



Nautas no leme do destino: Bernardo Santareno e uma concepção católica da tragédia.

Sailors in the rudder of destiny: Bernardo Santareno and a catholic conception of tragedy

Profa. Dra. Fernanda Verdasca Botton, Universidade do Grande ABC

Resumo: Partindo de um estudo intertextual a analisar as peças **Édipo Rei** e **Antônio Marinheiro (o Édipo de Alfama)**, o presente artigo tem duplo objetivo: diferenciar o trágico em Sófocles e em Bernardo Santareno e, posteriormente, analisar como essas diferentes concepções do trágico refletem, respectivamente, o pensamento social do mundo grego antigo e do mundo católico português moderno.

Palavras-chaves: tragédia, livre-arbítrio, intertextualidade, Bernardo Santareno.

Abstract: Taking as starting point the intertextual study examining the plays *Édipo Rei* and *Antônio Marinheiro (o Édipo de Alfama)*, this article has two objectives: first distinguish the tragic in Sophocles and Bernardo Santareno and subsequently analyze how these different conceptions of the tragic reflect, respectively, the social thought of the ancient Greek world and the Catholic Portuguese modern world.

Keywords: tragedy, free-will, intertextuality

O trágico nos diferentes tempos.

Dialogando com Sófocles, Bernardo Santareno traz para o teatro moderno a situação-chave vivida na obra **Édipo Rei**: em ambos os textos um homem, sem o saber, comete os crimes de parricídio e de incesto.

Porém, apesar de utilizarem a mesma situação-chave, as obras em questão revelam autores que refletem em seus textos escolhas sujeitas ao seu tempo e às suas crenças.

Inicialmente observamos que os dramaturgos escolhem diferentes cenários para seus enredos. Sófocles refere-se a Tebas, cidade da Grécia, e Bernardo Santareno a Alfama, um bairro de Lisboa, cidade de Portugal. A importância desta transposição pode ser compreendida se estudarmos o título escolhido para cada um dos textos.

Primeiramente devemos observar que o nome *Édipo*, título e denominação da personagem principal da tragédia sofocliana, passa a figurar como subtítulo na denominação do texto santareniano. Além disso, acrescido a

este nome, encontramos não mais um adjetivo de poder social (“Édipo Rei”), mas sim uma locução adjetiva a expressar o local de nascimento da personagem (“Édipo de Alfama”). Sendo assim, enquanto a personagem sofocliana é o rei dos habitantes de Tebas, Santareno encontra em Alfama, bairro pobre de Lisboa, seu “Édipo”: um homem comum, pertencente a uma classe social menos abastada.

Observamos que, ao trocar o adjetivo monárquico pela locução adjetiva a expressar um lugar habitado por pessoas humildes, Bernardo Santareno não infringiu nenhuma das regras do clássico aristotélico (pois, para Aristóteles a personagem trágica imita “homens (...) melhores do que o que são na realidade” (ARISTÓTELES, 1969, p. 242.)). Porém, apesar de não transgredir diretamente o que foi dito pelo teórico grego, Santareno revela, ao contrário do que foi colocado por Sófocles, que seus “homens melhores” não mais serão reis ou rainhas, mas sim seres mais humildes de sua sociedade.

Devemos observar ainda que o título criado por Bernardo Santareno nos mostra que sua personagem masculina não mais será denominada de Édipo, mas sim de António Marinheiro.

Na língua original do texto sofocliano, o grego, o nome Édipo (*Oidípous*) significa “pés inchados” e, segundo a personagem do mensageiro, Édipo foi assim denominado porque foi encontrado com os tornozelos amarrados e o pé inchado, defeito que lhe ficou desde a infância, sendo assim, o nome do rei “relembra esse infortúnio” (SÓFOCLES, 1990, p.72).

Quanto ao texto santareniano, o nome de António não se refere à etimologia que lhe deu origem (no latim, *Antonius*, que significa “inestimável”), refere-se sim à crença religiosa dos que o encontraram abandonado na “noite de Santo António” (SANTARENO, v.2, 1988, p. 94). Além disso, segundo a própria personagem-título, como “(...) qualquer nome religioso tem que ter apelido (...) Foi o ti´Zé da Guia que se lembrou: Marinheiro...António Marinheiro [porque] dentro de um barco que ele me tinha achado” (ibidem, loc. cit.).

Porém, se o próprio texto santareniano revela o motivo que faria com que sua personagem tivesse como nome António Marinheiro, trazemos ao nosso trabalho um trecho da tragédia sofocliana que poderia nos dar outra

explicação para o “apelido” dado a esta personagem. Em **Édipo Rei** diz Jocasta:

Sobem à mente de Édipo, como soubestes,/ inquietações sem número (...) / Se nada consegui com minhas advertências,/ volto-me a ti, divino Apolo Lício,/ que em teu altar estás mais próximo de nós,/ prostrada e súplice com minhas oferendas;/ peço-te que, purificando-nos da mácula,/ possa trazer-nos afinal a salvação./ Todos nós (por que negar?) sentimos medo hoje,/ iguais a nautas ao notarem que o piloto/ perde o domínio do timão e desespera. (SÓFOCLES, 1990, p.47).

Observando os versos citados, podemos acrescentar que Santareno pode ter dado a “alcunha” de *Marinheiro* à sua personagem não só porque António fora achado em um barco, mas também porque o texto que lhe servira de paradigma revela, neste trecho, que as personagens pertencentes ao trágico sentem medo como os nautas/marinheiros que estão em águas desconhecidas.

Para melhor compreendermos esta relação, acrescentamos que dentre os símbolos atribuídos ao mar, figura-se “o inconsciente” (LEXIKON, 1997, p.135). Este simbolismo é extremamente importante, pois nos aponta que as “inquietações sem número” vividas na tragédia sofocliana já foram “relidas” por uma outra personalidade, não dramaturgica, mas sim psiquiátrica, o Dr. Sigmund Freud. Freud observou que um dos principais medos a assolarem nosso inconsciente é a não superação do que ele denominou de *complexo de Édipo*.

Sendo assim, ao denominar sua personagem de António Marinheiro, Bernardo Santareno imprime à sua peça três elementos importantes: a religiosidade cristã (advinda do povo português), o trágico (advindo da tragédia clássica e do próprio trágico que é a existência humana) e o estudo dos medos que habitam o inconsciente humano (proveniente, possivelmente, de sua formação acadêmica como médico-psiquiatra).

Salientamos, porém, que, se na peça de Sófocles as “inquietações sem número” assolam principalmente o filho da relação incestuosa, em Bernardo Santareno, uma outra Jocasta, designada pelo dramaturgo do século XX como Amália, não mais se prostrará aos deuses para purificar-se de sua mácula e

conseguir a salvação; ao contrário disso, devido à presença de António Marinheiro, ela será o principal nauta a lançar-se no mar de seus próprios medos.

No segundo ato, Amália narra a António Marinheiro o sonho que a inquieta:

Todas as noites, António, todas as noites! Uma vez eu estava numa casa muito grande, bonita... Um palácio como o dos reis! Com tectos todos de ouro e as paredes de espelho. Tinha mais de mil salas, umas a comunicar com as outras, cada qual mais rica... Mas, por mais que procurasse, não achava a porta da rua; andei assim, perdida naquela casa, um dia, uma noite inteira... Cada vez que me chegava às paredes – todas de espelho – pra ver se dava com a porta, queres saber? Queres saber o que eu via?! Não, não era eu que aparecia no espelho: eras tu, António. Tu inteiro, assim como agora te vejo! Eras tu, mais de cem, mais de mil vezes, em cada parede, em cada canto, em cada um daqueles malditos espelhos! (*Lágrimas, transida, a suar de angústia*) A certa altura, eu já não via mais nada – cega, ceguinha de todo! – sentia o meu juízo correr, como o fim dum novelo que a gente desenrola no chão; e, com todas as minhas forças, bati com as duas mãos naquela parede, a ver se ela se abria, se me deixava fugir dali pra fora!... (*Aproxima-se de António: ternura e pavor*). Quando olhei pro espelho quebrado aos meus pés... não era eu, eras tu que lá estavas! (*Acarinhando, com as mãos, o rosto de António*). Tinhas um grande golpe aqui... este olho vazado... e o pescoço cortado separado da cabeça... Jesus, nem me quero lembrar! (*Tapa os olhos com a mão*). (...) corria sangue – senti-o em minhas mãos, ensopou-me os pés! – corria sangue verdadeiro de tuas feridas... Eram rios de sangue a correr entre os bocados de espelho (...)" (SANTARENO, v.2, 1988, p. 55).

Trabalhando primeiramente com a relação entre o paradigma sofocliano e o intertexto santareniano, podemos perceber que o sonho de Amália a aproxima ainda mais da possível comparação com a fôrma da tragédia grega.

Primeiramente salientamos que, no sonho de Amália, ela habita um palácio de reis. Além disso, assim como na fábula sofocliana (e na própria teoria criada por Aristóteles acerca da tragédia), o tempo no sonho é

correspondente a uma revolução solar (“um dia e uma noite inteira”). Por fim, e o que nos parece ser o mais importante de tudo, Amália vê António no espelho e, como em um reflexo de sentidos, tem nos seus olhos a cegueira edipiana e no seu juízo o correr d’o fim de um novelo”.

Antes de compreendermos o pensamento santareniano expresso neste sonho de Amália, trazemos ao nosso trabalho algumas informações que, teorizadas pelo helenista Jean-Pierre Vernant, nos ajudarão a compreender o pensamento trágico existente em **Édipo Rei**.

Segundo Vernant, a tragédia surge na Grécia no fim do século VI a.C., sendo que “antes mesmo que se passassem cem anos, o veio trágico se tinha esgotado e, quando, na Poética, procura estabelecer-se a teoria, Aristóteles não mais compreende o que é o homem trágico que, por assim dizer, se tornara estranho para ele.” (VERNANT, 1999, p.07).

A crítica que o estudioso moderno faz ao antigo baseia-se no fato de que a obra aristotélica, escrita no século IV a.C., não dá o devido valor a um elemento que Vernant julga ser fulcral para o entendimento do trágico grego: nas personagens deste trágico não existia a categoria da vontade tal qual a conhecemos hoje.

Sobre este fato, salienta Vernant:

“(…) a experiência ainda incerta e indecisa daquilo que na história psicológica do homem ocidental, será a categoria da vontade (sabe-se que não há na Grécia antiga um verdadeiro vocabulário do querer), na tragédia, exprime-se sob a forma de uma interrogação ansiosa a respeito das relações do agente e de seus atos: Em que medida o homem é realmente a fonte de suas ações? No próprio momento em que sobre elas o homem delibera em seu foro íntimo, elas não têm sua verdadeira origem em algo que não é ele mesmo? A significação delas não permanece opaca àquele que as empreende, uma vez que os atos tiram sua realidade não das intenções do agente, mas da ordem geral do mundo à qual só os deuses presidem?” (ibidem, p. 23).

Se aplicarmos estas observações de Vernant à peça **Édipo Rei**, perceberemos que todas as ações das personagens principais são guiadas, na verdade, para que se cumpra o que os deuses lhes destinaram.

Nesse sentido, observamos que Jocasta, no início da vida de Édipo, após ouvir do oráculo que o filho tido com Laio assassinaria o próprio pai, comete a ação de entregar a criança para ser exterminada por um pastor; porém esta entrega faz com que Édipo encontre Pôlipo e Mérope e destes se considere filho legítimo. Posteriormente, já com mais idade, Édipo, após visitar o oráculo de Delfos e escutar deste que cometeria os crimes de parricídio e incesto, tem a ação de abandonar Corinto (tencionando afastar-se, portanto, do que lhe fora destinado); porém, naquela que pensa ser a “sua” caminhada, encontra o seu verdadeiro pai e, sem o reconhecer como tal, acaba cometendo o primeiro crime de sua trajetória trágica. Finalmente, já na entrada de Tebas, Édipo ouve o enigma da Esfinge e, pensando ser um poderoso decifrador, decide enfrentar o mostro e interpretar a adivinha que lhe fora dada; porém mais uma vez, a ação de decifrar o enigma acaba sendo a concretização do que os oráculos haviam previsto, pois, como prêmio, Édipo ganha o trono de Tebas e a rainha desta terra como esposa (ou seja, sem o saber, Édipo comete o crime de incesto do qual tencionara fugir). Sendo assim, por mais que Jocasta e Édipo tenham pensado realizar ações próprias, estas eram, na verdade, presididas pelos deuses que faziam dos humanos seus títeres.

Se adicionarmos a este pensamento expresso por Vernant o pensamento aristotélico de que, na tessitura da tragédia grega, o autor deve observar que os elementos só devem ser inseridos quando colaborarem com o entendimento da fábula, podemos dizer que o próprio Sófocles constrói o seu texto objetivando mostrar, através de cada diálogo a formar o todo, a subserviência dos mortais ao destino que lhes fora impingido. Uma prova disso é que, no final da peça sofocliana, o coro dos anciãos de Tebas, como a falar pela sabedoria dos deuses, torna pública a regra do trágico grego dizendo: “Vossa existência, frágeis mortais/ é aos meus olhos menos que nada/ Felicidade só conheceis/ imaginada; vossa ilusão/ logo é seguida pela desdita” (SÓFOCLES, 1990, p.83).

Ou seja, se o frágil e mortal Édipo cometera, já no princípio da peça, a *hybris* de pensar-se “rei ‘salvador’, (...) deus que tem nas suas mãos o destino de sua cidade” (VERNANT, 1999, p. 67), homem que impôs “silêncio à Esfinge”

(SÓFOCLES, 1990, p.37), no desenrolar desta fábula, a luz do reconhecer-se irá aos poucos entrando na mente desse mortal e acabará por fazê-lo ver, no findar da peça, que o “Destino” lança “em negros abismos” (ibidem, p. 87) os homens que ousam enfrentar os Deuses.

Nesse sentido, podemos concluir que, como salientou Margot Berthold ao analisar o teatro sofocliano, o autor de *Édipo Rei* “(...) dá aos deuses a vitória, triunfo integral, sobre o destino terrestre (...) Pois em tudo isso não existe nada que não venha de Zeus (...)” (BERTHOLD, 2000, p.110).

Acrescentamos ainda que, de acordo com a mitologia grega, o Destino é um deus que “tem debaixo dos pés o globo terráqueo e nas mãos a urna fatal que encerra a morte dos mortais” (VICTORIA, 2000, p. 36) sendo que, quem executa as ordens deste deus impiedoso são as fiandeiras da vida humana conhecidas como Moiras. Essas, identificadas com as Parcas romanas, são três: “Cloto segura na mão uma roca à qual leva presos fios de todas as qualidades: de seda e ouro para os homens cuja existência há de ser feliz, e de lã e cânhamo para todos aqueles que são destinados a serem desgraçados” (ibidem, p.116). Láquesis (ou Décuma) dá a volta ao fuso no qual os fios vão se enrolando e Átropos (ou Morta) inspecionaria o trabalho e, “(...) valendo-se de uma tesoura muito comprida, corta, repentinamente (...) o fio fatal. Jovens e velhos, ricos e pobres, pastores e monarcas, nada escapa à divindade inexorável” (ibidem, loc.cit.).

Essa explicação mítica do deus Destino e de suas fiandeiras nos possibilita melhor compreender não só a nomenclatura dada ao *topoi* da tragédia, que se refere a uma fatalidade que esmaga o homem e reduz a nada sua ação, designado como *destino* ou *moira*, mas também o próprio sonho que atormenta a Amália santareniana.

Amália (uma Jocasta intertextual) tem como seu reflexo no espelho António (um Édipo intertextual), porém, se tal qual as personagens trágicas ela não enxerga a verdade dos acontecimentos (está “cega, ceguinha de todo” para a compreensão dos fatos), diferente destas, o novelo da vida que possui é desenrolado não por outrem (não pelos deuses, moiras ou parcas), mas sim por si mesma (“o fim dum novelo que a gente desenrola pelo chão”

(SANTARENO, v.2, 1988, p. 55)). Ou seja, se na mitologia greco-latina e na própria concepção da tragédia são os seres superiores quem regem a vida e o futuro dos seres humanos, no texto santareniano será o próprio homem (simbolizado aqui pela primeira pessoa do plural – *a gente*) quem desenrolará o novelo da trajetória e do fim de sua vida.

Com o intuito de comprovar que a idéia aqui exposta não está alicerçada apenas em uma palavra que compõe o sonho de Amália, trazemos outros fatos do enredo que, adicionados a concepções cristãs de mundo, tornarão esta idéia mais compreensível.

Primeiramente salientamos que Amália é costureira. Ou seja, metaforicamente, ela possui um trabalho que lhe dá a livre escolha de poder utilizar-se dos fios, modernamente já transformados em tecidos, como desejar a sua vontade.

Observamos ainda que as ferramentas deste trabalho de Amália são constantemente trazidas ao texto como um elemento importante para o entendimento do enredo.

Lembramos que, no primeiro ato da peça santareniana, três meses após o assassinato de seu marido, Amália “cose à mão um pano verde” (SANTARENO, v.2, 1988, p. 13) e, conversando com a mãe, revela dois fatos importantes. O primeiro, dito em tom de brincadeira, que a corda a sustentar os tecidos no teto servirá para que ela se enforque. O segundo, em tom de tristeza, que suas mãos estão amaldiçoadas e destinadas a “cumprir um fadário” (ibidem, p.16), pois seu “Deus não dorme” (ibidem, p.28) e, portanto, é sabedor do mal que ambas fizeram.

Já no segundo ato, a transcorrer na noite de Natal, um ano após o assassinato de seu marido, a costureira Amália acrescenta ao luto que vestira até então uma possível felicidade que lhe parece ser oferecida: a vontade de viver com António Marinheiro e de cortar da vida deste, com sua “tesoura” (ibidem, p. 60), todos os anos que ele sentira a infelicidade de não ter pai nem mãe, de ter que viver “no meio da gente tão suja, tão reles (...) que nada era bastante nojento”, de ter “todos os vícios e (...) inveja dos assassinos” (ibidem, p. 61), de ser, portanto, como seu amigo Rui.

No último ato, seis meses após o casamento com António, “sobre o anel de corda (donde (...) pende apenas um pano de seda escarlata, longo, a rasar o pavimento)” (ibidem, p. 67), a costureira Amália, apesar de sentir-se adorada como uma “santa de altar” (ibidem, p.68) e de viver com um homem com “mãos de seda fina” (ibidem, p. 69), terá de coser um novo tecido de sua vontade: escolher se compactua com o verde que vem dos olhos do almur e de Rui ou com a exigência de morte feita pelos habitantes de Alfama.

Podemos observar que os símbolos colocados por Santareno na construção de seu trágico são diferentes dos símbolos utilizados não somente no trágico sofocliano, mas também e principalmente na própria concepção do que, segundo Vernant, seria o trágico grego.

Como primeiro símbolo a ser analisado, observamos a cor verde inserida no enredo do texto santareniano. Conforme o dicionário de símbolos, cito aqui o de Herder Lexikon, o verde é a “(...) cor do reino vegetal, sobretudo do desabrochar da primavera, da água, da vida, do frescor e da mediação entre o vermelho do fogo do Inferno e o azul do Céu.” (LEXIKON, 1997, p. 202 - 203).

Comparando Amália a Jocasta, teríamos que aquela vê em si uma *hybris* semelhante à da rainha pagã: o ser superior (em Jocasta, os deuses, em Amália, o Deus) sabe que ela cometera o erro de banir o filho da família que o gerou. Porém, se ambas possuem uma mesma *hybris*, Amália, ao contrário de sua personagem paradigma, não estará sujeita ao pensamento que rege o trágico grego (o de que os homens têm suas ações presididas, na verdade, pelos deuses). Ao contrário disto, Amália (que por ser costureira reúne em si, simbolicamente, Cloto, Láquesis e Átropos) cose o tecido verde de seu futuro e, desse modo, mostra que terá uma nova oportunidade de escolher, num tempo católico, entre o pecado do Inferno ou a redenção do Céu.

Para que melhor compreendamos essa construção feita por Bernardo Santareno, é necessário acrescentarmos a este momento da análise considerações acerca da idéia religiosa de livre-arbítrio e de como o homem escolhe sua condenação ou redenção final segundo o catolicismo.

O livre-arbítrio e a psicologia modificando o trágico.

Cerca de cinco séculos antes da escrita de **António Marinheiro**, em 1486, o humanista italiano Giovanni Pico della Mirandola, no texto intitulado **Discurso sobre a Dignidade do Homem**, narra como o Deus católico concedeu ao ser humano o livre-arbítrio. Segundo Mirandola, o homem possui um lugar muito especial dentro da criação e este fato estaria indicado nas próprias palavras das Escrituras que atestam ter sido o homem o único feito à imagem e semelhança do criador. Assim, narra o humanista, após “o sumo Pai, Deus arquiteto” (MIRANDOLA, 2001, p. 52) ter criado o mundo com perfeição, não encontrou bem maior a ser dado àquele que era sua imagem e semelhança do que a capacidade de escolher. Desta forma, explica Pico della Mirandola, Deus, colocando o primeiro ser humano

(...) no meio do mundo, falou-lhe Desse modo: Ó Adão, não te demos nem um lugar determinado, nem um aspecto que te seja próprio, nem tarefa alguma específica, a fim de que obtenhas e possuas aquele lugar, aquele aspecto, aquela tarefa que tu seguramente desejares, tudo segundo o teu parecer e a tua decisão. A natureza bem definida dos outros seres é refreada por leis por nós prescritas. Tu, pelo contrário, não constringido por nenhuma limitação, determiná-la-ás para ti, segundo o teu arbítrio, a cujo poder eu te entreguei. Não te fizemos nem celeste nem terreno, nem mortal nem imortal, a fim de que tu, árbitro e soberano artífice de ti mesmo, te plasmasses e te informasses, na forma que tivesses seguramente escolhido. Poderás degenerar até aos seres que são bestas, poderás regenerar-te até às realidades superiores que são divinas, por decisão do teu ânimo. (MIRANDOLA, 2001, pp.52 e 53).

Sendo assim, enquanto o homem da antiguidade clássica estava sujeito ao destino que lhe fora traçado pelos deuses e, mesmo quando julgava esboçar sua vontade, na verdade só confirmava sua subserviência, o homem da era católica, segundo o humanista do século XV, recebeu de seu Deus o livre-arbítrio, segundo expõe Mirandola, para degenerar-se ou regenerar-se.

Portanto, na peça santareniana, apesar de ter cometido a mesma falha da Jocasta sofocliana, a Amália, por ser católica será dada uma chance de regeneração: comportar-se como mãe do filho que gerou.

Nesse sentido, salientamos que Bernardo Santareno freqüentemente insere nas falas de Amália o tom maternal que Sófocles não utilizara em sua Jocasta.

Salientamos que, no final do primeiro ato, Santareno frisa com a rubrica que a carícia que Amália faz em António é “confusamente maternal” (ibidem, p. 38). No segundo ato, abundam expressões que demonstram que Amália vê António como sua criança: “(...) ele é ainda novinho (...) Um anjo (...) tem beicinhos de criança” (ibidem, p. 47), “o meu rapazinho” (ibidem, p. 59), “eu nunca pensei em ti assim... como homem (...) Tu és um rapazinho” (ibidem, p. 63), “Quem me dera que tu fosses pequenino, António! (...) (*Amália, sempre com a cabeça de António entre as mãos; a cantar devagarinho, em toada e jeito de embalar*) Dorme, dorme, meu menino” (ibidem, p. 64), “Podia ser sua mãe...” (ibidem, p. 65).

Quanto ao terceiro ato, mesmo tendo casado com António, Amália ainda expressa por ele, cada vez mais explicitamente, sentimentos muito mais maternos do que maritais:

Queria abraçar-te tanto, tanto, que tu...Queria poder ter-te aqui, dentro de mim, como a gente tem Nosso Senhor quando comunga: que nada, nem mesmo o que tu pensas, ficasse fora de mim!... Isto é esquisito, bem sei, mas... (verdade feroz) eu gosto tanto de ti, António! (Muito doce, como que iluminada) Que feliz é a mãe que traz o seu filhinho, o seu amor, escondido nas entranhas! Ninguém lhe toca, ninguém lhe fala, ninguém o vê!... (Violência crispada) Era assim... era assim que eu te queria, António! Quem dera que tu ti fizesses pequeno, pequenino, até caberes todo aqui, no meu ventre!... (ibidem, p. 85)

Vejamos como esse tom maternal inserido em Amália a afasta do paradigma sofocliano e a aproxima de uma interpretação psicanalítica do complexo de Édipo.

Primeiramente salientamos que em texto intitulado “*Édipo sem complexo*”, o helenista Jean-Pierre Vernant reflete sobre a pertinência ou não da transposição da peça sofocliana para a teoria psicanalítica construída por Sigmund Freud e propagada por outros psiquiatras.

No referido texto, Vernant salienta que Freud, em obra intitulada **A interpretação dos Sonhos** (publicada em 1900), vê “(...) no amor da criança por seus pais, no ódio pelo outro, o nó dos impulsos psíquicos que determinarão o aparecimento posterior das neuroses” (VERNANT, 1999, p.53).

Além disso, salienta o helenista, para comprovar essa teoria, Freud vê na perpetuação do sucesso da tragédia **Édipo Rei** não a manifestação de um pensamento grego próprio do século IV a.C., nem as qualidades literárias do texto, mas sim “(...) a existência (...) universal, na psique infantil de uma constelação de tendências semelhantes àquela que conduz o herói à sua perda” (ibidem, p. 54).

Eximindo-se de analisar se a teoria de Freud é ou não correta no que se aplica à psicanálise, o helenista Jean-Pierre Vernant objetiva, no referido texto, deixar claro que a punição sofrida por Édipo não tem origem no desejo inconsciente de parricídio e incesto que este sente, mas sim no pensamento próprio do século IV a.C. que vê nos deuses a origem de toda ação humana.

Porém, se Vernant se exime de criticar diretamente a Freud, não faz o mesmo quando se refere a um seguidor do psicanalista austríaco, Didier Anzieu, que, em 1966, decide aplicar os conceitos freudianos inserindo-os diretamente na fábula construída por Sófocles.

Apesar do texto de Anzieu ser posterior ao texto santareniano, traremos ao nosso estudo algumas críticas proferidas por Vernant pois, se as idéias expostas por Anzieu não encontram respaldo no enredo de **Édipo Rei**, algumas delas o encontrariam em **Antônio Marinheiro**.

Vernant critica Anzieu quando este expõe que na peça sofocliana o casamento de Jocasta com Édipo é movido pelo desejo sexual incestuoso que o filho já nutria pela mãe. De acordo com o helenista, o pensamento do psiquiatra em questão está errôneo por três motivos: o primeiro é que Édipo vê Mérope e não Jocasta como sua mãe; o segundo, é que Édipo partilha do leito da rainha não por atração sexual, mas sim porque adivinha o enigma da esfinge e Jocasta lhe é, assim como o posto de rei, um prêmio; o terceiro, é que Sófocles apagou de sua tragédia “(...) tudo aquilo que, antes da revelação

final, podia evocar nas relações pessoais entre o marido e a mulher as ligações de um filho com sua mãe” (ibidem, p. 69).

Porém, se o pensamento de Anzieu (e de Freud, através desse) não pode ser aplicado ao cerne da tragédia sofocliana, ao enredo santareniano ele seria profundamente pertinente. Para comprovarmos este fato basta lembrarmos que Bernardo Santareno não concede a António nenhuma mãe que substitua o amor que Amália não lhe dera; além disso, na noite de Natal, o pedido de casamento feito por António e aceito por Amália é movido por sensações confusas de amor filial/maternal e pelo desejo de concretizar instintos carnis de prazer; por fim, como vimos há pouco, o dramaturgo e psiquiatra Bernardo Santareno frisa, por diversas vezes, o tom maternal em sua Jocasta.

Sendo assim, se o cerne do texto sofocliano não imprime nem a Édipo nem a Jocasta a *hybris* incestuosa pensada por Freud, no texto santareniano essa é extremamente presente.

Acrescentamos, contudo, que o próprio Jean-Pierre Vernant observa que Sófocles, apesar de não ter colocado como centro de sua tragédia o desejo edipiano de incesto, já percebe, através da fala de Jocasta, a existência deste entre os mortais. Diz Jocasta a Édipo na tragédia sofocliana: “Não deve amedrontar-te, então, o pensamento/ dessa união com tua mãe; muitos mortais/ em sonhos já subiram ao leito materno. / Vive melhor quem não se prende a tais receios.” (SÓFOCLES, 1990, p. 67).

Vejamos agora a teoria criada pelo psiquiatra austríaco Sigmund Freud que, no final do século XIX, observou psicanaliticamente este desejo incestuoso que muitos mortais nutrem pelo leito materno.

Segundo Freud, o ser humano adulto possui dois princípios, o de “prazer” e o de “realidade”. Durante o desenvolvimento humano, o tempo infantil é regido somente pelo “princípio de prazer” e, por este motivo, nas três fases pré-edipianas, a criança sente satisfação em sugar o leite materno (na fase oral), em controlar a retenção ou expulsão das fezes (na fase anal) e em perceber a libido localizada nos órgãos genitais (na fase fálica). Porém, com o intuito de disciplinar a criança e inserir no futuro adulto o “princípio da

realidade”, existirá, conforme a teoria freudiana, a manifestação psicológica do “complexo de Édipo”. Neste momento do desenvolvimento psíquico infantil, “(...) o envolvimento íntimo do menino com o corpo da mãe leva-o a um desejo incestuoso de união sexual com ela (e, como reação de ciúme,) (...) o progenitor do mesmo sexo surgirá como rival na afeição do progenitor do sexo oposto” (EAGLETON, 2003, p.214).

Freud ainda afirma que a superação do “complexo de Édipo” ocorrerá quando o menino sentir a ameaça de castração pelo pai e, identificando-se com esse, assumir o papel simbólico de masculinidade empurrando o seu desejo proibido pela mãe para a ilegalidade do inconsciente e tornando-se, na vida consciente, o patriarca de uma nova família.

Observando a relação existente entre Amália e António santarenianos, podemos dizer que há nessas personagens uma clara referência ao “complexo de Édipo” teorizado por Freud, pois, como já vimos, a união desse casal é uma amálgama de desejos sexuais e sentimentos materno-filiais. Porém, salientamos que, como António ainda não conhecia Amália, o crime de assassinato por ele cometido contra o pai não fora movido pelo ciúme, mas sim porque António “não podia agüentar mais aquele ódio” (SANTARENO, v.2, 1988, p. 33) que José lhe demonstrava no primeiro encontro.

Antes de compreendermos o caso clínico edipiano de António a ser analisado neste divã dramatúrgico criado por Bernardo Santareno, compreendamos o caso clínico Amália: a mulher que agoniza por sentir a *hybris* de ter cometido o pecado de renegar o próprio filho e que deseja, como fiandeira do seu próprio destino, ter o livre-arbítrio de regenerar-se desta escolha feita no passado.

Para isto, salientamos que ao sonho de Amália e ao tom maternal que essa usa para falar com António, Bernardo Santareno adiciona em seu texto marcas temporais e de cenário que reforçam a idéia de que a peça em questão constrói uma tentativa de regeneração psíquico-católica dessa mãe santareniana.

Quanto às marcas temporais colocadas na peça, destacamos dois momentos que se referem à possível regeneração através de um “novo

nascimento” do menino António. Evidenciamos, primeiramente, que Santareno distanciou em três meses o assassinato de José ao primeiro encontro de Amália com António, sendo que, se somarmos a estes três meses o tempo de seis meses (transcorridos do casamento de Amália e António até a descoberta de que eles são, na verdade, mãe e filho), teremos um dramaturgo a construir temporalmente os nove meses de uma estranha e nova gravidez. Além disso, o segundo ato da peça santareniana transcorre na noite de Natal, noite não só a lembrar o nascimento de Cristo, mas também, na peça em questão, a marcar o momento em que a mãe Amália traz para o seio de sua família (sem ainda o saber, mas já a o pressentir) o filho que havia sido renegado (possibilitando-lhe, portanto, um novo nascimento).

Quanto à marca de cenário que pode comprovar que Amália deseja tecer o caminho de trazer de volta o filho banido, evidenciamos que o terceiro ato da peça santareniana terá a seguinte imagem principal:

Sol-poente: far-se-á incidir sobre o anel de corda (donde, neste ato, pende apenas um pano de seda escarlate, longo, a rasar o pavimento) um foco de luz vermelha. Pretende-se assim sugerir o laço forca que serviu a Jocasta, na tragédia de Sófocles, para consumir o seu suicídio (ibidem, p. 67).

Nessa rubrica, a explicar o cenário do terceiro ato, Bernardo Santareno explicita que o laço da forca a pender sobre Amália tem como paradigma o laço que Jocasta utilizou para cometer suicídio (ou como escrevera Sófocles, “a corda laço retorcido” (SÓFOCLES, 1990, p.86) que estrangula Jocasta), porém, apesar de o dramaturgo português não ter explicitado, o pano de seda escarlate que pende do laço e rasa o pavimento pode nos trazer a imagem de um sangue que sairia do útero materno e concretizaria o (re)nascimento do filho António.

A lembrança é pertinente, pois, no final do segundo ato, António, infantil, diz a Amália:

Tenho certeza que não é de agora a tua voz... Ouvi-a muitas vezes, antes de te ver, Amália! Muitas vezes, muitas, muitas... escondida, como um fio de água clarinha, no fundo da fala de outra gente, ou no vento, ou no mar (...) era ela, era a tua voz, Amália! E eu ficava todo

a tremer, alagado em suores frios, com um gosto a sangue na boca (...) (SANTARENO, v.2, 1988, p. 64).

Ou seja, se interpretarmos as palavras de António como se elas pertencessem a símbolos psicológicos, teríamos que esse sente a voz de Amália a falar-lhe pelas águas de sua vida: pela água clara do líquido amniótico em que ele habitava quando feto, pela água vento do tempo que o levou para longe de sua mãe, pela água mar de seu inconsciente que lhe trouxera novamente à presença daquela que o gerou.

Além disso, o gosto passado de sangue na boca de António e o pano vermelho que, no presente, sai do laço e rasa o palco no terceiro ato da peça poderiam simbolizar o nascimento e o renascimento do filho de Amália.

Dessa forma, ao invés de utilizar a corda-força para punir-se do erro, Amália, uma Moira a tecer os próprios fios de sua existência, fará sair de seu útero não o pano de lã ou cânhamo que marca os homens infelizes, mas sim um pano de seda escarlate e um homem com “mãos de seda fina” (ibidem, p. 69). Homem cuja existência poderá ser, após ter tido o amor materno-edipiano de sua mãe, feliz.

Porém, apesar de ter utilizado o livre-arbítrio católico na tentativa de regenerar-se e, em um novo nascimento, possibilitar uma nova chance de felicidade a seu filho, Amália, porque fez a regeneração através da carne e não do espírito, realizou uma escolha que não será aceita pela sua sociedade católica.

Para melhor compreendermos a não aceitação da escolha de Amália, é necessário que examinemos o pensamento do filósofo que primeiro teorizou acerca do livre-arbítrio: Santo Agostinho.

Entre 394 e 395 da era Cristã, Santo Agostinho terminou a obra intitulada **O Livre-arbítrio**. O texto patrístico em questão tem como tema exortar a bondade divina de ter concedido ao homem a capacidade de decidir seus caminhos; além disso, observando a existência do mal na humanidade de sua época, Agostinho também quer provar que, mesmo quando o ser humano escolhe o caminho errôneo, o mal nasce desse ser e não de Deus que lhe concedeu a chance de pecar e que o castigará pela falta cometida.

No capítulo 18 da terceira parte do referido texto, dentre as razões a explicar o porquê da escolha errônea feita pelo homem, o filósofo salienta que a expulsão de Adão e Eva do Paraíso já mostrou “(...) a natureza corpórea ser de grau inferior à natureza espiritual.” (AGOSTINHO, 1995, p. 135). Além disso, acrescenta Agostinho, “(...) quando a vontade – esse bem médio – adere ao Bem imutável, o qual pertence a todos em comum, e não é privativo de ninguém, (...) quando a vontade adere ao Sumo Bem, então o homem possui a vida feliz.” (ibidem, p. 140).

Aplicando os ensinamentos de Agostinho ao texto santareniano, teremos que o povo de Alfama, tal qual o pensamento agostiniano, condena Amália porque vê nela uma mulher cuja natureza espiritual sucumbiu à natureza corpórea ao aceitar António como esposo. Além disso, por ter praticado o pecado de incesto, Amália deve ser castigada pela falta cometida, pois seus atos foram contrários ao que poderia ser designado como “Bem imutável”. Por fim, acrescentamos que os habitantes de Alfama exigem que ela cometa suicídio e mostre, dessa maneira, que aderiu, ao punir-se com a privação da vida, ao que acreditam ser o “Sumo Bem” pregado pelo catolicismo.

É pertinente ainda trazermos a esta análise um outro pensamento agostiniano que será de suma importância para compreendermos este povo que condena os atos de Amália: a teoria da predestinação.

Santo Agostinho ensinou que Adão, antes da queda, tinha livre vontade e teria podido abster-se do pecado. Mas como ele e Eva comeram a maçã, a corrupção entrou neles e passou a toda a sua descendência, de modo que ninguém, pelos próprios poderes, pode abster-se do pecado. (...) Mas, pela livre graça de Deus, certas pessoas (...) são escolhidas para ir para o céu; estes são os eleitos. Não vão para o céu porque são bons; todos nós somos inteiramente depravados, exceto quando a graça de Deus, que só é concedida aos eleitos, nos permite ser de outra maneira. Não se pode dar nenhuma razão que explique o fato de alguns serem salvos e o resto condenado; isso é devido a uma escolha de Deus sem motivo algum. A condenação é uma prova da justiça de Deus; a salvação, de Sua misericórdia. Ambas revelam a Sua bondade. (RUSSEL, 1957, p. 69).

O pensamento agostiniano anteriormente exposto acaba por nos denunciar uma proximidade entre o homem sujeito aos deuses trágicos e aquele que está sujeito ao Deus católico. Apesar de o homem católico ser dotado da categoria de vontade que faltaria ao primeiro, não depende de suas decisões ele estar ou não entre os eleitos para a salvação (ou seja, os atos do homem católico são por ele realizados, porém Deus já sabe qual é o destino que a cada homem cabe).

Nesse sentido, é possível entender a fala dita por Amália em tom de “rugido feroz” nos momentos finais da peça:

Pois então não sabe?! Deus sabe tudo, tudo!, diz você muito bem. Até sabia – ora, como a gente sabe que temos cinco dedos em cada mão, e dois beiços na boca... –, até sabia quem era este homem (indica António que se contorce agonicamente) que me queria tomar por mulher! Até sabia que... (no vértice da tragédia, horrível, as mãos enclavinhadas no ventre; aproximando-se de Rosa que, com receio e o espanto, tinha recuado) que eu ia casar-me com meu próprio filho (SANTARENO, vol.2, 1988, p. 100).

Cabe a esse momento da análise compreendermos a primeira peripécia trágica que Bernardo Santareno coloca em **António Marinheiro**: Amália acreditava em um livre-arbítrio que a levaria à regeneração (ou seja, sem o saber, ela possuía uma religiosidade mais próxima do humanista Pico della Mirandola); porém, o Deus de sua sociedade portuguesa revela-se, agostinianamente, como um Deus que, apesar de oferecer a livre vontade aos seres humanos, já os destinou à condenação ou à misericórdia.

Além disso, podemos também compreender a *anagnórisis trágica* que vem à consciência de Amália quando ela corre para mirar-se no espelho de sua casa (e indiretamente no que havia habitado seus sonhos): olhando para o seu reflexo trágico, ela observa que “não mudou nada, nada” (ibidem, p. 99).

Sendo assim, podemos concluir que apesar de a Amália ter sido concedido o dom de desenrolar o fio de sua própria vida, o Deus católico (de feição agostiniana), enquanto a observava tentando regenerar-se do pecado cometido, já sabia, como os deuses gregos da Antigüidade já sabiam acerca de Jocasta, que ela estava condenada à infelicidade.

Porém, servindo-se novamente do mecanismo da peripécia, o dramaturgo Bernardo Santareno mostrará que, por serem iguais, nem o pensamento trágico da antiguidade grega nem o do catolicismo punitivo é o que guia as ações finais de seus heróis: Amália escuta os apelos de ajuda de seu filho e, entre a cegueira trágica da vergonha a que António se propõe e a morte clamada pelos habitantes de Alfama, escolhe dar a seu descendente e a si mesma uma nova manifestação de vontade.

Ao fim do enredo, o desejo de vida é o que prevalece. Amália pede que os olhos verdes de Rui levem António de volta ao mar. Ela, por sua vez, viverá sabendo que possibilitou uma chance de felicidade a António, mas, em uivo de cio que manifesta a dor da perda, mostra ter ainda em si desejos carnis pelo próprio filho.

Observemos, nesse momento da análise, o “caso clínico” edipiano de António Marinheiro para melhor compreendermos o final escolhido por Bernardo Santareno.

Nascido em Alfama, um bairro de Lisboa, a personagem de António volta à sua terra de origem para ser o agente perturbador a romper o equilíbrio instável que seria o casamento de Amália e José. Nesse sentido, ao matar José e ao unir-se maritalmente a Amália, António não somente revive a situação-chave da obra sofocliana, mas também possibilita que Amália tenha a felicidade matrimonial e maternal que até então lhe fora negada.

Além disso, ao cometer o crime de incesto, António acaba por ser um homem que passa a viver em sua realidade o desejo que muitos já tiveram em seu inconsciente: o de “subir ao leito materno” (SÓFOCLES, 1990, p. 67). Sendo assim, regido pelo que Freud denominaria, no século XX, de “princípio do prazer”, António tem no corpo de Amália o aconchego maternal que teria um filho e, somada a esta satisfação, experimenta o desejo carnal pertinente a uma sexualidade masculina já presente.

Acrescentamos ainda que, segundo o psiquiatra austríaco Sigmund Freud, dentre os processos psicanalíticos que determinam a sexualidade do indivíduo, a superação ou não do “complexo de Édipo” é o mais importante deles. Nesse sentido, salienta Freud, após empurrar o desejo proibido pela

mãe para o inconsciente, o menino terá no pai seu modelo e, sendo assim, estará apto para assumir o papel masculino em uma nova família; porém, “(...) se o menino é incapaz de superar com êxito o complexo de Édipo, pode ficar sexualmente incapacitado para esse papel: pode favorecer a imagem da mãe acima das outras mulheres, o que pode levar à homossexualidade (...)” (EAGLETON, 2003, p.215).

Na peça santareniana, a relação entre António e Rui é permeada de referências homossexuais. No primeiro ato, ao ver a proximidade entre António e Amália, Rui tem uma “expressão crescente de náusea, de ironia ciumenta” (SANTARENO, v.2, 1988, p. 37). Além disso, no segundo ato, António confessa que Rui era seu modelo ideal de conduta e, quando ouve o assobio do amigo fica primeiramente “exuberante” (ibidem, p.65) para, posteriormente, movido por uma tentativa de não ceder a um passado libertino, pedir que Amália seja sua mulher. Por fim, no terceiro ato, duas atitudes de Rui devem ser salientadas, a primeira que ele sente um misto de “desprezo, ódio, ciúme” (ibidem, p.77) pela união de Amália e António e a segunda que ele manifesta “uma alegria ferozmente livre” (ibidem, p.101) quando percebe que o companheiro não pode pertencer ao mundo dos bons e honestos, pois é, como ele, um enjeitado (aos quais cabe encontrar somente na lascívia da prostituição e das drogas a felicidade que lhes é possível).

Observamos ainda que, apesar de a peça **Édipo Rei** não fazer referência ao homossexualismo, esse é um elemento extremamente importante na história mitológica grega da família de Édipo. Segundo a mitologia o pai de Édipo, Laio, ao tornar-se adulto, desviou seu “comportamento erótico através de uma homossexualidade excessiva” (VERNANT, 1999, p.183) que levou o jovem Crisipo a cometer suicídio; Pélops, mãe de Crisipo, ao ver o filho morto, pediu aos deuses que maculassem a descendência de Laio; sendo assim, a Laio foi imposta a pena de não ter filhos e, se os tivesse, de que seu descendente cometesse o crime de parricídio e de incesto com a mãe.

Contudo, se Sófocles escolheu retirar de sua fábula a homossexualidade de Laio (provavelmente porque esta não acrescentaria ao “todo” de sua ideologia de que os homens devem ser subservientes aos

deuses), Bernardo Santareno, ao trazer ao enredo de seu texto trechos que ligam António a uma tendência homossexual, não o faz de modo que esse fato acrescente ao entendimento do enredo.

Lembramos que no enredo santareniano, a separação de António e Amália ocorreu por duas vezes. Na primeira, Amália entrega o filho para sua mãe abandoná-lo, pois essa a convencera de que a sociedade católica de seu bairro não aceitaria uma mulher que tivesse relacionamentos sexuais com um homem casado (como o era José). Na segunda, Amália pede que Rui leve António para longe, pois a sociedade exige, como expiação do pecado carnal cometido, que ambos sejam mortos. Nos dois momentos, portanto, a separação entre Amália e António não tem um mesmo enfoque. No primeiro momento a mãe renega o filho por vergonha de ter gerado um bastardo. No segundo ela, regenerada do pecado de abandono, o protege da pena de morte que a sociedade católica lhe quer impingir por ter cometido os pecados de parricídio e incesto.

Sendo assim, a possível tendência homossexual que António tivera no passado não pode ser proveniente, como o seria se aplicássemos a teoria freudiana diretamente à peça santareniana, da proximidade amoroso-sexual entre filho e mãe. Outrossim, no futuro, a união entre António e Rui não significa que Amália entregou o filho para um relacionamento homossexual, abdicando dele como mulher, mas sim que ela viu em Rui o único modo de o filho conseguir se afastar daquela sociedade católico-punitiva.

Além disso Bernardo Santareno frisa, através das rubricas e das próprias falas de Amália, que tanto Rui quanto o almur possuem olhos verdes. Recordamos, mais uma vez, que a cor verde simboliza, não só a mediação entre o azul do Céu e o vermelho do Inferno, mas também a renovação da natureza. Desse modo, como Bernardo Santareno não coloca em seu enredo qual seria o futuro de António, podemos presumi-lo segundo os símbolos inseridos na peça. Por seguir os olhos verdes, António terá seu livre arbítrio de escolher não só entre o Céu e o Inferno católicos, mas também, e principalmente, entre continuar com os pré-conceitos que sua sociedade católica quer impingir-lhe ou renovar sua natureza. Essa renovação significaria

escolher o caminho que melhor lhe aprouver, mesmo que esse seja voltar a viver “no meio da desordem e com gente suja e reles (...) com os gatunos, mulheres da vida, tipos com vício da morfina...” (SANTARENO, 1988, v.2, p.60).

Salientamos que o pensamento da sociedade portuguesa e de Bernardo Santareno diferem quanto às personagens Amália e Antônio. Para a sociedade católico-punitiva portuguesa, representada no texto pelos habitantes de Alfama, a Amália e ao filho nunca será dada uma chance de regeneração. Para Bernardo Santareno, entretanto, Amália terá o direito de expressar sua vontade de mudança: ela escolhe separar-se do filho e, mesmo que sinta o desejo sexual por ele, permite que Antônio tenha, com míticas mãos de seda, um futuro passível de felicidade.

O trágico em uma sociedade católica.

Primeiramente, podemos dizer que Santareno revela, através do enredo de **Antônio Marinheiro (o Édipo de Alfama)** que o Deus do catolicismo, ao contrário dos deuses pagãos, concede ao homem o dom do livre arbítrio. Porém, observa o dramaturgo, se a todo homem católico existe a possibilidade de exercer sua vontade, somente alguns acreditam que essa poderia influenciar o destino que terão. Sendo assim, no enredo dessa peça, Bernardo Santareno traz à lume um povo português que, apesar de cultuar um mesmo Deus, pode ser dividido em duas crenças: enquanto alguns católicos, por pertencerem a uma crença mais punitiva (à feição do pensamento de Santo Agostinho), acreditam que a vontade humana só confirma a predestinação ao Céu ou ao Inferno; outros, por pensarem de maneira mais humanista (à feição de Pico della Mirandola), crêem na capacidade de regeneração ou degeneração do ser humano.

Nesse sentido, podemos melhor compreender a oposição trágica apresentada a Amália, heroína da tragédia santareniana: enquanto a sociedade católica portuguesa vê Amália como uma mulher cujos atos confirmam sua predestinação ao sofrimento, ela (e o próprio dramaturgo), por acreditar em um Deus mais piedoso, crê que, apesar de pecadora, possuiria (e possuirá) a

capacidade de regenerar-se e, portanto, de mudar o destino de infelicidade que lhe fora impingido.

Acrescentamos aqui que Arnold Hauser, ao teorizar acerca do motivo da inexistência da tragédia na época medieval, grifa que,

(...) na Idade Média, ser um herói trágico envolveria ser um declarado oponente de Deus e entrar em conflito com a ordem por ele estabelecida. Mas nessa época, embora houvesse diferentes graus de distância d'Ele, algo semelhante a um conflito direto com Ele era inconcebível. (HAUSER, 1993, p.106).

Podemos somar a esse pensamento de Hauser a informação de que, na época teocêntrica medieval, a crença que o ser humano possuía em seu Deus tinha como princípio que Ele, ser soberano, independente da felicidade ou da infelicidade vivida pelos mortais, é sempre um ser justo.

Bernardo Santareno, porém, dramaturgo do século XX, observa que o pensamento teocêntrico medieval, apesar de ainda persistir em Portugal, não pode mais impossibilitar a existência da tragédia, pois, se a sociedade ainda acredita nesse Deus que predestina determinados indivíduos à infelicidade, cabe ao dramaturgo revelar tragédias cujos atos das personagens colocam em questão se a ordem que foi estabelecida é realmente justa.

Dentre as tragédias que poderiam ser contadas (ou recontadas), Bernardo Santareno trouxe a **António Marinheiro (o Édipo de Alfama)** a fábula do incesto cometido entre mãe e filho, pois essa traria a seu texto não somente um diálogo dramático entre a tragédia grega e a tragédia santareniana, mas também um diálogo psiquiátrico entre o “complexo de Édipo” teorizado por Freud e o caso português de uma mãe e de um filho a viverem um relacionamento maculado pelo pecado.

No campo da dramaturgia, o autor português revelou pensar que o Deus cultuado pelo seu povo é tão punitivo quanto aquele da tragédia grega. Porém, ao contrário de Sófocles, que dá aos deuses o triunfo integral, Santareno mostra que duvida do que chamam de justiça divina. Criando uma Amália (sua Jocasta intertextual) cujos atos são sempre movidos, mesmo que inconscientemente, para a regeneração do pecado de ter abandonado o

próprio filho, o dramaturgo português acaba por clamar por um Deus no qual existisse o sentimento de perdão.

No campo da psiquiatria, o pecado carnal é o que faz as personagens santarenianas agonizarem. Nesse sentido, podemos dizer que a formação psiquiátrica de António Martinho do Rosário aproxima-se não só do pensamento freudiano da existência do desejo carnal incestuoso, mas também da idéia defendida por Freud de que todos os distúrbios emocionais são ocasionados pelas repressões sexuais a que o ser humano está sujeito (ou, como preferiria o psiquiatra austríaco: “todas as neuroses têm uma origem sexual” (SARTRE, 2005, p. 204)).

Antes de findarmos esse artigo, julgamos ser pertinente acrescentar que Santareno traz ao seu texto uma discussão Naturalista, pois a personagem de Amália sente um intenso desejo sexual por Antônio mesmo depois de saber que ele é seu filho.

Sendo assim, podemos concluir os principais elementos do trágico em Sófocles e em Santareno.

Para Sófocles, em **Édipo rei**, os homens de seu tempo, destituídos da vontade, devem se curvar ao destino que lhes foi atribuído pelos deuses.

Bernardo Santareno, por sua vez, como homem religioso do século XX, observa que o destino humano pode ter outros fios: suas personagens têm o livre arbítrio de tecer caminhos e de encontrar um Deus punitivo ou piedoso, ou seja, de acreditar no homem como eterno pecador ou como um ser passível de regenerar-se ou degenerar-se conforme exijam suas neuroses psíquicas.

Bibliografia.

AGOSTINHO, Santo. **O Livre-Arbítrio**. São Paulo: Paulus, 1995.

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1969.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2000.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura – Uma Introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2003 (5ª edição).

FREUD, Sigmund. **Edição Standard Brasileira das obras psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Volume IV: *A interpretação dos sonhos* (primeira parte). Rio de Janeiro: Imago, 1972.

HAUSER, Arnold. **Maneirismo – a crise da renascença e o surgimento da arte moderna**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

LEXIKON, Herder. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Cultrix, 1997.

MIRANDOLA, Pico della. **Discurso sobre a dignidade do Homem**. Lisboa: Edições 70, 2001.

RUSSEL, Bertrand. **História da Filosofia Ocidental**. São Paulo: Companhia Nacional Editora, 1957.

SANTARENO, Bernardo. **Obras Completas**. Lisboa: Editorial Caminho, 1988 (4 volumes).

SARTRE, Jean Paul **Freud, além da alma**. (Roteiro para um filme). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005 (2ª edição).

SÓFOCLES. **Rei Édipo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1990.

VERNANT, Jean-Pierre e PIERRE, Vidal-Naquet. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga I e II**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VICTORIA, Luiz A. P. **Dicionário Básico de Mitologia**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.