

O teatro naturalista, a homossexualidade e a religião em *O pecado de João Agonia*, de Bernardo Santareno

Francisco Maciel Silveira Filho¹
(PUC-SP)

RESUMO

Este artigo visa realizar uma análise da peça *O pecado de João Agonia*, de autoria do teatrólogo português Bernardo Santareno, promovendo um intercâmbio entre os panoramas político, histórico, cultural e social da sociedade portuguesa do início da segunda metade do século XX e os aspectos mais relevantes presentes na teoria das relações de gênero, dando-se especial ênfase à questão da homossexualidade, mote central da obra estudada. Ademais serão discutidas a estrutura da peça em questão, como suas temáticas principais, título, enredo e personagens, correlacionando-os ao naturalismo do teatro português, gênero ao qual o trabalho santareniano se filia.

PALAVRAS-CHAVE: Bernardo Santareno, Homossexualidade, Religiosidade, Teatro, Naturalismo.

ABSTRACT

This article aims to conduct a review of *O pecado de João Agonia*, written by the Portuguese playwright Bernardo Santareno, promoting an exchange between political views, historical, cultural and social development of Portuguese society from the beginning of the second half of the twentieth century and the most relevant in the present theory of gender relations, with particular emphasis on the issue of homosexuality, the central theme of the novel in question. Also discussed are the structure of the piece in question as its main theme, title, plot and characters, correlating them to the naturalism of the Portuguese theater genre to which the work santareniano joins.

¹ *Francisco Maciel Silveira Filho é doutorando em psicologia social pela PUC SP, mestre pela USP, docente nos cursos de graduação e pós graduação das Universidades Presbiteriana Mackenzie e Salesiana

KEYWORDS: Bernardo Santareno, Homosexuality, Religious, Theatre, Naturalism.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo realizar uma análise da peça O pecado de João Agonia, promovendo um intercâmbio entre os panoramas político, histórico, cultural e social da sociedade portuguesa do início da segunda metade do século XX e os aspectos mais relevantes presentes na teoria das relações de gênero, dando-se especial ênfase à questão da homossexualidade.

Aliado a esse propósito, pretende-se à realização de uma análise formal quanto à estrutura da referida peça, dissecando-a nos aspectos relativos ao seu tempo, temática, cenários, personagens, atos e cenas. Enriquecendo e ampliando a discussão atinente a esses aspectos, faz-se bastante relevante as ponderações relativas ao título da obra, ao seu enredo e aos signos dos quais o autor lança mão, como meio por nós utilizado para exemplificar e ilustrar concretamente a filiação de Santareno ao campo do naturalismo.

Tendo-se em vista que o trabalho proposto se dedica a dissecar um autor cuja veia teatral trágica permeia toda uma dramaturgia rica em tipos regionais, que nem por isso se pretendem pouco complexos, parece-nos clara a necessidade de discorrer sobre o teatro de forma macroscópica, entabulando suas correlações e distinções no contraponto com o romance, para, então, apurando o olhar, direcionarmos-nos rumo ao teatro naturalista, sem que nos esqueçamos ao longo dessa jornada do cuidado no trato da tragédia, gênero datado, mas cujos traços e tintas são de grande alcance na obra do autor.

E como esse trabalho também pretende um mapeamento e melhor entendimento das relações de gênero nas sociedades ocidentais tendo por base, para tanto, as personagens santarenianas, não poderíamos deixar de trabalhar com a análise da peça à luz da teoria das relações de gênero, promovendo-se uma interlocução que se pretende inovadora quando confrontada às demais teses, dissertações e outros estudos já realizados sobre o universo e sobre a obra do autor, direcionados, a maioria deles para o já mencionado aspecto trágico.

Finalizando-se o escopo do referido trabalho, igual cuidado foi atribuído às origens e causas da homossexualidade, já que a temática da peça O pecado de João Agonia corresponde à impossibilidade de um homem em vivenciar uma orientação sexual periférica no seio de uma sociedade caracterizada pela tradição e pelo apego

às regras e ditames religiosos. O mesmo tratamento foi concebido à temática religiosa, assunto que embora subjacente nessa peça, corporifica-se enquanto um dos mais consistentes no universo do autor e na configuração da história da homossexualidade.

O AUTOR

Bernardo Santareno, pseudônimo de Antônio Martinho do Rosário, nasceu em Santarém em 1920, vindo a falecer em 1980 em Lisboa. Formado em medicina pela Universidade de Coimbra, exerceu a psiquiatria e fez especialização em psicologia. Influenciado pelo teatro de Frederico Garcia Lorca, desenvolve temas relacionados ao psiquismo de um povo, a sexualidade e a sacralidade, todos eles levados a situações limite, como crimes, mortes e marginalização, tendo sido um dos dramaturgos mais originais e requisitados após o 25 de abril.

A sua carreira literária se inicia com três livros de versos (*A Morte na Raiz*, 1954; *Romances do Mar*, 1955; *Os Olhos da Víbora*, 1957), inaugurando-se sua produção teatral no mesmo ano com as peças *O Bailarino*, *A Excomungada* e *A Promessa*, às quais se seguem *O Lugre*, *O Crime da Aldeia velha*, em 1959, *Antônio Marinheiro*, em 1960, *O Duelo*, *Irmã Natividade*, *Os Anjos e o Sangue* e *O Pecado de João Agonia*, em 1961.

Esse primeiro ciclo, também chamado de sua primeira fase, caracterizou-se por obras cujos temas remetem às raízes populares, associadas às preocupações existenciais que acometem visceralmente a humanidade, dividida entre o apelo do Amor e o apelo da Morte, finaliza-se com a peça *Anunciação* de 1962. Há nestas produções uma tensão emocional que se resolve por meio das catarses produzidas pelas situações vividas por personagens cuja tragicidade se evidencia na falta de opção diante do destino que as cerca e as aprisiona, quase que de modo irrefutável e irreversível.

Retratos de povos fechados em seus micro-organismos assolados por uma tragédia inevitável, são marcantes os fortes traços psicanalíticos e simbólicos encontrados em quase todas as suas peças, caracterizando uma produção marcada pela coesão dos elementos trabalhados. Bebendo de fontes que o aproximam do universo de grandes autores como Sartre, Garcia Lorca, Ionesco e Jean Genet, Santareno, como poucos, teve a coragem e a sensibilidade de por as mãos em grandes e dolorosas feridas portuguesas, atacando superstições atávicas e expondo conflitos sexuais, ideológicos e sociais. Valendo-se de uma linguagem extremamente coloquial, muitas de suas cenas são estruturadas com base em um ritmo frenético de ação que acaba por resultar em uma tragédia que já se anuncia, montada peça a

peça, com o cuidado e acuidade que são próprios do dramaturgo.

A partir de 1966, mais vinculado ao universo e à realidade da esquerda portuguesa, concebe a peça *O Judeu*, sobre o calvário de Antônio José da Silva, queimado pelo Santo Ofício. Neste momento, sua obra se torna mais política e interveniente socialmente, assimilando estruturas afins à dramaturgia épica brechteana, tanto que tal peça é considerada a primeira obra didática brechteana em Portugal. Seguem-se as peças *O inferno* de 1967, *A Traição do Padre Martinho* de 1969 e *Português, Escritor, 45 Anos de Idade* de 1974, drama que seria o primeiro original português a estreiar após a tão buscada e acalantada restauração da democracia portuguesa. Em 1979, com *Os Marginais* e a *Revolução*, quatro peças em um único ato, os elementos das suas duas fases se integram, misturando-se a sexualidade das primeiras peças ao contexto social impresso nas obras seguintes.

Independente da fase à qual suas peças estejam vinculadas, as mesmas temáticas são enfocadas. Encontramos de forma pungente o direito ao exercício das diferenças e a luta contra todos os tipos de opressão e a discriminação humana, sejam elas de ordem social, sexual, racial, política ou econômica.

Embora tenha tido suas peças representadas com maior frequência na década de 60, ainda assim, não obteve o sucesso devido.

Segundo José Oliveira Barata, grande conhecedor de sua dramaturgia, um dos motivos pelos quais suas peças são pouco encenadas corresponde ao fato das mesmas serem muito prolixas e excessivas, exigindo para sua viabilização a necessidade de grandes elencos, estrutura fora do alcance e da realidade da maioria das companhias teatrais da atualidade. Uma realidade de dura censura política fez com que o autor se acostumassem à ideia de que suas peças nunca seriam representadas ou teriam o devido valor.

Em 1959 publicou o volume de narrativas *Nos Mares do Fim do Mundo*, resultado de sua experiência como médico da frota bacalhoeira. Esse trabalho germinal resultou posteriormente na peça *O Lugre*. Inédito permaneceu o intenso drama *O Punho*, relato da Reforma Agrária, em terras alentejanas. Em relação ao seu espólio, grande parte do mesmo se encontra no Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea da Biblioteca Nacional, pronto para ser desbravado e estudado como merece um autor do peso de Santareno.

O ESTILO DE SANTARENO: O TRÁGICO X O DRAMÁTICO

Temos em Santareno um autor que exterioriza em suas obras todo o seu universo interno, riquíssimo em contradições e questionamentos, sem se

esquecer, entretanto, da dura realidade que o cerca e que clama por alternativas, atuando de forma direta, objetiva e constante sobre o seu meio sociocultural. Toda a crença, a cosmovisão e a problemática de um homem vivendo as angústias e problemas de sua época e sociedade encontram tradução transparente nesse autor, que para muito além da tentativa de fazer de suas personagens meros simulacros da sua vida, conseguiu impregná-las de toda uma gama de sentimentos contraditórios e humanos.

Suas personagens, tais quais oráculos trágicos, tem a obrigação de desvendar toda uma falsa moral e uma perversa hipocrisia que rege a vida e os destinos portugueses, na tentativa constante de libertar almas aprisionadas no vazio das aparências. Não é mistério o motivo pelo qual a morte seja, na maioria de suas personagens, o único caminho possível. Desafiar as regras sociais implica em uma inadequação e falta de assimilação social, cuja morte parece ser o destino mais coerente a ser seguido.

Para tanto, parece perfeita a adoção de um gênero como a tragédia, elaborada pelos gregos, mas cujos ecos e ressonâncias continuam presentes em muitas de nossas obras teatrais. Embora não haja mais o poder dos Deuses gregos exercendo sua pressão e fúria sobre os reles mortais, ditando sobre eles seus destinos e encurralando-os de tal forma que não lhes reste mais nada que não a aceitação trágica daquilo que os espera, podemos contar com a pressão do grupo social, representado pelos espécimes que compõe o centro de referência que ordena nossos destinos e caminhos na modernidade.

O significado adotado modernamente para a palavra **tragédia** passou a ser empregado desvinculado da concepção grega na qual se encontra sua origem. Para os gregos *tragikós* seria uma forma artística utilizada para representar uma ação concreta, de grande magnitude e só passível de ocorrer entre heróis ou pessoas de elevada estirpe, sendo tais histórias representadas ao público com o objetivo de atingir através da encenação a produção da catarse, encarada como uma espécie de exorcismo coletivo através do qual a audiência acompanharia o calvário do herói decaído, encontrando nessa situação o meio necessário para expiar seus próprios males.

O tema central nas tragédias corresponde sempre, com pouca variação, à queda do herói que se encontrava numa linha ascendente de vitórias, conquistas e realizações, até que um golpe do destino se encarregue por tragá-lo às profundezas das sombras, mudando sua sorte e a daqueles que o cercam como sua família, seus amigos, seus vizinhos, a corte e o palácio.

Como fatores primordiais para a caracterização de uma tragédia, temos, em primeiro lugar, a presença de um herói que seja alguém de reconhecida importância moral e que consiga se manter virtuoso e respeitado mesmo frente ao destino trágico que se lhe apresenta. Deve se tratar de alguém consciente e atuante, que não corresponda a uma marionete nas mãos dos Deuses, embora sua atuação e consciência estejam delimitadas desde sempre pela vontade onipresente desses mesmos Deuses.

Na sequência, reforçando o aspecto anterior, é preciso que a queda sofrida seja drástica, conduzindo esse herói do mundo da segurança e do prestígio para o da desgraça, realizando-se a mudança da fortuna de seu destino. E para finalizar a caracterização do herói trágico é preciso não haver soluções ou alternativas que não a sua condução para o cadafalso, na medida em que o herói cumpre a fatalidade de um destino predeterminado.

No seu comparativo com o gênero dramático, há um dado primordial que é a possibilidade do livre arbítrio, situação que não existe nas tragédias. Tanto é assim, que muitos são os teóricos a considerar a impossibilidade do gênero trágico em peças posteriores ao advento do cristianismo, restringindo-se sua aplicação ao universo pagão. A tragédia clássica seria um gênero incompatível com a ideia de uma possível redenção das almas pecadoras aos olhos de Deus, já que para o herói trágico não há redenção possível.

Assim como nas peças de Santareno, a temática contemporânea, calcada em assuntos extraídos da realidade, e muito ao gosto popular, foi a primeira das bases utilizadas nas peças trágicas; entretanto, não se manteve como possibilidade viável à maioria dos seus autores, já que a adoção de tais assuntos lhes poderia causar problemas. Essa situação os fez procurar temas míticos, de domínio e apropriação popular, já que para a plateia grega, muito ciosa da importância de sua cultura, o importante seria a catarse decorrente da ação encenada, provocando um grande contraste em relação às peças modernas, cujo gosto pelo novo se faz cada vez mais forte e presente.

Com a descrença dos homens no universo mítico dos Deuses, com o avanço da democracia e com os muitos desafios bélicos enfrentados pelos atenienses, o gênero trágico começou mais e mais a cair em desuso.

Dito isto, na forma, certamente a peça de Santareno não se trata de uma tragédia, já que não fala de um herói de comportamento e ideais ilibados e inquestionáveis, mas sim de um homem comum como qualquer outro, cujo maior pecado foi o de dar vazão aos instintos quase incontroláveis de uma orientação tida como espúria para a tradicional e repressora sociedade portuguesa. Embora a queda

sofrida por João seja muito drástica e até fatal no desenrolar do seu destino, como manda o figurino trágico, devemos ponderar a presença do livre arbítrio como ingrediente que afasta a saga da personagem da sua caracterização enquanto uma epopeia trágica.

No que tange a falta de alternativas para o herói/personagem, enquanto o terceiro componente necessário para a adequação da trama à fôrma trágica, embora muitos teóricos venham a desconsiderar nesta peça a possibilidade de caracterização de uma vida para a qual não haja alternativas diferentes do suicídio ou do assassinato, quando analisamos a questão sob o ponto de vista da orientação sexual, algo de determinante se modifica e altera os possíveis rumos de entendimento.

Se considerarmos que a orientação sexual não é algo ao qual se escolha, daí não mais se adotar o conceito de opção sexual, usado até outrora, defrontaremos-nos com uma realidade imposta aos seres, materializando algo que está além da vontade e da possibilidade de escolha das pessoas, desafiando-as e zombando do livre arbítrio, grande vitória e conquista da era cristã.

Certamente há de se aceitar que todos os seres humanos têm o livre arbítrio de escolher o que fazer ou deixar de fazer, podendo-se optar entre dar vazão ou não à sua sexualidade seja ela qual for. Entretanto, por mais que se possa barganhar com a exteriorização da sexualidade, o mesmo não se pode fazer com a sexualidade naquilo que ela tem de mais subjetivo, intransferível e pessoal, ou seja, uma orientação que está para além da superficialidade de comportamentos que se exteriorizam, modificam e reorientam.

Não poderíamos, então, aventar a possibilidade de uma orientação sexual desenhada e concebida como um capricho dos Deuses, como uma saga da qual não se escapa impunemente, equiparando-a ao destino traçado por esses mesmos Deuses? Nesse aspecto fulcral, o enredo homossexual da peça O Pecado de João Agonia, corresponde sim a uma tragédia, na medida em que essa orientação equivale a um destino dado a priori e do qual não se pode escapar. Destino cruel que leva seu protagonista a uma queda que lhe custa a própria vida e a fragmentação das vidas daqueles que o cercam, jogando com a imponderabilidade de algo que escapa ao livre arbítrio humano.

Posto isso, Santareno se apresenta como um digno representante de uma obra cujo acento trágico é muito forte, embora haja muitos críticos em relação à possibilidade de se construir tragédias cujas personagens sejam modernas. Enquanto as personagens das obras de sua primeira fase têm uma identificação muito grande com o herói trágico descrito por Aristóteles, há uma mudança no perfil dessas personagens na passagem para sua segunda fase, quando o caráter brechtiano toma

dianteira. Se nas primeiras obras temos um herói que deve se conformar com os desígnios e imposições divinas; nas obras do segundo período temos um herói interveniente no curso de sua história, um herói que é épico e que não se conforma com o curso da história que lhe é imposto.

Qualquer que seja a fase à qual pertençam as personagens santarenianas, teremos sempre um rol de tipos populares, que expressam pela sua linguagem, vestimenta e ações a realidade portuguesa interiorana à qual pertencem, sendo verdadeiros representantes dos microcosmos de Lisboa, da Alfama e de Portugal de um modo geral. O mesmo se aplica à presença do trágico e da fatalidade como peças constantes na vida e na realidade dessas personagens. Seja pelos fenômenos da natureza enquanto projeções dos sentimentos das personagens exteriorizados através das forças incontroláveis, seja pela manifestação vigorosa dos instintos e reações animais, seja pelas premonições que tanto acometem os seres humanos, a morte e o destino trágico de personagens aprisionadas pelo determinismo social podem ser encontrados em várias de suas peças. Independente da classe social e do local ao qual as personagens pertençam, todas elas estão sujeitas a um destino que se anuncia cumprir por intermédio de forças destruidoras imutáveis.

Se considerarmos que o molde trágico, tal qual foi concebido pelos gregos, só se aplica a peças cujas personagens sejam heróis reais ou figuras de alta importância lutando contra a pressão dos Deuses, de forma alguma poderemos pensar nas peças de Santareno como sendo exemplares trágicos, na medida em que sua fauna humana é representativa de uma realidade portuguesa bastante comezinha. O que aventamos é a possibilidade de tratarmos as peças do autor como dramas cuja força e os elementos trágicos, são constituintes da sua estrutura, na medida em que o autor é um digno representante do naturalismo dramático.

Fernando Mendonça, estudioso de Santareno, cunha um termo para se referir às obras do autor, que nos parece bastante apropriado. Ele diz que suas peças correspondem a uma intra-história do povo português, nas quais temas como o machismo, a coragem, a morte, a religião e a superstição são frequentes em sua repetição, reafirmação e representação.

Para Mendonça, as peças de Santareno são, no máximo, para-trágicas, já que os conflitos vividos pelas personagens são conflitos humanos, por mais difíceis que pareçam em suas resoluções. Em oposição aos arquétipos gregos, temos em Santareno pessoas comuns, movidas por ambições e problemas comuns, muito diferentes das epopeias trágicas tão características do gênero trágico.

A tragicidade que resulta na morte dos heróis pode encontrar ecos ressonantes nas personagens de Santareno, figuras que só por intermédio de drásticas saídas encontram um caminho para suas angústias e para a impossibilidade de continuarem a viver de aparências. A cólera dos Deuses se transfigura na cólera de uma sociedade impiedosa e zelosa da manutenção de seus preceitos reguladores da moral religiosa, política, social e sexual.

O SUGESTIVO TÍTULO DA PEÇA

Seria impossível se propor a uma análise interpretativa de qualquer peça sem que nos atentássemos ao seu título. Essa necessidade se acentua quando nos deparamos com uma obra cujo peso de seu título é motivo e fonte de múltiplas interpretações, todas elas provavelmente apropriadas em suas potencialidades. A opção de Santareno por nomear sua peça com o sugestivo nome de *O pecado de João Agonia*, parece-nos sinal claro da dubiedade que o título pretende suscitar.

O pecado a que o título alude pode ser encarado de diferentes formas. Tanto pode ser, em interpretação restritiva, o ato cometido por João em sua temporada no exército quando se envolve com um colega de tropa, como pode ser em uma análise amplificada quanto à orientação sexual da protagonista. O pecado pode ser ainda o fato de João se ter permitido dar vazão à homossexualidade, vivenciando uma situação, cuja materialização em si já corresponderia a uma opção pecaminosa.

Como se pode perceber, o caminho e a intenção adotados pelo autor quanto ao nome da obra estudada correspondem a visões completamente diferentes em relação ao mesmo fenômeno apresentado. Independente da concepção do autor quanto à homossexualidade, entendimento que em muito nos ajudaria a analisar a subjetividade de uma pessoa cuja homossexualidade foi traço determinante nos rumos de sua trajetória profissional e pessoal, a escolha desse termo nos revela o peso que tal orientação representa na vida de um ser humano. Peso este que será tanto mais pesado quanto mais fechada e preconceituosa for a sociedade na qual ele se encontra inserido, caso da sociedade portuguesa da metade do século passado.

Podemos também aventar para a diferença que corresponde o fato de um autor por um lado acreditar verdadeiramente que a atitude e a orientação sexual de sua personagem correspondam a pecados cometidos contra a sociedade e contra as leis divinas e por outro lado para o fato desse mesmo autor estar se referindo em seu título àquilo que a sociedade pensa da atitude dessa personagem. Novamente, independente da opção escolhida, não podemos nos furtar ao denominador comum que corresponde à dificuldade de assimilação e aceitação social relativamente à

adoção de uma orientação sexual periférica. Numa família cujo orgulho é a retidão de caráter e numa sociedade cuja regra deve ser o exercício do modelo tradicional de masculinidade heterossexual, o exercício de uma orientação homossexual corresponde, sim, a uma prática pecaminosa. Entretanto, não nos atentaremos ao juízo moral das orientações sexuais, nem tão pouco ao julgamento dos caminhos tomados em diferentes histórias e seus momentos de vida.

Outro ponto de destaque no título da peça corresponde à opção do autor pela escolha de um nome português, que embora bastante comum, parece-nos quase a sinalização de que o pecado ao qual o título faz alusão corresponda a uma situação à qual qualquer pessoa possa ser submetida e que pela qual possa ser culpabilizada. Embora essa hipótese, em um primeiro momento, possa parecer bastante improvável, causa espécie o fato do nome da protagonista ser João ao invés de Fernando, Miguel, Manuel, Joaquim ou Antônio. É bastante corrente a expressão “João ninguém”, sinalizando para o caráter comezinho desse nome, dado que reforça, talvez, a intenção na escolha do autor por um nome que simbolize a ameaça de pecado que paira sobre cada um de nós, por mais comuns que sejamos. Sinalizaria Santareno que nossos telhados de vidro são maiores, mais frágeis e visíveis do que estaríamos prontos a nos dar conta?

Não nos poderia escapar nesse artigo o dado relativo ao sobrenome da família que protagoniza a referida peça: *Agonia*. Em uma análise pouco atenta, poder-se-ia acreditar que a agonia aludida no título é a agonia de um homem cuja orientação sexual é espúria, caso tomemos como parâmetro de comparação uma sociedade para a qual a heterossexualidade é o modelo a ser seguido. Embrenhando-nos mais profundamente nos intertextos e interpretações possíveis, expandimos o sentimento de agonia para todos os que vivem em uma sociedade cuja regra é a repressão e o confinamento das possibilidades e potencialidades individuais, num ritual cerceatório de repetição e manutenção que perdura como herança passada de geração para geração.

Mais detidamente poderíamos alegar que a agonia mencionada corresponde à agonia de todos os homens presos em suas masculinidades engessadas. O grito sepulcral que José Agonia deixa escapar no último segundo que encerra a peça serve de exemplificação exata daquilo que pretendemos apontar. A crise da masculinidade que cresce na exata proporção da intensificação das múltiplas possibilidades de sexualidades desviantes, pode ser fotografada e congelada nesse precioso momento de rara dramaticidade e que se encarrega de fechar com chave de ouro um tormento que espreita toda uma sociedade doente e angustiada. A agonia retratada não é só a agonia de João e a de todos os homossexuais reprimidos aos quais ele representa.

Corresponde, para muito além, a agonia de pessoas reprimidas e obcecadas por uma sexualidade que se revela na mesma medida em que se pretende escondida, de tal sorte que na manutenção desse jogo possa ser controlada.

Corresponde, assim, ao sentimento de agonia extrema ao qual todos os homens são submetidos em sendo mantidos apartados de suas individualidades. O espelho dessa categoria pode ser visto em detalhes nos homens da família Agonia. Tratam-se de homens cuja manutenção de em *status quo* esperado e perseguido acaba por levá-los ao extremo do desespero humano: a eliminação do diferente, mesmo quando esse diverso se encontra no seio de sua própria família, sendo a carne da sua carne, o sangue do seu sangue. A chaga que teima em se mostrar doente e putrefata precisa ser eliminada para que não seja percebida, questionada e sofrida. No ato de eliminação de João praticado pelos homens da família Agonia há um misto de todas essas contradições.

O ENREDO DA PEÇA

Iniciar a análise de uma obra cujo mote seja a questão da homossexualidade, fato reforçado pela própria orientação homossexual de seu autor, Bernardo Santareno, corresponde a um desafio dos mais difíceis e instigantes. Quando essa obra se trata de O pecado de João Agonia, texto dramático tingido de pinceladas que esbanjam tragicidade, o desafio se amplifica. Não só pelo fato de realizarmos uma análise interpretativa à luz das teorias relacionadas à relação de gêneros, como também pelo fato de correlacionarmos esse trabalho às questões atinentes à crise da masculinidade, assunto atrelado à homossexualidade e que se evidencia de forma poderosa e determinante no destino das personagens dessa peça.

Em linhas gerais temos como mote dessa trama o conflito vivenciado por seu protagonista, João, relativamente à sua orientação sexual e a dificuldade que lhe corresponde a aceitação pessoal quanto à homossexualidade, dificuldade que passa a ser avolumada pelo preconceito social vivenciado em uma sociedade patriarcal e machista tal e qual se apresenta a sociedade portuguesa da segunda metade do século passado. De modo geral, não somente nesta peça, mas na grande maioria das peças de Santareno, vemos o combate entre o que se convencionou socialmente e a natureza dos indivíduos, entre os desígnios inescapáveis do destino predeterminado e as forças instintivas que impulsionam a ação das personagens.

Escolhendo como cenário para sua obra uma família portuguesa rural e campesina, toda ela bastante semelhante a muitas outras na mesma situação, Santareno procura discutir o peso da coletividade no desenrolar dos destinos individuais, numa correlação que se estabelece entre a pressão social exercida sobre

a vida de pessoas comuns e a pressão outrora exercida pelos desígnios divinos no destino dos heróis nas tragédias gregas. Depreende-se que o papel dantes exercido pelas divindades, agora passa a ser executado pela sociedade inclemente na preservação e na manutenção das regras e normas moralizantes e mantenedoras das condutas humanas. Se na época das tragédias era impossível aos heróis fugir de destinos já traçados, na atualidade o autor procura nos mostrar que a situação em pouco se alterou, visto que a peça se passa em 1961. O determinismo perante o qual personagens representantes de uma coletividade comezinha devem se vergar em muito as assemelha ao caminho percorrido pelos heróis trágicos. Destaca-se, agora, o fato de que não nos é mais possível impingir aos Deuses a culpa pelos desgraçados destinos humanos. Essa tarefa punitiva, norteadora e correcional é também ela fruto do humano sobre o humano, descortinando uma maldade e uma veleidade que revela o homem como sendo o bicho do próprio homem.

A história que Santareno apresenta é bastante corriqueira, caracterizando-se como digna representante do naturalismo teatral. Fala da família Agonia, composta de pai e mãe, três filhos, sendo dois deles do sexo masculino e uma do sexo feminino, acrescidos de uma avó senil cuja maior diversão parece ser atormentar o sossego da nora em momentos de senilidade que, em verdade, mais correspondem a laivos de lucidez e crueldade.

Se João é marcado pelo conflito interno de uma alma agonizada pelo fato de ter que esconder um segredo com o qual não consegue lidar, desnortado pela consumação de um desejo que lhe queima e aterroriza, com seu irmão se dá o oposto. Fiel aos anseios, desejos e expectativas que povoam o universo masculino, Fernando tem como objetivo de vida consumir seu casamento com uma moça pela qual é interessado. Similares quanto à criação primária recebida da família, diferem em relação ao ambiente ao qual foram expostos e criados após a entrada na adolescência. Se coube a João o privilégio de ter sido enviado para Lisboa, lugar no qual seu padrinho se encarregaria de burilar sua educação e modos, ao irmão Fernando coube a sina de seguir o destino dos demais representantes da família Agonia, permanecendo em suas terras para nelas trabalhar, viver e constituir família.

Há ainda uma família amiga com a qual os Agonia se relacionam. São eles os Giesta, representados por uma mãe e seu casal de filhos, Toino e Maria. Ele aos dezesseis anos luta para se mostrar adulto o suficiente para ganhar a credibilidade necessária para ser reconhecido enquanto um homem feito que possa pleitear os amores da filha dos Agonia. Maria, por sua vez, na flor dos seus 20 anos é o exemplo de coragem, determinação e dubiedade, dividida entre o interesse que Fernando lhe

devota e a completa apatia, que quase beira a ojeriza e que caracteriza o comportamento de João para consigo.

Como integrantes da família Agonia há ainda dois irmãos do patriarca José, ambos exemplares fidedignos do universo masculino, ricos em complexidades, dúvidas e angústias, numa prova de que mesmo as personagens santarianas secundárias são construídas de forma a refletir o caleidoscópio de emoções humanas. São eles os tios Miguel e Carlos, cúmplices de José na consumação da tragédia que aos poucos se configura.

Finalizam a composição de tipos apresentados na peça mais duas personagens de suma importância para o desenrolar da trama trágica. Manuel Lamas é o arauto do pecado cometido por João no passado, figura que se intromete na rotina dos Agonia e que ameaça, por vezes sordidamente, por vezes inocentemente, romper com o frágil equilíbrio que João tenta restabelecer na sua volta à casa paterna. A outra personagem que não se presentifica em ações, mas cuja trajetória é traçada como determinante para a configuração do destino de João, é a de seu padrinho, homem que vive em Lisboa e para a casa de quem o afilhado é enviado pelos pais no intuito de permitir ao filho uma melhor educação. Embora em nenhum momento nos seja relatado expressamente que o padrinho tenha feito algo que tivesse sido o estopim para o desabrochar da homossexualidade de João, fica-nos claro através da aversão deste em relação ao tio, a importância da sua participação no seu processo de eclosão sexual mal resolvido.

A TEMÁTICA CENTRAL: A HOMOSSEXUALIDADE

A definição de heterossexualidade só surgiu como uma decorrência da necessidade de se definir homossexualidade, como sendo a sexualidade anormal, distintiva de um comportamento desviante e perverso adotado por pessoas de um mesmo sexo, tendo uma conotação pecaminosa e patológica. A origem de ambos os termos parece ser atribuída a Karl Maria Kertbeny, escritor austro-húngaro, que os teria usado pela primeira vez em 1869. Desse modo, ambos os conceitos surgiram na Alemanha, em um período pouco anterior à sua unificação como uma tentativa dos reformistas de discutir o tema da reforma sexual e da revogação das leis anti-sodomitas.

Tais pensadores visavam através dessas discussões, estabelecer a homossexualidade como uma variação benigna da sexualidade tida como normal, no caso a heterossexualidade, definição que, de fato, ainda não havia sido cunhada tal e qual a conhecemos hoje. Até esse momento, a prática sexual entre duas pessoas de

mesmo sexo era tratada como sodomia, havendo o interesse por parte da população de distinguir a homossexualidade como sendo um traço, um estigma distintivo de um tipo de pessoa que se prestasse a essa conduta.

Como se percebe, a tentativa de nomear e confinar as práticas sexuais dentro de moldes que as delimitassem e constituíssem surge como uma forma de definição de comportamentos e identidades sexuais. Neste contexto, homossexualidade e heterossexualidade surgem como caminhos opostos e antagônicos, cujo sentido começa a sofrer modificações ao longo dos tempos. Se a homossexualidade foi criada pensando-se na tentativa de estabelecê-la enquanto uma variação da sexualidade convencionada como normal, com o desenrolar da história a mesma acabou por se tornar uma descrição médico-moral.

Nessa evolução o mundo passa a se dividir pelo comportamento sexual das pessoas, havendo na esteira dessa divisão toda uma série de julgamentos e preconceitos que vão se incorporando como apêndices dos termos outrora criados. Passam a existir enquanto subdivisões os heterossexuais e os homossexuais. Mais a diante, para aqueles que oscilam entre um comportamento e outro, cria-se o termo bissexual. No mesmo período, final do século XIX e início do século XX, também se produz o termo pervertido, como sendo a designação para aquele que perverte ou desvia o “normal”.

A busca por uma divisão clara e compartimentada da sexualidade se ampara na necessidade de se redefinir uma norma relativa àquilo que passasse a ser concebido como correto, corporificando-se o que é anormal, para à partir disso, estipular-se o que é normal. Pelo caminho inverso, chega-se à normalidade, partindo-se, para tanto daquilo que é inaceitável.

Nessa busca empreendida rumo à normalidade, o homossexual passa a ser considerado uma derivação da categoria heterossexual, que acaba por lhe servir de paradigma. Verifica-se, então, que um não existe sem o outro, embora o discurso do poder esteja, na maioria das vezes nas mãos heterossexuais. Do mesmo modo que a mulher foi considerada pela tradição cristã uma decorrência do homem, na medida em que foi extraída da costela de Adão, o homossexual, enquanto uma decorrência do heterossexual, também precisou, tal e qual as mulheres o fizeram, justificar sua existência. Em ambos os casos, as prerrogativas estão no campo da masculinidade heterossexual, numa situação que impulsiona os movimentos de reivindicações das minorias, aqui representadas pelas mulheres e pelos gays.

Na trajetória pela institucionalização da heterossexualidade como o caminho possível a ser trilhado por todos aqueles que se pretendiam “normais”, a sexologia passou a definir as características componentes da masculinidade e da feminilidade,

da mesma forma que se encarregou de instituir dentre as práticas sexuais, aquelas que seriam possíveis, dentro do escopo eleito da heterossexualidade e aquelas que seriam espúrias, aqui inclusas todas as práticas que se desviassem do intercurso sexual entre duas pessoas de sexos diferentes para fins de procriação e manutenção da espécie. Tudo o que fosse praticado desviando-se do convencional, passaria a ser aceito como prática restrita aos prazeres inconfessáveis das alcovas, consideradas na maioria das vezes como aberrações impraticáveis.

Baseados nesse panorama já nos ficam claro todo o peso ancestral de uma orientação sexual sobre os ombros de um homem cujas raízes estão fincadas em uma sociedade patriarca, machista e preconceituosa, caso de clássico da personagem João Agonia.

Caso façamos uma retrospectiva da história da homossexualidade passaremos a perceber que nem sempre ela foi discriminada como ocorreu no século XX. Jeffrey Weeks nos afirma que “Antes do século XIX a “homossexualidade ”existia, mas o/a homossexual” não” (LOURO, 2001, p.65).

Segundo Weeks, a homossexualidade sempre existiu em diferentes épocas e sociedades, sendo mais ou menos rejeitada tendo-se em vista a sua maior ou menor adequação aos costumes e normas vigentes. A criação nominativa de uma categoria homossexual com uma identidade própria a ela atrelada só surgiu no século XIX, dentro das sociedades industrializadas. Havia, então, a prática, sem que, contudo, houvesse a discriminação de seus praticantes. Neste momento, passa a existir um tipo/categoria de pessoa portadora de um traço distintivo de natureza sexual diversa do heterossexual.

Corroborando as ideias de Weeks, muitos são os historiadores que relatam haver registros ancestrais de comunidades, sociedades e tribos com subculturas, práticas e identidades homossexuais. E embora não encontremos certezas irrefutáveis quanto ao porquê de haver pessoas cujas orientações são tão díspares, podemos declarar que para a maioria dos estudiosos do assunto, há nessa construção grandes doses de natureza e cultura, vontade e predisposição, sem que haja uma forma de se avaliar no quanto uma esfera se sobrepõe ou suplanta a outra.

A TEMÁTICA SUBJACENTE: A RELIGIOSIDADE

Na análise de um autor para o qual o tema religioso sempre foi uma constante na composição de suas obras, a menção à importância da igreja na história da construção da homossexualidade corresponde a outro tópico que se faz *mister*.

A Igreja Católica, tendo são Tomás de Aquino como aguerrido representante, em muito ajudou no modo como a homossexualidade foi caracterizada e assimilada pela sociedade. Aquino teorizou que todos os seres humanos possuem uma única natureza fundamental e uma única finalidade, no caso a natureza heterossexual e a finalidade da união para a procriação, partindo para essa concepção do conceito aristotélico de uma natureza normativa. A norma passa ser a união para a procriação, sendo o fim único da atividade sexual a procriação. A grande falha dessa concepção vem do fato de que ao longo de toda a nossa história, há relatos de seres humanos homossexuais, o que por si só contradiz a regra da natureza como sendo a responsável pela heterossexualidade compulsória da humanidade. Ademais, falar em natureza corresponde a levantar a hipótese de algo o qual não se pode cientificamente comprovar, invalidando para as ciências sociais o uso desse termo.

Aquino mescla a ideia moralizante de agir corretamente associada a um temor incutido nos homens quanto à incorreção de seus atos aos olhos do Divino. Praticar atos homossexuais é a um só tempo ir contra a natureza humana e infringir as leis divinas, associação que acabou por difundir nos moldes cristãos das sociedades ocidentais a heterossexualidade como regra e a homossexualidade como pecado a ser evitado.

Mas mesmo em sua linha de raciocínio, são Tomás cai em erro, pois admite na sua Suma teológica que algumas coisas que ocorrem na natureza podem estar em conformidade com a natureza de um indivíduo, mesmo que essa conformidade implique em contradição à natureza humana em geral, admitindo que há impulsos particulares de cada ser humano que se contrapõe à natureza da espécie.

Embora a Igreja tenha sido uma das grandes responsáveis pela concepção de homossexual enquanto um ser pecaminoso e desvirtuado, a Instituição foi remodelando seu discurso quanto à homossexualidade. Em um comunicado de 1986, o cardeal Joseph Ratzinger se refere aos homossexuais como sendo pessoas, fato que por si só já representa uma evolução imensa na forma como a Igreja concebe e assimila os homossexuais. Em sendo tratados por pessoas, a Igreja admite os homossexuais portadores de direitos, deveres, dignidade e necessidades, equiparando-os aos heterossexuais. O termo de comparação passa a ser o ser humano, independente da sua orientação sexual.

Como a peça *O pecado de João Agonia* é anterior a esse movimento da Igreja, seu reflexo não pode ser sentido pelas personagens e pela forma como a homossexualidade é encarada socialmente. Sociedade das mais religiosas no universo ocidental, a prática homossexual encontra na sociedade portuguesa um peso e uma importância que podem ser sentidos através das escolhas extremas às quais as

personagens são impedidas. Seja através das escolhas terminais dos homens da família Agonia, seja através do clamor popular incitado por Maria Giesta quando desprezada por João, a força da religiosidade cristã pode ser sentida em todo o seu peso e sua força, revelando a pressão e culpa cristãs às quais o autor deve ter sido submetido ao longo de sua vida. Para a sociedade portuguesa, o não existir das diferenças sempre foi uma realidade tangível, o que torna a assimilação das minorias um processo difícil e moroso.

Nesse momento a Igreja adota uma concepção da homossexualidade enquanto algo que é involuntário, admitindo a necessidade de respeitar, cuidar, prover e amparar os homossexuais. Entretanto, enquanto o homossexual passa a ser concebido como um ser humano cuja dignidade precisa e deve ser respeitada, as práticas homossexuais passam a ser cada vez mais rechaçadas. Absurdo dos absurdos, ao mesmo tempo em que o homossexual passa a ser incorporado ao discurso católico, as práticas que decorrem dessa orientação, e que são sua forma de expressão afetiva e sexual, passam a ser duramente rejeitadas. Como a igreja concebe a relação sexual como prática cujo objetivo é a concepção dentro de uma união marital com fins procriativos, a prática homossexual só pode ser taxada de imoral, rebelando-se contra o ideal cristão que é o de crescer e se reproduzir.

A Igreja admite que a homossexualidade é uma condição natural, e não um comportamento, cujos atos devem ser evitados, na medida em que são pecaminosos. Para são Tomás, a predisposição a atos homossexuais é o indício de uma doença que pode ser física ou mental, mas que, no entanto, é neutra do ponto de vista moral, embora implique e resulte em atos que são culpáveis. Claramente temos a ideia de que se aceita o pecador, mas se repudia o pecado que dele deriva. Não admitir a homossexualidade é contrariar o fato de que somos únicos e todos frutos da perfeição divina. Eliminar o diferente é evitar nos enxergar e nos reconhecer nas imperfeições e nos defeitos do outro que também nos espelha, evitamento que só nos impede de crescer e aprender a lidar com o diverso.

A concepção de são Tomás em relação à homossexualidade como sendo uma doença ainda encontra fortes ecos na forma como a sociedade portuguesa encara essa orientação sexual, situação que nos comprova o quão lentamente a assimilação do assunto tem caminhado em nossa sociedade. As equivalências entre a homossexualidade e o pecado e entre o homossexual e o pecador são evidências bastante concretas na peça analisada, com a diferença substancial de que o pecador cristão, para o qual a absolvição foi proposta por são Tomás, neste caso específico não encontrou o perdão da sociedade portuguesa, grupo alçado mais uma vez à condição de Divindade que a tudo vê, recrimina e repudia. Se a proposta cristã

defendida por são Tomás era a de perdoar o pecador e condenar o pecado, verifica-se que a sociedade portuguesa retratada por Santareno primou por ser ainda mais severa que a própria Igreja, que por si só já correspondia a uma fervorosa defensora da moral e dos costumes religiosos.

Desde o início do século XIX, todas as práticas sexuais que não se destinassem à procriação passaram a ser vistas como pecaminosas, fossem elas realizadas por duas pessoas do mesmo sexo ou de sexos diferentes. Embora práticas homossexuais femininas ocorressem, não tinham a mesma frequência e *status* que as práticas masculinas (retrato que pode ser verificado no conjunto das obras do próprio Santareno, pródigo em retratar homossexuais masculinos e omissos quanto à caracterização de lésbicas). Normalmente um homem mais velho se encarregava da iniciação de um mais novo, mesmo que também mantivesse relações com mulheres. Ao adulto cabia o papel ativo; ao jovem iniciado, o papel passivo. Caso esse jovem adotasse na vida adulta uma postura ativa, nenhum problema haveria para sua masculinidade e para a forma com a sociedade o encararia. Desde que o papel exercido pelo homem fosse o ativo, independentemente de quem fosse o elo passivo da relação, maior seria considerada a sua virilidade e mais valorizado seria o seu vigor. Desta observação verifica-se que mais importante do que as partes envolvidas nesta prática eram as atitudes e as posições assumidas nas relações.

Por intermédio desta passagem podemos verificar claramente o reflexo da situação vivida por João. Há muitos indícios de que sua iniciação tenha ocorrido pelas mãos do padrinho (o homem mais velho e experiente ao qual cabia o papel ativo na relação). O grande nó da peça no que tange a questão da iniciação sexual corresponde ao fato de João ter persistido em uma conduta homossexual que o estigmatizasse e amaldiçoasse, não conseguindo passar pela experiência vivida sem a “contaminação” da pecha homossexual. Durante muito tempo foi arraigada (e ainda o é, embora de forma menos intensa) a concepção de que homossexual seria aquele que dentro da relação afetiva e sexual desempenhasse o papel passivo, dando-se ao polo ativo da história o privilégio de ser valorizado em detrimento daquele que supostamente assumisse a posição feminina, numa clara alusão à também inferiorizada posição da mulher nas relações sexuais e de gênero. Embora não saibamos a qual lado tenha se filiado nosso protagonista, dá-se nos a entender que a João tenha cabido o lado mais fraco e desvalido dessa ingrata divisão. Aproveito para ressaltar que dentro da cosmovisão sexual à qual me filio, reforçando trincheiras junto a muitos outros teóricos cujos conhecimentos no assunto são maiores e mais relevantes que os meus, pouco importa a atividade ou passividade enquanto

elemento caracterizador da homossexualidade. Passividade ou atividade são meras posições sexuais, cuja prática e preferência só dizem respeito a quem as têm.

AS TEMÁTICAS TRANSVERSAIS: OS SIGNOS MAIS PODEROSOS ENCONTRADOS NA PEÇA

A Cor verde

Na peça, através dos versos exclamados por Rosa, depreendemos a cor verde como sendo o sinal distintivo da desgraça que acomete o destino dos Agonia.

O verde, segundo a teoria da psicodinâmica das cores, corresponde a uma cor híbrida, fruto da combinação do amarelo com o azul. Híbrido também é João aos olhos da sociedade à qual pertence e da qual é expurgado.

O verde primariamente é associado à natureza. Secundariamente é o equivalente da esperança, convidando ao repouso e à meditação. O naturalismo corresponde ao retorno à natureza, à caracterização das coisas de forma similar à realidade.

O verde corresponde, ainda, à cor da medicina, com ótimos resultados em consultórios psiquiátricos. A homossexualidade durante muito tempo foi vista como uma patologia, fruto de estudos da psiquiatria, tendo sido descaracterizada como uma doença aos olhos do DST faz pouco tempo. Na religião simboliza a fé, a contemplação e a imortalidade.

A Estátua de Toino

Feita por João num rompante do seu incontrolável amor, é quebrada por Rosa, sua avó, perdendo os olhos que são justamente o sinal que distingue João dos demais. Como os olhos são as janelas da alma, é por meio deles que a homossexualidade se revela. A perda dos olhos da estátua corresponde à libertação de Toino relativamente à homossexualidade que o espreita através do amor bandido que João lhe nutre.

A estátua de Toino também corresponde à projeção da figura de João, equivalendo à sua imagem e semelhança. Como está em construção é um projeto que se desenvolve e que se rompe com seu esfacelamento.

O Exílio de João

Sua ida para Lisboa é o equivalente ao exílio do herói trágico, recurso constantemente visto nas tragédias. Historicamente a vida no exílio decorre da prática

do banimento surgida na Antiguidade, quando uma pessoa era condenada a uma vivência miserável e reclusa, marcada pelo isolamento e pela estigmatização.

A vida no exílio destina as pessoas que a ele são desterradas a experiência de uma quebra na continuidade lógica de suas trajetórias, cindindo-se passado e futuro. Para aquelas que são impedidas de regressar ao lar de origem, tal cisão tenderá a se intensificar, promovendo uma experiência de dor e inadequação profundas.

O afastamento do lar paterno, que remonta das histórias contadas nos épicos clássicos, corresponde à escolha ou à necessidade de deixar sua terra, indo-se instalar em outras paragens, fato que pode decorrer da mais variada gama de possibilidades. Pode ser fruto de uma escolha, de uma necessidade, de uma imposição, de uma fuga, da manutenção de um *status quo* do qual não se quer abrir mão ou até mesmo de uma necessidade de reclusão. Em qualquer delas o resultado é a cisão de uma trajetória que vai reconstituir sua unidade em outro contexto cujas geografias territorial, psíquica e social são outras. Para o exilado, o caráter transitório da sua experiência corresponde à esperança de restituir a continuidade da sua trajetória, imbuindo-a de um sentido que vá além da interrupção forçosa.

O TEATRO NATURALISTA E A OBRA DE SANTARENO

Arte que se completa no tempo exato da sua duração e que se ampara no triângulo atores, texto e público, o teatro, diferente do romance que se configura pela narração, caracteriza-se pela ação. Da diferença primal entre Teatro-Ação e Romance-Narração, avoluma-se a vantagem do teatro em relação ao romance para aqueles que tem dificuldade em converter a narração em ação, situação que se encontra materializada no teatro e que se torna força motriz na persuasão e catequização de plateias. Por outro lado, há os que preferam ler textos teatrais como forma de evitar encenações que destruam a qualidade do texto apresentado. Foi nesse campo que Santareno criou suas melhores criaturas, dignas de respeito e interesse para análises muito profundas.

Radicalização ou prolongamento do realismo, o naturalismo se ampara na observação da realidade e na comprovação empírica, utilizadas como forma de comprovar a tese de que o homem é fruto do meio no qual vive e da herança genética que o acompanha.

O naturalismo se caracteriza pela exposição da verdade humana em toda a sua complexidade e transparência, procurando deixar de lado a fantasia e a imaginação, em detrimento da precisão e do detalhamento das observações

realizadas, valendo-se para tanto do método experimental que busque a agudeza do estudo dos fatos e do meio no qual o homem está inserido. No teatro, verifica-se o naturalismo pela realização de encenações realistas, cuja forma de declamação procura ser o mais natural possível, tendo –se por base o empirismo que tanto serviu à reestruturação das ciências.

O naturalismo é, portanto, a volta à natureza, ao homem, às situações como elas são, realizando através da experimentações dos fenômenos, análises rigorosas que evitem julgamentos. Pratica-se a construção de personagens reais, inseridas em contextos e ambientes reais, em tramas que valorizem e encenem o caráter cotidiano e crível das situações apresentadas.

O naturalismo se segue à decadência do romantismo, intensificada pelos resultados da Revolução Francesa. Encontra entre seus primeiros discípulos Balzac e Stendhal. Tendo ambos escapado aos efeitos do romantismo, o primeiro foi um exímio filósofo, correspondendo o segundo a um perspicaz psicólogo. Aos dois nomes citados, seguiram-se os de Flaubert e os de Srs Edmond e Jules de Goncourt, todos praticando uma técnica de escrita na qual a natureza basta pelo que é, cabendo ao escritor, tal qual coube ao cientista, aceitá-la à sua verdadeira forma, sem querer modificá-la, embelezando-a ou falseando-a. No lugar de falsear a realidade para agradar a plateia, distanciando-a de seus problemas e angústias, as obras naturalistas registram a situação vivida pelas personagens, num trabalho no qual imperam a observação apurada e a análise profunda da situação apresentada.

A obra naturalista também deve ser impessoal. O escritor deve tentar ser imparcial, sem praticar julgamentos que afetem a conclusão espontânea de seus trabalhos, caminhando sempre no rumo da análise, evitando situações perigosas que o direcionem para hipóteses ou sínteses que lhe façam perder o foco da realidade que se pretende ilustrar tal qual se apresenta. O exercício da escrita está, como nas ciências, em ser o escritor/cientista um mero emissor da realidade, plasmando-a o mínimo possível sob a sua ótica e subjetividade, mantendo suas opiniões para si mesmo, de tal sorte que sua emoção não interfira na objetividade do material que se apresenta. É o exercício da impessoalidade do autor que permitirá tanto mais a ausência de julgamentos morais no curso de criação das personagens, viabilizando-se a moral através da verdade.

Desse modo, não se fazem necessárias as personagens perfeitas e adocicadas, embelezando e subvertendo a natureza real das coisas. São elas nada mais do que fôrmas pré-concebidas e estereotipadas de sentimentos rasos e vazios. Tais criações, só resvalam na necessidade da mentira como forma de se praticar a moral, situação inaceitável para os naturalistas. A natureza não é maniqueísta; não se

compraz com aqueles que só são bons ou só são maus. Todos somos híbridos, uma miscelânea de sentimentos, ações, perplexidades e matizes cheias de cores e sabores. Assim é a vida; assim somos nós e assim devem ser as personagens naturalistas, cujos comportamentos e atitudes devem ter uma linha lógica de continuidade, como bem vemos ao longo das obras de Santareno.

Ao contrário de personagens perfeitas e edulcoradas, o naturalismo prega a construção de personagens impelidas pela força de seus nervos e humores e pela determinação de seu sangue e destino genético, demonstrando uma fauna de seres enredados em uma teia que lhes confecciona desprovidos de livre arbítrio e poder de escolha. Em suma, seres como os retratados no universo de Santareno.

Assim, verificamos em Santareno um gosto acentuado por obras dramáticas pinceladas de tintas trágicas, fato que torna sua produção híbrida como muitas de suas melhores personagens e com uma técnica rigorosa na construção de personagens que primam pelo naturalismo. Embora não tenhamos nesse trabalho, como material de comparação, acesso às peças encenadas, artefatos que nos permitiriam uma análise mais apurada dos muitos elementos que transformam um texto em um espetáculo, a leitura atenta da obra de Santareno nos dá indícios da riqueza de detalhes na caracterização de seus tipos marcantes. Embora tenhamos no texto lido os detalhes do cenário, das vestimentas, do espaço e do tempo no qual se deslocam as tramas contadas, nada parece ser mais rico enquanto substrato de análise que as ações das personagens, seus sentimentos exteriorizados, vertidos em retratos vivos daquilo a que o ser humano é capaz. As emoções tão humanas, tão contraditórias, tão verdadeiras e tão à flor da pele, em situações que estão sempre a beira de explosões incontidas, dão a perceber como as personagens correspondem a uma força poderosa na obra santareniana, talvez sua maior virtude.

Se as melhores formas de caracterizar personagens são aquelas que nos permitem ver e ouvir através daquilo que umas dizem das outras, acrescentando-se a esse rol o leque de ações produzidas pelas mesmas personagens, a trama que se apresenta se mostra fértil e valorosa em conteúdo analítico. Não é à toa que se considere o material humano criado por Santareno como um dos mais ricos e complexos enquanto espelho da diversidade e pluralidade humana. Homens e mulheres em situações trágicas que correspondem a um reflexo trágico da sociedade oprimida pelo regime Salazarista.

A importância na construção dessas personagens não pode, entretanto, roubar o brilho e a intensidade de outro elemento, que junto ao material humano criado pelo autor, corresponde, em minha opinião, ao que de mais brilhante Santareno produziu:

os signos presentes em todas as suas peças, todos eles muito férteis em múltiplos significantes, dos quais já tratamos.

BIBLIOGRAFIA

BARATA, José Oliveira . Do Romantismo ao Naturalismo. In: História do teatro Português. Lisboa, Universidade Aberta, 1991.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha (2001). De Frankenstein ao transgênero. Rio de Janeiro, Editora Agora da Ilha.

FOUCAULT, Michael (2006). História da Sexualidade 1. Rio de Janeiro, Ed Graal.

FURLANI, Jimena (2003). Mitos e Tabus da Sexualidade Humana. Belo Horizonte, Editora Autêntica.

GOFFMAN, Erving (1983). Estigma; notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro, Zahar.

GOUHIER, Henri (1958). L'oeuvre théâtre. Paris, Flammarion.

GREEN, James. N & Polito, Ronald (2004). Frescos Trópicos. Rio de Janeiro, Editora José Olympio.

MENDEONÇA, Fernando (1971). Para o estudo do teatro em Portugal. Assis, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis.

MOISÈS, Massaud (1972). Guia Prático de Análise Literária. São Paulo, Cultrix.

MURARO, Rosie Marie & BOFF, Leonardo (2002). Feminino e masculino: Uma nova consciência para o encontro das diferenças. Rio de Janeiro, Sextante.

NOLASCO, Sócrates (1995). O Mito da Masculinidade. Rio de Janeiro, Rocco.

NOLASCO, Sócrates (2001). De Tarzan a Homer Simpson; banalização e violência masculina em sociedades contemporâneas ocidentais. Rio de Janeiro, Rocco.

PRADO, Décio de Almeida (1964). A personagem no teatro. In: A personagem de ficção, FFLCH, USP, boletim nº 284(pp. 67-73).

REBELO, Luiz Francisco (1977). História do Teatro Português. Lisboa, Publicações Europeia América.

SIMÕES, Júlio Assis. Homossexualidade masculina e o Curso da Vida: Pensando idades e identidades sexuais. In: PISCITELLI, Adriana, GREGORI, Maria Filomena & CARRARA, Sérgio (org.), Sexualidades e Saberes: Convenções e Fronteiras. Rio de Janeiro, Garamound, 2004.

SULLIVAN, Andrew (1996). Praticamente Normal- Uma discussão sobre o homossexualismo. São Paulo, Companhia das Letras.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (org.) , O corpo educado; pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2001.

ZOLA, Emile (1979). O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro. São Paulo, Editora Perspectiva S.A.