos cinco personagens fundamentais: a mãe, Bernarda, a filha, Amália, o filho/amante dela, António (portanto, o núcleo dos três, o núcleo da família) e depois, o Rui e a Rosa, o Rui marinheiro, amigo do António que tinha com ele andado na marinha e que a gente sente que tinha mais do que uma amizade, e quer que ele se venha embora, *Vamos embora, deixa essa história, deixa a cidade vamos é para o mar para as nossas aventuras*. E a Rosa, que é vizinha da Amália, sofre de violência doméstica lá em Alfama, e faz um contraponto. Portanto, tens a amiga da Amália e depois a amiga do João e a Rosa.

A dramaturgia foi a mesma: limpar o Santareno, cortar a peça em cenas e trocá-las de ordens. Tive que encontrar uma lógica que fizesse sentido, que no meu caso foi começar com a Amália desnordeada: *eu vou-me matar...* (que era uma espécie de preâmbulo, e de repente começava a coisa).

Aqui, em vez de trabalhar cada um regularmente, trabalhei cada trio e repeti o trio fundamental três vezes. Ou seja, eu tinha três grupos familiares: três amálias, três bernardas e três antónios. Tinha três palcos (em cruz): um maior e mais largo, um pequeno e mais estreito, e um comprido.

Aqui [olhando para a esquerda] tinha 3 personagens, aqui [olhando para a direita], três, aqui [olhando em frente] outras três. A mesma coisa aconteceu: sem adereços nenhuns. Aninhados no chão quando era preciso, e também havia posições de neutro. Ninguém abandonava o fosso para se ir embora, portanto, os neutros deles – o fora de cena- era deitado, fechados de alguma maneira. E, portanto, havia uma preocupação minha - um bocadinho didática-, que era contra aquela coisa da encenação antiga em que os encenadores partiam para o espetáculo com uma ideia já concebida na cabeça, que é: eu quero que o ator faça isso, diga isto, representa isso e faça assim. É uma coisa que eu acho completamente aberrante. É uma coisa!!! (...) Como é que se pode querer que o ator faça *aquilo*, se o ator é *aquele*? Tem aquela *alma*, tem aquele *biorritmo*, aquela forma de se emocionar, sentir, respirar. Como é que tu queres, independentemente quem for, que o resultado seja o mesmo? O que eu quis mostrar foi uma espécie de encenação aos encenadores mais tradicionais no sentido de dizer: “Meus senhores, vamos ver que matéria-prima temos em mão e vamos ver que matérias temos em mão.

Portanto, o que eu fiz foi trabalhar cada um em individualidade, portanto, a matéria final era interessantíssima porque tinha 3 amálias completamente diferentes (embora sendo a mesma personagem eram completamente diferentes). Três antónios, e três não sei quê. Nas Amálias, uma, era muito maternal porque desenvolveu assim, a outra, era muito fria; era a Dora Bernardo que abre o espetáculo, e a outra, muito sensual. (...) Portanto, aconteceram três leituras completamente diferentes de Amálias.

Depois tinha três leituras de Antónios completamente diferentes: um, era mais feminino porque o ator era assumidamente gay, embora fosse marinheiro era assumidamente mais feminino, e sentias uma ambiguidade sexual muito maior. O outro não, era masculino, e o outro, muito ingénuo, muito menininho, muito filho, para quem a relação da falta da mãe era muito mais marcante do que para os outros dois, portanto, digamos que era um António mais do mar, da força, o outro, mais da sedução, do cais, do sexo, e outro, era o António da mãe.

E as velhas era a mesma coisa. Eram três velhas diferentes. Uma masculina muito bruta que era a Bibi que fazia. A da Teresa, era uma mais aluada, mais louca, e a Luz da Câmara, uma mais prática, mais mulher de aldeia.

Portanto, de repente tinham três elencos a fazer a mesma peça, estavam cruzados, só pontualmente é que repetiam texto uns dos outros porque havia momentos em que, por exemplo, uma dizia uma frase *Ai que saudades que eu já tinha do José* - que era o marido da Amália - e a velha, ironicamente, por causa do António que lá estava a visitar a mãe, dizia: *Ai que saudades que eu já tinha do José*-, dizia isso só para irritar a Amália (a gente já sabia que isto ia irritar a Amália), portanto, volta e meia elas diziam *Ai que saudades que eu já tinha do José* e ecoavam nos três estrados. Portanto, havia pequenas frases que eram comuns, que cruzavam tudo, mas caso contrário, cada palco tinha a sua própria narrativa e a sua própria dramaturgia.

Depois, tinham um palco enquadrado aqui [olhava para a esquerda], outro palco enquadrado aqui [olhava para a direita]. Um, com o Rui, e outro, com a Rosa, eram comuns, intercalavam, correspondiam aos três palcos na contracena. Contracenavam com qualquer um deles, mas no meio, não contracenavam uns com os outros, portanto, a Amália do palco C nunca respondia ao António do palco A.

As cenas existiam num todo. Uma cena das minhas acontecia naquele palco e fechava ali, depois, a outra cena, desordenada no tempo, acontecia no outro palco. Elas andavam assim, pronto, nunca havia contracena direta deles.

Pronto.. O que é que isto quer dizer? [abrindo um dossier onde estava guardado todo o material dramático] quando eu pego nisto [para um conjunto de folhas], e de repente, tu vês uns carimbos com um lagarto, quer dizer que as cenas já estão ordenadas de acordo com a minha lógica. A folha de cena tem:

Espectáculo: António marinheiro. Título da cena: “hei-de viver aqui sozinha”. Número de ordem dramática segundo Luis Castro: cena 1. Número de ordem dramática segundo Bernardo Santareno: 100. Referência de B.S: acto, quadro, cena página - de acordo com aquela edição editada pela *caminho*, que tem todas as peças dele. Depois, P, que são as personagens presentes, neste caso é só a Amália. D, referências ao espaço cénico, anel de corda, F: referências de figurinos, I: Luz (..) e depois texto. Portanto, tens isto organizado por grupos.

Ou seja, o rato era o estrado C, o cavalo (...) e o peixe era outro.

- De qualquer maneira tu sentes que Alfama estava ali?

- sim, sim e de que maneira. Estás a ver, depois o que está aqui é o dossier de trabalho, portanto, o dia em que a cena foi ensaiada (...) marcação dos desenhos em cena, o registo das movimentações em palco. Este era o primeiro palco que era o da Rita Tomé, o de Luís da Câmara e o do Tiago Castro.

O porquinho é a Rosa, que é o estrado da direita, e o Rui há-de ser outro qualquer.

Isto é o dossier de trabalho depois da ordem estar definida [mostrando toda a documentação].

Nos ensaios eu ensaiei tudo com todos, ou seja, eu fiz ensaios individuais com cada grupo do princípio ao fim da peça. Todos os atores, o trio: o Rui e a Rosa só na contracena. Mas o trio ensaiou tudo comigo e, portanto, no processo de ensaios, ensaiei com o grupo A as cenas todas. A cada cena dei um subtítulo (meu) e registei de alguma maneira. Mais tarde, numa sessão de brainstorming valente, fiz o entrosamento disto e percebi quais os grupos que tinham ensaiado melhor ou tinham chegado a um melhor resultado para as cenas 1,2,3,4,5, depois, escolhi. E disse Ok: o grupo A fica com as cenas 5,9,10,15,20,35, e depois, os atores começaram: *Ah mas a minha cena era tão linda (...) a Lavínia Moreira super melodramática: O não, eu não acredito que vou fazer aquela cena* – *“Já sabiam como era o esquema do espetáculo certo? Já sabiam como isto ia acontecer, certo? Mas depois, quando chega a hora da verdade, ou seja, dava para ter feito três espetáculos, porque cada um deles dava para ter trocado as cenas, mas eu quis efetivamente que fossem as cenas melhores de cada um e, portanto, todos trabalharam tudo, mesmo quando não estavam em cena eles tinham presente aquela carga, e quando pegavam arrancavam logo dali, portanto, a coisa era muito fluida. Era um trabalho de atores fantásticos. Eles trabalharam imenso e era muito fluido, muito desafiador, muito enigmático e muito verdadeiro.*

Bem, o L.F.Rebello, que era muito amigo do Santareno, já tinha amado “O pecado” (2005), mas ainda não me conhecia na altura. E convidei-o para ele vir aos ensaios finais para ele dizer alguma coisa, como se fosse o autor, no fundo, ele disse: *se o Santareno fosse vivo ele ia amar, ia ficar todo contente porque o que o Luís Castro está a fazer é o que ele queria que se fizesse com os trabalhos dele. Claro que tu aqui reinventas e trocas, mas o que ele queria era a essência da personagem, a alma da personagem e a questão da*

dramaturgia era isso mesmo que ele queria, portanto, ele ia estar orgulhosíssimo disto. Luís, tenho a certeza... E eu... todo contente.

A mim dá-me muito gosto isto, sabes. Eu odeio espetáculos previsíveis, papinhas dadas. Eu? sentar-me num espetáculo que eu já sei o que vai acontecer? aborrece-me, começo a pensar noutras coisas. Há uns que são muito inspiradores, tu comesças a pensar noutras coisas e estás preso ali, mas se comesças a entrar num esquema de muita previsibilidade...

Pronto, e os meus trabalhos de criador têm esse ponto de vista de que eu gosto de ver. É o jogo das palavras cruzadas, do puzzle, do enigma, gosto disso; gosto do mistério como eu acho que a vida é.

E depois gosto de pôr as pessoas a trabalharem de alguma maneira. Depois, rodeio-me de colaboradores muito bons (os de som, o de luz, os de figurinos) e isso é muito, funciona muito bem porque de repente, cada cena tem uma identidade muito própria. Podia existir sozinha nalgum sítio.

- Diz-me uma coisa, colocas-te Alfama cá e lá ou surgiu naturalmente?

- Estava lá porque eu não coloquei coisa nenhuma. Estava lá e depois havia a música de Carlos Paredes que tinha um lado muito português. Mas era um português um bocadinho anónimo, eram os *verdes anos*.

- Podia ser em qualquer lado, não era?

- Não, Alfama sentia-se nos figurinos. Elas tinham uns aventais, uns lenços. Elas estavam todas de preto. Eles de calça brancas e camisa às ricas. E depois, o Rui e a Rosa tinham roupas coloridas. O Rui tinha uma roupa parecida com o António, roupa de marinheiro, umas calças à boca de sino e uma camisa mais curta. E os Antónios, camisa de riscas e calças brancas também. E a Rosa tinha um vestido grande, de cores, grande porque ela também era grande. Era a Carla Vasconcelos que era volumosa e que dava aquela ideia de mulher portuguesa muito roliça e as outras estavam de preto.

De qualquer maneira os figurinos contextualizavam, mas não era preciso, embora eles falassem de Alfama, tornava a peça mais universal. Podia ser em qualquer sítio, em qualquer lugar. Estava lá a tragédia, fundamentalmente estava lá a tragédia. Podia ser na Grécia, em Espanha, podia ser Lorca, vias que era latino, mas também podia ser na América do Sul.

- Isto era uma curiosidade minha. Achas que foi aleatória, a escolha de Alfama?
- Eu acho que não. Nada é aleatório em Santarém. Um homem que pensa tanto. As didascálias ao pormenor. Ele não ia colocar a sua peça num sítio qualquer.
- Pois eu penso que não. Há uma microsociedade dos anos 60 que Alfama transportava. E porque Alfama estava encerrada.

-É um microcosmos, mas eu acho que se reproduzia com as suas especificidades noutros sítios do país. No Porto, tinhas aquelas ilhas da foz em que a mentalidade permitia que também tivesse acontecido ali. No “pecado”, a cena acontece *numa qualquer aldeia primitiva da serra de Portugal*, diz ele, tanto podia ser em Trás-os-Montes, como na Serra da Estrela, nas beiras ou em Monchique, no Algarve, porque o que eu acho que ele quer dizer é: isto é, Portugal. Em qualquer aldeia isto acontece. Como num pequeno bairro, num contexto urbano de microcosmos, isto também acontece. Ele coloca em Alfama mas podia ser na Madragoa, na Mouraria ou numa das ilhas do Porto, acho eu. O que eu acho que ele quer dizer é, isto é: Portugal num determinado contexto urbano. Pouco literato, muito agarrado aos preconceitos... mas ao mesmo tempo com uma grande ansiedade fugir, de voar.

É só que ele vai para Alfama porque Alfama era o coração da genuinidade. Ao mesmo tempo tem a ver com aquela coisa de quase com o cartão de visita do que é Lisboa. Ou seja, o bairro típico de excelência de Lisboa é Alfama, então, vamos dar este lugar de rei ao enquadramento de dramaturgia desta história. Um bocado equivalente à Grécia; vamos dar a alma, a envolvimento disto vai ser o mais típico dos bairros de Lisboa, o mais aclamado pelo Estado Novo.

(...)

Às vezes eu gosto de ler os trabalhos [apontando para o dossier dramático] porque isto é tudo tão específico. Por exemplo, o conceito *perfinst*, por exemplo, a Maria João Brilhante em coisas tão simples como *o perfinst* ou *a perfinst*. A questão do género da palavra, nem imaginas. Para elas é sempre *a*. Mas não, é *o*. O conceito, o espetáculo. Não sei, nunca foi *a*. Mas não, a Maria Helena, a Maria João e a Cláudia dizem sempre *a perfinst*.

Eu já achei que é uma palavra que não tem género. A performance / instalação. O conceito *perfinst*..

- Eu leio a estética *perfinst*..

- Mas não é só a estética. Se olhares só para isto não é só a estética. Com o Vel a estética é muito marcante, as cabeças rapadas, os corpos nus, os pelos púbicos pintados da mesma cor do que o cabelo. Aliás, quando ganhámos o 1º prémio, foi na categoria de Artes visuais/melhor cenografia. Cenografia, que não era cenografia. Era aquelas coisas das mesas, das instalações, mas, pronto... querem chamar cenografia... existe por detrás disto tudo um método, e que, entretanto, quando fui chamado para dar aulas, (...) obrigou-me a sistematizar o conceito. Quando dou trabalho de Actor, pronto não estou a utilizar aquilo como investigação minha, ao passo que na escola, sobre o método do conceito, obrigou-me a sistematizar o conceito; a sistematizar as regras, obrigou-me a sistematizar o conceito do ponto de vista de experimentação, de fase de recolha de objetos; da fase ensaios, a definir e a organizar coisas. Depois, para uma publicação futura que estamos a fazer, pronto, já fica tudo mais organizado.

As regras? O que é o preformar no *perfinst*? Que valências tem que ter este preformar? Especificidades de um objeto com alma? Porque é um objeto com alma e não um adereço? E tudo isto, essas aulas obrigaram-me a pôr... (uma coisa que no início era intuitiva passou a ser criada, ou seja, daqui a um tempo se aquilo tudo existir, alguém pode pegar, perceber e fazer.

*Entrevista n.º 2: Conversa/entrevista com o ator Jorge Losada /Júlio Ramirez e Susana.
Havana, Cuba (2018)*

Losada: O grupo Raquel Revuelta não era um grupo. Era um teatro estúdio Raquel Revuelta. Centro Revuelta. Não sei porque escolheram o Raquel Revuelta porque eles até nem eram muito famosos.

Júlio: Ignacio gutierrez era uma pessoa muito vinculada ao conselho nacional de cultura. Imagino que chegou convidado pelo conselho nacional de cultura. Ignacio gostava de colaboração com estrangeiros, com relações, debates, experiências. E provavelmente tenha sido por isso, imagino.

Losada: É possível que tenhas a ideia certa, mas a repercussão que possa ter tido, isso, eu já não se! Há uma entrevista muito interessante com os atores que trabalharam na peça. Penso que foi no periódico que saiu uma foto de todos com o papel que cada um vai fazer, para além do mais, opinavam sobre o diretor [Rogério Paulo].

O diretor era um diretor muito grato, muito sério, muito duro. Era um diretor agradável, muito agradável. Era muito suave, muito carinhoso, sabia o que queria.

Naquela altura, não te quero mentir, não era a obra o que mais nos interessou. A obra tinha um motivo muito político muito importante (...) não posso recordar, penso que também tinha um motivo religioso (...) creio que havia um sacerdote revolucionário, um engenheiro. É possível?

Porquê a traição? (Pergunta para si mesmo) A traição é para o clero. A obra justifica a traição do padre martinho para com o clero.

Júlio: E para Cuba tinha um interesse muito efetivo porque aqui passávamos por uma época em que o clero não respondia ao interesse do povo.

Losada: muito interessante. A repercussão popular não foi a maior porque não era um tema que gostássemos assim tanto (...) era um tema totalmente político, mas foi feita de forma muito correta [são 45 anos], muito imaginativa. Eu recordo-me que a determinada altura (nós não tínhamos grandes recursos) havia um momento que se tinha que fazer um muro e o muro foi eito com os atores. Recordo-me que isso foi muito interessante, o modo como ele reconstrui o muro com todos os atores. “São um muro impenetrável” [referindo-se às palavras de Rogério Paulo.]. Isso me impressionou, vês, nunca me esqueci!

A minha personagem... eu não estava muito de acordo com ela. Eu sou um bispo, creio. Há um actor muito famoso em Cuba que eu não me lembro do nome, que era o bispo. O bispo era duro e manda-me que fosse duro também. Isso recordo-me. O padre Martinho fala comigo e convence-me porque eu gosto da sua ideia.

Agora... o que te interessa a ti? Como foi? Não te vou dizer mentiras. Não foi muito espectacular (Diz em tom de confissão). Foi interessante, muito boa, foi muito séria. Ele gostou muito, mas depois foi-se embora, regressou no ano seguinte com a mulher e os filhos. Ficou aqui em minha casa (eu vivia em baixo), comeu comigo. Ele era encantador, não era um diretor, era um amigo. E que mais te posso dizer...

Eu: Como o texto foi recebido pelos atores?

Losada: o texto já vinha traduzido. O texto era em espanhol. Não veio em português.

Eu: Mas foi traduzido aqui, não foi?

Losada: Não, não.

Que se passou com os atores?

O texto era muito bonito. Naquele momento havia em Cuba uma coisa revolucionária muito grande. Este texto tinha confrontos, por isso, estava mais perto da revolução do que outros. E isso sim. Chamou-nos à atenção. Nós pensámos (riso) que com esta obra íamos viajar a Portugal. Pusemos todo o coração na obra e dissemos: *Vamos a Portugal*. (...)

Júlio: os atores gostaram muito, mas impulsionou o desejo de fazer uma viagem a Portugal. (...) Imagino que os atores não soubessem que nesse momento, Portugal estava passando por uma verdadeira ditadura.

Losada: Sim, sim, sim. Tínhamos em nossa casa refugiados portugueses. Sim, jovens que fugiram de Portugal. Um era um pintor.

Júlio: Tenho que investigar sobre esses refugiados de Portugal.

Losada: Viviam perto de «Alinha Santos» [0:21]. Eles não vinham como refugiados.

Júlio: Sim, sim, sim. Vinham trabalhar para o conselho nacional de cultura.

Losada: E sim, tinham as suas reservas.

(...) Daniel Rondon era o protagonista. Era um bom ator. O ator Rosendo de la Madrid. Era um bom ator que fazia televisão. Passava. Não era um grande ator, mas fazia muito bem o seu papel. Os diálogos do bispo com o Padre Martinho. Não consigo recordar totalmente, mas a obra era muito interessante politicamente.

Júlio: Sérgio Prietto, que vais encontrar mais tarde, tem o programa original da obra.

Losada: de português para espanhol. Ajudou com este texto, Triana era um grande dramaturgo. E nos anos 70, Triana estava passando por um momento climático em Paris.

Júlio: Portanto, havia um interesse por esse texto por parte do Triana.

Lhasa: Sim, eu penso que a razão porque foi com “Rita Montaner”, era porque naquele tempo, os outros grupos estavam ocupados. Não sei se o teatro estúdio estava a fazer algo de importante.

Júlio: Qual era a reação posterior aos atores da obra? Não te recordas disso?

(01:35) (...) Havia outros interesses para além de uma obra de um sacerdote. Rita Montaner não era o melhor grupo. Não por não serem bons atores. Havia grupos melhores e piores do que a Rita Montaner. Eu tive 20 anos da minha vida nesse grupo (...), lembra-te que foi o primeiro grupo de teatro que saiu para a Revolução com Fidel Castro.

O espetáculo durou um mês. As primeiras três semanas teve muita gente, mas passado um mês teve que se montar outra coisa porque não era o estilo de teatro que se fazia em Cuba.

Júlio: Isso era mais para o teatro estúdio.

Lhasa: Outro tipo de teatro [Rita Montaner]. Mas bem: Houve muito boas críticas, mas as críticas eram para o diretor. A melhor crítica era para o diretor; para a forma como ele tinha trabalhado com os atores, e sobre o texto (recordo que estava lá Triana).

Eu: Bernardo Santareno ficou na memória do teatro cubano?

Losada: É muito difícil no nosso país existirem obras que perdurem no território cubano. Pode-se contar pelos dedos. Uma que perdurou foi “A noite dos assassinos”.

Júlio: O fim do teatro é inevitável e aí pressuposto... Uma sala pequena que cabem 100 pessoas numa fase crítica do país (...) um grupo que faz algo que sai da sua estética. Não é um grupo que faça teatro experimental.

Losada: Não, não era. Não era um Teatro Estúdio.

Susana : Qual era a tua personagem na peça?

Losada: Não me recordo como se chama. Eu era um Padre. Uma personagem muito bonita. O bispo conflituou-se com o Padre Martinho e manda-me a mim para que o Padre não me enfrente. Mas Martinho me convence. Muito bonita personagem.

(Sobre a retirada dos atores)

Losada: Considera não ser importante.

Júlio: (Afirma) Sim, disse-me a Susana algo de interessante. Em nenhum momento, Rogério Paulo afirmou nada de mal acerca de Cuba. Diz que sempre viu Cuba muito limpa, com princípios revolucionários. Efetivamente parece que viu, mas nunca lá comentou. Seguramente por razões de ética.

Losada: Foi muito mal informado sobre o que passou. Sim, deram uma informação errada (...). Nós éramos amigos íntimos. Quando ele regressou, um ano depois, chamou-me a casa e disse-me: o Montero disse-me coisas horríveis que eram mentiras [justificando as causas de não reporem a peça]

Entrevista n.º 3: Entrevista ao ator Gérard Fuled. Havana, Cuba (2018)

G.F: 1970 foi um ano muito especial para Cuba, para o país, para mim, e creio que para todos os cubanos, principalmente para o sector artístico, mais principalmente para o teatro. Porquê? (...) houve um salto económico para o país. A par disso, havia muito entusiasmo e desejos que puderam-se cumprir (...) No plano cultural havia um movimento muito sólido. Em 1972 criaram-se os 5 grupos mais importantes que havia no país. (...) Havia a parametração. Sabes o que é a parametração?

É um parâmetro. Um artista tinha que ter um parâmetro. Era um parâmetro ideológico, mas também ético e moral. A moral, que sempre é um bom pretexto para qualquer tipo de situação (...) e, normalmente, as pessoas sem moral tinham lutado (diz, em tom de ironia). Essa coisa aconteceu principalmente no teatro, foram cento e poucas pessoas que foram proibidas de entrar no teatro porque eram religiosas, homossexuais, ou porque tinham relações com o estrangeiro, e por isso foram retiradas do seu trabalho. Mais tarde houve um processo e ganharam, mas a maioria deles já não regressaram ao lugar de origem.

Esta foi a raiz deste espetáculo. E porque é que o espetáculo não se desenvolveu nunca mais? Porque já não estavam todos os atores que o tinham feito.

Quando Rogério Paulo chegou com este texto, no início não o entendemos muito bem, porque na altura estávamos a trabalhar Peter Weiss (Teatro de Documento), e ainda não tínhamos tratado o teatro de Brecht. Aquele texto tinha muitas semelhanças com o teatro épico. Também já tínhamos trabalhado Augusto Boal. Por isso, para nós, este teatro não nos parecia uma denúncia muito importante no texto de Santareno.

Paulo era um homem com uma vitalidade muito grande (...) desde a primeira leitura que se selecionaram as personagens, embora não tenha sido assistente, foi o Ignácio, mas participei em muitos ensaios. O trabalho com ele [Rogério Paulo] foi um trabalho muito criativo e, num breve espaço de tempo, a sua obra se montou. A obra desenvolvia-se tal como a leitura que vimos ontem. É um texto fácil, não é difícil para os atores porque tem uma situação aonde se agarrar. O texto tinha um ponto de contacto de que em certo sentido já por ele tínhamos passado, falo das dificuldades religiosas e da situação revolucionária que representa o drama.

É algo que se fala, tal como ontem, o conflito entre a fé, moral, ideologia e sociedade. Hoje, esta é a problemática central, tal como ontem [referindo-se à leitura encenada de A promessa] e a Traição do Padre Martinho. Isso tinha a ver muito com o que se estava passar aqui, ou seja, os demónios andavam soltos e havia, de alguma forma, dar conta do que era realmente mau ou não.

Sinceramente, não sei se o público, e todos os que estavam a trabalhar, se inteiraram da importância da obra, não posso dizer. Mas sei que a aceitaram com muito entusiasmo, com muita fé e sentido na sua verdade, e que o público a sentiu assim também.

O método de Rogério Paulo era um método muito fácil. Toda a gente se encantava no que se estava fazendo. Às vezes acontece que os atores não aprendem o texto com facilidade, mas este texto corria. Foi tudo muito breve, e num mês e tal, já estava a obra montada. Foi muito bem-recebida. Eu, que não estava a dirigir, mas sei que Paulo sabia conduzir o ator para ir por uma linha e não por outra, e assim mostrava a sua eficácia e o seu conhecimento. Entre nós, pensámos, que depois de Rogério Paulo se ir embora, faríamos a obra. Mas depois do que se passou com aquele movimento, impediu que a obra se repusesse de novo.

Rogério Paulo contactava com Ignácio Gutierrez e daí tínhamos notícias. Ignácio morreu há dez anos. Sempre que falávamos desta obra, perguntávamos o que seria de Rogério Paulo, mas nunca mais viemos a saber dele..... ATÉ [apontando para mim].

O tempo da peça não era curto. Demorava cerca de uma hora e tal. Sem complicações ele [Texto/espectáculo] corria. Porque era um texto com muito conflito nas situações, com caracteres muito bem delineados e com uma força que eu gostei muito.

Um espetáculo que de alguma maneira me apoiou para a coisa que eu queria escrever depois destes anos 70. «Os profanados». É uma obra que tem a ver com essa atitude social. Trata de uma obra do tempo do Império espanhol em cuba, quando fuzilaram uns estudantes de medicina acusados de baterem num espanhol. Dessa forma [o texto de Santareno] alimentou-me para ver que se podia fazer um drama com uma situação histórica determinada.

O sucesso [de Bern. Santa] me influenciou, mas não era Brecht. Ainda não tinha tido contacto com Brecht. Mas naquele momento percebi que se podiam cultivar problemas humanos e sociais. Uma luta pela procura do que afeta realmente uma sociedade, me ajudou

muito para isso [seu texto]. De alguma maneira, esta [Bernardo Santareno] foi uma influência vital para mim.

S. M. “Qual o momento do texto que mais te marcou?”

O que mais me marcou foi o momento que ele decidiu tomar partido. Isso, para mim, foi um explosivo, havia uma coisa emotiva, um rompimento com uma coisa estabelecida. Foi o que para mim mais me impressionou. Era o momento, muito, muito importante, e a mim serviu para isso [apontando para o seu texto] e também me impressionou a forma como o autor soube cozer a maquinaria das causas que desencadeiam uma decisão desse tipo de tomada pelo Padre. Foi um momento muito importante.

No momento da peça não estava consciente, mas agora, falando, sim, dou-me conta de que estava. Este [referindo-se ao seu texto] não foi simplesmente algo que me ocorreu ou que sai daqui [apontando para a cabeça], nem tão pouco porque tinha lido Brecht. Isto é uma coisa que ocorre no tempo, que o tempo nos ensina a ver de uma perspectiva, uma coisa que acreditávamos ser uma decisão própria, mas temos as ideias assentes em algo muito visto ou muito vivido, e que de alguma maneira tanto nos tem condicionado. E este espetáculo condicionou-nos. Se leres a crítica vais ver que condicionou, que foi uma obra muito importante.

S.M. “Qual foi a tua função neste processo criativo?”

Na companhia era um acessor literário e Ignácio convidou-me para intrepertador. Podia dizer alguma coisa, mas não tinha muito que dizer, porque realmente eles - Paulo e Ignácio - sabiam o que queriam. Sim, eu dizia alguma coisa, mas (...) nós temos o costume daquela época, de as obras, antes de se fazerem, irem a um conselho acessor que dava a sua opinião para alguma coisa que faltava. Este processo era comum. Este processo era com todas as obras. Eu fazia papel de acessor dentro desta obra.

Havia na obra umas rimas e os atores tinham alguma dificuldade. Era outra língua e um texto noutra língua tinha formas muito peculiares de se comportar. Os atores tinham que se adaptar a isso. Era preciso fazer de padre. Mas um padre não é fácil. Pela sua religião, pelo seu carácter, pela sua forma, pela sua conduta. E aquele era como um desacato, uma rebelião digamos, uma rebelião da Igreja como uma revolta, e isso era muito significativo.

Entrevista n.º 4: Entrevista ao ator Sergio Prietto. Havana, Cuba. (2018)

S.P. Bom... Rogério Paulo chegou aqui com a sua esposa e com os seus dois filhos. Presentarem o teatro e, à parte de bom diretor, era uma pessoa maravilhosa. Mito boa gente. Era um diretor muito sério, muito trabalhador, muito organizado.

Ele apresentou-nos a obra e lemo-la, depois, ele explicou-nos de quem era a obra, o que a obra queria dizer. Não falou de papéis, nada disso. Lemos a obra várias vezes e, no fim, um, lia um papel num dia, outro, lia noutra dia, até que decidiu para cada ator o papel que cada um tinha que fazer.

Falou sobretudo o que ele queria com essa personagem, quem era a personagem, o que a personagem ia dar ao público... Para além de tudo isto, ele deu-nos também liberdade para que pudéssemos improvisar. Havia uma rigidez, mas também havia uma liberdade para o ator incorporar a personagem.

Para mim foi muito interessante porque fiz duas personagens, e uma delas era distinta da outra. As personagens mudavam-se em cena. Isso fazia-se no meio do público, mudavam-se as roupas, tiravam-se umas roupas, punham-se outras e pronto, já éramos outra personagem. Bom, esse efeito foi muito interessante no trabalho com ele [Rogério Paulo]. Havia uns cabides com roupa e pegávamos na roupa e trocávamos em cena. Se havia um traje mais complicado, alguém ajudava, mas aquilo era contínuo, contínuo, contínuo.

Houve um intervalo de 15 minutos, e depois continuou-se com a representação.

A cenografia foi muito simples: eram as cortinas negras de lado, os cabides - como te disse -, e algumas coisinhas muito simples. No centro havia um estrado rotativo que, ao rodar, podia ser um barco, uma praça, qualquer coisa. Quando se mudava de cena mudava-se o estrado.

O ator que não participava não saía de cena, ficava à volta como se fosse o povo. Foi uma peça muito interessante e o público respondeu muito bem, foi muita gente. Teve em cena um mês e pico e funcionou de terça a domingo. A segunda era o único dia de descanso, de terça a domingo. E sempre teve gente. Porque esta companhia, à parte da obra, que gostou, sempre teve muito público.

S. M. Que personagens fizeste?

S.P. Eu fiz quatro personagens, a mais importante era o Sardinha, fiz também um polícia, um camponês, mas o mais importante era o Sardinha e o engenheiro, que no fundo era contra o Padre Martinho. Eles tinham mais ou menos a mesma ideia social, mas com a diferença de que o engenheiro era um burguês com dinheiro. Atenção que o Sardinha também era burguês, mas humilde. Ele tinha toda a ambição destas coisas, e por isso estava contra o Padre Martinho.

Quase todos os atores tiveram três, quatro personagens. Uns, tinham duas, e muito poucos, tinham uma.

S.M. O que te lembras do texto?

S.P. O texto era muito bom. O que se se passou é que o texto, ao se traduzir, perdeu algo porque estava em português e passou para castelhano.

S.M. quem passou, lembras?

A esposa do Paulo, e uma francesa que havia aqui, e José Triano.

S.M.- Mas foi aqui?

S.P. Uma coisa que se criticou era que havia alguma palavra ou alguma coisa muito de cuba. Como te dizer... “Estou na onda”. Coisas que não estavam no livro. Foi uma coisa que a crítica enunciou, mas a crítica é boa.

- Nunca mais voltaram a fazer outra vez?

Não, porque se foi e a seguir foi uma época terrível para o teatro. Retiraram muitos atores do teatro, foi uma época bastante convulsa. Depois, tudo isso se solucionou, mas bom, tinha passado tempo e Paulo já se tinha ido.

Entrevista n.º 5: Entrevista ao dirigente associativo João Lobo, 2019. T.E.M.

Trabalhos que representámos:

<i>O duelo</i>	1985
<i>O crime da aldeia velha</i>	1989
<i>Os anjos e o sangue</i>	1991
<i>A excomungada</i>	1995
<i>A promessa</i>	1998
<i>Restos</i>	2001
<i>O pecado João Agonia</i>	2009

Apresentação do TEM - Teatro Experimental de Mortágua

Formado no início do ano 69 (Março?), com as dificuldades próprias de uma época “fechada” em termos de cultura (situação política/censura), o grupo conseguiu mesmo assim uma ação meritória ao pôr de pé alguns espetáculos que no tempo foram autênticas pedradas no charco e de que se destacam: “A sapateira prodigiosa”, “um pedido de casamento” “A invenção do amor”, e “Festim de Baltasar”.

Em 1979, e com a reviravolta política que se operou no país com o 25 de Abril de 1974, foi possível estruturar o Grupo, dando-se a sua oficialização com a escritura pública de 20 de julho de 1981 e posterior publicação no Diário da República de 03 de setembro de 1981 (III Série).

Associação de Utilidade Pública, nos termos dos Art.º 2º E 3º do Dec. Lei 460/77, 07-01, por despacho de 29-12-87 do Primeiro – Ministro Prof. Cavaco Silva, e publicado no Diário da República – II Série de 13-01-1988.

Foi sócio Fundador da APTA – Associação Portuguesa de Teatro Amador, entretanto extinta e fez parte dos órgãos sociais.

Sócio Fundador do Centro Cultural Distrital de Viseu, fazendo parte dos seus Órgãos Sociais.

Sócio fundador da ADICES – Associação de Desenvolvimento e Iniciativas Culturais e Sociais e fez parte dos órgãos sociais.

CCD do INATEL com o nº 3173.

Sócio fundador do TEATRO CLUBE (CENTRO DE ANIMAÇÃO CULTURAL DE MORTÁGUA).

Sócio fundador da ANTA – Associação Nacional de Teatro de Amadores. E fez parte dos órgãos sociais.

Sócio fundador da FPTA – Federação Portuguesa de Teatro e faz parte dos órgãos sociais

Promove e divulga a cultura em geral, com incidência especial no TEATRO.

Executou 56 Produções Teatrais, a maior parte de Autores Portugueses.

Fez cerca de 1893 representações, e cerca de 1682 espetáculos de Teatro.

Actuou já para mais de 522.630 espectadores.

Percorreu mais de 684.600 km.

Esteve já em 10 das 11 províncias do País.

Foi visto em 17 dos 18 Distritos do País em diversas localidades destes distritos.

Esteve nos Açores em 2013

Deslocações ao estrangeiro – 1 a França e 2 ou Luxemburgo –, onde atuou para as comunidades portuguesas naqueles Países.

Galardoado com o Prémio Produção Artística – Teatro, no 7º aniversário da Revista ANIM'ARTE em abril de 1999 com a Peça “SALOMÉ”, de Óscar Wilde

Galardoado com a Medalha de Ouro de Mérito Municipal na área da Cultura/Teatro, no ano que comemorou os 20 anos de atividade ininterrupta (2001).

Galardoado com quatro (4) prémios, no Concurso a que foi submetida a Peça “Joana D’Arc”, ao participar no Festival Nacional de Teatro Amador, 2005, realizado em Póvoa de Lanhoso, promovido pela Câmara Municipal daquela Vila em parceria com a ANTA – Associação Nacional de Teatro de Amadores.

Os prémios atribuídos foram: Melhor Espetáculo, melhor encenação, melhor Cenografia e Luminotecnia.

Galardoado com o “Prémio do Público “, para o melhor Espetáculo na participação no Cale-se 4 – Festival Internacional de Teatro de Amadores 2010 organizado pelo Cale Estúdio Teatro – Associação Cultural de Actores, com a peça “ O Pecado de João Agonia “ de Bernardo Santareno.

Galardoado com os “Prémios “, para a melhor Encenação e Melhores Figurinos na participação no II FESTRISO – Festival de Teatro de Santo Triso 2012 organizado pela Junta de Freguesia de Santo Triso, com a peça “ É urgente o amor “ de Luís Francisco Rebelo

Galardoado com os “Prémios “, para a melhor Encenação e Melhores Cartaz na participação no Festival de Teatro de Proença-a-Nova 2012 organizado pela Companhia der Teatro de Montes da Senhora, com a peça “ É URGENTE O AMOR “ de Luís Francisco Rebelo

Em novembro de 2013, foi galardoado com os Prémios, Melhor Cenografia, Melhor Desenho de Luz, Melhor Actor, no XXVI Festival de Teatro de Barcelos, com a Peça " É urgente o amor"

Em dezembro de 2013, foi galardoados com os Prémios, Melhor Espetáculo, Melhor Encenação, Melhor Cenografia, Melhor Atriz, no Festival de Teatro Feira do Livro em Braga, com a Peça "É urgente o amor".

Em março de 2014, fomos nomeados para a melhores figurinos e melhor desenho de luz no Festival Internacional de Teatro Cale-se-8 em Gaia com a peça “FÁBRICA DE NADA”.

Em outubro de 2014 foi galardoado com os prémios, melhor encenação, melhor ator, melhor banda sonora no 27º Festival de Teatro de Barcelos com a peça “FÁBRICA DE NADA”.

Em dezembro de 2015 foi galardoado com o premio melhor banda sonora no Festival de Teatro de Proença-a-Nova 2015, com a peça “Fabrica de nada”.

Em marco de 2016, foi nomeado para melhor ator principal, melhor atriz principal, melhor ator secundário, melhor atriz secundaria, melhor encenação, no XII Festival Nacional de Teatro, com a peça “Muito Molière”, tendo recebido uma menção honrosa para o ator secundário.

Em março de 2019, foi nomeado para o melhor ator principal, melhor atriz principal, melhor ator secundário, no XV Festival de Nacional de Teatro, com a peça FORJA.

Sobre a encenação/espetáculo de Santareno

1. Em 1985 fizemos o primeiro trabalho de santareno o duelo que levamos ao festival de teatro em Évora, em que os espetáculos eram analisados por um representante do Ministério da Cultura que nesse festival era Bento Martins, que no fim do espetáculo fez uma intervenção sobre o espetáculo, e afirmou que para um grupo da província esteve bem, tendo dito que um dia poderia vir encenar a Mortágua.
2. Após um ano desloquei-me a Lisboa a fim de contactar o Bento Martins, o que ele me disse que tinha dito a brincar, mas já que o disse, aceitava o desafio.
3. Com o falecimento do Bento, procurámos um encenador dentro da mesma linha e continuámos a encenar Santareno.
4. Eram trabalhos que nos faziam trabalhar para sermos mais perfeitos.
5. Os dramas de santareno que levamos a cena foram sempre muito bem aceites por todos os públicos.
6. Foram trabalhos que sempre foram bem aceites na realidade cultura e religiosa de Mortágua e todos os locais por onde passamos.
7. Todas as encenações de Santareno procuramos que fossem fidedignas com o texto.
8. As cenografias seguiam de princípio do texto e tentámos valorizar todas.
9. Todos os trabalhos que levamos a cena de Santareno, sendo de dramas e carregados de sofrimento e dor, foram sempre bem aceites em todos os palcos por onde passamos e em alguns tivemos de voltar com os mesmos trabalhos
10. Temos nenhuma pertinência em voltar a encenar Santareno em mortágua

Sobre o grupo

1. Os critérios vamos solicitando às pessoas do concelho que queiram fazer teatro para virem até nós.
2. São todos formação da casa, tendo, mesmo assim, saído alguns para a Escola da noite e Acert.
3. Sempre fomos apoiados pois sem esses apoios não teria sido possível termos produzidos 56 espetáculos teatrais, os apoios são município e junta de freguesia. Nos primeiros tempos, pela secretaria da cultura

Sobre António João lobo

1. Cheguei ao grupo em 1969, com um grupo de amigos, e aí começou o TEM, tendo feito parte de todas as direções até ao dia de hoje, sendo presidente desde 1992.
2. O papel que desempenhei nas peças de Santareno foi desenho de luz e som, é o que tenho feito ao longo destes anos em todos os trabalhos do TEM , levado a cena neste ultimo também fiz cenografia.
3. como personagem fiz uma vez, mas não tinha tempo para decorar o papel.

Entrevista n.º 6: Entrevista com Graem Pullyen, 20 de Abril de 2018. Teatro Viriato – Viseu.

1. Museu Marítimo de Ílhavo – O lugre (2016)

“Tenho uma relação com o Museu de Ílhavo desde 2012. Foi-me pedido para fazer uma espetáculo comunitário com mais ou menos 25 /30 pessoas, todas elas não profissionais. Era para fazer este projeto com pessoas de lá.

Abordaram-me em 2016 para fazer montagem de *O Lugre* para comemorar uma reedição dos Mares do Fim do Mundo, com prefácio de Álvaro Garrido e com alguns textos inéditos.

Olhámos para o espaço do museu e eu optei por fazer o espetáculo na sala do mar, que arquitetonicamente é muito interessante, mas péssima teatralmente.

Então, fomos forrando a sala com panos crus para velas e o chão de madeira para tentar uma acústica aceitável. A partir daí foi tentar tirar proveito da sala (Como o caso da vitrine ao fundo onde tem os navios). Queria fazer um espetáculo intimista. Para além desse espaço houve um percurso de baixo da faina maior para o espaço. Porque o espaço da faina maior é importante, era importante para dar uma dimensão concreta do navio que estamos a falar.

A dramaturgia resultou de fragmentos porque o texto é enorme

Arlindo era o ator mais velho – ele participou numa encenação do lugre por um grupo amador em 1967 – Foi premiado e apresentou no Teatro da Trindade com a presença de Bernardo Santareno. A mais nova participante tinha entre 15-16 anos e 75 o Arlindo. Ao todo foram 25 pessoas e foi o museu que as recrutou. Não houve seleção, houve um processo de inscrição. Fiz cortes muito grandes, fui selecionando fragmentos.

Houve a participação de Tony Oliveira. que fez com eles um workshop de teatro físico e formou a base de uma série de cenas. A parte física de uma cena inicial: Sonho /Sonho do mar (encontra um grande jardim.

O elemento de cenário são as caixas de madeira. Olhar para os objetos que havia no museu e encontrar um elemento maleável. Temos pouco tempo e por isso tomamos decisões e escolhemos opções diferentes do inicial.

Tivemos a ideia de criar a ideia de homens encaixotados como se fossem os próprios bacalhaus encaixotados. Caixas metafóricas em que eles estão presos e não podem sair.

À medida do processo, descobrimos outras funções das caixas. Na última cena trabalham como proa. Espaços simbólicos, não reais.

Os figurinos foram os atores que arranjaram. Houve uma tentativa dentro do naturalismo (algures entre o naturalismo e o cliché) não é trabalho com rigor histórico. Eram aquelas camisas ao xadrez.

A participação feminina era importante porque no *Lugre* não há uma única personagem feminina. Fiz essa experiências sem presunção. Teatro é teatro, portanto, somos todos contadores de histórias. Acho que é muito interessante porque o *Lugre* é um estudo sobre a condição humana, mas sobretudo sobre a condição masculina, mais propriamente na pesca do bacalhau. A presença da mulher é normal como o homem.

Na montagem do espetáculo gosto de trabalhar em função do espaço. Trabalhei cenas de espelho, porque a sala era muito comprida. Então questioneei: “Como podemos utilizar este espaço de forma, de forma que o público das pontas não saia prejudicado relativamente ao de centro, e comecei a fazer espelhado.

Também experimentei o trabalho em coro porque protege os atores que têm menos experiência a estarem expostas. Também há sempre gente que falta, e o coro resolve isso.

Gosto de dar autonomia aos participantes. Tanto na generalidade, eu, como encenador, não trabalhar com 2 atores e os outros ficam a assistir. Preparo 2,3 ou 4 cenas, separo as pessoas em grupos e depois juntamo-nos e vemos quais as propostas. Para os atores é inovador porque não são apenas figuras, permite trabalhar de uma forma rápida. As pessoas surpreendem sempre, e depois, filtramos, editamos, polimos. Mas é útil, imagina: há quatro grupos a trabalhar e eu ando entre eles.

Sobre Anjo Branco- ESTALEIROS NAVAIS DE VIANA, 2016

Foi um convite do Teatro do Noroeste, da Câmara Municipal de Viana do Castelo e da Fundação Gil Eanes que queriam promover o navio e queriam um espetáculo para apresentar o navio.

Não me lembro, mas acho que fui eu que levei Santareno. Foi problemático porque o navio tem espaços grandes mas nenhum comporta mais do que 20/30 pessoas.

Em termos práticos, olhando para aquele espaço, tinha que ser diferente.

A lotação era de 125 pessoas que foram divididas em 5 grupos de 25.

Há 5 cenas principais e acontecem na cozinha, sala de jantar de oficiais, sala das máquinas, enfermaria, capela - zona do exterior na popa do navio.

Há uma cena inicial fora do navio. A última, na proa. Há cinco cenas que são repetidas 5 vezes. Cada grupo do público é guiado por 2 pessoas do teatro do noroeste como se estivesse a visitar o Hospital.

O ator é o médico, o assistente da sala, o enfermeiro (o percurso é sempre o mesmo).

Os grupos vão visitando os espaços por diferentes ordens. Não é uma estrutura linear, as cenas podem ser vistas por uma ordem qualquer. Cada grupo vê um espetáculo diferente.

Havia três oficinas: “Activa Junior”- 25 adolescentes entre os 12 e 18 anos/ “Activa Sénior” – 20 pessoas entre 55 e 85 anos e “Enquanto Navegamos” – 15 ex. trabalhadores dos estaleiros navais – homens e mulheres.

Houve encontros semanais entre setembro até maio, de 2 horas por semana.

Houve vários pontos de partida para este processo:

- Textos dos *Mares do fim do Mundo*; entrevistas e memórias de pescadores, ex. trabalhadores e trabalhadoras dos estaleiros da seca do bacalhau. Houve memória e vivências dos participantes. Tudo isto cruzado com o navio surgiu um espetáculo mais alargado. O espaço é sempre um factor de criação. Cada cena tinha mais ou menos 20mn.

A cena da cozinha foi estruturada como comédia surreal tipo “montepipe”. A cena é toda criada à volta da ementa inaugural do navio. Cada prato era um momento dessa cena, daí a casa das máquinas onde os participantes foram divididos e, por motivos práticos, não foi possível juntá-los, mas conseguimos misturar os ex. trabalhadores e o grupo de seniores.

Casa das Máquinas – Cena de teatro físico e texto super poético entre o texto e a máquina. Corpo humano e vida. Quando a máquina para o homem morre. Trabalhar com homens do estaleiros encontramos um pensamento sistemático.

Cena de enfermaria – feita por grupo de jovens que quiseram pegar na base do lugre (rapaz que desaparece no mar). Cena na enfermaria em que estavam todos doentes e contavam a história de Sebastião que estava no centro. A história era contada à volta dele e só no fim é que acorda.

Uma outra cena dos jovens aconteceu na Sala de jantar, que faz um contraste entre a vida dos oficiais e o navio Gil Eanes como propaganda do Estado Novo. Por outro lado, as vivências dos marinheiros inspirados pelos *Mares do Fim do Mundo*, que se agarram às questões do amor das mulheres que ficaram, e também a visita do Canadá e a sua ida à terra para beber cerveja, verem mulheres, etc.

A última cena é na capela. Uma cena que retrata a realidade de quem fica, nomeadamente das mulheres. Explorava as despedidas, o assédio sexual dos patrões com as empregadas. Foram improvisações que foram propondo e eu terminava-as.

A cena inicial era um dos textos do *Nos mares do fim do mundo* que falava sobre a pesca em linha. A descrição dos pescadores que se levantavam às 04:00 da manhã e acabava no mar com as 60 pessoas.

A última cena foi a cena das cartas . Nos meus trabalhos peço sempre a cada pessoa para criar um monólogo de 1mn. Enquanto o público estava à espera ia-se ouvindo as cartas, mas houve duas cartas que usei no fim.

Uma senhora de 70 anos escreveu uma carta de amor porque viu nascer Gil Eanes [o navio] em 1955 e assistiu ao seu regresso aos estaleiros, em 1990. Estava quase na sucata mas salvou-se. A outra, era uma carta escrita por uma miúda de 17 anos ao bisavô, que morreu no Gil Eanes. Era uma cena coral e chamava-se: “Já ninguém escreve cartas de amor”, era uma espécie de declaração de amor.

O espetáculo chamava-se “Anjo Branco”, porque os pescadores e os marinheiros chamavam-no assim. Era um símbolo de solidariedade por trazer cartas, prendas, mas depois, vamos percebendo um outro lado, também fora tribunal e, que por abastecer outros navios de combustível, não permitia que os marinheiros fossem a terra. Ou seja, não é tão linear a questão de ele melhorar assim a vida dos pescadores.

Também era conhecido por navio de Whisky . Porque era onde os embaixadores eram recebidos com toda a cerimónia e ritual. Também era tratado como o navio das putas, e isso, sempre em grande contraste entre a alta sociedade e a total falta de privilégios dos pescadores. Tudo girava à volta deste contraste. Este navio é muito bonito, mas também não apresenta só coisas bondosas.

Anjo Branco estreou em maio de 2016. Teve 4 apresentações, mais um ensaio aberto, e mais duas apresentações em junho, também houve uma reposição no “Fitei”, por duas vezes, no verão 2017.

O próprio navio foi construído nos estaleiros. Não havia uma ligação direta ente o espetáculo e a crise do proletariado dos estaleiros, mas estava ligado indiretamente, havia uma ligação simbólica associada.

Entrevista n.º 7: Entrevista ao antigo Diretor do Museu Marítimo da Ílhavo, Álvaro Garrido, 2018.

1. A articulação entre o teatro e o museu como espaço(s) de memória.

Qual a pertinência da agregação da palavra de Santareno no M.M.Í. (Museu Marítimo de Ílhavo)?

Bernardo Santareno é o autor português que, no campo da Literatura e do Teatro em particular, mais e melhor escreveu sobre a pesca do bacalhau por homens e navios portugueses, um património lendário que amiúde é invocado em tons épicos. Sendo a pesca do bacalhau a herança cultural mais importante e expressiva do MMI, o interesse foi muito óbvio.

Estas razões e o modo dissidente, pelo menos controverso, como Santareno retratou a pesca do bacalhau foram suficientemente fortes para que o MMI se interessasse pela obra do médico-dramaturgo, tanto mais que, quando esse projecto foi imaginado e concretizado, o MMI estava fortemente empenhado numa pluralização da memória sobre a grande pesca.

2. Houve, com certeza, um interesse pelo tema do *mar*.

Porém, quais as especificidades evocadas pelas palavras de Santareno?

Num Museu Marítimo por definição, o mar não pode ser apenas um híper-conceito desprovido de substância ou de uma determinada perspectiva. O “nosso mar” é o mar das narrativas, do património literário português, das artes – o mar representado, vivido e imaginado.

Nas obras de Santareno sobre a pesca do bacalhau, *O Lugre* e *Nos Mares do Fim do Mundo*, ambas de 1959, e a segunda já reeditada com inéditos pelo MMI, o mar não é uma entidade mansa, nem abstracta, nem tão pouco um mero cenário telúrico ou pitoresco. Há uma força romântica e trágica naqueles textos que escapa a uma imensa torrente da literatura portuguesa e à própria pintura marítima, onde se detecta um excesso de harmonia e um manso neo-naturalismo.

O mar de Santareno é habitado por figuras humanas, por tensões e conflito. Os pescadores de bacalhau que ele retratou na sequência do que viveu a bordo como médico da frota bacalhoeira são homens inquietos, cheios de inquietações interiores. Além disso, embora não deixe de os retratar como “tipos perfeitos da raça”, numa expressão de tons épicos que não deixa de ser comum à propaganda do Estado Novo que Santareno repudiou, o que lhe interessa são os dramas, o conflito interior daqueles homens, o seu sofrimento interior naqueles dias intermináveis de trabalho duríssimo. Na perspectiva de Santareno, a pesca do bacalhau nos velhos lugres foi, afinal, um drama épico e esse modo de ver e representar é muito assertivo e permite grandes possibilidades de exploração patrimonial, num contexto de mediação, tal como são os museus.

3. O teatro da memória.

De que forma a expansão da memória do museu beneficiou com a atuação *performativa*? O que se pretendeu acrescentar com a evocação da palavra de Santareno?

O trabalho memorial do MMI assenta em duas utopias: a pluralização memorial e a construção de afiliações identitárias, em especial por parte das comunidades marítimas.

A dimensão performativa do projecto dirigido pelo encenador Grahmme Puyllen, um homem cheio de talento de experiência neste género de projectos, teve a vantagem de já ser, à partida, muito plural e bastante inclusiva. A recriação daqueles textos fez-se com a comunidade, com um grupo de pessoas e muitas delas são familiares de homens que andaram ao bacalhau. Isto tem uma força enorme, independentemente do resultado. A dimensão artística da performance não era o mais importante; o mais importante era o processo social – fazer memória com base numa narrativa fortíssima, relida por todos e interpretada em comum e depois devolvida à comunidade no lugar mágico do Museu.

A palavra de Santareno acrescentou pluralidade, dissensões e outros modos de ver, contribuindo para fracturar mais ainda a unanimidade épica (ou epicista) herdada do Estado Novo, que é ainda muito forte nas comunidades marítimas, especialmente em Ílhavo, uma terra de capitães, fortemente hierarquizada. É claro que também houve alguma pretensão de engenharia cultural (ou sociocultural) neste projecto.

4. Santareno. E quem mais?

Escolheu-se Santareno. Para além deste, que outros autores e/ou obras teriam interesse em ser levados até ao M.M.Í.?

Já foram Miguel Torga (Mar), Alfredo Cortez (Tá Mar) e em 2019 vai haver um projecto semelhante a partir da obra de Branquinho da Fonseca, Mar Santo.

5. Teatro: outras portas de entrada.

Com este espectáculo pretendeu-se expandir o museu à sociedade? Em que sentido? Na procura do aumento de visitantes? Com a participação dos atores?

A abertura do Museu à sociedade não se concretiza apenas através do crescimento de públicos. Esse objectivo é fácil de alcançar e pode até ser muito redutor.

A finalidade principal foi o processo em si mesmo; renovar por dentro, incluir as pessoas interessadas num processo criativo à volta de um património literário que pede a linguagem do corpo, o palco, o teatro, as experiências subjectivas mas colocadas em comum e devolvidas à comunidade. O momento da estreia da peça no Museu é sempre o momento X do projecto, porque é aí que ficamos com um ideia mais nítida do processo e das interacções.

6. Benefícios museológicos: Performatividade *versus* conhecimento inovado.

Com este espectáculo o que se acrescentou à produção de conhecimento dentro da missão da vossa colecção?

Este projecto permitiu imaterializar mais e melhor o património predominantemente material ligado à pesca do bacalhau. O conhecimento produz-se e socializa-se de forma muito diversa num Museu; ele tem muitas fontes e diversos interlocutores, as coisas não se passam como na ciência, em que o processo é quase fordista e que termina num acto de consumo.

Aqui a performatividade foi muito importante na medida em que ela proporciona a participação e abre espaço às subjectividades, aos comportamentos, às interpretações. Em si mesma, a performatividade já é plural e essa pluralidade é depois transferida e

ampliada para uma comunidade mais vasta – para os públicos, para a comunidade local em geral.

7. Chamamento.

Foi o museu que orientou o processo de recruta do museu? Como ocorreu?

O MMI deu total liberdade ao encenador e não lhe deu qualquer enquadramento normativo a esse nível.

8. [Di] Versões. Teatro «» comunidade.

Encontram-se espalhadas, por diferentes notas de imprensa, que este caso foi reconhecido como «teatro comunitário». No seu entender, o que concretamente significa?

O “Teatro de comunidade” é hoje um conceito sedutor e que colhe grande legitimidade porque, alegadamente, é mais inclusivo. Nem sempre é assim, cada projecto tem a sua realidade.

Neste caso, não podia (não devia) ser de outra forma dado que a iniciativa fazia parte de um projecto memorial do Museu que se pretendia participativo e mediado pela comunidade. Daí a naturalidade da opção.

9. Diálogos emergentes. Futuros auxiliares da memória e da identidade coletiva.

O teatro tem a irreverente capacidade de auxiliar o museu a adquirir novas formas de conduzir a sua informação?

O Teatro é também uma arte da Memória cuja força narrativa é tremenda. É também, em si próprio, um discurso, uma narrativa, uma linguagem injuntiva muitíssimo eficaz para transmitir e questionar patrimónios. E Santareno questiona muito. O ponto de partida para esta fenomenologia cultural era exactamente o questionamento. Sem isso não há processo memorial.

10. *Teatrum – Museum*

Será um binómio prioritário para a apropriação de uma futura linguagem museológica?

Os museus estão numa encruzilhada, especialmente em Portugal, onde têm sido o parente pobre de uma pobre Cultura.

As Artes em geral precisam de invadir os Museus e de juntar o seu discurso, as questões que levantam, ao discurso estático das colecções e de uma endeusada cultura material. Temos bom teatro em Portugal e belos textos, cheios de força e de realismo social. Santareno continua a ser um dos melhores.

11. Dificuldades. Desafios.

Quais as maiores dificuldades? A adaptação do espaço? A inserção da palavra?

As dificuldades principais estiveram relacionadas com o êxito surpreendente do projecto, que acabou por ser “levado à cena” várias vezes. As dificuldades logísticas e outras foram resolvidas serenamente pela “tripulação: encenador, actores e equipa do Museu.

12. Que mais?

Mais se acrescenta que...

Em 2019 será reeditado O Lugre, num projecto em parceria MMI/e-Primatur. Um acontecimento que se articula com todo este percurso.

Entrevista n.º 8: Vicente Batalha, 2019.

Eu ia-lhe falar sobre o Instituto Bernardo Santareno, e logo a seguir sobre Santareno que é uma coisa de que eu gosto muito, de que me apaixono.

Relativamente ao Instituto foi uma experiência breve, meia dúzia de anos e funcionou no âmbito da Câmara Municipal de Santarém. Nunca teve uma autonomia, nunca teve estatuto, digamos que era muito mais um edifício em construção do que uma casa construída. Qual era o objetivo?

Era precisamente estudar, prestigiar e divulgar a obra de Santareno, uma vez que ele tinha nascido em Santarém, e tinha o seu pseudónimo inexoravelmente ligado a Santarém porque foi assim que ele quis.

O Instituto, o mais relevante, digamos, foi o prémio nacional de teatro. Era bienal. Fizemos três edições. O primeiro ano foi em 2006 e lançámos o Prémio Nacional Teatro, que era um prémio destinado ao fomento e a criação de peças de teatro de língua portuguesa para o surgimento de novos autores. Era este o objetivo da criação do Prémio lançado.

Em 2007 tivemos a 1ª edição do prémio, que teve logo muito impacto. Eu fiquei muito surpreendido com o número de exemplares que recebemos. Demos o prémio por unanimidade a uma peça que está publicada “regulamentações xfone H O auto dos bem amados” da autoria de Dr. António Vasconcelos Nogueira, que na altura estava a desempenhar funções culturais da Bélgica.

O júri era constituído por mim como representante do Instituto, o presidente da Câmara honorificamente naquele ano, só naquele ano, o presidente da Associação portuguesa de escritores, José Manuel Mendes, e como representante da Sociedade Portuguesa de Autores, Abel Neves, e uma atriz, encenadora, grande amiga de Bernardo Santareno: Fernanda Lapa.

A Fernanda foi a pessoa que acompanhou o Bernardo desde o início da sua carreira, não como atriz, mas como amiga.

Depois, fizemos em 2009 a segunda edição. Em 2009 foi um *boom* extraordinário, quer em quantidade, e sobretudo em qualidade. Nós, júri, vimo-nos tão aflitos, que para além do prémio tivemos que dar 5 menções honrosa, e quando abrimos os envelopes ficámos perfeitamente elucidados o porquê da riqueza qualitativa daqueles textos.

Ganhou nesse ano Domingos Lobo, ganhou com “Não deixes que a noite se apague”. Também está publicada e 5 menções honrosas (...)

Em 2011, novamente muita quantidade. Do Brasil, uma coisa imensa que me surpreendeu vários estudos das Universidades brasileiras, é interessante. Ganhou a peça do Armando Nascimento Rosa. Portanto, este é que não chegou a ser editado. Foi quando me fui embora.

Tivemos também uma reedição de, *A Promessa* (1957) quando esta fez 50 anos. Ou seja, em 2008. (...) Eu participei também no Porto com as comemorações (...) ainda havia 2 ou 3 atores vivos e fizemos uma exposição sobre a obra de Santareno. Penso que foi uma das ações mais relevantes do Instituto.

Uma outra ação também relevante foi “Prémios Santareno. Teatro”, ou seja, atribuíamos anualmente os prémios aos atores que mais se destacavam, que eram: Interpretação, atores e atrizes, quer na sua carreira, quer nas revelações, quer na encenação ou naquilo que, numa categoria, chamamos prémio especial para assinalar instituições importantes (...) e, como não podia deixar de ser, atribuímos ao TEP, porque foi o TEP que estreou Santareno.

Pronto... os prémios Santareno teatro tiveram uma dimensão grande. (...)

Anualmente aquela gala tinha muita importância para aqueles que ali se deslocavam porque tinha o nome de Santareno. Alguns deles nunca tinham representado Santareno (...)

Estes prémios foram interessantes. Quanto a encenadores, distinguimos, por exemplo, Luís Miguel Cintra, João Mota, Carlos Avilez. Portanto, houve aqui um movimento que se interrompeu.

- E porque é que se interrompeu?

- Interrompeu-se porque eu vi-me embora e pronto. O dr. Moita Flores que era realmente um escritor e dramaturgo... e eu, depois, achei que não havia condições porque não havia verbas e eu achei que não podia continuar. Pedi a demissão (...)

Depois, também tínhamos aqui ações, por exemplo, em Alcanena, quando o Grupo de Pernes veio aqui como *O Duelo* e a exposição itinerante que ia à escola superior de educação, às freguesias, e depois tínhamos um conjunto de conferencistas: Oliveira Barata e Maria Aparecida Ribeiro. Vieram cá fazer conferências sobre ele. Como veio o Carlos Avilez, a Helena Serôdio, portanto, gente que conhecia bem a obra de Santareno e que a estudou em determinados aspetos.

Bom, o Instituto de grosso modo, era uma ideia que nasceu. Eu, quando fui convidado para o Instituto, fiquei surpreendido e não aceitei - até por questões políticas. Achei que havia pessoas mais preparadas, e depois de tanta insistência acabei por aceitar e não estou arrependido. O que eu tinha que me podia potenciar era ter conhecido o Santareno e ter privado com ele. E não havia muita gente que o tivesse conhecido.

Relativamente ao Instituto, é uma breve síntese, mas estas, a par de mim, definem uma política.

Este instituto estava completamente dependente da Câmara. Quem tem os direitos de autor é o herdeiro, João Silva. Contra todas as expectativas, pensava-se que era a SPA que ficava a gerir a obra dele.

Entrevista n.º 9: Fernanda Lapa. Lisboa, Escola das Mulheres. (Fevereiro de 2018)

Fernanda- Bom, como é que eu conheci o Martinho? *Martinho*... É assim que os amigos o tratam. Os amigos não o tratam por Santareno, é por Martinho. Bom, eu era muito jovem. Tinha uns 18 anos e não sabia o que queria seguir nos estudos, então fui fazer aqueles testes psicotécnicos ao instituto profissional, e aí aparece-me um homem com uns dentes tão grandes que quase não lhe cabiam na boca.

Sabes que Bernardo é um ser muito complexo. Humano. Humanista, mas muito torturado.

Falámos, falámos e ficámos amigos para sempre. No fim ele disse-me que eu tinha que seguir teatro, e que claramente esse era o meu caminho. Mas sabes como era na altura, para se estudar teatro, ainda mais uma mulher... ui, ui!

-Então o que estudou?

- Serviço Social, na altura tirei o curso de serviço social, mas sempre fiz teatro. Mas depois de tirar o curso fiquei a trabalhar na Fundação Martin Sain com pessoas invisuais. Foi onde Santareno trabalhou até morrer, mas, claro, só depois daquela aventura bacalhoeira.

Há uma confusão que deve ser esclarecida. Há muita gente que escreve que ele era psiquiatra, mas não era. O Martinho tirou o curso de Medicina em Coimbra e depois fez uma especialização em psicologia, na verdade, dentro da especialidade da medicina psiquiátrica ele não podia passar receitas.

- E esta peça *Bernardo. Bernarda*, como é que surgiu?

- Bom... nós - eu e a Isabel Medina -, queríamos fazer alguma coisa do Bernardo. Mas alguma coisa que não fosse apenas um texto, mas que tocasse na sua obra completa e também nele, enquanto pessoa e dramaturgo. Então, pensámos que, em vez de escolhermos um dos seus textos, podíamos recortar, seleccionar, escolher partes de alguns deles, e no fim criar um texto novo. E foi isso que acabou por acontecer. Eu não estava a pôr literatura em cena, mas sim a descobrir alguma linguagem seca que ele tem

- Daí surge *Bernardo. Bernarda*...

- Isso mesmo, daí surge *Bernardo Bernarda*. Passámos por todas as suas fases e obras. Dividimos o texto em cenas. Em cada cena colocámos as personagens a falarem umas com

as outras sobre as problemáticas presentes nos textos originais, sem nunca destoar aquilo que mais preocupou a escrita do teatro do Martinho.

- Então, uma das principais propostas era dar a conhecer toda a sua obra e colocar os diferentes textos a dialogarem uns com os outros, foi isso?

- Foi e não foi. Não digo que não, mas o que mais nos importou foi colocar à vista as questões de género e de identidade de Santareno. Procurámos a dualidade em Santareno. Daí a cena onde as personagens, quando se viam ao espelho, quem viam era o autor. Tudo isto não acontece num corpo triste, pelo contrário, deu-nos uma grande alegria ir trabalhar nas dores de Bernardo.

- Foi encenado por Nuno Carinhas, não foi?

- Sim, isso mesmo. Eu sinto-me muito perto do Martinho para encenar um trabalho seu. Pensei que tivesse chegado à altura, mas não, ainda não chegou. Talvez no ano do centenário, vamos ver. Pode ser que em 2020 possa encenar alguma coisa. Mas em 2005 não fui capaz de o fazer. Então, chamámos o Nuno. Ele estava no Porto, mas na altura conseguiu aceitar. Estreámos na Convento das Bernardas cá em Lisboa.

- O que também não deixa de ser curioso, não é?

- Muito, muito engraçado. Mas depois ainda fizemos uma digressão por aí. Integrámo-nos naquele programa do Governo, o “Arte em Rede”, não sei se te lembras?

- Sim, recordo-me bem disso.

- Pois, foi isso. Sabes, é engraçado que o Nuno tenha despojado o palco, tanto nos adereços como nos figurinos. Toda a cena se despiu dos elementos descritivos do texto. E resistiu, os textos de Santareno resistem em palco e a palavra dele torna-se numa força autónoma que sabe viver para lá dela mesma.