



TENSÃO ESTÉTICA: DISSONÂNCIA ENTRE ELEMENTOS DA TRAGÉDIA E O CONTEÚDO ÉPICO NA OBRA *O PUNHO*

Vol. 1 nº 2 jul./dez. 2006

p. 179-195

*Edina Boniatti*¹

*Eliane Brenneisen*²

Unioeste / Cascavel

Resumo: Neste artigo, parte-se da premissa de que, em uma obra literária, os aspectos ideológicos encontram-se presentes não só nos fatores sócio-culturais abordados pelo autor, mas também na forma estética dada à obra. Isso porque caracteres ideológicos fundem-se indissolavelmente à realidade material do signo, que, por sua vez, não pode ser separado da forma que adquire o todo do enunciado. Desse modo, o procedimento analítico aqui adotado volta-se para o conteúdo temático, o estilo verbal e a construção composicional como componentes indissociáveis entre si, buscando na construção estética da obra *O Punho* (1980) de Bernardo Santareno os elementos que deixam transparecer a discordância entre o conteúdo de caráter épico, que fundamenta a temática da obra, e o desvio que ocorre, em vários momentos ao longo da fábula, para o conflito de ordem individual da personagem protagonista.

Palavras-chave: Forma, conteúdo, teatro épico e trágico, questão agrária.

Abstract: In this article, we begin from the premise that, in a literary work, the ideological aspects are found not only in the social-cultural aspects approached by the artist, but also in the aesthetic form given to the work. That is because ideological characters are welded indissolubly to the material reality of the sign, that, in its turn, cannot be separated from the form that the whole acquires from the statement. In this way, the analytical procedure adopted here turns towards the thematic content, the verbal style and compositional construction as indissociable components among themselves, searching in aesthetic construction of the work *O Punho* (1980), by Bernardo Santareno, the elements that allow us to see the disagreement between the content of epic character, that is the basis of the thematic of the work, and the shifting line that occurs, in many moments along the fable, to the individual conflict of the main character.

Key words: Aesthetic form, content, epic and tragic play, agrarian question.

INTRODUÇÃO

(...) a adequação do objeto ao sujeito, ou da forma ao conteúdo, pode existir como uma possibilidade imaginária somente quando de um ou outro modo, já tiver sido concretamente realizada na vida social, de modo que realizações formais, bem como defeitos formais, possam ser tomados como sinais de uma configuração social e histórica correspondente, mais profunda, que é tarefa da crítica explorar.

(Fredric Jameson, *Marxismo e Forma*)

Neste trabalho, propomo-nos a analisar aspectos sócio-culturais e estéticos da obra *O Punho* (1980) do escritor português Bernardo Santareno, cujo comprometimento com as questões sociais, políticas, econômicas e culturais é perceptível desde o início de sua produção dramática. Embora não seja possível, nos limites deste artigo, apreciá-las *vis a vis*, cabe lembrar que nelas Santareno mostrou-se preocupado em evidenciar as contradições da sociedade portuguesa em face do novo estágio do capital que recebe, dentre outras denominações, a de capitalismo tardio³. De acordo com Cevasco (2003), é natural em uma sociedade desse modo estruturada que a literatura reflita a problemática social, colocando em evidência a necessidade de modificações de base sócio-econômica.

Notemos, todavia, que a obra de arte constitui-se enquanto reflexo social de uma maneira mais profunda do que o conteúdo temático é capaz de denotar, pois, mesmo que implicitamente, a forma estética que o conteúdo recebe oculta indícios ideológicos. Diante disso, a adequação entre a forma e o conteúdo que em uma obra de arte realiza-se, ou não, torna-se uma representação da própria configuração social, haja vista que a forma recebida pela construção artística é “um dos índices mais precisos da sua realização no momento histórico; na verdade, a forma é apenas a elaboração do conteúdo no domínio da superestrutura” (JAMESON, 1985: 252). Desse modo, forma e conteúdo não podem ser tomados como elementos independentes um do outro, ao contrário a análise de uma obra de arte só realiza-se efetivamente se ambos forem tidos como indissociáveis.

Por isso, para entendermos os fundamentos utilizados pelo artista na intenção de sustentar a proposta de um teatro político-pedagógico, bem como os conflitos ideológicos da época em que a obra foi produzida, é importante que, primeiramente, apresentemos um breve panorama do contexto sócio-histórico português representado no texto dramático. Adotaremos, pois, uma das proposições lançadas por Umberto Eco (2001) para o estudo sociológico da literatura. Assim, tomaremos a obra literária, não como um documento representativo de um momento histórico, mas como uma elaboração formal que precisa ser interpretada a partir de uma relação dialética entre a obra de arte “como fato estético e a sociedade como contexto explicativo, onde o elemento social determina as escolhas estéticas mas onde também o estudo da obra e das suas características permite melhor compreender a situação de uma sociedade” (ECO, 2001: 182).

Nessa perspectiva, além dos fatores sócio-culturais que despontam da obra, propomo-nos a investigar uma questão que muito estranhamento nos causa: Santareno - que já se libertara da forma trágica na elaboração de sua dramaturgia, como muito bem nos mostram as peças épicas *O Judeu* (1965), *O Inferno* (1967), *A Traição do Padre*

Martinho (1969), *Português, escritor, 45 anos de idade* (1974) - em *O Punho* apropria-se de um conteúdo que requer ser abordado a partir de um prisma épico, mas, em determinadas cenas, apropria-se de fundamentos que engendram a forma trágica.

PORTUGAL: REVISITANDO PÁGINAS DA HISTÓRIA

Na busca de compreensão sobre o processo de desenvolvimento histórico português, recordemos, em um primeiro momento, que a ordem do mundo e o modo de ser das coisas em uma sociedade refletem e são um reflexo do imaginário de um povo, como também o espaço povoado por construções míticas⁴. Assim as palavras de Fernando Pessoa: “O mito é o nada que é tudo”⁵, ainda que tomadas isoladamente do restante do poema, sintetizam, através da antítese nelas presente, a força e a significação dos mitos enquanto elementos viscerais na constituição da realidade. Isso pode ser, por exemplo, observado em *Os Lusíadas* de Camões em que Vasco da Gama aparece como um herói divinizado, cuja façanha de incorporar a Ásia à esfera da influência de Portugal associa-se às aventuras do herói mítico Hércules. Diante disso, nesse poema épico, “predestinado por sua situação geográfica, nos limites do mundo antigo, a abrir novos horizontes, Portugal surge como uma nova Roma, terra mítica destinada a dominar o mundo” (BRUNEL, 2000: 224).

É notório na epopéia Camoniana que o mito presente deixa transparecer o intuito de dominação, de demonstração de poder e força de uma nação frente ao mundo. Intuito que, segundo Hannah Arendt (1989), possibilitou o surgimento do denominado Imperialismo. A incessante disputa das nações pela primazia mundial inicia-se quando a burguesia, classe detentora da produção capitalista, rompe as amarras das barreiras nacionais e busca em novas terras a expansão econômica. Expandir passou, então, a significar – a partir da ampliação dos domínios nacionais – posicionar-se frente ao mundo como nação cuja superioridade cultural, política e econômica faz com que seja merecedora do poder conquistado.

E é com o propósito de manter o controle político conquistado que, em 1961, Portugal entra em confronto com as colônias Guiné, Angola e Moçambique. Instala-se, então, no país um clima de total desconforto, pois é difícil aos portugueses, que vêem os seus filhos partirem para as guerras, compreenderem o motivo daquelas lutas. Afinal, quem exatamente estaria sendo favorecido ou lesado com elas? Atravessava o país momentos de tensão em que os trabalhadores tinham seus gemidos de insatisfação abafados pelo sistema ditatorial. Aqueles muitos que viviam no Alentejo, recebiam pelo trabalho diário sem estarem certos de que, no dia

seguinte, teriam trabalho. Talvez na crueza dessas guerras - que marcaram um retorno de muitos portugueses ao seu país mortos, mutilados, com seqüelas psicológicas ou sentindo-se desterrados em sua terra devido ao longo tempo em que longe dela passaram - esteja escondido certo atrelamento ao passado de vitórias, uma vez que o domínio dessas colônias representavam um último vínculo com o tempo em que o país imperava sobre outras nações.

Foi nessa década marcada por confrontos, de acordo com Netto Simões (1998), que o marxismo tornou-se referência ideológica entre os universitários portugueses. São, pois, esses jovens que começam a desencadear uma reação revolucionária no país, discutindo, por exemplo, sobre a necessidade de reforma do ensino superior, sobre o autoritarismo e as ações repressoras do governo ditatorial. Esse repensar de ideologias acaba por levar aos trabalhadores rurais a questionar a distribuição das terras. Inicia-se, assim, a luta pela terra e uma das razões que impossibilitam o acordo “entre latifundiários e trabalhadores tem base nas suas origens, pois os primeiros herdaram as terras dos seus antepassados (e por isso defendem o sistema que garante a permanência de tal privilégio) e os trabalhadores, ao contrário, só possuem o seu trabalho” (SIMÕES, 1998: 206). Vivem e trabalham em grandes latifúndios e, no entanto, não possuem vínculo trabalhista; seus salários, quando possuem um salário mensal, geralmente são insuficientes para que mantenham condições adequadas de sobrevivência.

Portugal viveu por quase cinqüenta anos sob o regime fascista e a ansiedade por mudanças faz com que a população portuguesa receba os acontecimentos do dia 25 de Abril de 1974 com expectativa e espanto. Chegara ao fim aquele regime que tolheu durante tanto tempo atitudes e palavras sob ameaças de prisões, torturas e exílios. Deseinha-se, então, uma cena que impressiona: tanques de guerras sobem as ruas, mas não há guerra e as pessoas, levando flores em suas mãos, abraçam os soldados.

Notemos que as atitudes reacionárias que marcaram o governo salazarista acabaram por gerar em Portugal um descontentamento de grande parte de sua população. O não incentivo de Salazar à industrialização resultou em uma inconsistência política do setor social que o apoiava e isso também conduziu alguns setores da pequena e média burguesia (dentre os quais temos estudantes, intelectuais e membros das próprias Forças Armadas) a perceberem a contradição existente entre aqueles que deveriam ser os interesses da nação e os do regime fascista. É claro que houve ainda outros fatores que motivaram à organização do protesto que resultou na *Revolução dos Cravos*. Dentre eles apontemos: o cansaço psicológico por uma guerra inútil, da qual não se via o fim; o fato de muitos oficiais não provirem dos setores sociais que tradicionalmente entravam nas Forças Armadas, mas da

extensa sociedade civil atenta aos ecos dos acontecimentos europeus e mundiais, o que possibilitou uma mais clara reflexão sobre o significado do que se passava nas colônias portuguesas e quais eram os interesses que estavam em jogo; e ainda a consciência da incapacidade de uma renovação do regime que levasse o país a sair da sua secular situação de atraso. No fragmento abaixo, observemos alguns importantes acontecimentos posteriores à queda do regime ditatorial:

A vontade de viver de outra forma marca a espontaneidade política que vigora nos primeiros momentos do 25 de abril. Assegurar a liberdade de expressão e pensamento e promover a anistia de todos os presos políticos são as primeiras providências tomadas pelo Movimento das Forças Armadas já na manhã de 26 de abril. Como observa Casimiro de Brito, “o povo e a palavra têm objetivo comum: a liberdade” (1977, 16). São tomadas medidas de emergência. Dentre elas, dizem Afonso Praça e outros que é decretado o “congelamento imediato de todos os bens, quer imobiliários quer mobiliários” (1974, 65). Com tal medida, o MFA visa a ressarcir as vítimas do regime deposto quanto a danos morais e materiais que tenham sofrido: presos políticos, pessoas que tiveram seus bens confiscados ou perdido seus empregos por alegações de interesse da ditadura. O medo dá lugar a novas sensações (Ibidem, 1998: 217).

É como se as pessoas tivessem passado um longo tempo em meio a uma névoa que impedisse os seus movimentos e as obrigasse a limitar as suas palavras devido ao medo de que, embora não pudessem ver além dessa névoa, estivessem sendo observadas. E nesse momento pós-revolução a névoa se desmancha e se instaura uma sensação coletiva de liberdade e ansiedade. É essa a percepção que nos vêm da manifestação da imprensa e da literatura que representam demonstrações de que é a voz “engasgada pelo espanto e a emoção explodida que caracterizam a fala desses primeiros anos” (Ibidem, 1998: 221). Nos campos ansiava-se pela reforma agrária que passa a ser um projeto do novo governo. Um clima de esperança se instaura e os trabalhadores lutam, agora, abertamente pelos seus direitos e por volta de abril de 1974, como um protesto contra os baixos salários, eles começam, progressivamente, a ocupar as terras. Os latifundiários se vêem agora acuados; intensifica-se o medo de perderem as suas herdades e muitos, não suportando esse momento de tensão e pressão, mudam-se para o exterior.

É esse momento de tensão da história da sociedade portuguesa que reveste o *pathos* a animar a obra *O Punho* de Bernardo Santareno. Entretanto, embora Santareno consiga captar, nessa obra, a força dos conflitos ideológicos da sociedade de sua época, a forma e o conteúdo, em diversos momentos, chocam-se, não se adequando um ao outro. De acordo com Iná Camargo Costa (2000), quando isso

ocorre, “a temática do conteúdo evolui sem problemas no interior do enunciado formal mas, não havendo essa correspondência, o enunciado do conteúdo pode entrar em contradição com o formal” (COSTA, 2000: 30).

TODO CONTEÚDO BUSCA A SUA FORMA

Em Peter Szondi (2001), encontramos a história da evolução do drama e a problemática que se configurou quando houve a pretensão de representar no teatro a temática sócio-naturalista. Para tornar-se possível figurar as condições econômicas e políticas de determinados grupos sociais, não se podia mais voltar à atenção tão somente para os conflitos intersubjetivos dos sujeitos, como ocorria anteriormente no drama. Surge, então, o denominado “drama social” – de essência épica - no qual ocorre um deslocamento “da esfera do ‘inter’ para a da objetividade alienada” (SZONDI, 2001: 77). Todavia, a contradição faz-se presente nesse novo drama, pois se busca figurar um conteúdo que não se adapta aos moldes antigos. Szondi observa que foi Hauptmann, em *Antes do nascer do sol*, o primeiro a tentar romper com o modo de figuração do drama convencional. Elabora, assim, uma fábula em que busca descrever “os camponeses silesianos que, enriquecidos com a descoberta de carvão em seus campos, acabaram por cair em uma vida de ócio, vício e corrupção” (SZONDI, 2001: 75). No entanto, para alcançar o seu projeto de afastar-se da forma composicional do antigo drama, ele acaba por acentuar um vezo naturalista: a família Krause é acometida por um alcoolismo hereditário, o que impede que tais personagens possuam características que justifiquem uma ação dramática. Tornam-se, pois, prisioneiros de um vício que os priva de qualquer relação intersubjetiva. Essa aparente solução torna-se, entretanto, um problema, já que os personagens impedidos de uma ação dramática, também se encontram impossibilitados de uma ação épica. Será, portanto, necessário o olhar de um forasteiro para que caracteres épicos sejam inseridos ao texto.

Costa (2000), ao retomar as idéias de Adorno quando ele se refere à linguagem tonal na música, observa que nossos ouvidos se mantêm por demais habituados a uma determinada tonalidade, de forma que comumente encontramos dificuldades para aceitar novos tons. Como pudemos observar no exemplo acima, é certo que tal dificuldade também se aproxima do artista quando este, em contato com o mundo social, sente a necessidade de dar forma a novos conteúdos através de sua arte. Com isso verificamos que “todo conteúdo, proveniente da experiência comum, busca a sua forma” (COSTA, 2000: 30). No entanto, até que o artista não a encontre será acompanha-

do pela tendência de adaptar esse conteúdo às formas pré-existentes. O próprio Santareno, conforme constata Oliveira (2003), nas suas obras da primeira fase, inseria elementos épicos em grande parte de sua dramaturgia, demonstrando o quanto os temas e os motivos escolhidos para a sua figuração dramática acrescentavam uma nova tonalidade às obras que ansiava por uma nova forma. Para exemplificar isso, a autora traça um breve panorama da obra *O crime da Aldeia Velha* (1967) em que

a situação dramática torna-se densamente intensificada pela opressiva situação de miséria, ignorância e preconceito que aprisionam a existência das personagens num inferno sem possibilidade de redenção e, está aí, no “sem saída”, o fatal impedimento para que a peça tenha uma forma épica, justamente porque, embora as condições materiais de existência estejam postas, são apenas mencionadas e não problematizadas como convém à dramaturgia épica. A opressão política e econômica não sendo problematizada, acaba perdendo sua força. Disso resulta as dificuldades de realização estética dessa peça, porque o conflito é desviado da esfera social, donde tem solo fértil para brotar, e passa a ser atribuído a problemas individuais – beleza perturbadora da heroína e seu orgulho cego, sua *hibrys* que a faz cair na *hamartia*, como cabe acontecer ao herói trágico *tout court* (OLIVEIRA, 2003: 88).

É notório, nessa peça, o esforço de Santareno em denunciar - mesmo aos moldes do drama aristotélico - a opressão política e econômica de um determinado grupo social. E esse comprometimento do artista com as causas sociais é o que, de acordo com Oliveira, provavelmente o moveu a optar pelas formas trágica e épica na figuração de sua dramaturgia. Isso porque a forma trágica traz um componente estrutural, o coro, que desempenha potencialidades épicas no interior da peça. E é esse elemento que possibilitará em *O crime de Aldeia Velha*, por exemplo, o ultrapassar do “périplo privado do particular e individual, exercendo um papel de suma importância para que o conflito possa ir além da esfera da responsabilidade individual da heroína Joana” (OLIVEIRA, 2003: 89) e possa recair na pobreza e na ignorância que oprime a população de Aldeia Velha. Certamente, a preocupação de Santareno em fazer com que, através da voz do coro, o público perceba as reais causas do conflito, torna evidente ao leitor que seria somente através da forma de composição épica que o autor encontraria os meios de que necessitava para dar força ao conteúdo ideológico representado.

Diz-nos Brecht (1978) que a representação, para o homem atual, do mundo atual só é possível se este “for concebido como um mundo suscetível de modificação”. Isso mostra-nos que, no teatro épico, o homem não pode mais ser visto como imutável, vítima de um ambiente com o qual não se relaciona e ao qual

não está em suas mãos transformar. É certo que Santareno crê nessa afirmação, tanto que dá um novo rumo à sua arte e busca através da forma composicional épica realizar um projeto estético que vem ao encontro dessas idéias de Brecht. Em *O Inferno*, peça de impressionante realização estética, o autor “procura cientificamente através da psicanálise elucidar os mecanismos sociais responsáveis pelo surgimento da figura do *serial killer*, deixando patente a não gratuitidade do fenômeno, como havia sido proposto empiricamente pela imprensa, e pela sociedade inglesa de forma geral” (OLIVEIRA, 2003: 94). Essa investigação científica liga-se diretamente à proposta de Brecht, para quem servir-se da ciência na construção da poética dramática é algo imprescindível para a sua existência enquanto artista, uma vez que apontar arte e ciência como dois domínios completamente diversos, para ele, representa um terrível lugar-comum. Vemos, pois, que Santareno não compõe uma arte ingênua; ao contrário, busca no conhecimento científico mais um elemento que lhe permita construir uma arte realmente comprometida com o projeto de um teatro político-pedagógico.

TRAÇOS ÉPICOS E TRÁGICOS NA OBRA *O PUNHO*

A discussão que realizamos até então nos leva à percepção de que a completa realização de um projeto estético só é possível se forma e conteúdo estiverem em consonância, haja vista que, como vimos, a forma também se manifesta no objeto artístico enquanto um elemento ideológico. Isso porque a adequação harmônica entre conteúdo e forma resultará, obviamente, na correspondência entre os signos lingüísticos e a forma estética a partir da qual estes se manifestam. Bakthin (1995), observa que a ideologia encontra-se vinculada à realidade material do signo, que, por sua vez, relaciona-se intimamente com a forma. Estão, portanto, ambos: signos lingüísticos e forma associados a sua base material. Ao analisar os gêneros do discurso em *Estética da Criação Verbal* (2000), o autor destaca que a utilização da língua, em forma de enunciados orais ou escritos, faz-se presente em todas as esferas da atividade humana. O enunciado reflete a finalidade dessas esferas, seja através do conteúdo temático, do estilo verbal ou da construção composicional. São esses três elementos que se fundem, de forma indissolúvel, no todo do enunciado. A partir disso, vemos que a obra *O Punho* (1980), enquanto signo ideológico, vê-se marcada pelo horizonte social de sua época. E isso leva-nos a perceber que não somente o conteúdo ideológico provém do calor dessa época pós-revolução, mas também a forma que engendra a obra e os problemas de discordância – principalmente no que diz respeito a um dos finais da peça – entre conteúdo e forma podem ser resultado do processo de transformação social pelo qual passava Portugal.

A produção artística brechtiana, da qual Santareno é herdeiro, propõe um estilo de dramaturgia que visa mostrar a infra-estrutura e a maneira como ocorre no contexto social a luta de classes. Utilizando o termo heteroglossia para explicar esse fenômeno, Bakhtin analisa que o discurso se constrói em uma arena de conflitos sociais; estaria, pois, enraizado, não em dissonâncias aleatórias, mas em profundas clivagens da vida social. Vemos, assim, que o conflito de classes sociais relatado na obra *O Punho* está vinculado ao fato de que, no momento em que a peça foi escrita, a luta pela reforma agrária era uma excrescência em Portugal. Notemos que Portugal era o único país da Europa em que a reforma agrária ainda não se realizara. Sua condição secular de atraso – que está relacionada, obviamente, às suas peculiaridades, mas também ao regime fascista – faz com que se sobreponha no país uma forma de exploração arcaica do trabalho. Desse modo, ao observarmos a atitude de D. Mafalda – proprietária das terras que oferecem o espaço onde se passa a narrativa de *O Punho* – vemos-nos frente a uma forma de tratar os empregados que não nos dá a impressão de ser este um retrato da sociedade portuguesa dos anos oitenta, mas sim de um mundo medieval. Notemos, pois, o que se passa no diálogo a seguir:

CATARINA: Não posso servir à mesa hoje.

D. MAFALDA: Não podes? E só agora me vens prevenir? O que tu tens?

CATARINA (*mostrando a barriga*): Estou no fim do tempo...

D. MAFALDA: Sentes-te mal?

CATARINA: Custa-me estar de pé.

D. MAFALDA: A tua mãe teve-te cá em casa. Nem foi preciso parteira. Na manhã do dia do parto, ainda foi ceifar.

CATARINA (*expressão reivindicativa*): Eram outros tempos...

D. MAFALDA (aparando-lhe o jogo): Pois eram. Tempos melhores. Para mim e para vocês.

CATARINA: Prà Senhora, talvez. Prà gente, era tempo ruim.

D. MAFALDA (*irritada*): Estúpida! Até os cães conhecem o dono. Vocês não (SANTARENO, 1987: 293).

Terry Eagleton (1993), em *A Ideologia da Estética*, observa que há uma tendência na sociedade contemporânea de separar a ética e a política da estética. É visível, na organização social pautada no capital, o “culto ao hedonismo, sua reificação do significativo e o deslocamento do significado discursivo por intensidades casuais” (EAGLETON, 1993: 269). No entanto, como pudemos observar no diálogo acima, Santareno demonstra uma profunda preocupação, não só em trazer à tona situações em que a supremacia e privilégios de uma classe sobre a outra se tornam evidentes e

cruéis, mas também em mostrar a urgência de reformas de base na estrutura social que alterem as relações sócio-econômicas. Nessa perspectiva, embora contenha uma moldura, sem dúvida, naturalista, como bem nos mostram as suas rubricas, essa peça não pode ser analisada como uma obra essencialmente naturalista. Todavia, antes de darmos seqüência a essa discussão, verifiquemos uma de suas rubricas:

Casebre miserável alentejano. Divisão única. Paredes de cal, chão térreo, texto de telha-vã. Porta de entrada à esquerda; à direita, uma lareira baixa. A um canto, uma enxerga comum. Uma mesa. Bancos. Em destaque, na parede do fundo, sempre iluminado por uma lamparina de azeite, um retrato de José Sacramento, vestido de soldado e, logo por baixo dele, uma condecoração – a cruz de guerra (SANTARENO, 1980: 273).

Essa descrição do casebre onde vive a personagem Sacramento com a sua sogra Bernarda nos mostra a intenção do autor em fazer transparecer uma realidade sócio-histórica da época. Ele sonda, através de suas palavras, a situação de miséria em que viviam os alentejanos e busca no recorte histórico (vestido de soldado e cruz de guerra) dar veracidade ao quadro descrito. Torna-se perceptível as características naturalistas nesse fragmento. Entretanto, essa peça não foi construída com o intuito de simplesmente mostrar a vida miserável dos trabalhadores rurais, descrevendo-os como figuras meramente pitorescas, como aparecem em *Gaibéus* (1939) de Alves Redol. Embora Santareno aponte para o “sem saída” em um dos finais que atribui à sua peça, no desenvolver da fábula demonstra um ultrapassar dessa moldura naturalista, propondo uma possibilidade de transformação social, como podemos verificar na fala da personagem João Saramago:

São coisas custosas de ouvir, não são, Senhora D. Mafalda? Mas é a pura da verdade. A Senhora tem de compreender que o Alentejo está a mudar e que nunca mais volta a ser o que foi. Os camponeses não podem agüentar mais tempo esta vida miserável! (...) Desculpe, Senhora D. Mafalda, mas só quem for cego é que não vê a nossa razão! Olhe que as oito horas só as conseguimos em suas herdades, depois que aconteceu o 25 de Abril, quando toda a gente já as tinha alcançado... Sabe que mais, minha Senhora? Quem agüentou isto tudo, quem sofreu o que a gente aqui tem sofrido, antes quer a morte que tal sorte! Estamos preparados pra tudo. A reforma agrária tem de ir prà frente. E olhe que a gente acaba por vencer, Senhora D. Mafalda! (SANTARENO, 1980: 321-322).

Abordar questões de difícil resolução como a expressa pela voz dessa personagem, trata-se, inegavelmente, de uma proposta que se relaciona às idéias de Cevasco (2003). A autora aponta para a importância de que, no contexto social, haja

a possibilidade de uma cultura em comum em que os significados sejam elaborados e os valores construídos pela prática de todos e não uma cultura exclusivista na qual o que tem valor cultural é produzido por poucos e vivido passivamente pela maioria. É esta uma visão de cultura inseparável de uma visão de mudança social radical e que exige uma ética de responsabilidade comum que venha a propiciar uma participação democrática de todos em todos os níveis da vida social e acesso igualitário às formas e meios de criação cultural. Vejamos que a expressão artística teatral torna-se, para artistas engajados a um projeto de transformação sócio-cultural, como é o caso de Santareno, um meio de fazer com que idéias a propiciarem mudanças alcancem um grande número de pessoas e que venham a provocar nelas a reflexão seguida de uma práxis social capaz de desencadear um processo gradativo de transformação.

Essa ética de responsabilidade aponta para uma efetiva transformação nas relações que se estabelecem entre as diferentes classes sociais. No entanto, conforme o que observa Bakhtin e que também podemos verificar na leitura da peça, aqueles que detém a cultura elitista tentam conferir aos signos ideológicos um caráter imutável, visando mascarar os confrontos de valores contraditórios que coexistem em todo signo. Assim, dificultam-se as mudanças que seriam viabilizadas a partir da aceitação de que tanto a cultura popular quanto a denominada alta cultura vivem uma relação de interdependência. Todavia, esse caráter inatingível que se pretende conferir ao signo ideológico, na visão bakhtiniana, não se sustenta, visto que se trata de algo “vivo e dinâmico” e isso “faz dele um instrumento de refração e deformação do ser” (BAKHTIN, 1995: 47). É nessa perspectiva que Bernardo Santareno busca em sua dramaturgia a possibilidade de um trabalho que evidencie uma articulação entre a cultura elitista e a cultura popular. Característica esta que faz emergir em *O Punho* diferentes discursos, distintas ideologias que se contrapõem na peça.

Nesse momento, cabe lembrar que na sociedade e no pensamento ocidentais desde a Revolução Industrial e a Revolução Francesa convivem três tendências políticas ideológicas: o Liberalismo, o Comunismo e o Nazi-fascismo. É interessante notar que a proposta do Iluminismo de um mundo modificado, da qual nasceu o Liberalismo, poderia ter resultado no Comunismo, se tivesse alcançado a coletividade. No entanto, à liberdade, à igualdade e à fraternidade poucos tiveram acesso.

Para tratar dessa questão, retomemos a teoria bakhtiniana, em que o autor evidencia que os enunciados não são auto-suficientes, nem independentes. “Cada enunciado é um elo da cadeia muito complexa de outros enunciados” (BAKHTIN, 2000: 291). Essa sua percepção nos conduz a ver em *O Punho* a concepção dialógica desse autor. Observemos que, na peça, o diálogo pautado pelas noções liberais comunica-se com o comunista. Assim sendo, se de um lado D.

Mafalda se utiliza dos meios que o poder legitimado, como proprietária, oferece-lhe para manter suas terras sob seu comando, de outro os trabalhadores rurais apropriam-se de um sonho utópico e lutam pela igualdade de fato e de direito.

Ora, seria impossível a esse processo dialógico manter-se ausente, uma vez que os signos lingüísticos emergem na interação social, e, fazendo parte da realidade, eles a refletem e a refratam, podendo, inclusive distorcê-la. Visto por esse prisma, todo signo está sujeito a critérios de avaliação ideológica, sendo o primeiro a denotar as mudanças sociais ocorridas e também aquelas que ainda estão por vir⁶. Verifiquemos, então, que a obra de Santareno, ao refletir os conflitos ideológicos e as transformações sociais que vinham acontecendo na sociedade portuguesa, torna-se uma “arma de combate” do artista que faz de sua peça um elemento também capaz de refratar a realidade.

No entanto, como é na consciência que habitam os signos lingüísticos e esta somente afirma-se enquanto consciência no contato social, estando, pois, impregnada de conteúdo ideológico-social⁷, não podemos deixar de notar que a avaliação crítica da sociedade feita pelo dramaturgo encontra-se envolvida pela realidade sócio-cultural daquele momento posterior à Revolução dos Cravos. E sendo raro que uma revolução se realize na calma e no bom senso, como analisa Zola (1982), o fato de Santareno não ter conseguido alcançar uma elaboração estética plena na série de pequenas peças destinadas a uma revista, e também em *Os Marginais* e *a Revolução* (1979) e *O Punho* (1980), pode estar relacionado à insegurança que aquele momento histórico trazia a respeito do futuro de seu país, assim como à ansiedade do artista em denunciar, estando agora livre da censura, as incongruências de sua sociedade.

Analisando a dificuldade de realização estética na obra *O Punho*, vemos que esta se volta para o fato de que, na composição dramática dessa peça, em vários momentos do desenrolar da fábula, a atenção recai sobre o conflito de ordem individual da personagem Sacramento. Ocorre como que um descentralizar do problema pertencente à esfera do coletivo para lançar ao primeiro plano o conflito particular existente entre a trabalhadora rural, Sacramento, e seus patrões, Dr. Gastão e D. Mafalda.

Na cena inicial da peça apresenta-se – tendo como espaço um casebre miserável – uma conversa entre as personagens Bernarda, uma senhora idosa, e sua nora, Maria do Sacramento, mulher de aproximadamente cinqüenta anos, cuja aparência física denota o quanto estes seus anos foram de muito trabalho braçal e sofrimento. Nesse primeiro momento, já se tem contato com o conflito vivenciado pela personagem: o marido a abandonara porque seus patrões negaram-lhe trabalho em suas terras, buscando condições de sobrevivência mais propícias em outro país, e o filho morrera em uma das revoltas nas colônias portuguesas em África.

É claro que nesse conflito individual de Sacramento encontram-se as marcas de um período histórico em que predominou a repressão e um moralismo autoritarista rígido em Portugal, acompanhado, inclusive, de enquadramento policial. Entretanto, o problema se dá quando a personagem parece esquecer-se da vida de miséria que ela e seus companheiros de trabalho levavam para deixar fluir em suas palavras e atitudes um ódio pelos patrões que está centrado, principalmente, na dor pela perda das pessoas que amou. Verifiquemos isso no fragmento a seguir:

D. MAFALDA: O que tens contra mim?

MARIA DO SACRAMENTO: Nada.

D. MAFALDA: Não te ajudei sempre? Nos momentos piores?

MARIA DO SACRAMENTO: Não, Senhora! Lembra-se daquela vez em que eu lhe fui pedir trabalho prò meu homem, pra ver se ele não me deixava, se não abalava pra França? A Senhora disse-me que não. E ele foi-se embora.

D. MAFALDA: É então isso?

MARIA DO SACRAMENTO: Acha pouco? Não lhe diz respeito, não lhe toca, não lhe dói. Esqueceu-se depressa. Mas eu fiquei desgraçada prò resto da minha vida, ouviu?

MARIA DO SACRAMENTO: E o Sr. Dr. Gastão? Não lhe faltou ao respeito a ele? Não lhe chamou os piores nomes, não lhe quis bater? Só não lhe bateu porque sabia que o meu homem o rachava de alto a baixo, se ele tentasse! Por isso é que o Sr. Dr. Gastão o tomou de ponta. Ao fim e ao cabo o que ele tinha era medo do meu homem! A Senhora já se esqueceu das raparigas de quem ele abusou, aqui em casa? Das tiranias que tem feito aos trabalhadores durante toda a vida? E a Senhora consentia... Não se lembra daquela vez – já eu era casada! – em que ele me levantou do chão pelas orelhas? Por uma coisa de nada, por um capricho. (...) Eu cá não esqueci nada, Senhora D. Mafalda, guardei tudo dentro de mim. Deixei ferver e refterver e agora tenho um mar de lume negro no coração! A Senhora não pode mandar no que eu penso, no que eu sinto. O meu ódio é meu, não lhe pertence, é só meu! (SANTARENO, 1980: 286 – 287).

O ódio ao qual a personagem se refere, no entanto, surge na peça acompanhado de um estranho sentimento de lealdade. Esse sentimento parece ser desencadeado pelo próprio comportamento de D. Mafalda na maneira como busca relacionar-se com a empregada, haja vista que por meio de favores e de confidências íntimas tenciona criar um vínculo de “amizade” com a empregada que exige dela lealdade. Tanto é assim, que, ao organizarem um movimento pela reforma agrária, Sacramento precisa ser convencida pelos demais empregados a ficar ao lado

deles. Para fazer isso, eles se utilizam de argumentos que novamente remetem ao drama individual da personagem, como podemos notar nesse diálogo entre Sacramento e João Saramago:

MARIA DO SACRAMENTO: Calem-se, por mor de Deus! Cada palavra que vocês dizem, cada facada no meu peito... Tenham pena de mim! Eu preciso de acreditar na D. Mafalda, porque se esta crença me falta... falta-me o chão debaixo dos pés! É com ela que eu falo do meu filho, é com ela que eu misturo as saudades e as lágrimas, é ela que me faz sentir a honra de ser mãe dum herói, é ela que me engrandece e põe oiro na minha miséria...

JOÃO SARAMAGO (*compadecido*): Ela engana-te, Maria do Sacramento. Talvez sem querer, talvez sem saber, mas engana-te. Uma mulher como D. Mafalda nunca podia gostar dum filho teu, ou meu, ou de qualquer um da nossa classe, como se dela própria fosse. (...)

MARIA DO SACRAMENTO (*torturada*): Mas ela cuidou sempre dele, educou-o, ensinou-lhe coisas de que eu nunca tinha ouvido falar... Preparou-o prà vida!

JOÃO SARAMAGO: Prà morte, prà guerra!

MARIA DO SACRAMENTO: Ela não teve culpa!

JOÃO SARAMAGO: Teve! Encheu-lhe a cabeça com pátrias, com heróis, com ideais velhos, com honras, deveres e obrigações, sacrifícios, bandeiras e não sei mais o quê... Envenenou-o. fez dele um... herói. E tu deixaste, tu consentiste, Maria do Sacramento! (SANTARENO, 1980: 339).

Torna-se evidente na fala de João Saramago à referência a alguns aspectos ideológicos que se voltam para a manutenção do poder dominante. É esta uma crítica a um tema que foi muito bem desenvolvido em *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1915) de Lima Barreto: o amor ingênuo à pátria. Não há como deixar de notar que é comum em tempos de guerra a divulgação da idealização desse amor fazer com que ele adquira força e torne-se um elemento capaz de mover os homens a lutarem obstinadamente mesmo desconhecendo os reais motivos por que lutam. Esse elemento ideológico, presente na peça, remete-nos a um conceito de ideologia explorado por Eagleton (1997) em que ele observa que

um poder dominante pode legitimar-se *promovendo* crenças e valores compatíveis com ele; *naturalizando* e *universalizando* tais crenças de modo a torná-las óbvias e aparentemente inevitáveis; *denegrindo* idéias que possam desafiná-lo; *excluindo* formas rivais de pensamento, mediante talvez alguma lógica não declarada mas sistemática; e *obscurecendo* a realidade social de modo a favorecê-lo. (EAGLETON, 1997: 18)

Esse aspecto ideológico permeia toda a obra e, no quinto quadro da peça, D. Mafalda, sentindo-se vitoriosa por ter recuperado as suas terras que por dois anos estiveram sob os cuidados dos seus antigos empregados, chama-os para uma conversa no intuito de estabelecer com eles um acordo. Tenta convencê-los a voltarem a trabalhar para ela, uma vez que pode oferecer-lhes maiores benefícios do que aqueles que eles haviam conquistado administrando, em forma de cooperativa, as terras. Todavia, sentindo-se motivados pelas melhores condições de vida que a reforma agrária lhes proporcionou, os trabalhadores recusam a proposta e demonstram a sua intenção de prosseguir na luta pela terra.

Nesse momento, dá-se, no entanto, uma discussão que leva Maria do Sacramento a manifestar publicamente o seu ódio pelo patrão. Quando o Dr. Gastão ouve as ofensas da empregada, que o culpa pelo marido tê-la abandonado e pela morte de seu filho, lança-se sobre ela que, para conseguir proteger-se da agressão, ao perceber uma faca sobre a mesa, apossa-se dela e, dando vazão ao seu ódio, mata-o. Essa sua atitude conduzirá ao final trágico da obra em que acompanhamos um protesto dos companheiros de trabalho de Sacramento que se dirigem à prisão e, através de uma canção, demonstram a inocência da personagem segundo a perspectiva do olhar dos homens injustiçados pela miséria. É, então, que “sobrepondo-se ao canto dos camponeses, ouve-se o ruído de várias rajadas de metralhadora” (SANTARENO, 1980: 375).

A tragicidade desse final rompe, sem dúvida, com a perspectiva épica da peça, pois, nesse momento, a representação do mundo que ali transparece não é a de um mundo possível de ser transformado. Isso porque as rajadas de metralhadora representam não só a interrupção da vida daqueles trabalhadores, mas também uma violência repressiva que, amedrontando, pode adquirir força para interromper a luta pelo direito a terra. Talvez a percepção da incoerência entre a temática de perspectiva épica que aborda e o final trágico que dá a sua peça seja o elemento que levou Santareno a escrever uma outra variante para o final. Nesta a personagem Sacramento percebe que se der vazão aos seus sentimentos individuais pode prejudicar os interesses coletivos.

Essas duas possibilidades representativas para o final da peça, levam-nos novamente a ressaltar que em meio à revolução “a imaginação se sobressalta, se torna sombria, se povoa de fantasmas” (ZOLA, 1982: 93), pois o escritor encontra-se cerceado por uma inevitável incerteza sobre o direcionamento histórico que da revolução pode resultar. Os dois finais da peça podem, então, representar o desejo de Santareno em deixar por conta do diretor, quando a peça for levada aos palcos, a escolha do final, uma vez que ambos trazem em si fortes concepções ideológicas que apontam para caminhos opostos.

REFERÊNCIAS

- ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo: anti-semitismo, imperialismo, totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.
- _____. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Trad. Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind; et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003.
- CONCEIÇÃO, G.H. Filosofia política e desejo. In: **Educere et educare – revista de educação**. Cascavel: EDUNIOESTE, 2006, p. 131.
- COSTA, Iná Camargo. **O teatro épico de Brecht**. Revista Pandaemonium Ger. N. 4, p. 27-46, 2000.
- EAGLETON, Terry. Trad. Mauro Sá Rego Costa. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- _____. **Ideologia**. São Paulo: Edunesp/Boitempo, 1997.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- JAMESON, Fredric. **Marxismo e forma – teorias dialéticas da literatura no século XX**. Trad. Iumna Maria Simon & Ismail Xavier. São Paulo: Hucitec, 1985.
- OLIVEIRA, Valdeci Batista de Melo. **O drama épico em Bernardo Santareno**. Revista Linguas e Letras, Cascavel, v. 2, 1, n. 6, 7, 2º Sem. 2002, 1º Sem. 2003.
- SANTARENO, Bernardo. **Obras completas**. Lisboa: Editorial Caminho, 1987.
- SIMÕES, Maria de Lourdes Neto. **As razões do imaginário**. Salvador: Editus, 1998.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. Trad. Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- ZOLA, Emile. **O romance experimental e o naturalismo no teatro**. Trad. Ítalo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1982.

NOTAS

- ¹ Aluna bolsista/Capes do Programa de Pós-Graduação *stricto sensu* – Mestrado em Letras com área de concentração em Linguagem e Sociedade da UNIOESTE, campus de Cascavel.
- ² Doutora em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e professora do Programa de Pós-Graduação *stricto sensu* – Mestrado em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Oeste do Paraná.
- ³ Na obra *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (2004) de Fredric Jameson, encontramos a seguinte constatação: o conceito “capitalismo tardio”, cunhado por Ernest Mandel, não representa “meramente uma ênfase na emergência de novas formas de organização das empresas (multinaconais, transnacionais) além do estágio monopolista, mas, acima de tudo, a visão de um sistema capitalista mundial fundamentalmente distinto do antigo imperialismo que era pouco mais do que a rivalidade entre várias potências coloniais”. Ele alerta-nos, ainda, que, além das citadas empresas, devemos lembrar-nos de que esta lógica mundial inclui “a nova divisão internacional do trabalho, a nova dinâmica vertiginosa de transações bancárias internacionais e de bolsas de valores (incluindo as imensas dívidas do Segundo e do Terceiro Mundo), novas formas de inter-relacionamento das mídias (incluindo os sistemas de transportes como a contêinerização), computadores e automação, a fuga da produção para áreas desenvolvidas do Terceiro Mundo, ao lado das conseqüências sociais mais conhecidas, incluindo a crise do trabalho tradicional, emergência dos *yuppies* e a aristocratização em escala agora global” (JAMESON, 2004: 22-23).
- ⁴ Cfr.: CONCEIÇÃO, G.H. Filosofia política e desejo. In: **Educere et educare – revista de educação**. Cascavel: EDUNIOESTE, 2006, p. 131.
- ⁵ É este o primeiro verso do poema *Com quantos mitos se faz a realidade?* de Fernando Pessoa, utilizado de forma ilustrativa em: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de Mitos Literários**. Trad. Carlos Sussekind; et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- ⁶ Bakhtin trabalha com essas idéias em: BAKHTIN, Mikhail. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.
- ⁷ Ibidem.