

Bernardo Santareno, entre o trágico e o épico

Doutoranda Luciane dos Santosⁱ (UEL)

Resumo:

O presente artigo tem o objetivo de expor esteticamente duas peças de Antônio Martinho do Rosário, pseudônimo de Bernardo Santareno, dramaturgo português do século XX. Escritor sempre descontente e/ou insistente opositor ao regime salazarista, suas peças eram quase sempre censuradas, sendo então, proibidas as respectivas apresentações em palco. Portanto, o autor voltava-se ao leitor, - motivo de tê-las escrito com as extensas falas (dos personagens) as quais trazem longas narrativas, mais apropriadas à leitura do que à encenação. Dessa forma, o dramaturgo distingue sua obra entre as “estirpes” do drama “aristotélico” e do épico “brechtiniano”, apresentadas aqui, respectivamente pelas peças *A Promessa* (1957) e *Escritor, Português, 45 Anos de Idade* (1974).

Palavras-chaves: Bernardo Santareno¹; teatro trágico²; teatro épico³

As fases do teatro de Santareno

No que diz respeito às fases ou ciclos do teatro de Bernardo Santareno, devemos tomar certas precauções ao afirmar alguns valores que não são precisos, pois muitas peças ainda estão sendo cuidadosamente estudadas e analisadas, ou ainda esperando futuros pesquisadores para traçar um esquema mais rígido da sua divisão, se realmente necessária. Tal separação começou a se tornar perceptível a partir das obras que apresentavam características ora distantes, ora próximas, ao padrão dramático aristotélico. Comentadores como Luís Francisco Rebello, Álvaro Cardoso Gomes, Lílian Lopondo, Maria Helena Ortega Ortiz e outros tomam posições díspares, ou até deixam aberta a questão da segmentação do teatro de Santareno em fases ou ciclos, principalmente partindo das diferenças observadas nas leituras e análises das peças, no que diz respeito ao caráter trágico e político. Não podemos afirmar que esta diferença esteja voltada praticamente aos temas apresentados, porque o escritor em todo o acervo sempre trabalhou voltando-se à figura do povo português, independentemente de ser a abordagem social ou existencial. Se refletirmos sobre esta questão, partindo para um tema-núcleo, chegaremos sempre à afirmação: o povo português é a personagem principal de todo o teatro de Bernardo Santareno:

O único teatro que sem restrições 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 seu teatro é uma verdadeira intra-história do povo português, viva, genuína, apesar da audácia dos temas que propõe de modo como dramaticamente os vai desmembrando ao longo das peças. (MENDONÇA, 1971, p. 55)

Assim, o que seria pertinente afirmar é que a divisão de sua obra em fases ou ciclos está intrinsecamente ligada à estirpe teatral dramática e épica, ou seja, ao teatro naturalista-realista e ao épico brechtiano. Fernando Mendonça¹, em seu livro *Para Estudo do Teatro em Portugal* (1971), refere-se a Santareno como um dos mais completos dramaturgos do século XX:

Bernardo Santareno é, de todos os teatrólogos atuais o que mais se circunscreve a uma movimentação rigorosamente dramática, com exceção de duas peças, que

1 Crítico do Teatro Português do século XX.

serão devidamente analisadas (*Os Anjos de Sangue e o Judeu*) e cujo esquema teatral quebra uma linha dramática iniciada a partir da primeira peça, *A Promessa* (1957). (MENDONÇA, 1971, p. 55)

Estando o poeta, nessa época, ainda em vida e em pleno momento de criação, não situavam seu trabalho em fases, somente diferenciavam as últimas peças, mais aproximadas do estilo brechtiano, das primeiras, de estilo voltado ao drama aristotélico. Mendonça sutilmente mencionava uma mudança ocorrida na essência de Santareno: “[...] Bernardo Santareno apresenta um comportamento diferente. Todo o seu teatro é intuitiva e essencialmente dramático e não épico, exceto nestas duas peças [...]”. As peças são *O Judeu* e *Anjos de Sangue*; portanto, a partir da publicação dessas últimas citadas, a obra do dramaturgo começou a tomar novos aspectos, distanciando-se cada vez mais do teatro aristotélico e, em função dessa mudança é que os críticos e pensadores começaram a esboçar caminhos que poderiam chegar a uma organização na divisão das obras em fases.

Em 1977 Álvaro Cardoso Gomes escreveu um artigo sob o título “*O trágico e o social no teatro de Bernardo Santareno*”², separando as obras em três fases distintas: a primeira com a predominância do trágico; a segunda, do trágico equilibrado com o político; e a terceira, com absoluta influência do político. Concomitantemente, essas fases culminariam nas peças *A Promessa*, *O Crime da Aldeia Velha*, *Antonio Marinheiro*, *O Duelo* etc. Assim a primeira fase seria composta das obras escritas até 1961, quando *Anunciação*, publicada em 1962, iniciaria a segunda fase, seguida de *O Judeu* e *O Inferno*. A terceira seria representada por *Português*, *Escritor*, *45 Anos de Idade* e *A Traição do Padre Martinho*, peças que têm o caráter fortemente político dentro das características do teatro épico de Brecht, sobrepondo-se ao trágico. Pudemos perceber que entre Fernando Mendonça e Álvaro Cardoso Gomes já existe uma discrepância. O primeiro considera a peça *Anjos de Sangue* (1961) como já inserida na nova essência de Santareno, ou seja, quebra a linha dramática; já o segundo encaixaria tal obra ainda na primeira fase, basicamente trágica. A já citada professora de literatura portuguesa da Universidade Mackenzie em São Paulo, em seu livro intitulado *Bernardo Santareno, A Tradição Contemporânea e a Tradição Aristotélica*, faz comentários bastante pertinentes sobre a divisão feita por Álvaro Cardoso Gomes:

Não obstante a agudeza das observações que percorrem o artigo, há que considerar que merecem reparos. Se não é intenção do crítico classificar as peças de acordo com sua aparição em letra de forma, mas mediante os traços comuns, seria procedente que ele mencionasse, na primeira e na segunda fase, poder-se-ia indagar onde se coloca *O Pecado de João Agonia*, por exemplo. (LOPONDO, 2000, p. 14)

Ela afirma que *O Pecado de João Agonia* não fora citada pelo crítico e trata-se de uma divisão em que o autor parece não aludir às datas das obras, mas sim, às feições comuns. Álvaro Cardoso Gomes deveria ter mencionado todo o quadro de obras composto nessa fase, pois isso se faz importante, principalmente para melhor localizar leitores iniciantes da crítica de Santareno, que ainda desconhecem a totalidade de seu trabalho teatral. Lílian Lopondo continua seu argumento:

Seria importante, ainda, que Álvaro Cardoso Gomes, ao focalizar a segunda fase, sob luzes da épica de Brecht, averiguasse se, à semelhança do que ocorre na primeira, existe também a sujeição dos postulados do autor *Mahagonny* à realidade portuguesa e onde pode ser detectada. Ademais, fica a impressão de um fosso entre *Anunciação* e *O Judeu* e *O Inferno*, sugerindo que aquela obra não poderia figurar no mesmo compartimento adotado por estas, dadas as suas distinções estruturais. Qual o critério adotado para agrupá-las num mesmo conjunto? Finalmente, mas não menos importante, como explicar que neste

momento “permanecem ainda subterrâneas as constantes da primeira fase: os heróis continuam ‘demoníacos’, submetidos pelo fatalismo de sua condição; ‘o amor negro’ brutal (*O Inferno*), mostra-se como a única relação viável, num mundo doente, dividido”? Como se justifica que obras, concebidas sob poéticas diversas, antagônicas até apresentem a mesma visão-de-mundo? O teatro brechtiano presta-se a esse tipo de mundividência? (2000, p. 17)

Como observamos na citação acima, há lacunas que trazem indagações quanto a localizar algumas obras em determinadas fases julgadas pelo crítico acima referido. A questão continua aberta a novos pesquisadores, que deverão julgar se o acúmulo de obras deixado por Santareno deverá mesmo ser ou não dividido em fases e quais critérios deverão ser tomados para esta divisão. Luis Francisco Rebello³, outro apreciador da obra de Santareno, faz um comentário no posfácio do quarto volume de *Bernardo Santareno - Obras Completas*, afirmando existirem, no quarto de século de produção, apenas duas fases do teatrólogo, quase contínuas. A primeira ocorreria entre os anos de 1957 até 1962, de vertente existencial e fórmula dramática, voltada à linha do período naturalista-realista. O trágico é característica fortemente presente neste estágio, porém, mesmo aliado ao caráter poético e explorando temas existenciais, não deixou de excluir o social, nem mesmo o político destas obras. Peças como *A Promessa*, *O Balarino*, *A Excomungada* (1957), *O Luge* e *O Crime da Aldeia Velha* (1959), *Antônio Marinheiro*, *Anjos de Sangue*, *O Duelo* (1961) e *Anunciação* (1962) fazem parte do primeiro ciclo. A segunda fase seria de cunho mais político, com um texto de fórmula mais narrativa, ligado à problemática social e aproximando-se do teatro épico de estirpe brechtiana. Rebello situa esta fase entre 1966 e 1974, incluindo peças como *O Judeu*; *Português*, *Escritor*, *45 Anos de Idade*; *O Inferno* e *Marginais da Revolução*:

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 queira aglutiná-las, existe no seu teatro uma profunda unidade temática que só por si, bastaria para impor moderação nesse tipo de enquadramento. Mas, por outro lado, há uma acentuada evolução da fórmula dramática (na linha do melhor teatro naturalista-realista pós-ibseniano) das peças escritas e publicadas entre 1957 e 1962, para a fórmula narrativa (na linha do teatro de 1966 a 1974) – e a partir daí um como que regresso à fórmula inicial, caldeada embora com elementos provenientes da segunda. (REBELLO, 1984, p. 390)

Assim, Rebello refere-se à unidade temática e à estrutura das peças para focalizar as obras santarenianas em seus distintos ciclos. Logo em “Nota Introdutória” do primeiro volume de *Bernardo Santareno - Obras Completas*, o próprio crítico entra em contradição com o que afirmara acima. Isso acontece porque agora ele faz a afirmação sobre a separação das obras pela sua cronologia:

[...] primeiro ciclo da sua obra dramaturgica, segundo a ordem cronológica da sua aparição em letra de forma [...]: *A Promessa*, *O Balarino*, *A Excomungada* (1957), *O Luge* e *O crime da Aldeia velha* (1959) [...] *Antônio Marinheiro*, *Os Anjos e o Sangue*, *O Duelo*, *O Pecado de João Agonia* (1961) e *Anunciação* (1962) [...] o segundo ciclo caracterizável por um propósito de intervenção social mais acentuado, [...] uma maior aproximação às fórmulas épicas do teatro em detrimento das fórmulas dramáticas tradicionais (1966): *O Judeu*, *O Inferno* e *Traição do Padre Martinho* (1969) no terceiro e último *Português*, *Escritor*, *45 anos*, (1974) [...] e *Marginais da Revolução*. (REBELLO, 1981, p. 09 e 10)

Como pudemos perceber na citação acima, Rebello identifica três fases, contrariamente ao que fora antes colocado por ele. Esta oscilação também fora comentada por Lílían Lopondo:

No caso do “Programa” d*O Judeu* e da “Nota Introdutória” às *Obras Completas*, parece haver disparidade de critérios conforme se trate de uma ou de outra fase. Naquele, oscila entre a temática das peças e a estrutura da épica brechtiana; nesta, entre a cronologia das obras e sua finalidade. Carece a classificação de um ponto de partida único a fim de alcançar o rigor que semelhante tarefa exige. (LOPONDO, 2000, p. 17)

Faz-se, então, necessária uma reformulação desta divisão no “Posfácio” das *Obras Completas*, nas quais Luís Francisco Rebello toma a posição de estudar e selecionar um só critério para a organização das peças em fases ou ciclos.

Resta-nos ainda classificar *O Punho*, última obra, escrita em 1980, em que o teatrólogo faz um retorno às características dramáticas das primeiras peças, porém, introduzindo nesta um elemento brechtiano - o coro - trabalhado simultaneamente com o papel de distanciamento. Nesta obra, o palco é o Alentejo e as lutas pela reforma agrária. Críticos, e até o próprio Rebello, insistem em afirmar a importância desta obra ainda inédita e pouco estudada, pois não se encaixa rigidamente em nenhuma das fases anteriores. Mesmo no criterioso exercício de tese de doutoramento *O Dramático e o Épico em Bernardo Santareno*, análise realizada por Maria Elena Ortega Ortiz Assumpção sobre a transição nas peças do dramático aristotélico para o épico brechtiano, não é citado *O Punho*.

Nesse trabalho, verificamos que a autora classifica as peças em três fases. A primeira é unicamente dramática e com o “consequente respeito às convenções realistas”⁴. A *Promessa* (1957), *O Crime da Aldeia Velha* (1959), *António Marinheiro* (1960), *O Duelo* (1961) e *O Pecado de João Agonia* (1961) são exemplos dessa fase. À segunda “pertencem obras de substrato mítico-psicológico e de substituição da psicologia individual por arquétipos da experiência humana [...] já apresentam desvios que apontam para a concepção e técnicas vinculadas à dramaturgia épica”⁵, como: *O Balarino* (1957), *A Excomungada* (1957), *Anunciação* (1962), *O Lugre* (1959), *Os Anjos de Sangue* (1961), pois são peças que apresentam certo afastamento da estirpe dramática aristotélica, tendendo a apresentar, devido à temática ou à estrutura, características voltadas ao modelo épico. Na terceira e última fase encaixam-se as peças que tendem amplamente às raízes do teatro brechtiano, tendo como exemplos: *Português, Escritor, 45 Anos de Idade* (1974), *O Judeu* (1966), *A Traição do Padre Martinho* (1974) e *O Inferno* (1967). Essa fase relaciona-se com um estilo de teatro que se afasta quase totalmente das formas dramáticas tradicionais. A intenção dessas peças é de abordagem amplamente social, fazendo com que o espectador firme seu posicionamento crítico ante os problemas sociais que estavam acontecendo, por ora, representados em palco.

A percepção que se tem é que Maria Elena Ortega Ortiz Assumpção, através da análise e estudo das peças pertinentes à elaboração do trabalho com relação à temática e à estrutura, ofereceu-nos melhor apoio no que diz respeito a aproximar determinadas obras a outras, elaborando por ora supostas fases para o autor. Este caminho é de melhor seguimento que o dos outros críticos citados anteriormente a esta última autora. Na intenção de justificar esses críticos, fazemos alusão a que eles fizeram apenas uma breve leitura e exame das peças, diferentemente da autora em questão.

4 Maria Elena Ortega Ortiz Assumpção. *O Dramático e o Épico em Bernardo Santareno*. Tese de Doutorado apresentada à Disciplina de Literatura Portuguesa do Departamento de letras Clássicas e vernáculas da FFLCH/USP, 1986, p. 163.

5 Ibidem.

O estudo feito por Maria Elena Ortega Ortiz Assumpção poderia sanar todas as divergências ocorridas entre os críticos do teatro santareniano. Quando pensarmos em dividir as obras do autor em fases, poderíamos nos dar por satisfeitos, porém, como afirma Lopondo:

[...] a pesquisa carece da problematização da passagem de um esquema dramático a outro, da detecção das causas dessas mudanças de rumo. Além disso, e talvez por se tratar de uma obra inédita, Maria Elena Ortega Ortiz Assumpção não avalia que, após treze anos de filiação aos cânones de Brecht, santareno como que retorna ao início, com *O Punho*. (LOPONDO, 2000, p. 20)

Como ainda questiona Lopondo, “por que razão teria o Autor caminhado da tragédia clássica para a épica se a cosmovisão que transpassa sua obra permanece a mesma, variando, quem sabe, apenas a intensidade com que certas denúncias são levadas a termo?” (LOPONDO, 2000, p. 18). Como percebemos na citação acima, são pontos de vista diferentes no que tange à divisão das fases de Bernardo Santareno. Luís Francisco Rebello, Lílian Lopondo, Álvaro Cardoso Gomes, entre outros, expõem seus comentários como se fosse um ponto final ao estudo e localização destas várias obras. Por ser esse autor pouco estudado, se comparado a dramaturgos com número de produções inferior ao dele, podemos deixar em aberto que para futuros pesquisadores da dramaturgia portuguesa nos coloquem respostas mais precisas com relação às fases santarenianas. Lembramos que, para tal análise, deve-se deixar primeiramente claro qual o critério utilizado para agrupar tais peças num mesmo conjunto: se a estrutura, a temática, se a cronologia ou um conjunto de características - para ser possível aproximar as peças de um grupo distinto. Logo, a seguir apresentar-se-á características das estirpes” do drama “aristotélico” e do épico “brechtiniano”, respectivamente pelas peças *A Promessa* (1957) e *Escritor, Português, 45 Anos de Idade* (1974).

2. Teoria dramática e épica nas peças de Bernardo Santareno

Neste tópico, iremos exemplificar as teorias de estirpe dramática e épica nas peças *A Promessa* (1957) e *Escritor, Português, 45 Anos de Idade* (1974), do dramaturgo português Bernardo Santareno. Esse foi um dos mais importantes homens do teatro de Portugal no século XX, pois escreveu considerável número de obras no período de 1957 até 1980. Na primeira fase de seu trabalho, o escritor utilizou características próprias do teatro dramático aristotélico. Passando por um amadurecimento, segundo a crítica, começou a trabalhar as formas do teatro épico inseridas em seus textos dramáticos até escrever *Português, Escritor, 45 Anos de Idade*, a mais épica de suas obras. Assim, as peças a serem analisadas para exemplificar a teoria foram escolhidas por estarem voltadas uma ao estilo dramático e outra ao épico.

Para caracterizarmos a estrutura dramática, iniciaremos com a síntese da primeira obra do dramaturgo em questão: *A Promessa* (1957). A história desta peça passa-se na vila de pescadores, ou seja, nas “leis particulares por que se regem, da ética marítima, dos problemas que os atribulam desde o berço até a morte” (MENDONÇA, 1971, p. 56), em que as personagens MARIA DO MAR e JOSÉ se encontram num momento de extrema angústia. Como o pai deste último, o senhor SALVADOR, está em perigo no mar, ambos fazem a promessa de se casar e nunca cumprir o ato matrimonial caso o referido parente se salve. E assim procedem: casam-se, vivem e dormem juntos durante um ano, sem nunca terem tido relações sexuais. Logo, inicia-se o conflito com a impaciência de MARIA DO MAR perante a situação em que se encontra, mostrando-se bastante incômoda, pois se arrepende amargamente da promessa feita. Esta expõe a sua mãe ROSA constantes reclamações sobre o importuno acontecido. Surge então um contrabandista foragido, chamado LABAREDA, que, ferido, permanece sob cuidados no lar do casal. MARIA DO MAR sente-se fortemente atraída pelo oportuno visitante. Ao cunhado, chamado JESUS - um menino

cego de 15 anos, o qual tudo pressente - confessa seu interesse por LABAREDA. JESUS, após um intuitivo sonho, vê que a desgraça acontecerá se MARIA DO MAR resolver entregar-se ao visitante, porque o destino dela é somente o marido. Mesmo isso não acontecendo, a tragicidade no final do enredo é certa, pois um equívoco leva JOSÉ a assassinar LABAREDA e consumir o ato sexual com MARIA DO MAR, em um clima envolvido pelo ódio e pela ira.

A obra divide-se em três atos, que são subdivididos em cenas, construídas de maneira cronológica a partir do enredo. Uma cena depende da anterior, não ocorrendo nenhum tipo de salto ou retrocesso no processo da história. Esta linearidade contribui para que a tensão da ação envolva o espectador, uma vez que cada ato é projetado ligando as partes da peça entre si até chegar ao desfecho do espetáculo, ou à leitura da obra. Na obra dramática a tensão “se produz por antecipação, mais ou menos angustiada, do fim”. Antecipando a seqüência dos acontecimentos, o espectador cria um *suspense*: “ele imagina o pior e sente-se ele próprio muito “tenso” (PAVIS, 1999, p. 403). Esta é uma das características do texto *A Promessa*, já que tende para um final trágico, devido ao equívoco da suposta traição de MARIA DO MAR e LABAREDA, a qual na verdade não acontece, pelo final que toma o enredo.

A temática também está envolvida na estirpe dramática aristotélica, por desenvolver-se de maneira intrínseca a MARIA DO MAR. O problema é gerado em torno dela, diferentemente do teatro épico, que trabalha com questões coletivas e sociais. A protagonista tem um problema relacionado à frustração carnal; ela está envolvida na ação dramática, projetando na personagem a tensão, que por conseguinte será passada ao público. Este, por sua vez, também sofrerá com o problema de MARIA DO MAR, identificando-se com ela. Iná Camargo Costa refere-se à temática da estirpe aristotélica, na qual os “próprios temas que interessam ao drama são delimitados por razões de princípio ao âmbito das relações intersubjetivas, por serem os únicos de configuração exclusiva através do diálogo” (COSTA, 2000, p. 31).

A constante presença do diálogo na peça é outra característica que destacaremos. Em uma peça de cunho dramático aristotélico o diálogo das personagens é essencialmente importante, pois através dele a expressão da vontade, intenções, objetivos e planos dos personagens se concretizaram no palco:

O diálogo entre personagens é amiúde considerado como a forma fundamental e exemplar do drama. A partir do momento que concebemos o teatro como apresentação de personagens atuantes, o diálogo passa a ser “naturalmente” a forma de expressão privilegiada. [...] O diálogo parece ser o meio mais apto para mostrar como se comunicam os locutores: o efeito da realidade é então muito mais forte, porquanto o espectador tem a sensação de assistir a uma forma familiar de comunicação entre pessoas. (PAVIS, 1999, p. 93)

Em *A Promessa* as personagens dialogam entre si, dando realidade aos fatos que vão ocorrendo na obra: “a autenticidade global das situações, incluindo o diálogo, gesto e plástica da cena, sublima o enfoque dramático da história. MARIA DO MAR, JOSÉ, JESUS, SALVADOR, ROSA, LABAREDA não parecem personagens inventadas - contestam-se humanamente perfiladas nos seus conflitos de relação” (MENDONÇA, 1971, p. 56). O diálogo da obra contribui para a encenação pela seqüência dramática, que se apresenta até o fechamento da peça - o conflito -, sendo então estruturalmente feita para ser representada. Exemplo de um personagem que mediante sua fala esconde um mistério enigmático de crucial importância no enredo da peça é JESUS, como observa Mendonça: “todavia mesmo sem quebrar, sem interferir na densidade dramática, não é possível ignorar no diálogo uma violência poética, uma zona onde o mistério se abre pateticamente augural, mormente nos enigmáticos pronunciamentos de JESUS” (1971, p. 56). Essa conversação entre os personagens será também importante para que prevaleça a ação da peça. A partir dessa ação o espectador se envolverá com os fatos, participando, juntamente com os personagens, dos

problemas destes - no caso, a angústia de MARIA DO MAR por não poder consumir seu casamento, devido à promessa feita em agradecimento pela vida do sogro SALVADOR. Na mesma proporção, no envolvimento do espectador com a vivência de MARIA, conseqüentemente este se emocionará, mergulhando no universo da protagonista, participando de seus momentos de tristeza e insatisfação com a vida. Tudo isso se dá numa completa e natural aceitação, pois este é o destino de MARIA DO MAR: terminar com alguém que vive do mar, no caso, seu marido JOSÉ, pescador, e não com um contrabandista que vive na terra, LABAREDA. O próprio nome deste personagem faz alusão ao fogo, contrário à água (mar); por isso sua sina é acabar nos braços daquele que, segundo ela, não a deseja - neste caso, o marido.

Como já referimos acima, uma cena depende da outra e a tensão ocasionada no decorrer da peça vai aumentando gradativamente até o desfecho. No caso da obra referida neste capítulo, esperávamos que MARIA DO MAR iria trair o marido, fato que comove o espectador ao criar um *suspense* em torno do que poderá acontecer no final. Terminada a ação, com o desfecho ocorre a catarse, e o espectador abandona o teatro (local da ação) de alma “limpa” e purificada por ter projetado seus problemas no herói. Num teatro épico isso não aconteceria, pois seu objetivo não é a mera diversão, a descarga das emoções através das próprias emoções suscitadas, mas sim, o ponto de vista crítico que deve ser despertado no espectador durante a peça e depois dela, com a possibilidade de este relacionar o que fora retratado no espetáculo ao seu mundo real. Ou ainda, conforme comenta Rosenfeld:

O público assim purificado sai do teatro satisfeito, convenientemente conformado, passivo, incapaz de uma idéia rebelde. Todavia, “o teatro épico não combate as emoções” (isso é um dos erros mais crassos acerca dele), “examina-as e não se satisfaz com a sua mera produção” (III 70). O que pretende é elevar a emoção ao raciocínio. (2000, p. 148)

Perante esta característica, já podemos nos referir à questão dos temas apresentados no teatro épico, bem diferentes dos do teatro dramático aristotélico. Este último enfoca mais o plano individual, a personagem e os problemas que estão ao seu redor, repousando basicamente sobre o indivíduo, a ação e o diálogo. O épico abordará temas de denúncia relacionados à coletividade, às causas humanas e sociais, “condicionalismos e estruturas de um mundo passível de transformações. Transformação necessária, indispensável mesmo para solucionar este ou aquele tipo de problema” (*apud* PEREIRA, 1979, in *Diário Popular*, Suplemento Literário). Esta citação pode ser usada como exemplo na peça *Português, Escritor, 45 Anos de Idade*, a qual nos propomos comentar a partir daqui para exemplificar o estilo épico.

A história, de caráter altamente biográfico, conta a vida de um dramaturgo, envolvendo três gerações, ou seja, seu nascimento, infância, adolescência, juventude, morte da mãe, casamento, nascimento do filho, morte do pai, morte do filho na guerra das colônias e, por fim, a desilusão em ainda existir. Esta peça tratará de temas e problemas relativos à história e à política de Portugal, mais especificamente ao clima que pouco antes do 25 de Abril se implantou em todo o país, até então mergulhado no duradouro regime salazarista. Abordando-se essa temática, pode-se perceber que se trata de um problema social, compreendendo um núcleo não voltado a apenas uma personagem, como no drama aristotélico, mas sim, a um todo - como uma classe, um povo ou outro grupo de pessoas. Por isso, o personagem protagonista, na figura do “Escritor”, encontra-se em várias fases de sua vida, como: “escritor quando menino”, “escritor quando adolescente”, “escritor quando jovem”, “escritor”, “voz do escritor”, com a função de ter mais do que essas personificações, pois estas são subdivididas pela relação de identificação com a personagem, como “operário”, “preso político”, “camponês” etc. Destarte a ação não é somente voltada a uma personagem central propriamente dita, como na obra dramática aristotélica, mas sim, a um coletivo

em que “seu agente concreto é não só o “Escritor”, mas todos os que partiram da sua condição”. Ainda mencionando Assumpção, com relação aos personagens, vemos “a figura do “Reitor”, “1º Polícia” e “Autoridades Instituídas”, os quais são agentes da função oponente. Alteram-se, também metonimicamente, para instituir o regime salazarista como principal força contrária (1986, p. 111 e 112).

A partir dos personagens citados acima, verificamos que esses não têm nomes próprios, mas sim, desempenham funções sociais, caracterizando-se assim mais uma vez o teatro épico:

A caracterização das personagens também configura opostamente à dramática tradicional. A começar pela inexistência dos nomes, eliminados em favor das profissões ou papéis sociais que desempenham: “Escritor”, “Pai”, “Mãe”, “Filho”, “Padre”, “Enfermeira”, “Operário”, “Polícia” etc. Mas, especificamente, porque em *Escritor, Português*, os índices são explícitos, isto é, nomeados por meio de comentários e análises do “Escritor” que é, na realidade, o personagem narrador. (ASSUMPÇÃO, 1986, p. 110)

O narrador é outro personagem de extrema importância para a peça épica, porque através dele cria-se um dos efeitos de “efeito de distanciamento” proposto por Brecht. Em *Português, Escritor, 45 Anos de Idade*, o “Escritor” é um narrador frequentemente sustentado pela “Voz do Autor”, esse funcionando como um “Autor Implícito”, assim como afirma Assumpção:

[...] a “Voz do Autor”, aqui, funciona como um concretizado “Autor Implícito”, pois é ela que detém a observação crítica da peça para, mais além das personagens e narradores que manipula, comunica-se com o espectador. O principal representante do Autor Implícito é o “Escritor”. Contudo a “Voz do Autor” não lhe transfere seu ponto de vista ético, [...] “Escritor” é um narrador sustentado pelo Autor Implícito mas não digno de confiança. Isto porque entre um e outro interpõe o “ator” que apenas representa seu papel sem comungar da ideologia do Autor Implícito. (1986, p. 127)

Após a exposição da análise sobre o narrador de *Português, Escritor* feita por Maria Helena Ortega Ortiz Assumpção, em sua tese de doutoramento intitulada *O Dramático e o Épico em Bernardo Santareno*, resta-nos concordar com a pertinente colocação acima citada e acrescentar que o objetivo desse ator-narrador é não criar vínculos com o seu personagem, mas sim, separar-se dele e dirigir-se ao público para explicar algo que está acontecendo no episódio em palco. Esse processo característico do teatro épico favorece a dissolução da ação da peça, pois ela é rompida para diminuir a tensão entre espectador e palco. Cada vez que isso ocorre, temos o distanciamento brechtiano, pois, “ao distanciar-se da personagem, o ator-narrador, dividindo-se a si mesmo em ‘pessoa’ e ‘personagem’, deve revelar a ‘sua’ opinião sobre este último” (Rosenfeld, 2000, p. 164) Ao acontecer essa tomada de consciência por parte do ator, ele assume o seu poder de crítica social, revelando dois pontos de vista: o dele e o do personagem. No caso da peça de Santareno, depois do primeiro episódio o personagem “Escritor” permanece no palco durante todo o restante do espetáculo, mas é “guiado” pela “Voz do Autor” (voz gravada), que ora dialoga com os personagens, ora interfere e interrompe com comentários durante o andamento do espetáculo e, conseqüentemente, da ação desse. Logo, através da voz, convencionou-se que o escritor “real” está assistindo à peça:

ESCRITOR: Pela primeira vez, na história desta ditadura, um bispo, ousou pôr directamente ao Presidente do Conselho as questões que ouviste... VOZ DO AUTOR (escarninha): Ousadia que lhe custou um exílio de dez anos estrangeiro! ESCRITOR: É verdade. Mas valeu a pena. VOZ DO AUTOR: Teria valido? [...] (amargo) É verdade. Anda ator que me representas,

continua a representar a nossa história... A minha história. (SANTARENO, 1987, p. 125)

Outro narrador é o personagem referido como “Pai”, porém ele não sofre interferência da “Voz do Autor”. O conteúdo de sua fala também é explicativo e voltado ao público, como no exemplo em que se refere a Tarrafal, lugar na África para o qual eram enviadas as pessoas presas pela ditadura salazarista, um exílio: “Pai: O Tarrafal é um inferno. Digo-lhes eu que sei. Sei aqui, na minha pele... Eles, coitados, eles os novos é que não sabem...” (*apud* ASSUMPÇÃO, 1986, p. 129)

Todo narrador do teatro épico, por ter como objetivo explicar e criticar o que está acontecendo durante o andamento da peça em palco, faz com que a obra tenha em seu modo de representação um caráter didático, pois define a ação dramática como parcela da realidade social, induzindo o espectador a observá-la e a contestá-la. Para isso os diálogos, fundamentalmente dramáticos, perdem-se, servindo somente para ilustração, porque a narrativa ganha vida na voz dos personagens, que conversam diretamente com a platéia, fazendo com que se extinga a “quarta parede” do espetáculo.

Os cartazes, as projeções filmísticas de acontecimentos históricos, atores que se despem e se vestem no palco, em frente à platéia, também contribuem para romper a fundamentação dramática dos diálogos. Estes apenas repetem ou ilustram as informações e idéias contidas na narração, conforme expõe Rosenfeld: “A mais profunda transformação introduzida pelo teatro épico [...] o diálogo deixa de ser construído. Por trás dos bastidores está o narrador, dando corda à ação e aos próprios personagens; os atores ilustram a narração.” (*apud* ASSUMPÇÃO, 1986, p. 119). Com isso, é difícil que o ator se metamorfoseie na personagem, bloqueando a projeção de o espectador identificar o ator à personagem. “Tal efeito junta-se aos demais para reforçar a possibilidade de que ocorra um único diálogo atual, decisivo – aquele entre o palco e a platéia” (ASSUMPÇÃO, 1986, p. 119), caindo de uma vez a “quarta parede” do palco, que gradativamente já vinha tornando-se descartável ao longo das modificações efetuadas pela dramaturgia moderna.

Como estamos nos referindo à obra moderna, cabe ainda lembrar que *Português, Escritor* é uma peça estruturalmente composta de duas partes, não sendo dividida em atos ou cenas, como a estrutura da obra dramática aristotélica. O anticonvencionalismo da forma desta peça épica insere um prólogo retardatário, após seu começo, na “Voz do Autor”, fazendo acontecer saltos, rompendo a linearidade dramática:

VOZ DO AUTOR: Sou português, escritor, e tenho quarenta e cinco anos de idade. Sim, sou aquele menino a cujo nascimento os senhores assistiram, no começo da peça... Ouviram os alegres votos de esperança dos meus pais, amigos e familiares. Lembram-se? Coitados, como se enganaram! Viram também as imagens e as cenas que se seguiram. Elas pretendem mostrar alguns aspectos principais da vida política, religiosa e social do País. (SANTARENO, 1987, P. 27)

A citação acima é um recorte do prólogo, em que o personagem explica sua origem de vida para a platéia, isso depois de já iniciado o espetáculo. Ele faz um retorno ao passado, resume-o e antecipa o futuro, característica que em uma peça tradicionalmente aristotélica seria impossível se manifestar, pois ela sempre obedece à ordem temporal: início, meio e fim da narrativa. No teatro épico, esta forma é mudada justamente para que o final possa ser antecipado, tirando do espectador o *suspense* do desfecho.

Em *Português, Escritor*, por exemplo, os narradores favorecem a ocorrência, ao longo do espetáculo, de saltos, cortes e *flash-backs*, recursos que auxiliam no rompimento da tensão dramática durante o seu andamento. As frases a seguir, por exemplo, ajudam a retornar ao passado: “Sim, porque isso foi um jogo, um jogo teatral de verdades com que resolvi começar a segunda parte deste espetáculo” (p. 180), “Agora, vamos retomar a nossa história, a minha história...

Estamos no final da guerra, da Segunda Grande Guerra” (p. 182), “A oposição acreditou... que o salazarismo iria cair como fruto maduro. Este foi o seu grande erro” (p. 194). O tempo verbal denuncia algo já sucedido; logo, pelos exemplos referidos, podemos verificar a constante atualização do passado, menosprezando a constância do tempo narrativo.

Tendo-se em vista que a unidade temporal na peça teatral não segue uma linha constante e linear, como já referimos no parágrafo acima, acontece a dissolução da concentração da curva dramática, pois ela elimina o desencadeamento natural da ação, na medida em que é interrompida por meio de grande número de cenas episódicas. Assim, diferentemente da obra dramática, ocorre a descontinuidade da peça através de “montagens”, ou seja, episódios geralmente apresentados com jogo de luzes, de imagens projetadas para exemplificar ou explicar algo encenado naquele momento. Esse processo de construção do espetáculo assistido pelo espectador, constituído em público, contribui para a quebra de ilusão, pois “o espectador efetivamente ‘percebe’ a materialidade dos meios criadores de ilusão” (ASSUMPÇÃO, 1986, p. 123).

Em meio a esta produção feita perante o público, elaborada pela montagem de episódios improvisados por jogos de imagens em forma de documentário, jogos de luzes, cenário sem preparação prévia, entre outros recursos, esses elementos contribuem para uma natureza sugestiva do espetáculo. Por exemplo: quando o personagem “Escritor” é encarcerado, sua prisão é totalmente sugestionada pela sombra de grades no palco, as quais os prisioneiros carregam, usando seus gestos mímicos para descrever tais ações e objetos.

Nesse caso, a luz é um elemento importante para a montagem da obra, inclusive como elemento “distanciador”. Segundo Assumpção, “a brusca passagem da escuridão à luz plena não permite que o espectador se acomode nos meios tons emocionais da ação, pois dissolve os breves momentos de empatia e de tensão criados pela peça” (1986, p. 124), fato que desencadeia o bloqueio do efeito catártico aristotélico. A luz também auxilia na mudança de tempos, lugares e ações.

Destarte o teatro épico, através de todos os efeitos até aqui mencionados, ajuda o espectador a criar uma situação ilusória de tudo o que está vendo; tudo está confiado à sua imaginação, visto que a peça perde a noção de efeito real, sem a platéia ter que se transplantar, como no teatro de estirpe aristotélica, de sua própria realidade para o palco. Na verdade, a platéia tem consciência de que está perante o ilusório e a peça pode estar representando algum acontecimento relacionado ao seu meio social. Esta distância criada entre o espectador e a peça, fazendo com que o público assista ao espetáculo consciente de que tudo aquilo faz parte somente de uma apresentação, sem envolver-se com problemas da personagem, foi uma das evoluções do teatro nos finais do século XIX e início do século XX,. Então a dramaturgia passa a ser não somente diversão, mas também um instrumento dentro da luta de classes; um teatro informativo, didático, narrativo, que se importa não apenas com questões do indivíduo, mas com temas que trabalham a coletividade e as relações sociais e econômicas de um país.

Referências Bibliográficas

ASSUMPÇÃO, Maria Elena Ortega. *O Dramático e o Épico em Bernardo Santareno*. Tese de Doutorado apresentada à Disciplina de Literatura Portuguesa da FFLCH/USP, 1987.

BERNARDO, Santareno. *Obras Completas*. Organização, posfácio e notas de Luís Francisco Rebello. Lisboa: Caminho, 1984, 1985, 1986, vols. I, II, II.

GOMES, Álvaro Cardoso. *As três fases do teatro de Santareno*. In: Suplemento Cultural do Estado de São Paulo, 13 Fevereiro de 1977.

LOPONDO, Lílían. *Bernardo Santareno: A Tragédia Contemporânea e a Tradição Aristotélica*. São Paulo: Ed. Mackenzie, 2000.

MENDONÇA, Fernando. *O Romance Português Contemporâneo (1930- 1964)*. Assis: Faculdade de Filosofia e Letras de Assis, 1966.

_____. *Para o estudo do teatro em Portugal*. São Paulo: Empresa Gráfica das Revistas dos Tribunais, 1971.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

i **Luciane dos SANTOS (Doutoranda)**

Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Departamento de pós Graduação em estudos Letras – Estudos Literários

st_luciane@hotmail.com