

O PECADO DE JOÃO AGONIA, DE BERNARDO SANTARENO: ENTRE IRONIA, OPRESSÃO E SILÊNCIOS

Márcio Ricardo Coelho Muniz

UFBA

Solange Santos Santana

UFBA

RESUMO:

Neste artigo, interessa-nos perceber e demonstrar os elos entre a arte dramática e a sociedade, e, mais especificamente, como a ironia joga com as representações sociais presentes no texto dramático *O pecado de João Agonia* do português Bernardo Santareno (1924-1980). Ironia aqui é concebida como estratégia discursiva que, muitas vezes, se configura como um “[...] modo de combate, tornando-se uma paixão negativa para deslocar e aniquilar uma representação dominante do mundo, uma paixão que é vista como especialmente crucial quando os discursos estabelecidos e dominantes mostram grande capacidade absorvedora” (HUTCHEON, 2000, p. 54). Pelo fato de essa estratégia discursiva não poder ser compreendida separadamente de sua corporificação em contexto, a abordagem do texto estará calcada na dialética texto/contexto, levando-se em consideração o *locus* histórico-cultural em que foi produzido. A literatura, enquanto um dos elementos que representam a vida social, interage com o meio circundante na medida em que o recria e é impelida pelas estruturas histórica e cultural de um país. Santareno testemunhou e vivenciou a ditadura salazarista que, com a força da censura e o apoio da Igreja Católica, buscou inibir a liberdade criativa de todos aqueles que pudessem ir além dos códigos de conduta vigentes. O uso da ironia pelo dramaturgo vem permitir a fragmentação das relações e significados sociais e, por conseguinte, a liberdade para a desconstrução dessas realidades e/ou para uma redefinição do mundo e das relações humanas. Neste sentido, pode-se afirmar que a ironia, na obra santareniana, apresenta-se também como uma “maneira especial de questionamento, de denúncia, de desmascaramento, de argumentação indireta, de ruptura com elementos estabelecidos” (BRAIT, 2008, p. 139). Vejamos, pois, como em *O pecado de João Agonia* a ironia recai sobre componentes da sociedade portuguesa, nomeadamente, a forma como são representados o meio social, as personagens, a sexualidade, as superstições, os preconceitos e as relações de poder.

PALAVRAS-CHAVE:

Bernardo Santareno; *O pecado de João Agonia*; Ironia; Representação social.

ABSTRACT:

In this article the concern is about understanding and demonstrating the links between dramatic art and society, and more specifically how irony plays with social representations presented in the dramatic text *O pecado de João Agonia*, by the Portuguese Bernardo Santareno (1924-1980). Irony is understood here as a discursive

strategy which itself is conceived as a “[...] combat mode, turning itself into a negative craze to displace and annihilate a dominant depiction of the world; a craze that is seen as specially crucial when established and dominant discourses reveal great absorptive capability” (HUTCHEON, 2000, p. 54). By the fact that this discursive strategy cannot be understood when separate from its embodiment in a context, approaching the text will always be attached to the text/context dialectic, considering the historical-cultural *locus* in which it was produced. Literature, as an element of representation of social life, interacts with the surrounding environment while recreating it, being impelled by the historical and cultural structures of a country. Santareno witnessed and experienced the Salazar dictatorship, which with the power of censorship and the support of the Catholic Church sought to curb the creative liberty of the ones who could transcend the existing codes of conduct. The use of irony by the playwright enables the fragmentation of social relations and significations, ergo the liberty for the deconstruction of those realities and/or for a redefinition of the world and human relations. Accordingly, it can be said that irony, in Santareno’s work, presents itself also as a “special way of questioning, denunciation, unmasking, indirect argumentation, rupture with the established elements” (BRAIT, 2008, p. 139). Let us see how the irony falls on components of the Portuguese society in *O pecado de João Agonia*; particularly, the way the social milieu, characters, sexuality, superstitions, prejudices, and power relations are represented.

KEYWORDS:

Bernardo Santareno; *O pecado de João Agonia*; Irony; Social representation.

1.

Para ser grande, sê inteiro: nada
Teu exagera, ou exclui.
Sê todo em cada coisa. Põe quanto és
No mínimo que fazes.
(Ricardo Reis. In: PESSOA, 1971, p. 189)

Bernardo Santareno (1924-1980) parece ter seguido os conselhos de um dos heterônimos de Fernando Pessoa, Ricardo Reis. O dramaturgo soube ser inteiro em cada criação literária, colocando um pouco de si, de suas dúvidas e questionamentos em suas expedições pela literatura. Diante dos sofrimentos alheios foi nobre e soube dar voz aos excluídos, fato que, mesmo ficcionalmente, reverberou na sociedade portuguesa do século XX. “Nada teu exagera ou exclui”, especialmente, porque não abdicou de si e de suas convicções, mas apenas do que era ilusório à emancipação do homem, como as superstições, e à forte escravização humana pela religião, ditadura e preconceitos.

Trata-se de um artista que diante dos acontecimentos que pululavam a sua frente soube cultivar uma visão estoica das relações sociais. Em sua literatura dramática, prioritariamente

no primeiro ciclo¹, as jornadas dos protagonistas terminam em morte e infelicidade. No entanto, antes do desfecho final, pode-se perceber que as *dramatis personae* santarenianas aceitam seus destinos sem titubarem porque têm consciência que em suas individualidades estão sós e dilaceradas. Sabem que essa atitude não diminuirá o sofrimento, mas, com certeza, as distinguirão dos outros homens, tornando-as superiores pela coragem de encarar a morte, subindo, incansável e repetitivamente, o monte, assim como o fez Sísifo.

Médico psiquiatra, poeta e teatrólogo, Santareno produziu dezenove textos dramáticos que, independente do ciclo a que pertençam, exploram temas que tendem a gerar ironia. Homoerotismo², incesto, religião, virgindade, castidade, morte e desejo sexual se conjugam a um caráter político inerente a sua obra, sobretudo por se direcionar ao meio circundante com um discurso desconstrutor, permeado por estratégias irônicas.

Falar em intencionalidade numa época pós-Foucault e pós-Barthes pode ser arriscado, mas neste trabalho é inevitável não abordar o sujeito da enunciação, “essa instância que, dissimulada atrás do texto, julga, avalia e ironiza” a sociedade que o circunda (KEBRAT-ORECCHIONI, 1978 *apud* BRAIT, 2008, p. 64). Linda Hutcheon afirma que a ironia, como estratégia discursiva, “[...] é a transmissão intencional tanto quanto da informação quanto da atitude avaliadora além do que é apresentado explicitamente” (HUTCHEON, 2000, p. 28). Neste sentido, pode-se verificar que não só o dramaturgo português, mas a maioria dos escritores transmite conhecimentos tanto literários, quanto científicos, religiosos, políticos, culturais e ideológicos em suas obras, apresentando ficcionalmente visões de mundo e, muitas vezes, criando personagens distantes dos modelos vigentes para, assim, revelar avaliações pessimistas acerca das estruturas sociais e das relações humanas que vivenciaram.

Para cumprir estes objetivos, a literatura dramática santareniana reveste-se não só de um caráter reivindicatório do direito à diferença e à liberdade, mas também de estímulos ao homem para que lute por sua dignidade em face de todas as formas de repressão. Outrossim, há um visível combate das discriminações política, racial, econômica e sexual. Sábato Magaldi corrobora essas afirmativas em texto que analisa a literatura do dramaturgo português ao afirmar que

1 Luís Francisco Rebello aponta “dois ciclos” ou “duas fases” na obra dramática santareniana, mas também ressalva que “[...] sejam quais forem as variações que, a diversos níveis, se verificarem de umas obras para as outras, e mesmo dentro de cada grupo em que se queira aglutiná-las, existe no seu teatro uma profunda unidade temática que, só por si, bastaria para impor moderação nesse tipo de enquadramento. Por outro lado, afirma que há uma acentuada evolução da fórmula dramática [...] das peças escritas e publicadas entre 1957 e 1962, para a fórmula narrativa [...] das peças pertencentes ao período de 1966 a 1974”. (REBELLO, 1987, p. 390)

2 Embora consciente de que, segundo os estudos *queers*, os termos “homossexualismo” ou “homossexualidade” encontram-se comprometidos com o contexto médico-legal, psicológico, sexológico e higienista de onde surgiram e que levaram à construção social do preconceito contra o sujeito homossexual (COSTA, 1992), utilizaremos, como equivalentes, “homossexualismo” e “homoerotismo”, e seus derivados, por acreditarmos que aquele contexto foi, na atualidade, superado, e por constatarmos que o uso de ambos é recorrente em textos de crítica literária dedicada ao assunto.

O teatro de Bernardo Santareno traz implícita a condenação dos erros sociais e advoga o estabelecimento de uma ordem melhor. De uma forma ou de outra, cada peça se debruça sobre o problema e contém, mesmo sem procurá-la, inequívoca plataforma reivindicatória (MAGALDI, 1989, p. 455).

Soma-se a isto a permanente incidência da oposição entre o indivíduo, que tenta afirmar-se pela rebeldia e diferenciação, e o grupo asfixiante, retrógrado como um dos alicerces da produção dramaturgical de Santareno (MAGALDI, 1989). E quem se depara com seus textos poderá sentir, após leitura crítica, que as situações se conjugam e se entrelaçam para criar o momento em que a coletividade conservadora aniquila qualquer tentativa de expansão individual.

Ao trazer para sua literatura questões humanas que, inevitavelmente, apontam para o contexto repressivo em que viveu, pode-se afirmar que a ironia santareniana é uma “[...] maneira especial de questionamento, de denúncia, de desmascaramento, de argumentação indireta, de ruptura com elementos estabelecidos” (BRAIT, 2008, p. 139). Por consequência, interessa-nos perceber e demonstrar os elos entre a arte dramática de Santareno e a sociedade portuguesa, e mais especificamente como a ironia joga com as representações sociais presentes no texto dramático *O pecado de João Agonia*, de 1961.

Entendemos ironia como estratégia discursiva e literária que se configura como “modo de combate, [...] paixão negativa para deslocar e aniquilar uma representação dominante do mundo, uma paixão que é vista como especialmente crucial quando os discursos estabelecidos e dominantes mostram grande capacidade absorvedora” (HUTCHEON, 2000, p. 54). E acreditamos que é através da ironia, em função opositiva ou “contradiscursiva”, que o dramaturgo tentava despertar o espírito crítico do leitor/espectador. Obrigava-o a reagir, a procurar por si outras verdades, visto que seus textos dramáticos não propiciam respostas ou soluções, mas, incansavelmente, provocam, polemizam e problematizam as relações humanas.

Em contraste com as ideologias da ditadura portuguesa e da Igreja Católica, Santareno tinha consciência de que a própria existência é contraditória e a presença da ironia em sua obra permitia que as realidades sociais fossem reanalisadas, fragmentando as relações humanas e seus significados, desconstruindo-os muitas vezes para apresentar outras definições do mundo. Sabe-se que a literatura enquanto um dos elementos que representa a vida social interage com o meio circundante na medida em que o recria e é impelida pela estrutura histórico-social. Vejamos, pois, como em *O pecado de João Agonia* a ironia recai sobre componentes vários da sociedade portuguesa, nomeadamente, pela forma como são representados o meio social, as personagens, a sexualidade, as superstições, os preconceitos, as relações de poder e “os diferentes”.

2.

Com vistas a suprimir o pluralismo e a diversidade, o debate e os questionamentos, Salazar (1888-1970)³ sempre foi claro em suas proposições: “Não discutimos Deus e a virtude. Não discutimos a Pátria e a sua História. Não discutimos a Autoridade e o seu prestígio. Não discutimos a Família e a sua moral, não discutimos a glória do trabalho e o seu dever” (SALAZAR, 1946 *apud* LIRA, p. 3). Bernardo Santareno, por sua vez, preferia desafiar e questionar a ordem social ao trazer o plural, o diverso, o Outro para a sua dramaturgia. Com o intuito de divulgar tipos sociais excluídos, que o governo ditatorial, a Igreja e a sociedade portuguesas insistiam em calar, o dramaturgo escreveu, entre outros textos, *O pecado de João de Agonia*. Neste, a sexualidade, apesar de ser considerado um tema tabu no contexto em que a obra foi produzida, é o objeto central, e o “pecado” aludido, já no título, refere-se à orientação sexual do protagonista, João Agonia.

As ações desenvolvem-se, conforme esclarece o dramaturgo na apresentação do texto, em “qualquer lugarejo serrano e primitivo, em Portugal” (SANTARENO, 1969, p. 7). O caráter “primitivo” e indeterminado do *locus* dramático, assim como definido pelo autor, diz muito sobre seus propósitos futuros. *O pecado de João de Agonia* reparte-se em três atos, desmembrados em cenas que nos permitem conhecer os valores vigentes e as personagens. Esse mundo santareniano é composto por três famílias – Agonia, Giesta e Lamas. Da primeira, têm-se José e Rita, pais de João, Fernando e Teresa, além de seus tios Miguel e Carlos, e Rosa, a avó; já da segunda, os Giestas, surgem Toino e Maria, filhos de Guilhermina; da terceira, origina-se Manuel.

O tema central do texto, como se apontou acima, é o homoerotismo, abordado por meio do protagonista João Agonia, jovem de 22 anos que nasceu na aldeia, saiu para o serviço militar obrigatório e retorna, depois de mais de um ano, para viver com seus parentes. Saliente-se que no lugar em que os três núcleos familiares habitam as leis morais são rígidas e a instituição familiar vive sob rigorosos sistemas católico e patriarcal.

É significativa a semelhança do mundo ficcional santareniano com a sociedade portuguesa do início do século XX, visto que o dramaturgo publicou *O pecado de João de Agonia* numa época em que a homossexualidade era considerada vício pecaminoso, que levaria à desonra qualquer família em Portugal. A sexualidade, tal qual em seu texto, deveria ser apagada socialmente e submetida a julgamentos oriundas da moral cristã. Além do mais, a censura era instrumento do Estado Novo⁴ para o controle social e orientava-se “[...] segundo os princípios consagrados pela tradição: Deus, Pátria, Família, Autoridade, Hierarquia, Moralidade, Paz Social e Austeridade” (FERREIRA, 2006, p. 9).

3 António de Oliveira Salazar exerceu, de forma autoritária, o poder político em Portugal entre 1932 e 1968.

4 Não podemos nos esquecer que uma parte substancial do século XX português decorreu sob a orientação política da Ditadura Militar (1926-1933) e do Estado Novo (1933-1974), realidade política que foi, de forma significativa, enformadora da realidade cultural e artística. Cf. LIRA, s/d.

Por meio desse controle, tentava-se silenciar a oposição e veicular a ideologia dominante para sustentar a moral e os bons costumes.

No texto santareniano, a cena política da ironia configura-se na relação entre o dito e o não dito. Diz-se que as ações se passam em qualquer lugar serrano e primitivo. Diz-se, já no título, que o homoerotismo é um pecado, ou seja, a falha trágica pela qual João terá que ser punido. O que não se diz, embora sabido por todos, irá originar um terceiro significado irônico oriundo da semelhança entre o mundo ficcional criado por Santareno e o real. Não dizer dizendo é o modo santareniano de problematizar o momento histórico em que viveu, já que o teatrólogo foi, inquestionavelmente, oprimido pela censura oficial, a qual “[...] impunha ao escritor uma permanente e insidiosa autocensura, apenas ultrapassada pelo engenho próprio de escrever entrelinhas ou de encontrar metáforas apropriadas” (RODRIGUES, 1980, p. 76). Apesar da repressão e de saber que seus textos dramáticos poderiam não ser levados à cena, Santareno não permitiu que seu potencial crítico e desafiador fosse aniquilado pela busca por metáforas apropriadas, optando pela ironia, estratégia que, ao contrário daquelas, “revela a atitude do ironista perante o mundo” e não necessita de uma suplementação similar para produzir sentido (WINNER, 1988 *apud* HUTCHEON, 2000, p. 177).

Além disso, o discurso irônico possui “uma aresta avaliadora que consegue provocar respostas emocionais em seus alvos” (HUTCHEON, 2000, p. 16), no caso, o sistema ditatorial salazarista, a Igreja, a sociedade portuguesa e as normas opressoras prescritas por eles. Em virtude do posicionamento opositor do dramaturgo, não nos surpreende a proibição dos textos que ia “[...] regularmente publicando – *António Marinheiro, O duelo e O pecado de João Agonia* em 1961, *Anúnciação* em 1962, dos quais só alguns anos depois, respectivamente em 1967, 1971 e 1969, os três primeiros viriam a estrear-se” (REBELLO, 1987, p. 388).

Vê-se, portanto, que os textos santarenianos foram censurados porque “o Estado Novo pretendia manter o *statu quo*, e para tal julgava necessário coarctar certas expressões literárias que, de forma óbvia, pretendiam mudar o mundo, ou, ao menos, despertar consciências” (LIRA, s/d, p. 35). A ironia em *O pecado de João Agonia* é, com efeito, estratégia de oposição que vai de encontro àquele sistema opressivo ao problematizar e trazer como cerne desse texto aspectos de natureza sexual (homoerotismo), questões de natureza religiosa (pecado, sacrifício), além de por em xeque a família (patriarcal) e a ordem do lugarjo metonímico do país (Portugal).

E para permear a representação desses elementos, as superstições fazem-se presentes no cotidiano, nas ações e nas falas das personagens, tornando-se elementos indispensáveis à concepção de tragédia santareniana, pois a condição de sua dramaturgia “[...] é a verdadeira tensão entre o velho e o novo: entre crenças herdadas e incorporadas em instituições e reações, e contradições e possibilidades vivenciadas de forma nova e viva” (WILLIAMS,

2002, p. 79). Essa tensão dá-se, ainda, porque sua dramaturgia aponta as interdições e as transgressões necessárias a uma nova ordem que não negue a existência do Outro.

Sobre as crenças de que fala Raymond Williams, no texto santareniano elas presentificam-se no credo de Rita, que vivia sobressaltada desde a gravidez do filho, com medo de algo que seu coração lhe dizia, mas que não sabia quando ocorreria a João, devido à praga rogada por sua sogra, Rosa: “[...] Na vespéra de eu dar à luz o João, aquela rogou-me uma praga... uma praga medonha, como eu nunca ouvi outra: ‘Que a lua ruim faça ninho no coração da tua cria! Que sejam verdes os seus olhos e verde o seu destino!’” (SANTARENO, 1962, p. 22)⁵. Presentifica-se também em presságios e sinais impressos no frio, prenhe de angústia e medo; no vento, mensageiro do diabo e de seus malefícios ou na noite fria e negra. Há, ainda, as intuições de Teresa, a qual acredita que Fernando e o irmão não são iguais, mas tão diferentes quanto o dia e a noite. “Ele não é como o Fernando!!! (*silêncio; quase a chorar*) Na alma do João faz sempre escuro... [...] Ele é ceguinho... por dentro, minha mãe!” (p. 16), que juntamente com os elementos supracitados instalam, desde o primeiro ato, um ambiente propício à situação trágica que o protagonista vivenciaria.

Quanto à presença das superstições na dramaturgia santareniana, estudiosos concordam que o dramaturgo ao trazê-los à tona reitera sua visão desses aspectos na sociedade com o intuito de problematizar e questionar a limitação do homem português (REBELLO, 1987; LOPONDO, 2000). A ironia presentifica-se, neste caso, não só por seu modo de combate, mas também pelo poder que possui em “[...] descrever em termos valorizantes uma realidade que ela trata de desvalorizar” (BRAIT, 2008, p. 64).

Importante salientar que por mais que a irmã o achasse diferente de Fernando e a mãe tivesse medo da praga da sogra, a situação sexual de João Agonia é desconhecida por sua família e, significativamente, não eclodiu na província, mas em Lisboa, quando cumpria as obrigações militares. Por ironia do destino, ao voltar para casa buscando o aconchego familiar no lugar que ele acredita estar protegido, ao contrário de Lisboa a que ele se refere como maldita terra, o protagonista viverá, inicialmente, a felicidade do retorno, para depois sentir a repulsa, o preconceito, o ódio e a (in)justiça da coletividade retrógrada.

No entanto, antes desse momento, é preciso reviver uma “ironia de eventos”, nas palavras de Douglas Colin Muecke (1995), que influenciará definitivamente a vida do rapaz, ocorrida oito anos antes do drama começar. Rita, por medo da praga da sogra e agindo com base neste medo, permitiu que o filho fosse morar com o senhor Sousa, homem solteiro, muito rico e padrinho dele e de Fernando, não por desamor, mas “– [...] por medo (pois) julgava eu que, botando-o longe desta casa, era capaz de desfazer o

5 Iremos, a partir daqui, indicar apenas a página das citações que fizermos, já que o texto está referenciado na bibliografia e é este o objeto de nossa análise.

agoiro da velha... Depois o Sousa queria dar-lhe estudos, prepará-lo pra senhor grado, pra doutor: Que havia eu de fazer [...]?! A gente, nesse tempo, éramos muito pobres...” (p. 24), diz para Teresa.

É na casa do padrinho, pelos vestígios implícitos no texto, que João se iniciará sexualmente, dando início a uma cadeia trágica que o levará a ruína. A personagem tinha apenas catorze anos e, por motivos que ele teimava em não revelar, fugiu, depois de um pouco mais de um ano e meio, do Sousa. Naquele tempo, ao chegar em casa, João disse à sua mãe que “[...] não voltava, que antes queria deitar-se ao rio...” (p. 25). Contra o padrinho, o protagonista continuou alimentando sua revolta: “[...] A raiva que eu tenho desse velho!! (*A feição magoada*). [...] Eu era um cachopito... (*Violento*). Ah, maldita criatura!!!” (p. 38). A mágoa e a raiva presentes nestas palavras confirmam, de certa forma, a sugestão presente no texto de que o senhor Sousa abusou sexualmente de João, por isso a fuga, o ódio.

Da mesma maneira, Fernando, irmão do protagonista, associa a orientação sexual de João a estada deste na casa do sr. Sousa. Observe-se como ele se refere ao padrinho após descobrir a orientação sexual do irmão e discutir, junto com o pai e os tios, a solução para o problema:

MIGUEL – Manda-o pró Brasil: desgraças que não se veem...!
 JOSÉ – [...] não tenho dinheiro prá viagem.
 CARLOS – Talvez o senhor Sousa pudesse...?!
 FERNANDO (*Grito odiento*) – Não peçam nada a esse homem!!!...
 JOSÉ – O senhor Sousa pôs-se mal com a gente, desde que João fugiu da casa dele...
 FERNANDO (*Ardente*) – Lá, lá em casa desse velho, é que João se envenenou!...
 JOSÉ – O quê?!... Não levantes falsos testemunhos, Fernando! Que sabes tu...?!
 FERNANDO – Foi lá!!! Foi por isso que João fugiu... Agora é que eu junto os retalhos da manta, agora é que eu entendo tudo! (p. 138-139).

Como se pode perceber, recorrendo à “ironia de eventos”, o dramaturgo mina por dentro “o politicamente reprimido” (HUTCHEON, 2000, p. 83), isto é, o recalcado, pois faz alusão a uma das formas não convencional de sexualidade – a pedofilia –, a qual está “restrita à dimensão dos agentes do ato sexual” (CAPPELLARI, 2005, p. 70), transformando-a em objeto cênico e literário para denunciá-la socialmente. Neste caso, o agente era um homem de posses que pediu para criar João, um menino pobre de um pequeno lugarejo onde as famílias se sentiam honradas com tal proposta. Em virtude disso, a ironia usada por Santareno amplia sua significação ao configurar-se como um modo de combater a hipocrisia social e sexual, mexendo com feridas abertas não só em Portugal, mas em toda a civilização ocidental do século XX.

Além de Sousa, outras personagens constituirão a coletividade conservadora, cujas ações serão decisivas para o fim trágico reservado ao protagonista: Manuel Lamas, os

homens de sua família e o coro constituído pelos moradores do lugar. O primeiro não é bem querido pelas mulheres da família Agonia e, pela experiência cotidiana, Rita faz alusão a ele da seguinte forma: “Se este fosse bom, não sai aos deles: o pai, o avô... todos a mim me lembram, são pestes do inferno!” (p. 107). Lamas é ainda descrito nas rubricas como “melífluo” e “cínico” ou aquele que possui um “riso silencioso e ruim”. Seu cinismo se manifestará, por meio do recurso ao que Muecke denomina “ironia ingênua”⁶, ao dizer à família de João que este esteve preso no quartel, porém sem revelar o motivo. Lamas sabia que a partir desse dado seria inevitável não contar o segredo do rapaz. Como resultado, João sofre só em saber que seu antigo colega de quartel esteve em sua casa. E, para aumentar sua angústia, Lamas retorna, representando a ameaça e o infortúnio que daria início a seu julgamento e condenação social. Considere-se com atenção o diálogo que segue:

JOSÉ – [...] Então estiveste preso, lá em Lisboa?!

JOÃO (*transido*) – Eu?!... Não!... O que foi é que...

JOSÉ – Pra tal saber, foi preciso que estranhos mo viessem contar!...

[...]

MANUEL – Eh João, olha que eu não disse de propósito: cuidava que já sabiam...!?

JOÃO (*que investe contra Manuel*) – Judas!!!

MANUEL (*levantando-se num salto; odiento*) – Porco!!!

[...]

MANUEL (*cínico*) – Não tenha medo, João Agonia: eu cá só disse que tu tinhas estado preso. Mais nada...! [...] (p. 126).

Realmente, ele ainda não havia revelado o segredo de João, mas lançara a dúvida ao ponto de a família perceber em suas insinuações que havia algo mais a ser dito. Teresa, percebendo suas más intenções diz: “– Toma tento, homem, não ponhas tanto veneno no que dizes: pensa que até o comer te pode cair mal!” (p. 127). Entretanto, a personagem continua destilando seu veneno ao assegurar que tem em suas mãos cartas destinadas ao rapaz, afirmando diante de todos: “– (são) cartas que [...] alguém me deu, pra te entregar a ti!...” (mas) “não são letras que eu possa mostrar aqui... à tua mãe... ao teu pai...!?! Lembra-te que a tua irmã Teresa podia vê-las...” (p. 130). Como consequência dessa maneira hábil de dar a entender alguma coisa sem expressá-la claramente, o pai de João, José, quer saber o que houve em Lisboa, mas Lamas, recorrendo mais uma vez ao discurso irônico, afirma:

JOSÉ – Vens pr’aqui cheirar pistas, armar ratoeiras...: Quero saber, Manel Lamas!!!

MANUEL – Saber o quê, tí’Zé? Porque é que prenderam o seu filho?... (*Em frente de João, fixando-o profundamente, a sorrir; com ódio*) Ora calúnias, as bocas do mundo!... Eu bem sei que eles deram o crime por provado! Mas isso que tem? Os juízes estão sempre a enganar-se... (p. 131).

6 Segundo Muecke, a ironia de caráter ingênuo presentifica-se quando a personagem “afirma estar dizendo ou fazendo uma coisa, enquanto na realidade transmite uma mensagem totalmente diferente” (1995, p. 52).

A linguagem utilizada por Manuel Lamas acusa a si própria de mentir, já que a personagem diz o contrário do que pensa, mas dando a entender que sabe mais do que diz, com vistas a perturbar e provocar João e sua família. O protagonista responderá ao desafio e tentará agredi-lo, ação esta esperada por Manuel e necessária ao desfecho final porque seu ex-colega solta-se e corre para a rua a chamar o povo da aldeia para que todos ouçam qual é o crime/pecado de João Agonia. Verifica-se, então, o que Aristóteles denomina de *peripécia* – a passagem da felicidade para a infelicidade, o imprevisível que altera o curso normal dos acontecimentos da ação dramática, viculando-se a *anagnórise* – ou seja, a transição do ignorar ao conhecer a opção sexual de João, algo que já fluía, e que neste caso se faz para inimizade, para a desdita da personagem, o que suscitará terror e piedade nos leitores/espectadores.

Como força impulsionadora da desdita da personagem, no desenlace de *O pecado de João Agonia* surge o coro trágico como um dos polos de fundamental importância para a queda do herói santareniano. Esse “[...] ser coletivo e anônimo cujo papel consiste em exprimir em seus temores, em suas esperanças e julgamentos, os sentimentos dos espectadores que compõem a comunidade cívica” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1977, p. 12) constitui-se de populares exaltados que também não aprovam a conduta do rapaz, agrupando-se frente a sua casa com o intuito de matá-lo. Entretanto, há que se lembrar de que é Maria Giesta, noiva do irmão de João, quem chama o povo, precipitadamente, para formar o coro:

– Venham todos! Corram pr’aqui!!... Tragam ferros em brasa, pra queimar os olhos a este mostrengo! Vinde, gente amiga, vinde cá!!!... Tragam paus e armas: pisem-no, calquem-no bem calcado... matem-no!! (Na rua, em frente da porta, começam a aparecer os populares exaltados [...] o tumulto aumenta, ameaçador: vozes de “morra!”, “morra!”. João, sempre hirto, de pé, lívido; em silêncio, voltado para a plateia; apenas os olhos, o tremor dos lábios e o movimento das mãos revelam o terror que o possui). [...] Vão-se a ele! Quebrem-lhe as mãos e os pés! Cortem-lhe a língua!! Defendam a honra da minha casa [...] (Vem até ao limiar da porta, à frente da multidão em fúria:) Ah João Agonia, vais pagar tudo, agora é que é!!!... [...] (De súbito, um qualquer atira um varapau....) (p. 149-150).

Neste momento, João, em movimento rápido, vira-se para Maria Giesta e fixa-se-lhe cheio de medo, a arfar, implorante. Ela, sem poder tirar os olhos dele, abre instintivamente os braços em cruz, como quem se arrepende e quer conter a população. Em seguida, pede perdão e assume seu amor por ele, mas já não há possibilidade de reconciliação entre os dois. João está encurralado: de um lado o coro, de outro o pai e Fernando que chegam pedindo para que ele abra a porta. Só resta-lhe “recua(r) até à parede: procurando irracionalmente uma saída” (p. 151).

Saída não há, assim como não havia escapatória para aqueles que viviam sob as

rédeas de Salazar e de seu sistema opressor. Talvez, por isso, Santareno lide com “questões insolúveis frente às quais é colocado o ser humano”, o que faz com que sua obra ponha “em xeque uma ‘situação trágica’ e um ‘conflito trágico cerrado’, para os quais não há outro curso que não a destruição humana” (LOPONDO, 2000, p. 33). Prova disso, é que os homens da família Agonia não veem como solucionar os conflitos locais causados pela condição sexual do rapaz e amenizar a vergonha da família a não ser sacrificando o protagonista. Observe-se o diálogo entre eles:

CARLOS – (*Para Miguel: com voz surda, ardente*) Quando um cavalo, ou um cão, que a gente estime, que a gente traga no coração, dá uma queda e parte ossos grandes, ou quando apanha chaga ruim e sem cura... que é a gente lhe faz [...]?!...

[...]

JOSÉ – (*Transido, imóvel; a fala cortada por um soluço*) – Abate-se... um animal desses abate-se!...

CARLOS (*Que se aproxima de Miguel*) – Por bem-querer, Miguel, por amor!...

[...]

MIGUEL (*De costas para Carlos, aquecendo-se*) – Assim se faz... Com os animais (*acentua a palavra*) é assim...

CARLOS – Quando a moléstia não tem cura...!?

MIGUEL (*Que se volta lenta, ansiosamente para Carlos*) – Mas com as pessoas é diferente: Os antigos da nossa família deixaram cumprir-se, até o fim, a vida da avó Conceição, que estava minadinha pela lepra... e não lhe faltaram com a botica, nem com a caridade do trato!...

FERNANDO (*Explosão*) – Mas a doença da avó não era marca vergonhosa, não cobriu a família toda de ranho, como...!!! (*Cala-se de súbito, torturado*)

CARLOS (*Para Miguel*) – Não há botica que lhe valha!: Aquilo não é uma moléstia, é uma... uma danação!!

MIGUEL – Cada qual tem que pensar na salvação da sua própria alma...?!

[...]

CARLOS (*Para José*) – Como se há-de fazer?!...

FERNANDO – Quando, meu pai?!... (p. 140).

Vê-se que os homens assumem simultaneamente o papel de promotores e de juízes do caso. Importante notar, ainda, que o conselho composto por eles nada mais faz do que acentuar o papel do coro em sua função aniquiladora de tudo e de todos que destoam da ordem dominante para manter o *statu quo*. Soma-se a isto, a ironia que se corporifica no diálogo acima através da fala de Carlos, já que em lugar de dizer, direta e explicitamente, que João deveria ser abatido por causa do mal-estar que sua condição sexual causa ao meio social e à família, seu tio diz o contrário, acrescentando também os sentimentos de “bem-querer” e de amor, o que modaliza o enunciado como um todo e sinaliza uma apreciação apenas no campo do discurso.

João, por sua vez, representa o desequilíbrio e a desordem. É a figura trágica que causa piedade aos espectadores, principalmente, porque são pessoas unidas a ele por afeição, – o pai, o irmão e seus tios –, que o retiram de casa para matarem-no. Veja-se como a personagem demonstra medo e fragilidade diante do pai:

JOSÉ (*Ternura torturada e rude*) – Não tenhas medo, João!... Anda, toma lá a tua espingarda...!? (*oferece a arma a João; este, transido, fica imóvel*) Não tenhas medo, filho... Venha cá!... (*João, lívido e cambaleante, aproxima-se de José. Os dois homens, em silêncio ardente, contemplam-se com angústia terrível*) Toma, pega na arma... (*João obedece, sonambulamente, sem desfiar José*) Então que é isso, rapaz?! [...]

JOÃO (*Num ímpeto a chorar alto, atira-se para os braços de José*) – Ai, pai... pai!!!
JOSÉ – [...] Por Deus te peço, João, não tenhas medo!? (*afasta a cabeça de João, olhando-o nos olhos profundamente e em silêncio*) Vamos, filho?!...
JOÃO (*Fica-se, por momentos ainda, mergulhado nos olhos de José; depois, lentamente, retoma a espingarda caída, retesando os músculos em atitude rígida*) – Vamos, meu pai. (p. 155-156).

Lilian Lopondo afirma que ao utilizar a tragédia naquilo que ela tem de arquetípico, Santareno denuncia uma situação adversa ao homem português devido à ditadura e, ao mesmo tempo, examina a condição humana em meio a este conflito (LOPONDO, 2000). Mas, não há como negar, guardadas todas as proporções, que a passagem acima nos remete, inevitavelmente, à *Antígona* clássica, porque, assim como a personagem de Sófocles, João foi abandonado por aqueles que deveriam ser seus amigos e caminhará, ainda vivo, para fúnebre viagem. O mutismo do protagonista, a falta de argumentos para sua própria defesa ao ser conduzido como vítima ao matadouro sem dizer uma única palavra de ódio, mostra-nos que ele está consciente de que sua situação é irreversível. E, embora o leitor/espectador não veja seu assassinio em cena, o que fustiga a sua imaginação, ele anda lado a lado com João, embrenhando-se na mata escura, espreitando para testemunhar sua morte, cujo impacto trágico atinge-o diretamente, provocando-lhe terror, uma vez que entenda o fim trágico do protagonista como algo passível de lhe acometer.

Causa compaixão, ainda, a angústia da mãe e da irmã de João, aflitas a rezarem por não saberem o que havia acontecido ao rapaz.

TERESA (*Explodindo, deixa cair o terço e corre para Rita, a chorar alto, abraçando-a violentamente*) – Ai, mãe... ai, mãezinha da minh'a alma!... Tenho medo... estou morta de medo!!? Logo a gente saiu hoje!... Maldita hora em que tal lembrança nos veio!... Maldita hora!!...

RITA (*De bronze; voz seca, queimada*) – Foram eles. (*Após silêncio, com ódio*) – Foi o teu pai!...

TERESA – O pai? Mas pra quê...?!

RITA – Foi ele!!! Por isso tratou de nos enxotar pra vila: Já a trazia fisgada, o malvado!...

TERESA – Andarem a bater lobos... assim, a estas horas?!... Porque não vieram eles já?!... (*Movimento nervoso*)

RITA (*Terrível*) – Eles não foram aos lobos.

TERESA (*Transida, a querer penetrar no pensamento de Rita*) Não foram?!... Parece que o povo queria fazer mal ao nosso João?!... Sendo assim, que foram eles...?! Jesus, Jesus, que perdição esta!!...

RITA – Eles são piores que o povo, filha... são piores, que eu bem o sei! São de ferro... não têm coração. (*Com ódio e náusea*) Os Agonias... ai, a raça negra dos Agonias!!! (p. 161- 162)

Pode-se notar que Rita pressente o mal por conhecer a índole dos homens de sua família. Sua desconfiança será ratificada com a chegada de Maria Giesta, em desalinho total, contando que eles saíram armados de espingardas e que levaram João para o “Cabeço de Vento”. A angústia da mãe crescerá ainda mais ao perceber que há pássaros pretos voando à noite ao redor de sua casa, o que seria para ela um sinal de agouro.

Rita tinha razão quando pressentiu, pelos vestígios a sua volta, que algo de ruim havia acontecido a seu filho. E, após o retorno dos homens da família, “hirtos, implacáveis”, sem João, suas mãos se contorcem sobre o ventre enquanto ela questiona o marido sobre o paradeiro do filho e ele rígido, resumidamente, diz: “O nosso filho ficou no rio. Caiu.” (p. 170). A morte imposta a João pelos homens de sua família devido à sua falha trágica – o homossexualismo – objetiva, assim, puni-lo pela *hybris*, “elemento de transmutação da ordem em caos, e restabelecer a harmonia da comunidade” (LOPONDO, 2000, p. 45).

Lembre-mos que Rita é quem tentou afastar, em vão, o filho da desgraça anunciada desde o seu nascimento. Configura-se, desse modo, a ironia trágica, pois mãe e filho correram ao encontro do destino – morte e sofrimento – quando buscavam furtarem-se a ele. E por saber que naquele instante a praga rogada por Rosa tinha, enfim, se cumprido, penosamente, ela rasga-se toda num grito horrível, repetido várias vezes: “Acudam!... Acudam!... Acudam!... (p. 170). Mesmo sem ter como reverter a situação, este grito, tal qual o de Antígona contra Creonte, reclamando o direito de enterrar o corpo do irmão morto, que o tirano mandara apodrecer aos abutres, ecoa para fora do texto apontando para o contexto repressivo português no qual muitos outros gritos foram sufocados, vozes abafadas pela impossibilidade de existência dentro da opressão.

Interessante notar, no caso da solução encontrada para o conflito em *O pecado de João Agonia*, a alusão aos crimes praticados durante regimes ditatoriais. Muitos presos, simplesmente, desapareceram como João. Suas mortes, também, só foram presenciadas pelos seus algozes que, geralmente, inventavam outras causas. Pedro se enforcou. Manuel foi morto por um colega de cela. João caiu no rio e nenhum dos quatro homens de sua família pôde ajudá-lo?! Mais um crime transformado em fatalidade pelo bem da coletividade primitiva e preconceituosa.

3.

As criações dramáticas santarenianas, indubitavelmente, são a expressão do caráter do povo português e da opressão vivenciada por ele. As tragédias criadas pelo dramaturgo português não exageram nem excluem elementos que permeavam o mundo circundante, pelo contrário, lhes dá vida para mostrar que em um Portugal religioso e ditatorial a tragédia não pode ser feita de heróis e sim de vítimas.

Toda a história de João Agonia nada mais é do que retrato ficcional daqueles que vivenciaram a opressão e não encontraram saída para a limitação imposta a suas

individualidades. A maldição da avó, a impotência quando adolescente diante de um homem que deveria ter a atribuição de pai, a angústia de não poder assumir-se, o escárnio sofrido após a revelação de sua condição sexual e seu sacrifício só apontam para um mundo em que os diferentes já nascem predestinados ao infortúnio e à infelicidade.

Não há como negar que ao abordar o tema da homossexualidade e pelo desfecho final de *O pecado de João Agonia*, Santareno faz referência ao tratamento intransigente da Ditadura, da Igreja e, por fim, da sociedade portuguesa que viam o homoerotismo como uma “coisa ruim”, um pecado e um desvio inaceitável. Permeada por estratégias discursivas de base irônica, como vimos demonstrando, Santareno faz da ironia uma arma de oposição, de denúncia do sufocamento e da castração do indivíduo tanto no nível religioso quanto no social, visto que em Portugal a homossexualidade era entendida como “desvio” à ordem do salazarismo, o que fez com que a maioria dos homossexuais que caíssem nas malhas da polícia fosse internados, espancados e humilhados até 1982, quando ser homossexual deixa oficialmente de ser crime (ALMEIDA, 2009).

Por se debruçar sobre um problema social e conter, inequivocamente, uma plataforma reivindicatória, além de tirar da penumbra e dar voz a personagens que a sociedade portuguesa insistia em calar para torná-las inexistentes, o dramaturgo, conscientemente, usa a ironia tanto como estratégia “[...] perturbadora das normas quanto construtiva de ideais mais elevados, [...] desafiando qualquer comunidade ou consenso estabelecido, permitindo, (assim) que a linguagem cotidiana e o todo social possam ser questionados”⁷. A ironia santareniana, neste sentido, recai sobre componentes da sociedade portuguesa, nomeadamente, a forma como são representados o meio social, as personagens, a sexualidade, as superstições, os preconceitos, as relações de poder e os “diferentes” ao criar um mundo ficcional distante do modelo vigente e ao dar vida a João Agonia para afirmar que apesar de sua morte os diferentes sempre existiriam e persistiriam lutando, morrendo e renascendo por sua individualidade num mundo que tenta parecer homogêneo. O uso dessa estratégia literária e discursiva pelo dramaturgo vem permitir a fragmentação das relações e significados sociais e, por conseguinte, a liberdade para a desconstrução dessas realidades e/ou para uma redefinição do mundo e das relações humanas.

Por representar a condição humana daqueles que destoavam do que era prescrito socialmente e as possíveis consequências de julgamentos oriundos de um sistema opressor e da moral cristã, pode-se dizer que a ironia em *O pecado de João Agonia* é tendenciosa, já que seu texto dramático leva o leitor/espectador para fora do texto e para dentro de códigos, contextos e situações (HUTCHEON, 2000) passíveis de existirem em Portugal.

7 “[...] is both disruptive of norms and constructive of higher ideals. [...] irony challenges any ready-made consensus or community, allowing the social whole and everyday language to be questioned”. (COLEBROOK, 2004, p. 153). Tradução nossa.

Pode-se dizer, portanto, que a ironia é não só o modo de combate santareniano que permeia o texto criticamente, em nível histórico, social e cultural, mas também o exemplo vivo do poder do ironista em preencher com sua escrita vazios forjados, silêncios e prisões, com um tagarelar ruidoso, incômodo e questionador que vai se ampliando a cada ato de seu texto e, tal qual o grito de Rita, a mãe de João, a ironia ecoa no texto com suas arestas desconstrutoras, apontando as incongruências e limitações com as quais o homem português do século XX se deparava.

REFERÊNCIAS:

ALMEIDA, José. *O Estado Novo dizia que não havia homossexuais, mas perseguiu-os*. 2009. Disponível em: <http://www.publico.pt/Sociedade/o-estado-novo-dizia-que-nao-haviahomossexuais-mas-perseguiuos_1392257?all=1>. Acesso em: 29 jul. 2010.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Maria Helena Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. 2. ed. rev. Campinas: EdUNICAMP, 2008.

CAPPELLARI, Márcia Schmitt Veronezi. A pedofilia na pós-modernidade: um problema que ultrapassa a cibercultura. In: _____. *Em questão*, Porto Alegre, v. 11, n. 1, p. 67-82, jan./jun., 2005.

COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.

FERREIRA, Joana Isabel Costa. *A metamorfose da censura em liberdade de expressão*. Dissertação de Mestrado em Literatura e Cultura. Departamento de Português da Universidade de Utreque – Holanda. 2006. Disponível em: <<http://igitur-archive.library.uu.nl/student-theses/2006-0830-200928/UUindex.html>>. Acesso em: 22 ago. 2010.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: EdUFMG, 2000.

LIRA, Sérgio. *Arte portuguesa do século XX*. Porto: Portugal. s/d. Disponível em: <http://www2.ufp.pt/~slira/artigos/arte_port_xx.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2010.

LOPONDO, Lílian. *Bernardo Santareno: a tragédia contemporânea e a tradição aristotélica*. São Paulo: EdMackenzie, 2000.

MAGALDI, Sábato. O português Bernardo Santareno. In: _____. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva/EdUSP, 1989. p. 451-463.

MUECKE, Douglas Colin. *Ironia e o irônico*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

PESSOA, Fernando. Odes de Ricardo Reis. In: _____. *Seleção poética*. Prefácio de Maria Eliete Galhoz. Rio de Janeiro. Instituto Nacional do Livro, 1971.

REBELLO, Luiz Francisco. Pós-fácio. In: SANTARENO, Bernardo. *Obras completas*. Organização, posfácio e notas introdutórias de Luiz Francisco Rebello. 4 v. Lisboa: Ed. Caminho, 1987. p. 383-396.

REBELLO, Luiz Francisco. Uma introdução ao teatro de Bernardo Santareno. In: *Estudos portugueses*. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio. Lisboa: Difel, 1991. p. 393-399.

RODRIGUES, Graça Almeida. *Breve história da censura literária em Portugal*. Amadora: Livraria Bertrand, 1980.

SANTARENO, Bernardo. *O pecado de João Agonia*. 2. ed. Lisboa: Ática, 1969.

SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução de Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2004.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. Tradução de Anna Lia A. de Almeida Prado, Maria da Conceição M. Calvacante e Filomena Yoshie Hirata Garcia. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.

MINICURRÍCULOS:

Márcio Ricardo Coelho Muniz é professor adjunto de Literatura Portuguesa da Universidade Federal da Bahia, atuando na Graduação e Pós-graduação. Bolsista de Produtividade em Pesquisa 2 do CNPq. Desenvolve investigação sobre o texto de dramaturgia em língua portuguesa.

Solange Santos Santana é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia. Desenvolve pesquisa em perspectiva comparada sobre a dramaturgia de Nelson Rodrigues e Bernardo Santareno.