

# 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.<sup>1</sup>

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.<sup>2</sup>

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”<sup>3</sup> –, 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.<sup>4</sup>

### 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 Litanía 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”,<sup>5</sup> 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”,<sup>6</sup> tem aqui uma nota irónica porque se liga a outra litanía, 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”<sup>7</sup> que ela ajuda a revelar aproxima a escrita deste primeiro Santareno tanto de um “sentimento religioso essencial – o que liga, rectifica e cura”<sup>8</sup> 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 derrota<sup>9</sup>**

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.<sup>10</sup>

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”?<sup>11</sup>

- 
- 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.

Mande 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 folar 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 desengajem, 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?”

•

Ensaiai 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.<sup>1</sup> 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 desconsolava. 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 estreado. Por vezes, desconfiam do teatro – pecado de estreado – 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 põe 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,  
Funde num campo teu todos os campos que vejo,  
Faze 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 malandresco, 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 Coccioni, 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 opositor 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 Cómica*, 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 Guedes. 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 Portugueses*, 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



#### 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!



