
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

ANTONIO MARINHEIRO (O ÉDIPO DE ALFAMA): O ÉDIPO DA ERA DOS *COMPLEXOS*

Virgínia Maria Gonçalves
(Universidade Estadual de Londrina)

RESUMO: O trabalho trata da tragédia clássica grega e do saber trágico, como experiência poética, plenamente realizada num tempo historicamente situado, na relação com outra forma dramática em que o trágico se manifesta, na modernidade. A partir de estudos sobre a tragédia e do trágico, sob o ponto de vista de alguns autores como Karl Jaspers, Glenn W. Most, Jean Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet e Emil Staiger, procuramos compreender um fenômeno literário que possibilita relações com outros textos em que o trágico se apresenta, tomando como referência a peça de Bernardo Santareno *António Marinheiro (o Édipo de Alfama)*, na sua relação com o *Édipo Rei* de Sófocles. Assim, estabelecendo aproximações e diferenças entre os textos, verificamos a possibilidade da existência de novas configurações do trágico na modernidade, tomando as devidas precauções para não perder de vista a historicidade das formas e as transformações no tratamento literário dos mitos.

PALAVRAS-CHAVE: A tragédia e o trágico. Literatura Portuguesa. Bernardo Santareno

Os pensadores que tratam da tragédia, na modernidade, continuam divididos entre a possibilidade ou não de sua existência num mundo em que desapareceram, há quase dois milênios e meio, as condições históricas, culturais, psicológicas, sócio-políticas e religiosas que marcaram o surgimento e o apogeu da antiga tragédia grega. Para justificar as leituras intertextuais evitamos falar em ressurgimento da tragédia, para evocar a permanência do trágico, como um sentimento ou uma experiência, que busca sempre novas formas para expressar-se. Se insistimos no retorno da tragédia, podemos enfrentar críticos mais ou menos exasperados, como o respeitável Jorge de Sena, que, num texto intitulado precisamente *Retorno à Tragédia ou a Farsa dos Retornos*, expressa a sua desconfiança quanto à “mastigação atual do teatro grego, a que, de Eugene O’Neill a Anouilh temos mais ou menos *in mente* assistido por esse mundo.” E logo a seguir, prossegue o mesmo autor,

explicando-se: “Na maior parte dos casos, tudo isso me parece literatura de novos ricos, que compraram, nos armazéns da cultura, uns metros de tragédia grega, encadernada na cor mais a seu gosto, quando não for requintadíssimo exercício literário, o que será, de certo modo, o caso de algumas peças, aliás muito belas, de Giradoux” (SENA 1989: 372).

A irritação do crítico é explicável pela facilidade com que alguns autores reencontram a tragédia na modernidade, pela simples presença de alguns elementos como o coro ou a fatalidade, como aspectos isolados que não justificam o referido *retorno*. Assim, transcrevemos as palavras de Sena, pela importância que podem ter num estudo comparativo dessa natureza, num campo problemático como este em que nos encontramos :

De um ponto de vista político-filosófico moderno, imaginar-se que uns coros gregos e uma consciência da fatalidade bastam para garantir uma essência prática, ainda quando o sentimento trágico teatralmente se cumpra, é quanto a coros, uma ingenuidade coral de coros que se vêem gregos nessas e noutras matérias; e, quanto a consciência de fatalidade, uma noção extremamente errada e profundamente reacionária. Fatalidade!!...
—ó manes de *Anti-Dubring!*...

Independentemente disso, a fatalidade não tem obrigatoriamente nada a ver com a tragédia, da qual não é condição necessária e raras vezes será condição suficiente. Nunca é demais repetir que a tragédia surge precisamente da natureza dialética do pensamento humano e não é tragédia, quando através dessa consciência não se manifestar. Nem se impõe analisar as mais extraordinárias obras tidas como trágicas, para verificar que é do choque dialético de duas razões contrárias mas igualmente válidas, que a tragédia nasce. (1989: 373-374)

Como lembraremos adiante a existência do coro e da fatalidade, na peça de Bernardo Santareno, a advertência de Jorge de Sena vem muito a propósito. Sabemos que determinados traços do estilo, figuras, temas ou problemas, isoladamente, não justificam a tragédia ou, mesmo, o sentimento trágico. Muitas vezes criam, ao contrário, pistas falsas para identificações superficiais. É com esta consciência que nos aventuramos a compreender uma literatura que explicita a sua relação com os mitos da antiga tragédia grega sem, entretanto, incorporar o espírito que a anima, na sua plenitude, embora acreditemos na permanência de sentimentos e de concepções da realidade que viabilizem as novas direções do trágico na modernidade. O conceito (ou conceitos) do trágico, sob o ponto de vista de diferentes filósofos e

intelectuais, sobretudo nos últimos dois séculos, apresenta algumas variantes, que ainda orientam nossas leituras, e que podem ser assim sintetizadas por um pensador como Glenn M. Most:

Apesar de ter muitas variantes, nós talvez possamos caracterizá-lo como um complexo grupo de concepções relacionadas envolvendo todas ou a maioria das seguintes características: uma aparência de significação que esconde a arbitrariedade fundamental das coisas; uma responsabilidade pessoal esmagadora que vai muito além dos estreitos limites da liberdade de ação e não é diminuída pelas limitações evidentes da necessidade cega; uma nobreza indestrutível no espírito humano, revelada especialmente pelo sofrimento, na insurgência da renúncia e na compreensão; um inextricável destino, cegueira, culpa e expiação; uma sabedoria final a respeito da grandeza e da inseqüência do homem no universo, finalmente alcançada através da purificação conferida por um profundo sofrimento no mínimo parcialmente não merecido e às vezes pagando o preço de total aniquilação. (2001: 24)

Destas variantes acima apontadas é possível destacar algumas capazes de justificar a presença do trágico, não apenas na tragédia clássica grega. Quanto à presença das contradições inconciliáveis, tanto nas tragédias antigas como nos dramas modernos, recordamos Albin Leski, para quem a “absoluta falta de solução para o conflito” (1990: 28) do trágico, conforme a maioria dos teóricos, nem sempre pode ser assim compreendida, quando se toma como exemplo a *Oréstia* de Esquilo. Mas este fato não impede que o trágico continue sendo, geralmente, interpretado como um conflito inconciliável, que via-de-regra culmina com a aniquilação do herói, ou com uma explosão, como a caracteriza Staiger: “Quando se destrói a razão de uma existência humana, quando uma causa final e única cessa de existir, nasce o trágico. Dito de outro modo, há no trágico a explosão do mundo, de um homem, de um povo, ou de uma classe” (1972: 147).

Num ponto os estudiosos da tragédia são unânimes: trata-se, na sua origem, de um fenômeno historicamente situado (por volta do século V, na antiga Grécia), compreendido à luz da sua singular organização estética e da sua inserção na vida política e religiosa da pólis grega, num tempo em que o sistema jurídico ia se constituindo, tornando mais acentuada a problemática do crime, da justiça e da culpa. Fica claro que as grandes desgraças na tragédia ática (ou em qualquer outra), por si sós, não a determinam: é preciso que elas se inscrevam dentro de uma ordem, sejam experimentadas pelo herói ativo,

sentidas como trágicas, segundo uma consciência, e traduzidas poeticamente pelos dramaturgos. No senso comum, entretanto, são as grandes desgraças humanas que compõem a tragédia, sem levar em conta um gênero literário em que o conflito trágico se traduz poeticamente. Mesmo sem conhecimentos teóricos o senso comum assimila a idéia do conflito “cerrado”, representando o “lugar da aniquilação absoluta, inacessível a qualquer solução explicável por nenhum sentido transcendente, de forças e valores que necessariamente se contrapõem” (LESKI 1990: 30). E é aqui que, juntamente com Leski, nos deparamos com a impossibilidade de transpor o trágico dos antigos gregos para o mundo cristão, onde é possível vislumbrar saídas redentoras para os conflitos, graças ao perdão divino. Alguns pensadores não admitem a possibilidade de uma tragédia cristã visto que nela a redenção acontece indefinidamente através da graça divina, fazendo com que o crente supere as desgraças e misérias, pelo perdão divino. A ênfase, nesse contexto, à culpa moral, como pecado, representa outra diferença em relação à noção de falha da tragédia clássica, no sentido aristotélico, que leva o herói à queda inevitável, como ocorre com o Édipo de Sófocles, que reconhece sua falha, ou engano, quando a procurava fora de si, na sua cegueira. Dominado pela *hýbris*, o ânimo soberbo que conduz o herói à catástrofe, Édipo deverá necessariamente pagar pelas limitações do entendimento humano, de tal forma que, ironicamente, o decifrador de enigmas da mitologia clássica sofrerá pela sua *hamartia*, impossibilitado como está de ver ou de reconhecer a sua própria verdade. A última manifestação do coro na peça de Sófocles sintetiza precisamente a condição vulnerável do herói que “teve a vida tão transtornada” depois de ter subido tão alto, na condição de “senhor supremo da grande Tebas”. Vítima de uma poluição, desde a sua origem, pagará pelos crimes dos seus ancestrais, seguindo os padrões mitológicos em que os crimes de sangue entre consanguíneos são passíveis de punição, despertando a fúria das erínias, fazendo com que a desgraça caia como um raio fulminante sobre as gerações maculadas.

A tragédia clássica, como se sabe, explora mitos conhecidos dos espectadores, o que poderia tirar-lhe parte da originalidade, uma vez que os espectadores podem conhecer de antemão o destino dos seus heróis lendários. Entretanto a tragédia, como texto literário a ser lido ou representado, não é o mito, pura e simplesmente, mas obra ficcional, pressupondo a existência de diferenças no tratamento literário dos mitos, como se constata já pela dramaturgia de Sófocles, Ésquilo ou Eurípedes, autores identificados por um gênero literário aparentemente homogêneo quanto ao estilo e concepção do trágico, embora apresentem sensíveis diferenças quanto à forma como se apropriam da matéria mítica. Perseguindo as diferenças, Karl Jaspers relaciona os três clássicos gregos e observa que Ésquilo, nas *Eumênides*, apresenta um

acontecimento mítico, distanciado, envolvendo a conciliação entre deuses e demônios e de certa forma se identifica com Sócrates, que também manifesta a fé nos deuses, participando de uma instituição conciliadora. Mas em Eurípides desaparece, ao contrário, a liberação trágica, embora se trate de um tragediógrafo cuja obra não está tão distanciado, no tempo, dos seus antecessores. Sobre a tragédia de Eurípides, Jaspers afirma:

El sentido se disuelve. Los conflictos espirituales, las circunstancias y situaciones fortuitas, la injerencia de los dioses (*deus ex-machina*) permiten que lo trágico se presente con absoluta desnudez. El individuo es obligado a refugiarse en si mismo. Aparece la desesperación, se plantean preguntas desesperadas por el sentido, el fin y la naturaleza de los dioses. Los lamentos y las acusaciones saltan en primer plano. En algunos momentos parece hacerse sentir la paz de la razón divina, para volver a desaparecer enseguida acosada por nuevas dudas. Ya no hay redención alguna. Los dioses son sustituidos por la *tyché*. Los límites y soledad del hombre se manifiestan de modo espantoso. (1995: 90)

Vamos, assim, nos aproximando de uma manifestação trágica mais carregada de contradições e perplexidades, cujos mitos desvelam problemas existenciais, políticos e sociais que nos aproximam, de modo especial, das tensões vividas pelos gregos, no interior de uma democracia urbana que ia se constituindo. Sobre esta tensão ampliada afirmam Vernant e Naquet: “Tensão entre o mito e as formas de pensamento próprias da cidade, conflitos no homem, o mundo dos valores, o universo dos deuses, caráter ambíguo e equívoco da língua – todos estes traços marcam profundamente a tragédia grega” (1999: 20). A ambigüidade com que se depara o espectador (ou leitor) na tragédia clássica grega, permite-lhe certa liberdade de interpretação dos mitos, num universo em que a ação humana implica uma deliberação particular, apesar da intervenção dos deuses, num processo sempre instável que comporta a aquiescência ou a contraposição do homem às determinações divinas. O dramaturgo poderá reforçar mais ou menos o poder das divindades sobre o homem, como o faria Ésquilo ou Sófocles, mas dificilmente anulará a tensão entre os poderes humanos e os divinos, como nos lembram Vernant e Naquet: “a tragédia apresenta indivíduos em situação de agir; coloca-os na encruzilhada de uma opção com que estão integralmente comprometidos; mostra-os no limiar de uma decisão, interrogando-se sobre o melhor partido a tomar” (1999: 20).

Não podemos nos esquecer, ainda, que a tragédia envolve convenções ficcionais que criam no espectador (ou leitor) uma outra percepção da realidade que participa da historicidade das formas estéticas. Na tragédia já não se trata de reproduzir o mito, mas de criar uma ficção da realidade, a partir de novos conceitos de imitação da ação, como já se depreende da teoria da mimese aristotélica. Já não se trata também de representação do ritual sagrado, mas de representação do espetáculo no espaço público, apoiado institucionalmente, produzindo um discurso literário em que questões fundamentais da existência e da vida social se apresentam de forma problemática, envolvendo a participação de heróis que não se entregam passivamente aos desígnios da divindade, mas antes, lutam, para que a verdade ou a justiça se manifestem. Da mesma forma como os deuses lutam entre si, os homens podem confrontar-se com os deuses, questionando a sua prepotência. Assim, o destino trágico, reconhecido como uma das marcas fundamentais da tragédia, condicionando a existência dos heróis, não pode paralisar a ação, o que inviabilizaria a tragédia. Desta forma, Édipo, tal como outros tantos heróis, não deixa de lutar contra as premonições do oráculo, apesar dos temores que o assaltam. Quanto a Jocasta, esta insiste em dizer que não há motivos para acreditar nas predições dos videntes que, como Tirésias, amedrontam Édipo. Diante das apavorantes premonições do adivinho, Jocasta prefere não olhar “à esquerda ou a direita em busca de presságios”, numa alusão ao vôo agourento dos pássaros que sinalizam a desgraça pela direção que tomam ou pelo tipo de som que emitem. Embora não acredite nos adivinhos, Jocasta não descrê nas divindades. Após as advertências do coro, que lamenta a irreverência dos novos tempos, ao afirmar que “Apolo agora não é adorado / com esplendor antigo em parte alguma”, Jocasta se apresenta como humilde ofertante a Apolo Lício, pedindo-lhe a proteção da família e a purificação da mácula que a contamina, embora insista em dizer que os vaticínios de Tirésias não merecem confiança. Desta forma tenta eliminar o medo dos presságios que assustam o marido, nesta clássica citação que inspirou o *complexo de Édipo*:

O medo em tempo algum é proveitoso ao homem. O acaso cego é seu senhor inevitável / e ele não tem sequer pressentimento claro / de coisa alguma; é mais sensato abandonarmo-nos / até onde podemos à fortuna instável. / Não deve amedrontar-te, então, o pensamento / dessa união com tua mãe; muitos mortais / em sonhos já subiram ao leito materno. / Vive melhor quem não se prende a tais receios. (1991: 68)

O destino, definido por Jaspers como “maldición impersonal y anónima causada por um delito, perpetuada de generación en generación por los nuevos crímenes cometidos” (1995: 98), não impede, que o herói deixe de arriscar-se na sua fortuna instável, ou na sua *tyché*. A crença religiosa não representa obstáculo para que se lute contra os desígnios divinos, até o momento em que o herói, como Édipo, se depara com o cumprimento das premonições oráculo de Delfos, precipitando-se na catástrofe. Este momento coincide, para o herói, com a decifração do enigma que o atormenta, levando-o a vazar os próprios olhos, para não ver sua grande desgraça. É também o impacto da verdade que leva Jocasta ao suicídio, enforcando-se, depois de reconhecer o cumprimento das predições. A tragédia sempre é marcada por tensões fortes, sobretudo em momentos ligados à *anagnórisis*, passagem da ignorância para o conhecimento da verdade, fazendo do patético e do problemático as suas modalidades fundamentais, conforme nos lembra Staiger. A sobrecarga das tensões, que atingem um ponto alto na catástrofe, poderá sofrer um processo de equilíbrio, espécie de efeito terapêutico lembrado por Aristóteles, através da catarse, sobre a qual muito já se tem dito sem que a palavra final tenha sido ainda pronunciada.

A verdade é que a catarse não pode ser compreendida apenas como um efeito psicológico ou moral sobre o espectador, mas também como efeito estético que tem relação com o que Jaspers chama “transformação do trágico em indiferença estética”, uma vez que o espectador já sabe de antemão o que deverá acontecer aos heróis e que não poderá mudar o curso do seu destino, ao contrário do que acontece com as vítimas da desgraça, que desconhecem o que deverá lhes acontecer. A relação empática com o herói fica estabelecida. Por outro lado, o envolvimento emocional do espectador não o impede de saber que não está diretamente envolvido na aniquilação do herói. No fundo o espectador se sente aliviado, mantendo-se “a prudente distância da realidade”, como afirma Jaspers. Afinal, a tragédia se realiza como ficção, desde a antiguidade clássica, e é a sua capacidade de invenção e de problematização da existência que possibilitam, ainda, uma pluralidade de re- interpretações da dramaturgia dos antigos gregos.

Estas considerações bastante gerais sobre a tragédia e o trágico justificam-se quando se pretende interpretar uma peça reiteradamente tratada como tragédia, como *António Marinheiro (o Édipo de Alfama)*, de Bernardo Santareno (1924-1980), autor de dezenove peças. *António Marinheiro*, a título de informação, tem sua primeira edição em 1961 e foi representada pela primeira vez, em Portugal, em 1967. Faz parte, segundo a crítica, de um *ciclo* que se convencionou chamar de aristotélico, por oposição ao brechtiano, de que fazem parte peças como *O Judeu* e *A Traição do Padre Martinho*. Não há consenso sobre estas *fases* ou *ciclos*, e, neste trabalho, procuraremos não nos

deter na questão, destacando especialmente a peça *António Marinheiro* que tem chamado a atenção da crítica pela forma como se apropria do mito de Édipo e como se identifica com o trágico. Fernando Mendonça, num estudo sobre o teatro de Bernardo Santareno, afirma a propósito que somente esta peça poderia ser considerada trágica, “no mais genuíno sentido da palavra, e não no deturpado, como habitualmente se usa” (1971: 63). Mas, o mesmo autor, no estudo, citando Antônio Quadros, lembra que a tragédia só pode ser compreendida como forma sacralizada, em oposição ao drama “que já não tem direta raiz sacral, ritual, mítica, mas floresce numa ambigüidade profana ou profanada” (1971: 63). Se adotássemos este critério, poderíamos, de fato, concluir que a maioria das peças modernas que chamamos tragédia não o são. Entretanto, é preciso lembrar que as peças clássicas gregas não podem ser compreendidas apenas à luz do sagrado, na medida em que incluem também questões de ordem política e existencial, distanciando-se dos ritos sagrados à medida que os dramaturgos incorporam os novos problemas da *polis* grega, na sua difícil aprendizagem democrática, embora os rituais e os mitos não desapareçam no contexto em que a problematização dos poderes profanos convive com as crenças no sagrado. Jaspers nos alerta especialmente para a historicidade da tragédia. E neste ponto recordamos outro autor, Most, ao afirmar que os poetas gregos não colocavam em suas tragédias apenas angústias metafísicas “mas as tensões políticas entre o indivíduo e a comunidade associadas à democratização rápida e controversa de Atenas, que acompanhava e era refletida na tragédia ateniense” (2001: 23-24).

Voltando a *António Marinheiro*, que o crítico Gaspar Simões garante tratar-se da “transposição popular da tragédia grega”, começamos a encontrar marcas diferenciais no confronto com a tragédia clássica, a começar pela descida do Olimpo, rumo ao bairro popular de Alfama, em Lisboa, com o alarido e os conflitos vividos no cotidiano por homens e mulheres comuns. Mas o saber trágico, não é necessariamente resultado de uma cultura superior, como nos afirma Jaspers, entre outros, bem como não é propriedade de uma aristocracia, pelo menos na democrática disseminação do trágico na modernidade. Quanto à ausência do sagrado, é necessário dizer que esta não impediria a presença do trágico, embora não se possa falar, propriamente em ausência total do sagrado. Evidentemente ele já não pode manifestar-se conforme a concepção de Sófocles ou Ésquilo. Mas podemos verificar que o sagrado da tragédia clássica, não desaparece inteiramente dos textos modernos e não pode, tanto na antigüidade como na atualidade, ser compreendido à margem das tensões que atingem a vida nas suas múltiplas dimensões, nos tempos históricos. E aqui concordamos com Jaspers para quem o saber trágico é próprio da historicidade, a começar pelas sagas homéricas, passando

pela tragédia grega e moderna, por Lessing e a poesia do horror, até o saber trágico de Kierkegaard, Dostoiewski e Nietzsche (1995: 46).

António Marinheiro retoma um saber trágico contido no mito do Édipo, num meio urbano menos democrático que a pólis grega, o antigo bairro da Alfama, onde as mulheres se refugiam no espaço doméstico, com seus dramas familiares, enquanto os homens quase sempre violentos, fadistas e farristas, beberrões e aventureiros, ganham o espaço das ruas e tabernas (ou dos mares), gozando de uma liberdade de ação de que não desfrutam geralmente as mulheres. Os homens continuam, como nos mitos clássicos, matando-se com derramamento de sangue, enquanto as mulheres, até para morrer, estão confinadas em espaços íntimos, podendo, preferencialmente, morrer enforcadas, como Jocasta. Embora na peça de Santareno o gesto da heroína grega não se consume dessa forma, fica sugerido, quando o coro, representado por populares, entra em cena, não mais para aconselhar, apoiar, ponderar ou ajudar o herói a encontrar a verdade que procura. O coro, em Santareno, é o porta-voz da sentença de morte contra os transgressores da moralidade, e investe sobretudo contra os desarmados e solitários, como Amália, e só recua diante de dois homens valentes e armados, como António e Rui, que abrem caminho no meio da multidão, com as navalhas em riste, na fuga. É especialmente contra a mulher que o coro dirige as imprecções violentas do tipo: “Arrombem a porta! Partam tudo!”, “Deitem fogo à casa! Deitem-lhe fogo!...”; “Marquem-na! Marquem-na!”, “Foge, peste maligna! És um nojo: estás podre! Podre, podre!”; “Mata-te!...mata-te, mata-te!...”; “Chó, cadela suja!...”; “Que nasçam cobras e sapos no teu ventre amaldiçoado!”; “Morra! Morra! Morra!...” É nesse tom que o coro se exprime, lembrando um outro, animado pelo fanatismo do Santo Ofício, em *O Judeu*, outra peça de Santareno. As vozes populares deste dramaturgo, no papel das fúrias vingadoras, encarnam o obscurantismo de um tempo em que a repressão penetra fundo na mentalidade de pessoas identificadas com a repressão institucional.

Apesar das limitações que algumas peças de Santareno apresentam, segundo a crítica, Gaspar Simões acredita ser *António Marinheiro* a peça “mais significativa” do autor, “significativa quanto ao tema e significativa quanto aos propósitos de renovação de um teatro cujo destino parece restrito aos ambientes populares”(1985: 63-64). À semelhança de outros dramaturgos modernos, na linha de Arthur Miller, Eugene O’Neill ou Garcia Lorca, Santareno transfere as contradições insolúveis dos heróis mitológicos para o cotidiano dos mortais comuns, muitas vezes limitados por horizontes morais estreitos. Em *António Marinheiro* o conflito está radicado na relação incestuosa, traduzida pelo freudiano *complexo de Édipo* considerado uma das marcas do teatro de Santareno, representando um obsessivo *complexo de castração* que

tenderia a disseminar-se pela sua obra, com o risco da limitação (ou anulação) do sentido trágico. Não nos esqueçamos que o autor era médico psiquiatra e conhecia bem a matéria. A verdade é que a ênfase sobre os *complexos* poderá afastá-lo da tragédia, como nos garante Jorge de Sena: “Eu não encontro, nestas peças (de Santareno), uma dilucidada visão de mundo, mas um obsessivo complexo de castração, que apela, por atração ou repulsa, para toda a sociedade” (1989: 263). O “obsessivo complexo de castração”, segundo Sena, desloca as peças do dramaturgo para fora de um saber trágico radicado numa visão de mundo essencialmente marcada pelo pensamento dialético.

O *complexo de castração* fica mais explícito em *António Marinho*, onde ressurge o mito do Édipo, através da relação incestuosa envolvendo António e Amália, nos papéis de Édipo e Jocasta. Não faltam as analogias desta peça com a de Sófocles, como a peripécia, o reconhecimento, a catástrofe. Mas a peça de Santareno tem uma componente moderna que se explica também pela formação do dramaturgo, que exerceu a profissão de médico psiquiatra: o *complexo de castração sexual*, que se destaca nesta peça, com os seus símbolos. Logo na primeira cena surge, em primeiro plano, a imagem da forca, representada por um laço do varal destinado a estender roupa, no qual Amália se prende, numa alusão ao suicídio de Jocasta, por enforcamento. Embora Amália afirme, obsessivamente, que quer viver, persiste nela a obsessão do suicídio por enforcamento, a típica “morte feminina”, como nos lembra Nicole Loraux, com a sua simbologia sexual, ligando pelo mesmo destino Jocasta, Fedra, Leda, Antígona, na sua “morte desprovida de andréia”. A morte destas, conforme Loraux, contrasta com a morte violenta (e sangrenta) dos homens transpassados pelo gládio, num fim heróico e honroso, no contraste com o suicídio feminino, associado à infâmia e à desonra que levam à “morte hedionda ou, falando com maior propriedade, morte ‘informe’ (*áskhemon*), mácula máxima que uma pessoa se inflige sob o golpe da vergonha”, nas palavras de Loraux. Para o dramaturgo de formação freudiana a mácula, traduzida por relação incestuosa, pode associar-se também ao complexo de castração sexual, marcado por interdições e frustrações que podem levar ao suicídio. Vale lembrar que a disposição suicida de Amália apresenta-se dubiamente na peça, embora leituras como a de Maria Aparecida Ribeiro, procurem destacar a opção pela vida, por parte da personagem, marcando uma diferença em relação a Jocasta, em Édipo Rei, de Sófocles. Mas não nos esqueçamos: na literatura prevalecem as relações simbólicas e a peça de Santareno privilegia a simbologia da morte. Na realidade o desejo de viver, depois da confirmação do incesto, diante da população enfurecida, é, para a personagem agredida, menos a afirmação da vida do que o medo da morte. Amália expressa repetidamente o sentimento do medo, da mesma forma como, desesperadamente, afirma a sua inexistência, nos momentos de maior

perigo, quando já não tem controle sobre seus gestos, palavras e sentimentos. A cena revela o caos interior, a impossibilidade de vislumbrar caminhos, com a personagem a emitir frases desconexas, entrecortadas, no paroxismo de dor, na cegueira que tudo obscurece. Quanto à cegueira de que fala António, sugerida mas não praticada por ele, vale lembrar outra distância que nos separa de Édipo. António não pratica a ação auto-punitiva: pede aos outros que o façam, ao mesmo tempo em que ordena a Amália que se mate, aderindo à violenta censura que vem do lado de fora, através dos populares. O descontrole emocional e o patético marcam sua intervenção:

ANTONIO (ímpeto desesperado): Pode ser?... Isto pode ser?!... Aconteceu-me ...a mim?! Ceguem-me, ceguem-me! Furem-me os olhos: não quero ver mais nada, neste mundo...não quero! (Ironia queimada.) António Marinheiro, assassino do pai! Marido da sua própria mãe! (Num urro) Pode ser?! (Para Amélia, com raiva.) Mata-te, mulher! Só olhar para ti é uma vergonha!... Estás podre, toda tu és grangrena (sic). Mata-te, mata-te!... (1985: 100-101)

As aproximações com a tragédia de Sófocles não ficam por aí. Não falta em Santareno a ave agourenta (o almur) e a suas correspondentes figuras humanas: Rui e a louca, como signos da maldição, e que, associados à velha Bernarda, conspiram contra a felicidade conjugal do par incestuoso, numa atmosfera trágica, impregnada de intuições da desgraça. Sobre esta atmosfera trágica em *António Marinheiro* vale a pena lembrar a similitude com a outra, presente nas tragédias gregas, assim caracterizada por Jaspers:

En las tragedias griegas la atmosfera trágica no es la situación cósmica en su conjunto, sino un estado de ánimo que tiene que ver con el acontecer presente o con configuraciones humanas concretas. Se trata de una especie de tensión dramática que lo penetra todo y que remite a una desgracia desconocida antes de cualquier acción o suceso concreto. (1995: 60)

Mas a retomada do mito e a manutenção de uma atmosfera trágica não são suficientes para que se fale em tragédia e os críticos têm suas razões neste ponto. Entretanto, apesar do deslocamento em relação às formas matriciais continuamos assinalando as aproximações. Quando a peça de Santareno se inicia, o assassinato do marido de Amália, a Jocasta da Alfama, já ocorreu, tal como acontece na peça de Sófocles, em que os fatos decisivos não são representados mas relatados na peça e já são conhecidos pelos espectadores. Só que em Santareno o ambiente é doméstico, e nele transitam mulheres

viúvas, como Amália e Bernarda, ou como Rosa, a vizinha, acompanhada da filha Aninhas, vivendo da caridade alheia. Nada que nos reporte ao espaço aristocrático das tragédias. A personagem Amália deverá encontrar-se com António num momento simbólico, o dia de Natal, apaixonar-se por ele e com ele casar-se, com todas as contradições e adversidades que envolvem o relacionamento amoroso. As semelhanças da história de António com a de Édipo são evidentes, mas a revelação só acontecerá mais tarde: António foi, como Édipo, abandonado ao nascer, pela avó, num barco, daí a razão do seu nome. Recolhido por um pescador, não terá o destino de Édipo, adotado como filho legítimo de Pôlibo e Mérope, numa família real. António, ao contrário, torna-se aventureiro, correndo mundo, cometendo crimes, ao lado de um amigo que sempre o acompanha como sua sombra: Rui, identificado com o pássaro agourento, o almur, que aterroriza Amélia e a louca. O personagem António não foi abandonado pelos pais pelo medo do cumprimento de uma maldição oracular, mas por interditos morais: tratava-se de um filho bastardo e o seu avô jamais aceitaria o neto que a filha tivera com um homem casado. Bernarda, a avó de António, compartilha dos valores morais do grupo a que pertence e agencia o desaparecimento do neto em condições semelhantes às de Édipo, só que neste caso, abandonando-o num barco. Aqui se estabelece a grande diferença em relação à tragédia de Sófocles: a causalidade da desgraça do personagem não é divina, mas humana, tendo motivações morais. Com o nascimento do filho proibido caberá à avó a iniciativa de providenciar o seu desaparecimento, de modo que a filha jamais pudesse saber do seu paradeiro. Dessa forma a culpa de Amália, não existe, fica transferida para a sua mãe, com quem mantém uma relação de hostilidade permanente, alimentando um outro *complexo* conhecido da psicanálise. Na tragédia dos enganos Amália não é informada sobre o sexo da criança, que pensa ser uma menina, como lhe dissera a mãe. Quando se casa com António jamais poderia supor que este seria seu filho. Repete-se, assim, o engano de Édipo, que se julgava filho natural de Pólibo e Mérope. Mas o que diferencia fundamentalmente as duas peças é o fato de que Édipo é, desde o princípio, o decifrador de enigmas que vence a esfinge, tenta decifrar um crime e descobrir sua própria origem, falhando em sua cegueira. Ao contrário de Édipo, os personagens de Santareno fogem o quanto podem dos enigmas que os envolvem, preferindo manter-se no engano, pelo medo da verdade. Édipo experimenta também este medo, tal como Jocasta, mas este sentimento não o impede de prosseguir na busca da verdade. António, o personagem de Santareno, insiste várias vezes no fato de que o passado nebuloso de Amália não lhe interessa. Amália também procura não falar de acontecimentos ligados ao seu passado, por considerá-los capazes de provocar alguma comoção (ou disjunção) no relacionamento amoroso. Quem procura desvendar a verdade

não são os dois personagens que sofrem com seus enigmas pessoais, mas Bernarda, a mãe de Amália, movida pelo ódio contra António e ressentimentos contra Amália. Bernarda será, ao mesmo tempo, a autora da mentira e a agenciadora do reconhecimento, precipitando a catástrofe. Conforme Amália, a culpa recairá sobre ela, Bernarda, acusada pela filha de ter promovido sua destruição.

Ao contrário do que ocorre em Édipo, a desgraça não representa o cumprimento de um castigo divino: é consequência de interditos morais, numa sociedade em que a mulher deve ser mãe dentro do casamento, devidamente sacramentado pelas instituições. Na *tragédia* de Amália/ António não há os crimes consangüíneos dos ancestrais que justificam a seqüência de punições nas gerações seguintes, embora a obsessão pelo sangue também esteja presente como um sinal de fatalidade. O sangue é para António como “uma voz antiga”, associada à mãe e ao “gosto de sangue na boca”, conotando violência, nascimento, morte, sexualidade, laços familiares. O sangue apavora, inexplicavelmente, a louca e, para Rui, não reporta apenas aos crimes que pratica: “Não tenho mão em mim, não sei como sou: só sei que o bandido que me deu o ser, me pôs no sangue todas as maldições do mundo!” Fica novamente sugerida a ancestralidade do crime que se reproduz nos descendentes, remetendo-nos à tragédia clássica. Permanece uma intuição de que a *tyché*, o azar, atinge os perseguidos pelas moiras.

Embora o temor pelos presságios do oráculo, como crença nos poderes divinos, não possa mais traduzir o sentimento religioso dos gregos antigos na peça de Santareno, é importante observar a cada passo, sensação inexplicável de que acontecimentos nefastos acontecerão, levando a um contínuo e intenso sentimento de medo, não explicado, difuso, paralisante. Mas já não há propriamente o sentimento religioso que inspira o trágico, no sentido de que o destino do herói já foi traçado pelos deuses e ao herói compete a ação afirmativa, movido pela *hybris* que o arrastará à queda. O que há em Santareno são, antes, intuições vagas de que a catástrofe poderá se abater sobre os protagonistas, à medida que a ação vai decorrendo. O medo da verdade poderia até fazer com que os personagens vivessem na feliz cegueira de um casamento aparentemente equilibrado. Mas a peripécia clássica não tarda a acontecer e, no caso, é especialmente promovida pela personagem que encarna o ódio contra o assassino e a aversão moral contra um pecado cometido pela filha, como se disse: Bernarda. Com isto a punição não será atribuída à ira dos deuses: a velha, por sua vez, está identificada com o povo vingativo e a punição terá um caráter social, manifestando-se através de um coro de vozes que investem agressivamente contra Amália, acusada de incesto. A tensão aumenta no instante em que a vítima é atacada pela multidão enfurecida. Entretanto, ao contrário do que ocorre na peça de Sófocles,

Amália não se mata e António não se cega, como se disse. A última cena mostra o patético apelo à vida e a ambigüidade nos sentimentos da mãe/ mulher, na demonstração do afeto materno de mistura ao erotismo de Amália, diante de um imaginário António, que tenta agarrar como mãe/ amante. A estas alturas António desapareceu juntamente com Rui e a mulher agredida está completamente só. Toda a condenação, vinda de fora, ecoa no espaço em que se situa a personagem que afugentou a mãe para a rua, enquanto a multidão intensifica o seu ataque. Para Amália o desespero se intensifica e, nos momentos finais prevalece o estilo patético sobre o problemático, de tal forma que já não se consegue discernir em Amália qualquer ação racional. Os gestos são descontrolados, é impossível qualquer equilíbrio, com a explosão das contradições. Os personagens já não são mais gregos, nem clássicos. Do trágico sofocleano fica o arcabouço do mito, mas o espírito mudou radicalmente, como se pode ver. É impossível pensar em reequilíbrio pela catarse, como conciliação possível. O que nos fica, no desfecho, é um torvelinho de sentimentos desencontrados, e a possibilidade da morte não é descartada, tendo em vista a disposição assassina dos seus censores, o desespero desnorteante e presença do símbolo da morte de Jocasta: a forca.

No confronto intertextual que realizamos, assinalando aproximações e distâncias, verificamos que, na peça de Santareno não é a figura masculina do herói Édipo-António que se destaca em primeiro plano, mas a das mulheres, representadas por Amália e Bernarda, que vivem cercadas por outras mulheres com quem convivem. Caberá a velha Bernarda, como se disse, o papel do oráculo e a função das erínias vingadoras. A velha, tal como a louca e o pássaro agourento, são na peça os mensageiros da desgraça. Competirá também a Bernarda as ações fundamentais: separação do filho proibido, tentativa de separar a filha do assassino, iniciativa na aproximação dos amantes proibidos e reconhecimento da verdade sobre a origem de António. Quanto a Amália, é a personagem que assume com altivez, num primeiro momento, uma relação amorosa proibida, ignorando a condenação da comunidade, quando a acusam por desposar um assassino do próprio marido. Amália consegue suportar com independência de ânimo as acusações, compensada por uma realização amorosa, até o momento em que sucumbe, com a descoberta da verdade, projetando-se no desespero aniquilador.

É possível verificar que as mulheres, em Santareno, quase sempre desempenham papéis principais, sendo capazes de assumir posições afirmativas em situações em que normalmente estariam reduzidas à submissão ao homem, anuladas em sua individualidade. Ao contrário do que ocorre em *Édipo –Rei*, onde a mulher Jocasta cumpre discretamente o seu papel de mãe dos filhos do rei e de esposa fiel, casando-se por conveniência, sem expressar-

se sexualmente, a Jocasta da Alfama desvela seus afetos mais íntimos numa relação conjugal plena, erotizada, que dificilmente teria lugar nas tragédias clássicas.

Em *António Marinheiro* a conjugação harmoniosa do par amoroso se desfaz com o fosso criado pela *anagnórisis*, assinalando a ruptura irreversível com o anterior estado de plenitude, embora a cisão não acarrete, explicitamente, a morte da mulher envolvida no incesto ou a cegueira, como auto-flagelação do amante, reconhecido como filho de Amália, embora persista a simbologia da morte, representada pela forca, indiciando o possível suicídio da mulher que proclama o desejo de viver no paroxismo de dor. Para Amália a morte não é uma componente da existência, na concepção grega, e não é assumida pelos heróis trágicos, como um risco permanente: poderá vir do lado de fora, promovida pela turba enfurecida, sem ser necessariamente assumida pelos heróis, como reconhecimento da culpa. A culpa, para os personagens de Santareno, é absolutamente estranha porque vem do lado de fora, evocando a repressão institucional. Diante da acusação de incesto, é para a mãe de Amália que sobram acusações:

AMÁLIA (agressiva, calcinada): A si, mãe! Que Deus lhe perdoe a si, porque tem muito que perdoar! Você é que teve culpa, você é que me levou^a.... (Para António) Eu tinha só quinze anos! Que podia saber da...? Olha que desgraçadamente, nem posso fazer festas a uma criancinha, António. Tenho medo... tenho receio que o meu pecado... estas mãos lhe tragam azar!... (Para Bernarda) E não tive culpa, não (Apontando para Bernarda.) Eu era tão nova, António! (Apontando para Bernarda.) Mas ela... ela sabia bem, conhecia a vida: e ajudou, atazanou-me, encheu-me o coração de medo..." (1985: 89)

O trágico, definitivamente, mudou de direção. A vítima sacrificial não reconhece o seu erro, na sua inocência. A sua perdição foi obra de um demônio familiar: a própria mãe, associada a outros demônios: o pai e a repressão moral da coletividade. A noção de erro, ou a falha aristotélica, é substituída pela idéia do pecado, na concepção cristã, e este pode ser perdoado por Deus, para redimir os pecadores, como um consolo, ou pode ser castigado pelos homens, na sua fúria vingadora. O que ficou do mito grego pode ser apenas uma sombra da tragédia antiga, projetada no teatro moderno, com todas as suas diferenças. Mas o espírito, que busca novas formas, é, definitivamente, outro.

BIBLIOGRAFIA:

- JASPERS, K. *Lo Trágico – El Lenguage*. Málaga: Ágora, 1995.
- LORAUX, N. *Maneiras Trágicas de Matar uma Mulher*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- LESKI, A. *A Tragédia Grega*. São Paulo, Perspectiva, 1990.
- MENDONÇA, F. *Para o Estudo do Teatro em Portugal*. Assis: Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Assis, 1971.
- MOST, W. G. “Da Tragédia ao Trágico.” *Filosofia e Literatura: o Trágico*. Org. K. H. Rosenfeld. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- RIBEIRO, M. A. *Mitogênese no Teatro de Bernardo Santareno*. Rio de Janeiro: Padrão, 1981.
- SANTARENO, B. *António Marinho (o Édipo de Alfama). Obras Completas*. 2º vol. Lisboa: Caminho, 1985.
- SENA, J. de. *Do Teatro em Portugal. Obras de Jorge de Sena*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- SIMÕES, J. G. *Crítica IV, o Teatro Contemporâneo*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1985.
- SÓFOCLES. *Édipo Rei. A Trilogia Tebana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- STAIGER, E. *Conceitos Fundamentais de Poética*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1972.
- VERNANT, J. P., e P. Vidal-Naquet. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.