

BERNARDO SANTARENO E A REPRESENTAÇÃO DE PORTUGAL EM UM TEMPO DE TRAGÉDIA

Isabelita Maria Crosariol é Mestranda em Literatura Portuguesa pela PUC-Rio. Suas pesquisas são voltadas principalmente para obras da Literatura Contemporânea de Portugal, bem como para obras e escritores das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Contato: isabelitacrosariol@yahoo.com.br.

RESUMO

Esse artigo discute a presença do elemento trágico nas peças *O Crime da Aldeia Velha*, *António Marinheiro* (O Édipo de Alfama), e *O Pecado de João Agonia*, do dramaturgo português Bernardo Santareno, tomando as tragédias gregas e o contexto de seu surgimento como referência, e não como modelo a ser seguido.

ABSTRACT

This article discusses the presence of the tragical element in the plays *O Crime da Aldeia Velha*, *António Marinheiro* (O Édipo de Alfama) and *O Pecado de João Agonia*, from the Portuguese dramatist Bernardo Santareno, having the Greek tragedies and the context of its appearance as a reference, and not as a model to be followed.

Na decisão trágica colaboram assim os desígnios dos deuses e os projetos ou as paixões dos homens. [...] É essa presença simultânea, no seio de uma decisão, que nos parece definir, por uma constante tensão entre dois pólos opostos, a natureza da ação trágica.

Jean-Pierre Vernant

António Martinho do Rosário, médico psiquiatra e também um dos grandes nomes do teatro português do século XX, sempre se mostrou ligado às causas do lugar em que nasceu. Não por acaso, adotou o pseudônimo de Bernardo Santareno para assinar suas obras, de forma que, sempre que uma delas fosse lida, ou até mesmo assistida em um espetáculo, sua cidade de nascimento (Santarém) apareceria indiretamente ligada a ela. Ao mesmo tempo, as peças do dramaturgo português davam conta de representar um contexto muito maior, ou seja, de representar um Portugal em época de ditadura, em tempos em que, acima de tudo, desejava-se estabelecer uma ordem e, para tanto, fazia-se necessário expurgar a cidade, eliminar os bodes expiatórios, acabar com tudo aquilo que fosse considerado uma ameaça.

Era uma época de repressão e de censura, da qual até mesmo Santareno fora alvo; um momento de mortes, de perseguições, e de prisões. Assim, se no contexto da ditadura de Salazar perseguia-se, condenava-se, e matava-se em nome da ordem, é um contexto semelhante que as peças de Santareno evidenciam. Contudo, não apenas o contexto

político é trazido à tona nas peças do dramaturgo, mas também as crenças e os costumes do povo português:

O único teatro que, sem restrições, nasce do povo é o de Bernardo Santareno. Este Autor não utiliza no seu arsenal dramático nada do que não seja de autêntica ressonância popular. Por isso o seu teatro é uma verdadeira intrahistória do povo português, viva, genuína, apesar dos temas que propõe e do modo como dramaticamente os vai desmembrando ao longo das peças. (MENDONÇA, 1971, p. 55).

Contendo uma forte ressonância dos modelos das tragédias gregas, suas peças têm como matéria um universo de valores ambíguos, no qual os pensamentos ultrapassados e as representações religiosas antigas (juntamente com seus rituais e credences) são confrontados com um novo modo de pensamento social. Dessa forma, observa-se condensada, principalmente na figura de mais idosa, a existência de um pensamento mais conservador, a censura a comportamentos considerados imorais ou incorretos, um grande apelo a credences populares e a rituais de feitiçaria.

A esse modo de pensamento – que corresponde ao pensamento respeitado pela cidade – opõe-se o pensamento e as atitudes do herói da peça, que, além de serem elementos que vão desestabilizar a ordem da cidade, também representarão o novo em conflito com o antigo. A ação do herói é uma espécie de desafio ao futuro, ao destino, a Deus e a si mesmo; assim, “neste jogo, do qual não é senhor, o homem corre o risco de cair na armadilha de suas próprias decisões” (VERNANT, 1977, p. 28). Dessa forma, assim como nas tragédias, nas peças de Santareno o indivíduo é colocado em situação de agir, é apresentado no limiar de uma decisão, interrogando-se sobre o melhor caminho a seguir.

Convém mencionar que o surgimento da tragédia grega ocorreu em um momento em que a linguagem do mito deixava de apreender a realidade política da cidade. Era, portanto, um momento de ambigüidade, de conflitos entre os valores jurídicos e uma tradição religiosa mais antiga. Assim, as tragédias surgem como meio de captar a tensão e a ambigüidade do pensamento social e, por esse motivo, têm como enfoque o homem que é coagido a fazer escolhas definitivas, a orientar sua ação num universo de valores ambíguos:

Enfim, no plano da experiência humana, com o advento de que se pode chamar de consciência trágica, o homem e sua ação perfilam-se, na perspectiva própria da tragédia, não com realidades estáveis que poderiam ser delimitadas, definidas e julgadas, mas como problemas, questões sem resposta, enigmas cujo duplo sentido continua à espera de ser decifrado. (VERNANT, 1999, p. 161).

Quando o herói era questionado diante do público, era o homem grego que se descobria enigmático; a finalidade da tragédia, portanto, era a de questionar a realidade, não refleti-la. A tragédia foi para os gregos do século V não apenas um gênero importante do ponto de vista literário, já

que, além de modificar o plano das formas literárias, também modificou os planos das instituições sociais e da experiência humana.

Dessa forma, Santareno aproveita das tragédias gregas esse trabalho com a ambigüidade, com o conflito de valores, do homem que é questionado diante do público; ao mesmo tempo, o dramaturgo evidencia em suas obras os elementos da cultura e do pensamento popular. É em razão disso que as personagens das peças correspondem a tipos genuinamente populares, que não se distinguem, como no caso dos heróis gregos, pela sua elevada posição social; trata-se de personagens que se identificam com o povo mais humilde, que não possuem grandes ambições, que se originam de pequenas aldeias portuguesas. Apesar disso, são personagens vistas como uma ameaça à ordem e ao bem estar da cidade e, por esse motivo, são perseguidas, condenadas e punidas.

O Crime da Aldeia Velha, peça publicada em 1959, foi escrita a partir de uma notícia veiculada no jornal *O primeiro de janeiro*. Na notícia, publicada em 24 de maio de 1934, comentava-se a respeito de um crime, a morte de Arminda de Jesus, que fora queimada viva por um grupo de quatro pessoas. Durante o julgamento, as testemunhas ouvidas declararam que os réus não haviam queimado Arlinda, de quem eram amigos, porque a quisessem mal. Seguindo o conselho de Joaquina de Jesus, tida por eles como uma santa, espancaram-na e depois a lançaram ao fogo para a livrarem do demônio, acreditando que, após ser queimada, ela ressuscitaria.

Na peça de Santareno, ocorre uma situação bastante semelhante. A moça perseguida e posteriormente queimada viva chama-se Joana, uma garota de 25 anos e de grande beleza, a quem se atribui a responsabilidade por uma série de acontecimentos ruins que ocorrem na cidade, tais como a morte de Antônio e do Senhor Rui, que morreram enquanto brigavam (a briga ocorrera em função de uma disputa, já que os dois rapazes gostavam de Joana). Aos olhos da cidade, as mortes que ocorriam eram decorrentes do fato de a moça estar possuída pelo demônio. A solução, portanto, era exorcizá-la, mas, diante da recusa do padre Júlio e do padre Cláudio, que afirmavam que a moça não estava possessa, um grupo de mulheres decide realizar um ritual chamado de "fogo santo"; queimam-na viva, e ela morre.

Traçando um paralelo com a tragédia grega, pode-se dizer que o povo da aldeia acreditava que ela estivesse possuída por um *daímon*, termo que designa um "tipo de potência divina, pouco individualizada, que, no mais das vezes, é nefasta ao coração da vida humana" (VERNANT, 1977, p. 22). Dessa forma, os sentimentos, as falas e as ações de Joana eram percebidos como a expressão de uma potência religiosa, de *daímon* que agia através dela, e que colocava em risco toda a cidade. Joana é acima de tudo um bode expiatório, já que tirar-lhe o demônio era uma forma de tentar restituir a paz ao lugar. Como justificativa para a atribuição dessa responsabilidade pelas mortes à Joana também há como agravante o fato de sua mãe ser considerada, antes de morrer, uma bruxa, uma vez que:

Essa loucura do erro ou, para dar-lhe seus nomes gregos, essa *áté*, essa *Erinýs* assedia o indivíduo a partir de seu interior; penetra-o como uma

força religiosa maléfica. Mas, mesmo identificando-se com ele, ela é ao mesmo tempo exterior a ele e o ultrapassa. Contagiosa, a poluição do crime, indo além dos indivíduos, prende-se à sua linhagem, ao círculo e seus parentes; pode atingir toda uma cidade, pode poluir todo um território. Uma mesma potência de desgraça, no criminoso e fora dele, encarna o crime, seus mais longínquos princípios, suas últimas conseqüências, o castigo que ressurgue ao longo de gerações sucessivas. (VERNANT, 1977, p. 44)

Dessa forma, assim como Édipo e seus descendentes, na tragédia grega, pagaram pelo erro de seu pai, quando este se uniu a Crisipo, Joana também pagaria pelo erro de sua mãe. Além disso, todos os acontecimentos seriam decorrentes de outro fato ocorrido vinte anos antes, já que Deus teria condenado Aldeia Velha a pagar pelos pecados do padre Guilherme que, segundo sugere o texto, não apenas saía com as mulheres, mas também molestava as crianças. Também o fascínio que Joana exerceu sobre o padre Júlio pode ser percebido como uma extensão da condenação de Deus ao lugar, uma vez que, em conseqüência do erro do antigo padre, a cidade toda pagava com desgraças.

Já no início da peça, é possível formular algumas considerações sobre as personagens. Zefa, senhora de 70 anos, que realizará o "ritual de libertação do demônio", inicialmente está a rezar; extremamente beata, comenta que ser padre é o cargo mais alto que um homem pode ter; acredita que o destino a Deus pertence, ainda que, ao final, ela própria se encarregue de realizar o destino de Joana. Florinda, por sua vez, é a mãe do padre Júlio; respeita muito a opinião de seu filho e, por esse motivo, hesita em acreditar nos comentários de que Joana estaria possessa, e nas insinuações de que haveria algo entre Joana e Júlio. Já Margarida, moça de 20 anos, bem menos cortejada na cidade que Joana, nutre-lhe certa antipatia, e condena algumas de suas atitudes. Rita, mãe de António, morto juntamente com o senhor Rui, enquanto os dois brigavam por causa de Joana, também tem fortes motivos para odiar Joana, assim como Teresa, cujo filho morreu um dia depois que Joana o segurou no colo, ou Maria da Cruz, que acreditava que seu filho havia se transformado em lobisomem por se encantar pela moça.

Assim, a partir da caracterização das personagens, é possível perceber a aldeia como um lugar extremamente preso a credices, cuja chegada do novo padre, inicialmente vista como salvação, é posteriormente concebida como algo que contribui com a desordem, como uma oposição aos pensamentos e às crenças da cidade. Por esse motivo, mesmo depois que o padre Júlio e o padre Cláudio asseguraram que a moça não estava possessa e que, por esse motivo, não haveria motivo para que a exorcisassem, Zefa e as outras mulheres decidiram lidar com a situação a seu modo.

Se a forma trágica aristotélica coloca em foco o homem em conflito com o mundo em que se insere, o que se observa nessa peça de Santareno – ainda que não se trate de uma tragédia –, mais precisamente em relação à Joana, é a presença de uma personagem percebida de forma conflituosa

com Aldeia Velha, pois essa se mostra contrária aos conselhos que lhe são dados pelas outras mulheres, e desdenha todos os rapazes que se mostram interessados nela. Segundo as outras mulheres, Joana, por não ter interesse em nenhum dos rapazes que desejam casar-se com ela, demonstraria ser presa da vaidade. Logo, de acordo com o pensamento trágico, é possível afirmar que a vaidade, *hybris* que a caracteriza, é o que a conduz à queda e à inevitável punição.

A princípio, Joana não acredita que esteja possuída pelo demônio, afinal o padre Júlio e o padre Cláudio haviam lhe dado essa certeza e, pensando em seu bem estar, também haviam sugerido que ela se mudasse da aldeia. Contudo, após uma conversa com Florinda, na qual esta lhe afirma que acredita que Joana de fato tem o demônio no corpo, Joana reconhece sua falha, aceita o próprio erro e, acreditando estar possessa decide se submeter ao “fogo santo” para ser purificada. Ocorre então, a partir desse reconhecimento (*anagnórisis*), uma mudança nos acontecimentos (*peripécia*) e, com isso, a *catástrofe*, ou seja, a morte de Joana.

Assim como em *O Crime da Aldeia Velha*, também em *Antônio Marinheiro* (O Édipo de Alfama), peça de 1961 baseada na tragédia de Sófocles, observa-se a perseguição da sociedade a uma mulher, cuja vida tem sido marcada nos últimos tempos por uma série de acontecimentos ruins, que parecem ser resultado de uma influência maligna, de uma maldição, ou até mesmo de um castigo de Deus. Logo no início da peça, após derrubar sem querer água quente em Aninhas, Amália deixa transparecer em sua fala a existência desse suposto castigo, de uma suposta punição divina em razão de um erro que cometera no passado: diz que está doida varrida, que suas mãos estão amaldiçoadas, que anda a cumprir um fadário, uma vez que Deus não dorme, vê tudo, nunca esquece...

A idéia desse castigo divino é retomada por Amália várias outras vezes no decorrer da peça, sendo que, a cada novo comentário que ela faz sobre o assunto, é censurada por sua mãe Bernarda, que pede para que ela se cale. Esse pensamento recorrente de Amália funciona na obra como forma de evidenciar um trauma da personagem, uma culpa que ela carrega por ter abandonado uma filha que tivera; já no caso de Bernarda – que foi de fato quem separou a criança (um menino, na verdade) de sua mãe – a fala de Amália funciona como uma forma de lembrá-la de que fora a responsável por tudo, ainda que se recuse a admitir isso.

Nesse ponto, cabe ressaltar o fato de que, tendo sido escrita em meados do século XX, a peça de Bernardo Santareno muito provavelmente recebeu influências das idéias de Sigmund Freud, entre elas, a do Complexo de Édipo. Afinal, enquanto a tragédia sofocliana tem como tema “o poder absoluto de Édipo e da *hybris* que necessariamente decorre disso” (VERNANT, 1977, p. 79), a peça do dramaturgo português é centrada na relação entre Amália e Antônio (que ora se apresenta como relação entre mãe e filho, ora como relação entre amantes), bem como nos sentimentos de culpa e de desejo que dela advém. Trata-se de uma obra elaborada

segundo uma perspectiva que coloca em foco o indivíduo, suas contradições e seu bem estar consigo mesmo – e não mais o bem estar e a ordem da cidade –, que é conseguido quando o indivíduo (no caso, Amália) assume seu erro, verbaliza seus incômodos e, assim, purifica-se. Eis, portanto, o motivo pelo qual Amália, contrariando os apelos da multidão, não se mata: ela não se sente culpada; logo, não vê razão para seu castigo.

Assim como Jocasta, Amália, sem o saber, casou-se com seu próprio filho depois que este matara seu marido. Contudo, se na tragédia grega o casamento de Édipo com a rainha Ite foi concedido como um prêmio por decifrar o enigma da Esfinge, na peça de Santareno o casamento de António e Amália é uma conseqüência da paixão, palavra que já do ponto de vista etimológico oferece uma dimensão do que poderia ocorrer a partir da união dos dois. Além disso, se em *Édipo Rei* Jocasta era cúmplice de Laio – pois, não somente conhecia a profecia que afirmava que seu filho mataria seu marido, mas também tinha conhecimento de que o rei mandara matar o menino que dera à luz –, em *António Marinheiro*, Amália é tão vítima da situação quanto António, já que desconhecia o fato de que tivera um filho, e não, uma filha, como pensava até então.

A Esfinge, por sua vez, funciona na peça de Santareno como um elemento desencadeador da separação de António e Amália. Surge personificada no Rui-corvo, no Rui-esfinge, o antagonista de Amália cujos olhos trazem um segredo, que provavelmente está relacionado à existência de um envolvimento amoroso entre ele e António. Além disso, o assobio de Rui, juntamente com o riso da louca – personagem cuja função na peça poderia ser comparada a de Tirésias no texto de Sófocles –, correspondem a elementos anunciadores da tragédia. Já em relação à personagem de António (que, ao contrário do que ocorre no texto grego, não é personagem principal da obra), merece destaque o fato de que ter matado seu próprio pai não foi intencional, mas sim um ato de legítima defesa.

Na peça, a escolha de Alfama, um dos bairros típicos da cidade de Lisboa, como lugar onde se passam as ações das personagens não é despropositada: no bairro é possível observar vestígios das ocupações romana e árabe, assim como influências da cultura muçulmana, em suas ruas estreitas. Ao mesmo tempo, o lugar é um retrato do povo que ali vive e de seus costumes; um espaço onde o passado convive com o presente e, portanto, um lugar ideal para mostrar uma personagem que expõe um novo pensamento que se opõe aos antigos valores tidos como corretos pelo povo do lugar.

Todavia, esse confronto entre passado e presente não é apenas percebido na escolha espacial, ou na exposição por Amália de uma nova forma de pensar; também ao serem retomados os mitos de Jocasta e de Édipo é possível perceber o diálogo entre o antigo e o novo, já que o mito original se transforma, atualiza-se e populariza-se: António, o “Édipo de Alfama” é um marinheiro, Amália, uma costureira que vive com a mãe Bernarda; não há um oráculo que exponha a profecia. Na peça, os sinais de que António é filho de Amália, e que auxiliam o reconhecimento por parte do leitor/espectador, são veiculados pelas falas das personagens, por

gestos, ou por elementos presentes no cenário; logo, a imediata simpatia e admiração de António pelo pai, sua voz parecida com a dele, seu desejo de ficar próximo a Amália, sua semelhança física com ela, o ato de Amália colocar a mão sobre o ventre, ou até mesmo a corda vermelha (que remete ao suicídio de Jocasta por enforcamento, após descobrir que Édipo era seu filho) são elementos que possibilitam deduzir a relação de parentesco entre Amália e António. Mesclando elementos da tragédia e também da cultura e dos hábitos de Portugal, *António Marinheiro* possibilita, portanto, dois tipos de reconhecimento por parte do leitor/espectador: o primeiro, o reconhecimento da tragédia de Sófocles (a versão mais conhecida sobre o mito de Édipo); o segundo, o reconhecimento do que é típico em seu país, o modo de falar, o vinho, as tabernas, o fado.

Data do mesmo ano (1961) a publicação de *O Pecado de João Agonia*, peça que, assim como as demais obras de Santareno, retrata as ações dos homens em um espaço no qual predominam os valores tradicionais, a religiosidade, a crença em pragas e em feitiços. O local escolhido, um lugarejo serrano e primitivo de Portugal, aparece na obra em contraste com a metrópole Lisboa, cidade pela qual Fernando (o irmão do protagonista) tem grande fascínio, mas que corresponde, para João Agonia, a um lugar de experiências e recordações terríveis, ao qual ele não deseja mais voltar. A peça tem como tema uma falta cometida por João, e que aparece ao mesmo tempo como um "erro" de espírito, *uma poluição religiosa*, e uma fraqueza moral. Conforme afirma José, pai de João, seu filho cometera um pecado que era como uma praga de Deus, "pior que doença mais ruim, pior que a morte" (SANTARENO, 1969, p. 22), pois o demônio estava entranhado no seu sangue, e onde quer que ele estivesse, lá estaria o seu pecado.

Convém enfatizar essa questão do pecado, já presente no título da obra, como consequência de um pensamento dividido entre as vontades e as paixões do homem e o desígnio de Deus, e não mais de um pensamento no qual se confrontavam as escolhas dos indivíduos e as vontades dos deuses, no caso da tragédia grega. O "erro" de João implica, portanto, nesse lugar fortemente influenciado pelo cristianismo, a noção do pecado como aquilo que se opõe à vontade de Deus. Assim sendo, tal como se faz com um cão aleijado, não resta outra alternativa, a não ser matá-lo, tarefa prontamente realizada pelos outros quatro homens da família: o pai, o irmão e dois tios de João Agonia. Para Aristóteles, "se o sofrimento ocorre entre pessoas de família, como, por exemplo, se o irmão mata, tenta matar ou faz qualquer outra coisa deste gênero ao seu irmão, ou o filho ao pai, ou a mãe ao filho, esses são os casos que devem ser aproveitados" (ARISTÓTELES, 2004, p. 64). Dessa forma, é exatamente esse recurso que Santareno empregará para elaborar um texto que suscite temor e compaixão.

Ser homossexual, portanto, é o "erro" de João Agonia que o leva da prosperidade para a desgraça. Contudo, conforme evidenciado na peça, não se trata de um erro resultante da maldade do rapaz, mas decorrente de uma praga rogada por Rosa, avó de João, enquanto Rita (mãe do rapaz) o

10.17771/PUCRio.escrita.9898

doi

tinha em seu ventre: “Que a lua ruim faça ninho no coração da tua cria! que sejam verdes os seus olhos e verde o seu destino” (SANTARENO, 1969, p. 137). Eis a razão pela qual os olhos verdes de João assumem uma grande importância para a peça: não apenas são um sinal de que a praga havia dado certo, mas também são um símbolo de uma cegueira que não é física, mas sim, uma cegueira da razão.

A cegueira também está presente em Toino, rapaz que João salvou dos lobos, e que serviu de inspiração para a criação de uma escultura que, ao final da peça, está sem os olhos, cega, o que torna possível deduzir que Toino cometera a mesma “falta” de João. Na peça, há vários sinais dispostos, desde o seu início, que permitem ao leitor/espectador compreender qual é o “pecado” de João Agonia: a indiferença dele em relação às investidas de Maria Giesta, a perturbação do rapaz quando seu irmão comenta a respeito de Lisboa e, principalmente a respeito dos homossexuais da cidade, entre outros... Porém, apenas quando Manuel Lamas – que fora colega de quartel de João em Lisboa – revela o pecado, é que ocorre o reconhecimento por parte das demais personagens (que portanto, também estavam cegas), e com isso a peripécia, que culmina na morte de João Agonia.

O Crime da Aldeia Velha, António Marinheiro (O Édipo de Alfama), e *O Pecado de João Agonia* correspondem, portanto, a obras com grande apelo popular, em que predominam as cenas do cotidiano, e que apresentam uma forte sugestão de erotismo e de religiosidade. Além disso, são peças em que predomina um olhar que se volta para o marginalizado, para o perseguido, de maneira a condenar qualquer tipo de discriminação. São obras que, por meio da exposição do sacrifício – ou, em *O crime da aldeia Velha*, da tentativa de sacrifício – de um bode expiatório, não deixam de realizar uma crítica às perseguições e “sacrifícios” realizados durante a ditadura.

Essas peças inicialmente parecem levar o leitor, por meio de sinais presentes no texto (e que para as personagens servem como meio de reconhecer as culpas de Joana, de Amália, e de João Agonia), a aceitar que realmente há algum “espírito mau” (um *daímon*) agindo naquelas personagens, e que por isso elas devem ser punidas. Contudo, no decorrer das peças, há a quebra dessa expectativa: Joana, que deveria sobreviver mesmo após ser queimada, morre; Amália, ao contrário do mito Jocasta, em que foi inspirada, não se suicida; João Agonia, que já em seu sobrenome traz a ânsia de morte e a decadência, ao morrer revela a sede de morte dos outros quatro Agonias, e a decadência de uma família... A responsabilidade então se desloca: a responsável pelo casamento de Amália com o filho é Bernarda; o verdadeiro crime ocorrido em Aldeia Velha é o assassinato de Joana; os dois tios, o irmão e o pai de João Agonia são a verdadeira ameaça, lobos em pele de cordeiro muito mais perigosos do que os autênticos lobos que atacavam a cidade.

Nessas três peças de Santareno, assim como ocorre nas tragédias gregas, os protagonistas são colocados em situação de agir, são apresentados no limiar de uma decisão, interrogando-se sobre o melhor

caminho a seguir. São coagidos a fazer escolhas definitivas, a orientar sua ação num universo de valores ambíguos. Por terem pensamentos e atitudes que se opõem aos antigos valores tidos como corretos pelo povo do lugar, tais personagens (Joana, Amália e João Agonia) são percebidas como ameaças, são consideradas como bodes expiatórios cuja eliminação garantiria o restabelecimento da ordem no local. Contudo, contrariamente ao que ocorre nas tragédias (em que os heróis têm uma posição social elevada), os protagonistas das peças de Santareno correspondem a tipos genuinamente populares, sem grandes ambições, originários de pequenas aldeias portuguesas.

Se nos textos das tragédias gregas observava-se um pensamento no qual se confrontavam as escolhas dos indivíduos e as vontades dos deuses, nas peças de Santareno, em decorrência da forte influência do cristianismo em Portugal, perceber-se-á um pensamento dividido entre as paixões do homem e o desígnio de Deus. Dessa forma, todas as credences e práticas religiosas estarão fortemente presentes, assim como os conceitos de culpa e de pecado. Além disso, se, de acordo com Aristóteles (2004), o sofrimento entre pessoas da família deveria ser aproveitado em uma tragédia como forma de suscitar o temor e a compaixão, nas peças de Santareno, o núcleo familiar também estará em evidência, de forma a garantir que esses mesmos sentimentos sejam provocados.

Convém ressaltar que afirmação de que é possível observar ressonâncias do modelo da tragédia grega nas peças de Bernardo Santareno não implica dizer que as peças do dramaturgo sejam ou tenham necessidade de ser como os textos gregos. As tragédias da Grécia continham a representação das ações do homem grego, eram comprometidas em expor um tempo, um lugar, um pensamento social dividido. Eram produto de uma época, assim como o são as peças de Santareno, que evidenciam a sociedade portuguesa com seus valores, crenças e costumes, em um tempo de tragédia, em um tempo de repressão e de censura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, p. 64.

MENDONÇA, Fernando. **Para o Estudo do Teatro em Portugal**. Assis: Faculdade de. Filosofia, Ciências e Letras, 1971, p.55.

SANTARENO, Bernardo. **O Pecado de João Agonia**. 2. ed. Lisboa: Ática, 1969, p.22.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 28.

_____. "O Deus da Ficção Trágica". In: **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 161.

