

“Cheire os meus lençóis: cheiram a incenso, a cera da igreja... não cheiram a homem”: figurações do erotismo, do desejo e da repressão sexual em *A Promessa*, de Bernardo Santareno

Solange Santos Santana¹

RESUMO

O dramaturgo português Bernardo Santareno produziu dezenove textos dramáticos que pedem a cumplicidade do leitor ao mesmo tempo em que o resgata da inércia para arremessá-lo em mundos permeados por ironias, superstições, religiosidade, erotismo, violência, mortes, encontros e desencontros, ou seja, no mundo da marginalização social. Um desses textos teatrais será alvo de maior atenção neste artigo: *A promessa* (1957). Pretende-se nele analisar a relação existente entre erotismo, desejo, repressão sexual, morte e religiosidade. Acreditamos que este texto santareniano dialoga fortemente com o imaginário cristão, o erotismo pecador e envergonhado. Por isso, a morte, aliada à sexualidade, torna-se uma das respostas à repressão dos sentidos e ao “erotismo torturado”, além de configurar-se como o desejo incontido de transpor limites. A agressividade e a morte, interligadas ao erotismo e ao desejo em *A promessa*, podem ser vistos como dados culturais típicos de uma sociedade repressora. Produzindo uma dramaturgia que traz tanto elementos tradicionais do teatro clássico quanto aspectos relacionados a seu tempo histórico-social, o estudo da obra santareniana proporciona também a rediscussão do cânone português, uma vez que sua obra traduz uma memória coletiva, identificando-se com uma época em que a repressão sexual e as tentativas de anulação da individualidade eram a base para a manutenção de uma ordem que só interessava aos poderes político e religioso.

Palavras-chave: Bernardo Santareno. *A promessa*. Erotismo. Desejo. Repressão sexual.

¹ Possui Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (2012). Faz parte do Grupo “Estudo do texto teatral em Língua Portuguesa”. É doutoranda em Literatura e Cultura (UFBA) desenvolvendo pesquisa sobre a representação da sexualidade, do erotismo e do amor na obra de Bernardo Santareno. Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia (IFBA), campus Salvador. E-mail: professorasolange@hotmail.com

INTRODUÇÃO

De novo, Eros me arrebatava,
ele que põe quebrantos no corpo,
dociamaro, invencível serpente.

(*Safo de Lesbos*, 2003, p. 51)

Bernardo Santareno (1920-1980)² é saudado por Luiz Francisco Rebello (1987) como o dramaturgo que soube, como poucos entre os portugueses, dar expressivo testemunho sobre os impulsos e frustrações, sonhos e angústias, males e esperanças do povo lusitano. Em sua dramaturgia, Santareno retrata temas considerados tabus pelos representantes dos poderes governamental, religioso e social, tendendo, só pela abordagem literária, a fazer ruir a ordem. Transforma seu teatro em uma embarcação preta de questões relacionadas à religiosidade, às superstições, ao poder do mar sobre os homens, à perseguição e à tortura infligidas pelo Santo Ofício aos judeus, à luta pelos direitos dos trabalhadores, à ditadura salazarista, à violência, à morte, dando atenção especial ao campo da sexualidade em quase todos os seus textos dramáticos.

Ora, falar de sexualidade é adentrar em labirintos frágeis, construídos por diversos discursos que tentam defini-la ou encarcerá-la em dogmas e *tabus*, interditando e condenando-a à obscuridade ou pelo “prazer de exibí-la, descobri-la, de fascinar-se ao vê-la, cativar e capturar os outros através dela, de confiá-la secretamente, desalojá-la por meio da astúcia” (FOUCAULT, 1988, p. 81). Independente do momento histórico, a sexualidade anda lado a lado com as normas sociais, que variam de tempo em tempo, de acordo com a vida, interdições e transgressões. Está incrustada no imaginário coletivo que vai sendo plasmado de acordo com as forças históricas que delineiam cada povo, cada cultura e cada sujeito.

De acordo com Anthony Giddens, não obstante a sexualidade ter se desenvolvido como um segredo que deveria ser resguardado, ela

² Bernardo Santareno inicia sua vida literária com o livro de poesias *A morte na raiz*, em 1954, e até o ano de sua morte produziu dezenove textos dramáticos, divididos em dois ciclos, além de três quadros para o teatro de revista. Consoante Luiz Francisco Rebello (1987), no que convém chamar 1º ciclo da obra santareniana, escrito entre 1957 e 1962, predomina o esquema dramático tradicional aristotélico, de feição realista-naturalista, enquanto no 2º, com peças escritas a partir de 1966, percebe-se a evolução daquela fórmula dramática para a narrativa, na linha do teatro épico brechtiano.

é algo que cada um de nós ‘tem’, ou cultiva, não mais uma condição natural que um indivíduo aceita como um estado de coisa preestabelecido. [...] Funciona como um aspecto maleável do *eu*, um ponto de conexão primário entre o corpo, a autoidentidade e as normas sociais (GIDDENS, 1993, p. 25).

Concorda o sociólogo com Michel Foucault ao afirmar que a sexualidade não é apenas um conjunto de estímulos biológicos, mas uma elaboração social que opera dentro de variados campos do poder. Por isso, formas de controle repressoras, como a religião e a ciência, instalaram-se na cultura ocidental visando a determinar os modos de conceber e de vivenciar a atividade sexual. Ainda assim, o ser humano sempre ousou transgredir as delimitações para vivenciar, na alcova ou em espaços marginais, o erotismo, a saciação do desejo e o prazer.

No que tange ao erotismo, Octávio Paz o reconhece como metáfora da sexualidade que, não obstante ser ambígua, testemunha sentidos: “a sexualidade é animal; o erotismo é humano. É um fenômeno que se manifesta dentro de uma sociedade e que consiste, essencialmente, em desviar ou mudar o impulso sexual reprodutor e transformá-lo numa representação [...]” (PAZ, 1994, p. 97). Dessa forma, as diversas manifestações culturais e literárias – desde a Grécia, com os cultos em honra a Dionísio, até a literatura “maldita” produzida pelo Marquês de Sade –, podem ser vistas como momentos ímpares que festejam, pela força da linguagem, a luta secular do homem em busca da representação do erotismo. Estudá-lo, portanto, é respeitar tanto os homens, que fizeram da atividade sexual uma atividade erótica, quanto o momento histórico e as religiões.

Importa esclarecer que entendemos desejo como “algo irreduzível e fundante [...] que nos fornece a verdade do sujeito. E diverso nos diferentes sujeitos e no próprio sujeito no desenrolar do tempo. É ele quem aciona toda a máquina passional do sujeito e todas as paixões derivadas [...]” (HOBBS *apud* MONZANI, 2011, p. 105). A repressão sexual, por sua vez, é compreendida como um conjunto de proibições, punições e permissões concernentes à sexualidade. Neste sentido, “o sexo torna-se aquilo de que se deve ter vergonha. Aquele ‘inferno’ que é preciso coibir, refrear, moderar, dissimular, ocultar e disfarçar” (CHAUÍ, 1991, p. 17), a depender do momento histórico.

Levando em consideração a proeminência dessas temáticas na dramaturgia santareniana, no âmbito desse trabalho analisaremos o texto dramático *A promessa*

(1957)³, ressaltando o modo como o dramaturgo inter-relaciona erotismo, desejo e repressão sexual para compor as personagens e suas ações, as quais, dentre outros aspectos, problematizam os valores socioculturais da sociedade portuguesa, buscando abalar ainda posicionamentos religiosos.

1. Do desejo

Lúcia Castelo Branco, ao discorrer sobre a natureza fugidia de *Eros*, problematiza: “como capturar o que é simultaneamente vida e morte, o que é carência e excesso, arrebatamento e abandono?” (BRANCO, 1987, p. 70). Que não é possível capturá-lo inteiramente todos nós já sabemos (e talvez seja essa verdade que nos fascine), mas a todo momento percebemos sua força se presentificando em nossas vidas, em nossos corpos, sob os mais variados disfarces. Por isso, os defensores da ordem social, da manutenção da inércia do corpo e do espírito sempre lutaram contra seu fascínio. Pode-se domá-lo? Nunca. Porque *Eros* é desejo.

Eis o que guia as personagens de *A promessa*: o desejo, isto é, o *conatus*⁴ contínuo que vai em direção a algo que o provoca. Contudo, abandonar um lugar para adquirir outro não será tarefa fácil, uma vez que na aldeia onde as personagens habitam imperam as forças da religião e da repressão dos sentidos. A comunidade guia-se por códigos de conduta que negam a individualidade e veem o desejo como vício, “combate entre a reta razão e a fantasia” (CHAUÍ, 1990, p. 36). Para tanto, Bernardo Santareno busca no ambiente dos pescadores da costa portuguesa os elementos que organizam a história de Maria do Mar e José, personagens principais. Além dessas, há a presença de Jesus, adolescente cego que tem sonhos premonitórios constantemente; Salvador, ancião, viúvo e pai de José e Jesus; Rosa,

³ Este texto foi representado pela Companhia de Teatro Experimental do Porto, em 1957, com encenação de António Pedro. Importa saber ainda que esta montagem foi retirada de cena três dias após a estreia, devido à atuação da censura, à pressão dos meios católicos e aos ataques desencadeados pela imprensa reacionária. Em 1973, foi adaptada para o cinema por António Macedo (REBELLO, 1987).

⁴ Tomando como referência os estudos de Hobbes presentes em *Leviathan*, Monzani esclarece que “o *conatus* caracteriza-se, pensando no vetor sujeito-objeto, como aquilo que vai em direção a algo que o provoca. É isso que se denomina *apetite* ou *desejo*, sendo o segundo termo preferível, já que o primeiro é mais frequentemente utilizado quando esse desejo toma a forma específica de desejo de nutrição” (MONZANI, 2011, p. 91-92).

mãe de Maria do Mar; e António Labareda, contrabandista salvo por Rosa e sua filha.

O texto santareniano divide-se em três atos, desmembrados em cenas que nos permitem adentrar em um mundo cristão e rústico permeado por desejos reprimidos. Evidentemente, a ação dramática tem como eixo uma promessa feita pelos noivos, Maria e José, a Nossa Senhora dos Navegantes de que se o pai do rapaz se salvasse da tormenta, com que se deparou em pleno mar, eles se casariam, mas manteriam a castidade⁵. Frente à salvação de Salvador, o casal passa a viver como se fossem irmãos, não consumando, como foi prometido, o matrimônio no plano físico.

Ao se deparar com Maria do Mar, o leitor logo perceberá que essa jovem de 23 anos vive descontente com sua condição matrimonial. Após um ano cumprindo rigorosamente a promessa, Maria perdeu o bom humor, irritava-se facilmente com o sogro e com a dedicação de José à Igreja. Passou a andar triste e perdera a bondade. Ao passo que as pessoas da aldeia viam na atitude de seu marido uma grande doação a Deus e aos princípios católicos, Maria do Mar passou ainda a expressar-se com visível ironia a respeito do conteúdo da promessa e da virilidade do marido. Nem mesmo tentava disfarçar sua infelicidade. Pelo contrário, permitiu que a inquietação, essência do desejo, a dominasse, deixando claro a todos que lhe faltava algo essencial.

A solidão é seu quinhão, é a parte que lhe cabe numa relação atravessada por uma prática religiosa. Por outro lado, o erotismo – presente em seus gestos, em suas falas e em seu corpo –, é o ponto de desequilíbrio no qual Maria coloca a si mesma e aos princípios que orientavam o mundo circundante em questão (BATAILLE, 2004), principalmente, porque se sentia, com toda a falta que lhe preenchia, desgraçada. Prova disso é que Salvador, percebendo que a inquietação de sua nora era proveniente das consequências da promessa, ou melhor, da ausência de José, de seu corpo, do toque quente do ser desejado, sabiamente aconselha Maria para que ela repense o prometido junto com seu filho.

Vê-se, assim, que o pai de José estava cômico de que eles não estavam aptos a viverem a castidade, a renunciarem aos desejos e aos “prazeres da carne”, tal qual os santos. José, no entanto, mantém-se firme, diz que cumprirá a

⁵ “Salva-os, Senhora, salva-os! Se eles chegarem vivos e sãos, aqui, de rastos, te prometemos que, como Tu e São José, em castidade nos casaremos!” (SANTARENO, 1959, p. 17).

promessa e que Maria também haveria de cumpri-la. Logo, a desordem familiar instaura-se porque, apesar de a sexualidade ser “uma função biológica normal, aceitável, não importando a forma sob a qual ela se apresente” (BATAILLE, 2004, p. 243), existe a interdição religiosa, no caso a promessa, opondo-se a essa atividade natural.

O erotismo, como possibilidade de resgate de uma totalidade que nos é negada, poder invulnerável aos controles e interdições humanas, torna-se o guia de Maria do Mar em sua busca pelo ato erótico. Devido a seu comportamento, nota-se que o erotismo que habita em seu íntimo movimenta-se freneticamente para desvelar sentimentos, desejos, partes do corpo e maneiras de ser das quais comumente ela teria vergonha (BATAILLE, 2004). Apresenta-se, desse modo, lado a lado, com o desejo de transgressão e de oposição aos comportamentos e juízos habituais, como a força que emerge de sua interioridade, levando-a a reagir ao controle disciplinar oriundo da religião.

Neste íterim, a repressão dos sentidos a que se vê submetida, só vem a incitar seu desejo ardente por José, fazendo com que ela continue a revelar seus sentimentos, mesmo que se sinta envergonhada. Veja-se:

MARIA DO MAR: – Ah, minha mãe, eu não entendo o meu homem: ele não é como os outros... Talvez seja melhor, não digo que não: mas eu rebento, não aguento isto, não sou capaz! (*Envergonhada*) Toda a noite, ali, deitado ao pé de mim... (*Explodindo, a cabeça levantada*) É como se eu dormisse com um peixe morto, já podre! (SANTARENO, 1959, p. 28)⁶.

Ora, subjacente a essa passagem do texto santareniano há a célebre definição do desejo na modernidade: “o desejo é o desejo do desejo do outro” (CHAUÍ, 1990, p. 25). Maria, ser desejante que deseja ser desejada pelo marido, aspira a corporificação de suas fantasias: a presença física, as mãos deles, tão próximas e tão distantes, tocando sua pele, seu corpo.

O poder de *Eros* é tão violento que no ápice de sua inquietação, a personagem diz a sua mãe, Rosa:

MARIA DO MAR: – Eu quero ir com vossemecê, minha mãe, viver sempre consigo... e não pensar mais em maridos ou quaisquer outros homens! Quero dormir na minha caminha: (*a bater com as mãos no ventre e no*

⁶ Iremos, a partir daqui, indicar apenas a página das citações que fizermos, já que o texto dramático *A promessa* está referenciado na bibliografia e é este o objeto de nossa análise.

peito) que eu estou limpa, minha mãe, continuo purinha como os anjos do céu! (*Corre para o quarto de cama, voltando logo depois com um lençol na mão*) **Cheire, mãe, cheire os meus lençóis: cheiram a incenso, a cera de igreja... não cheiram a homem, minha mãe, não cheiram a homem!** (p. 26-27, negrito nosso).

Tanto na citação anterior como nesta, Maria, não obstante viver em um ambiente castrador do gozo, busca a relação sexual e o prazer. Queixa-se da inércia do marido porque aspira sentir o cheiro do corpo viril dele, a onda excitante de seu perfume se misturando ao dela, que é também mistura de emoções (ALBERONI, 1986). Ao invés disso, o que se faz presente em sua cama e em seu corpo é a negação do prazer, expressa pela ausência de odores das secreções do casal, como do suor, a secreção vaginal, entre outros, que se oporiam à pureza, à inocência, elementos representativos de uma boa conduta religiosa.

Maria, contudo, ainda crê na força de uma promessa, é uma seguidora da instituição católica e de seu Deus. Prova disso é que, no auge do conflito, ela, subitamente soturna, diz: “– Aqui, se há alguém que não presta, sou eu: não sou capaz de cumprir meu voto, não sou!” (p. 27). Atormenta-se porque deveria ser, mas não é a mulher que todos, inclusive o marido, esperavam que ela fosse:

MARIA DO MAR: – Ah, minha mãe, diga-me cá, do fundo do seu coração: sou culpada? Tenho culpa de acordar de noite com a impressão de que estou toda molhada de sangue, de que me abriram o ventre? Diga, minha mãe, isto é mal? Queria ter filhos, como as outras! Nunca os terei, mãe, nunca!... Queria um homem, como o das outras! Tal e qual, mãe, tal e qual... (p. 27-28).

Como se vê, os desejos de Maria do Mar não são diferentes daqueles das mulheres que habitam a aldeia, já que todas que aparecem em *A promessa* ou têm filhos e maridos ou desejam tê-los. No entanto, a personagem vive a crise da culpa, própria das pessoas que se guiam pela tradição judaico-cristã, a qual distingue o desejo desmedido como contrário à razão e perturbação da alma.

Nesta perspectiva, tem-se a certeza de que “a experiência interior do erotismo solicita daquele que a prova uma sensibilidade à angústia fundadora da interdição tão grande quanto o desejo que o leva a enfrentá-la” (BATAILLE, 2004, p. 59). No caso de *A promessa*, é a sensibilidade da personagem que liga estreitamente o pavor de transgredir à interdição e ao desejo. Este, é fato, ora a queimava por dentro ora a torturava à noite, quando se encontrava ao lado de José na cama.

Diante da angústia da filha, Rosa ensina-lhe a não ser orgulhosa e a insistir, pois José logo cederia, como um homem comum o faria. Maria, contudo, não se sente amada tampouco desejada, o que faz com que seu esforço de sedução fique, de antemão, frustrado. Há, assim, o temor de não possuir fascínio suficiente para causar uma emoção erótica indelével em seu marido. O que lhe resta é o vazio, o desespero, uma vez que, para ela, José “não é como os mais, não é como eu, mãe: é puro, e... como os santos!” (p. 27). Mas, será que ele, de fato, anulou sua sexualidade? O que José guarda dentro de si para além da igreja e de seus princípios? Carrega, como todo ser humano, o impulso capaz de lançá-lo em direção à transposição de seus próprios limites? Sigamos.

2. A grande chama que queima tudo a sua volta

A crença de que José seja um santo, de que esteja além e aquém dos desejos eróticos, aliada ao surgimento do contrabandista, António Labareda, impulsionará o conflito em que vive Maria do Mar. Em meio à crise matrimonial, Bernardo Santareno faz surgir o jovem de 25 anos, que chega ferido à casa de Maria, cambaleante e manchado de sangue, despertando o fascínio de Rosa devido à sua beleza. Já Maria fica ora encantada e alegre, ora inquieta e excitada diante do rapaz, conjugando receio e interesse porque o acha parecido com um cigano. Importante notar que esses “seres excêntricos que vinham de terras distantes” carregam uma simbologia negativa desde o final da Idade Média quando passam a ser identificados com a bruxaria, o paganismo e o banditismo (REZENDE, 2000, p. 94). Diante disso, Labareda apresenta características do estereótipo cigano por não ser da “beira do mar” e devido à suposição de banditismo, uma vez que foi ferido pela guarda local por contrabando.

Porém, o que mais inquieta Maria não é a conduta nem a origem da personagem, e sim seus olhos verdes que, inicialmente, lhe causam medo e terror porque simbolizam o mar terrível e destruidor. Não obstante a inquietação que causa, Labareda possui ainda uma beleza peculiar capaz de seduzir não só a Maria, mas também as outras jovens da aldeia. Ademais, se aliarmos esta potencialidade ao significado de seu nome – grande chama que queima tudo a sua volta – ver-se-á que, neste caso, “o fogo simboliza as paixões”. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant apontam que este elemento, não obstante “simbolizar a ação fecundante,

purificadora e iluminadora” devido à ação de suas chamas, também “apresenta um aspecto negativo: obscurece e sufoca, por causa da fumaça; queima, devora e destrói: o fogo das paixões, do castigo e da guerra” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 440-443). Neste sentido, a personagem possui uma carga simbólica que aponta tanto para o despertar do ardor, da impetuosidade, quanto para o sentimento que devora a paz de José – o ciúme.

Importa salientar que, até o segundo ato, José pode ser visto como a representação da obediência e da resignação, uma vez que vive a abstinência, aparentemente, em paz consigo mesmo. Nunca toca Maria, não lhe dirige gestos de carinho e cumpre suas obrigações com a Igreja diariamente. Pode-se dizer que ele é um tipo genuinamente popular, sem grandes ambições e conformado com o destino escolhido em um momento de dor e medo até que o mar, gerador da promessa, traz Labareda.

Por isso, subjacente à entrada em cena de António Labareda, há o prenúncio de mudanças fundamentais na trajetória de José, uma vez que, por meio das ações do jovem, acenderá nele velhas chamas humanas até então recônditas. Prova disso é que a incitação a sua transgressão começa a ser desenhada, sorrateiramente, porque Labareda deveria ficar apenas oito dias para se curar dos ferimentos, mas já estava em sua casa há dezesseis, despertando a atenção das pessoas do lugar, das raparigas casadoiras, a malícia e o “falatório” do povo que sabia do cumprimento da promessa. Observe-se o que dizem sobre ele a 1ª, 2ª e 3ª Velhas, componentes do coro, durante uma visita a Maria do Mar:

3ª VELHA: (*Que entra*) – O rapaz... é aquele que está com o Jesus e o tio Salvador?

1ª VELHA: (*Ainda à porta*) Bendita mãe que tal filho pariu! Aquilo é peixe do alto, peixe grosso e enxovalhado!... (*Entra*) Ele já está bom de todo, não está tia Rosa? Ai, rica amiga, agora entendo eu: as raparigas andam todas malucas com o demônio do rapaz! [...]

2ª VELHA: (*Olhando para fora*) – Ele não é casado, pois não, tia Rosa? A minha Joaquina viu-o ontem, ali pràs bandas da rocha... Não fala noutra coisa, até me doem os ouvidos! Raparigas casadoiras... (p. 48-49).

Ainda insinuam, maliciosamente, que Maria esconde Labareda para que as jovens da aldeia não o cobicem. Por fim, a 2ª Velha avisa: “– Dizem que o teu Zé não gosta do hóspede: não admira, sempre é mais uma boca... (*Mateira*) Que ele já está curado, que não há meio de se ir embora lá para a terra dele, que és tu, Maria do Mar, que não o deixas partir... [...]” (p. 52).

Labareda, como se pode perceber, é o estranho que não se concilia com o código de conduta da aldeia porque, dentre outros aspectos, se hospeda na casa de uma mulher casada que vive a abstinência sexual imposta pelo marido. Além do mais, pode-se afirmar que Santareno o criou como o *outsider*, que não se encaixa no mapa moral do mundo aldeão, para que sua atordoante presença aumentasse a crise em um ambiente que se pretendia ordeiro. Gera-se, assim, de um lado, a incerteza de José quanto à fidelidade da esposa e, de outro, a dúvida de Maria no que se refere a seus desejos, já que, depois de o rapaz aparecer, ao invés da mulher desgrenhada, surge outra bem penteada e cuidada, que ri e dança. Para a comunidade, contudo, os sentimentos represados, seu comportamento, a presença de Labareda e a certeza de que José mantinha a promessa só confirmavam a tese de que Maria era infiel.

Antônio Labareda, por sua vez, não está preocupado com a honra do casal. Por isso, continua tentando seduzir Maria. Observe-se a passagem abaixo que, apesar de longa, pode ser vista como uma das cenas mais representativas da expressão do erotismo em *A promessa*:

LABAREDA: – (*Que prende Maria do Mar pelos pulsos*) Não baixes os olhos, Maria do Mar: tens medo?...

MARIA DO MAR: – (*Violenta*) Medo de quê? (*Olha Labareda, fixamente, nos olhos*) Larga-me!

LABAREDA: – És capaz de me jurar aqui, assim... que queres que eu me vá embora?...

MARIA DO MAR: – Mas o que é isto? (*Desprende-se, num esticção: direita, orgulhosa*) Eu sou uma mulher casada, Labareda!

LABAREDA: – Mal casada, Maria do Mar... [...] Tenho os meus olhos: eu vejo tudo... eu sinto tudo...

MARIA DO MAR: – Pois estás enganado, desta vez.

LABAREDA: – (*Tomando um braço de Maria do Mar*) Estarei? Não acredito...

MARIA DO MAR: – (*Que se escapa*) Larga-me! Aqui no meu corpinho ninguém toca.

LABAREDA: – (*Sensual*) Tu não podes mais, Maria do Mar, eu bem o sinto... (*Avança uns passos*) Ninguém, ninguém te toca?...

MARIA DO MAR: – Só o meu homem, o meu marido.

LABAREDA: – (*Outra vez junto de Maria do Mar*) Nem ele, nem ele!...

MARIA DO MAR: – (*Insegura*) Pois que julgas tu, Labareda? Eu sou uma mulher séria...

LABAREDA: – E nova e bonita... [...] (*Perseguindo Maria do Mar*) Eu só sei que estou doído por ti, Maria do Mar, que não vejo mais ninguém no mundo... (*abraça Maria do Mar*) que não há força capaz de te arrancar dos meus braços! (*Tenta beijar Maria do Mar*) Maria do Mar...

MARIA DO MAR: – Deixa-me!... Malvado... larga-me... (*A ceder*) Olha que vem aí gente... não, Labareda, não! Larga-me, larga-me!...

LABAREDA: – (*Apertando mais*) Tu tens de ser minha... já não podes fugir... já não és capaz...

MARIA DO MAR: – (*Ainda a debater-se*) Nunca, nunca!...

LABAREDA: – Sim, Maria do Mar, sim...

MARIA DO MAR: – (*Sem forças*) Ai, Labareda...

LABAREDA: – Gatinha... gatinha brava!... Tu já não dormes... Tu já não comes... Tu só pensas em mim... só em mim... és minha, Maria do Mar... tu és minha! (*Beijam-se raivosamente*) (p. 71-74).

Pode-se perceber, mais uma vez, que a simbologia presente no nome de Labareda traduz-se em impetuosidade, sensualidade e desejo por Maria. O erotismo masculino, permeado pela vontade de seduzir, é ativado, antes de tudo, pelo fato de o jovem estar cômico da situação matrimonial em que vive o casal. Com o propósito de se diferenciar de José, mostra-se capaz de sentir e de querer, capaz de se atirar numa aventura amorosa sem medir as consequências. Ademais, há a juventude e a beleza física de Maria que o excita, provocando nele o desejo de posse. No entanto, ao agarrá-la de modo possessivo, violento, perseguindo e apertando-a como se agarrasse um objeto, Maria sente-se acuada e com medo porque a força física e o desejo de Labareda a atraem e a aterrorizam ao mesmo tempo.

Ainda ao declarar que está doido por Maria e “que não há força capaz de arrancá-la de seus braços”, Labareda anseia proporcionar a ela o que José não fez: o toque, o prazer, o gozo. Seu desejo, permeado pela sedução, pode, inicialmente, promover a recusa, a luta, mas como se viu, Maria, mesmo tendo consciência de que estava transgredindo o código de conduta que regia as relações matrimoniais e proibia o adultério, vai cedendo aos poucos, permitindo o beijo, ainda que raivosamente. Após este momento, Jesus surge à porta da casa e sente o que ocorria entre Labareda e Maria. É este jovem de 15 anos quem o expulsa, acolhendo sua cunhada que chora convulsivamente.

Alguns dias depois, o rapaz tentará deter Maria do Mar na noite em que ela decide sair para se encontrar com Labareda. Atente-se ao diálogo:

MARIA DO MAR: – Vou. Vou e podes dizê-lo a toda a gente: não me rala. Vou! Não posso mais, ouviste? Dou em doida... Não aguento: é superior ao meu poder... (*Exaltação crescente*) Queres ver? (*Tira rapidamente um dos sapatos*) Dá-me cá a tua mão, Jesus... anda, toca aqui... (*Executa*) Não sentes? São pregos, pois! Eu própria os preguei, com estas minhas mãos! (*Corre até uma gaveta, no fundo do armário, e tira um cilício monástico que põe nas mãos de Jesus*) Sabes o que é isto? Cilícios... Tenho-os trazido aqui (*indica a cinta*), dia e noite: a minha cinta é chaga viva! (*Arranca, brutal, o cilício das mãos de Jesus e arremessando-o para o chão*) E porque faço tudo isto, Jesus? Não, eu não sou santa! Queres saber porquê, queres?

JESUS: – (*Muito triste*) Eu sei...

MARIA DO MAR: – (*Choro ardente*) Aquele homem envenenou-me, gastou-me as forças, eu já sou senhora de mim!...

JESUS: – Eu sei, Maria do Mar, eu já sabia...

MARIA DO MAR: – Eu não como, eu não bebo!... Tenho uma garra apertada aqui, na minha garganta... Ah, Jesus, ajuda-me! Tu és uma criança, eu não devia dizer-te isto, a ti, mas... eu não tenho mais ninguém! Ajuda-me... (*Abraça Jesus*) (p. 89-90).

Nota-se que Jesus mostra-se compreensivo em relação aos sentimentos de Maria porque ele também se encantou com Labareda, com suas histórias a respeito de uma terra diferente e cheia de novidades. Esta passagem, contudo, revela muito mais. Desvela as duas faces do conflito em que vive essa mulher: a primeira, por meio da utilização do cilício, rememora a prática religiosa voltada para o castigo corporal. Já a segunda, mostra sua força divergente lado a lado com o limite de sua luta diante do desejo incontrolável de se entregar a Labareda.

De acordo com Chevalier e Gheerbrant, “entre os cristãos, o uso ascético do cilício [possui] a intenção de mortificar a carne como penitência, e de liberar assim a alma vivificada que almeja se entregar plenamente ao seu deus” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 157). Não obstante tentar se comportar como uma boa cristã, Maria toma consciência de que não pode igualar-se àqueles que conseguiram suprimir o desejo. Se o ato de trazer o cilício, dia e noite, preso ao seu corpo, causando-lhe uma chaga, uma ferida, significa realizar um voto, o ato de arremessá-lo ao chão ou desamarrá-lo significará libertar-se das opressões. Importa ainda notar que, a nosso ver, o ato de colocar pregos em seus sapatos possui a função de lembrá-la a cada instante, por meio da ferida e da dor, dos laços que pretende abandonar. Simboliza, por um lado, a personalidade de Maria, em particular, a sua consciência; por outro, a autopunição pelo desejo ilegítimo.

3. De novo Eros me arrebatava...

Retornando à personagem José, vê-se que enquanto vive sob o signo da interdição, a violência é eliminada de seu ser. Contudo, estamos cientes de que “não existe interdição que não possa ser transgredida” (BATAILLE, 2004, p. 97). Assim, face ao conflito desencadeado com a presença de Labareda, José passa a ser a representação do homem que vive dividido entre a fé e a promessa, por um lado, e a dúvida e o ciúme, por outro. Devido a esse desequilíbrio, sua tristeza torna-se perceptível ao Padre da Paróquia que no dia santo de Páscoa, questiona a ela e a Maria: “– Que tem o teu homem, Maria do Mar?! Durante toda a visita pascal, por essas casas além, não fui capaz de convencê-lo a meter um naco de carne na boca,

ou a beber um só copo de vinho!... Tu sentes-te doente, rapaz?" (p. 59). Ele, no entanto, responde, com um sorriso triste e fazendo uso de ironia verbal, que já havia tomado café e que era bem cuidado pela esposa. Soma-se a esta tristura o fato de José apresentar-se frio a observar a esposa que, devido à presença de Labareda, ficava trêmula, nervosa e inquieta.

JOSÉ: – Tu estás a tremer, mulher?!

MARIA DO MAR: (*Perturbada*) – Eu, não... porquê?

JOSÉ (*Incisivo*) – Porquê?! Tu és que saber, mulher...

[...]

LABAREDA: (*Brincadeira mordida, cáldo*) – É verdade, Maria do Mar, estás a tremer: tal qual tremem os pássaros antes de levantarem voo!

JOSÉ: (*Os olhos fixos em Labareda*) – Ou os peixes, quando os tiram da rede, antes de morrerem! (p. 62-63).

Labareda, ao comparar Maria a um pássaro antes de levantar voo, insinua seu desejo de libertá-la do marido; enquanto José, ao compará-la com os peixes presos a rede a espera do último suspiro, aponta, implicitamente, seu desejo de morte. Pássaros ou peixes, voar ou capturar/morrer, são elementos incompatíveis assim como José e Labareda, cujo embate se estende a outros temas. A personagem escolhe sempre o jovem forasteiro como interlocutor, demonstrando intenso ódio, e como este não lhe dedica atenção, provoca-o:

JOSÉ: – [...] Ah, Labareda, estás a ouvir? Como se chamam aquelas cobras lá da tua terra... aquelas peçonhentas... que picam um homem à traição e logo o matam? Como é, Labareda?...

LABAREDA: (*feroz, a morder os lábios*) – Víboras.

JOSÉ: – Pois cá, na borda de água, não há víboras, Labareda. Não estamos acostumados a tais bichos. Mas gostava de matar uma... Ah, tia Cremilda, estás a ver como é? As tais cobras estão sempre escondidas, nunca se mostram à luz do Sol... quando um pobre cristão passa descuidado, sem tempo para se defender, elas aí estão: enroscam-se-lhe num pé, ou numa mão!... [...] Diga lá, meu pai, o que há-de um homem fazer com tais bichos? (*Profundo para Labareda*) Matá-los. Matá-los sem dó nem piedade, enquanto é tempo! (p. 66-67).

Ao relacionar Labareda às serpentes, comparando-o às víboras que agem às escondidas, José dá a entender que já traçava intimamente um plano de vingança que, neste caso, desencadeará tanto o reencontro com sua sexualidade como a desdita do jovem contrabandista.

Em razão disso, pode-se notar que aquela oposição existente entre religiosidade e sexualidade evapora-se, uma vez que o homem raivoso, odioso e

vingativo tomará o lugar do servo cristão. José apresenta-se, agora, como “opositor e árbitro”, ou seja, como a representação da ambiguidade, do confronto entre dois caminhos díspares, servindo de “repositório de forças antagônicas” que dará origem à *peripécia*. Assim, começa a procurar os possíveis culpados de sua infelicidade, deixando-se dominar pela raiva. Diante da suspeita de que Maria teria ido se encontrar com Labareda no moinho velho, revolta-se, renegando tanto o pai, motivo da promessa, quanto Nossa Senhora dos Navegantes.

Incapaz de alcançar a beatificação dos santos, dominado pelo ódio, vergonha e ciúme, José assume o lado demoníaco, amaldiçoando ainda o dia em que o pai retorna a salvo da tormenta. Também é possível ver que na transformação do virtuoso ao pecador, do sagrado ao sacrílego, nos deparamos com um José “sujeito a um tratamento dramático de tal forma violento e cruel, que o sacral e o profano promovem invariavelmente” seu novo posicionamento diante do mundo circundante (MENDONÇA, 1971, p. 55). Nessa perspectiva, confirma-se que Santareno cria Labareda como o mal necessário para que José se libertasse das forças da tradição.

Se antes ele sublimava sua frustração carnal em ritos religiosos e em sua dedicação à Igreja, agora põe em prática aquele plano de vingança a que aludimos anteriormente. Na noite do domingo de Páscoa, ao invés de comemorar a ressurreição de Cristo, José torna-se a representação da insurreição humana. A morte de Labareda, segundo os homens da aldeia, foi horrorosa: “– Cortou-lhe, primeiro, as partes vergonhosas... (*Exclamações de horror, de admiração; algumas mulheres benzem-se*) E depois, acabou de o matar, com três tiros no peito” (p. 109). Ao transformar-se em um assassino que retorna a sua casa em desalinho completo, as calças e camisa rotas, manchadas de sangue, ergue-se outro homem: cruel, feroz e dono de si, com um brilho terrível nos olhos, a voz mais segura, mais rouca e profunda. Logo, percebe-se que essa transgressão de José é necessária à libertação dos impulsos voluptuosos. Por isso, o homicídio pode ser visto como um modo de transgredir contundente, ostensivo e espetacular que o situa fora do campo da ordem.

Diante de sua família, em silêncio, olha intensamente para Maria⁷, e, em seguida, pede ao pai e ao irmão que saiam e que não voltem antes do nascer do sol. A sós, volta-se para sua esposa.

JOSÉ: – [...] E agora, a gente, minha pombinha!... Vamos conversar, sim?... (*Sinistro, odiento*) Maria perdida! Maria aluada! Maria traiçoeira! (*Maria do Mar estaca, crispada, a cabeça levantada e imóvel*) Foi logo na primeira noite! Talvez na segunda... Da terceira não passou, tenho a certeza! (*Riso alucinado*) E eu... na igreja! Eu, a rezar por ti, cabra! Por ti, Maria da lua! [...] Foi ali, no meu quarto, na minha cama? Foi, Maria perdida? Tu não ouves? E riam-se de mim, do sacristão? Pudera, pudera! (*Riso*) Até eu acho graça! (*Num salto de tigre, espalma as mãos, sujas de sangue, diante dos olhos de Maria do Mar*) Estás a ver? Vês bem, Maria do inferno? (*Esfrega, raivosamente, as mãos no rosto, na cabeça de Maria do Mar*) Cheira, maldita, bebe-o: é o sangue dele! (*Maria do Mar, com um grande grito de horror, procura fugir*) Quieta, cadela, está quietinha! (*Domina-a*) Tu tens medo de mim? De mim, do Zé Tolo?! Como tu és covarde e traiçoeira, como tu és reles!... (*Riso*) Eh, Maria do Mar, tu gostavas dele, hein? Gostavas, a valer? (*Aperta com uma das mãos, o pescoço de Maria*) Havia de vê-lo agora! (*Riso silencioso*) [...] Tu sabes o que eu lhe fiz? Não adivinhas, Maria enganadora?... (*Pausa. Cinismo terrível*) (p. 104).

José continuará usando de violência nas palavras e ações. Porém, aqueles termos pejorativos tanto acentuam o caráter agressivo da personagem como se tornam veículos de expressão dos sentimentos e desejos represados. E como “a carne é o inimigo inato daqueles atormentados pela interdição cristã” (BATAILLE, 2004, p. 144) tanto quanto a expressão do retorno da temida liberdade sexual, finalmente, José avisa-lhe que ele é e sempre foi o “Homem”, e boca na boca, olhos nos olhos, permite que a paixão contida cresça, corporificando-se em desejo raivosos que leva à luta e à posse.

Caem as regras, as leis, os preceitos e a opressão, porque José assume o controle absoluto de sua sexualidade e, conseqüentemente, de si mesmo. Para provar, desvirgina Maria e surge, à porta de sua taberna, rígido e sereno, admitindo, diante de todos, a responsabilidade pela morte de Labareda. A postura da personagem, neste sentido, contraria a ideia de desfecho catastrófico, uma vez que, para limpar sua honra, obedece às leis sociais, não demonstrando culpa nem se autoflagelando pelo assassinio (RIBEIRO, 1981). Maria, por seu turno, aparecerá lívida, altiva, desgrenhada e com a roupa rasgada. O marido, manifestando autoridade, domínio e segurança pede ao pai que cuide dela como se fosse sua filha

⁷ Vale dizer que José ainda não sabe que Maria, indo ao encontro de Labareda, passa em frente ao cemitério em que se encontravam seus ancestrais e é dominada pela vergonha e pela culpa, desistindo de seguir adiante.

porque sua esposa não havia cometido nenhum mal. Ainda, ao desvirginar Maria do Mar, José promove no texto a *peripécia*, uma vez que ocorre a mudança do *status quo* – quebra da promessa – e, por conseguinte, o reconhecimento da virgindade de sua esposa, o que contribui para transformar o ódio em reencontro.

Considerações finais

Após esses comentários sobre as figurações do erotismo, do desejo e da repressão sexual em *A promessa*, pode-se afirmar que Bernardo Santareno cria Maria do Mar, juntamente com Labareda, para desequilibrar a ordem da comunidade pautada nos princípios católicos de adoração e renúncia, representando, assim, o novo em conflito com o antigo. Muito mais do que buscar sua satisfação carnal, Maria surge para questionar a obediência, não só de José, mas de todos aqueles que se guiavam por princípios que só os anulavam em suas individualidades. Para desafiar os códigos de conduta, o destino e os preceitos católicos, o dramaturgo a criou pulsante de desejo, e porque não, subjugada pelos instintos.

Constata-se, também, que nessa tragédia santareniana é essencial o conflito real entre a liberdade de José e a necessidade de manutenção das normas que o guiava. Ao escolher se libertar, a personagem torna-se o centro de sua própria história, detentor de seu destino, medida de todas as coisas. Nesse sentido, Santareno, ao aliar erotismo, desejo e repressão, recria não só um embate muito antigo entre religião e prazer, mas também delinea caminhos transgressores para escapar do poder disciplinador que regulava os comportamentos dentro de uma moral rígida.

Desse modo, as palavras da poetisa Safo de Lesbos (2003), que tomamos como epígrafe a este texto, ilustra bem a força do erotismo em (des)equilibrar os poderes que circunscrevem a conduta humana. Maria do Mar e José, por sua vez, demonstram que a essência do erotismo em *A promessa* “é dada na associação inextricável do prazer sexual com a interdição” (BATAILLE, 2004, p. 168). Situadas no palco da transgressão, as personagens se entregam ao erotismo, teatralizando-o ao rolares pelo chão, permitindo que seus corpos, até então silenciados, fossem dominados pelo desejo e pelo prazer. Transformam, assim, gritos por liberdade em ruídos animais e ferozes, dando vazão à sexualidade reprimida e à violência,

símbolos que faziam parte do momento histórico opressor em que vivia Bernardo Santareno.

A *promessa* representa, como um todo, o imaginário cristão, o erotismo pecador e envergonhado, e a morte como resposta humana à sexualidade reprimida. Mesmo apontando esta repressão literariamente, o dramaturgo desvela sua ideologia e sua imposição pelo código de conduta da sociedade portuguesa. Neste sentido, vê-se que em sua obra “eros é sempre Anteros: está sempre pronto a desarmar e desmascarar os que fingem ignorá-lo [...]” (SARAIVA, 1967, p. 15). Desse modo, mesmo que as personagens sejam definidas por uma conduta sexual submetida a regras e a restrições definidas, presenciemos suas inquietações, dando-nos mostra de que não existe interdição que não possa ser transgredida no teatro santareniano. Se a pretensão era silenciar *Eros* através da promessa, ao fazê-lo, as personagens acabam por afirmá-lo, permitindo que seu poder burlasse as grades da repressão.

Referências

ALBERONI, Francesco. **O erotismo: fantasias e realidades do amor e da sedução**. Tradução de Élia Edel. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

BATAILLE, George. **O erotismo**. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

BRANCO, Lucia Castello. **O que é erotismo**. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CHAUÍ, Marilena. Laços do desejo. Em: NOVAES, Adauto (Org.). **O Desejo**. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990. p. 19-66.

_____. **Repressão Sexual – essa nossa (des) conhecida**. 12 ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, número). Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 26 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. 13 ed. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da UNESP, 1993.

MENDONÇA, Fernando. **Para o estudo do teatro em Portugal**. São Paulo: FFCL, 1971.

MONZANI, Luiz Roberto. **Desejo e prazer na Idade Moderna**. Curitiba: Champagnat, 2011.

PAZ, Octávio. **A dupla chama**. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

REBELLO, Luiz Francisco. Posfácio. Em: SANTARENO, Bernardo. **Obras Completas**. Organização, posfácio e notas introdutórias de Luiz Francisco Rebello. 4 vol. Lisboa: Ed. Caminho, 1987. p. 383-396.

REZENDE, Dimitri Fazito de Almeida. **Transnacionalismo e etnicidade**. A construção simbólica do Romanesthàn (Nação Cigana). 2000. 192 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

RIBEIRO, Maria Aparecida. **Mitogênese no Teatro de Bernardo Santareno**. Rio de Janeiro: Padrão, 1981.

SAFO DE LESBOS. **Poemas e fragmentos**. Tradução de Joaquim Brasil Fontes. São Paulo: Iluminuras, 2003.

SANTARENO, Bernardo. **A promessa**. Lisboa: Ática, 1959.

SARAIVA, Arnaldo. Introdução. Em: SARAIVA, Arnaldo (Org.). **O que é erotismo?**
Lisboa: Editorial Presença, 1967. p. 7-19.

**“Smell my sheets: they smell incense, the church wax... do not smell man”:
Figuration of eroticism, desire and sexual repression in *A Promessa*, by
Bernardo Santareno**

ABSTRACT

Bernardo Santareno, a Portuguese playwright, has produced nineteen dramatic texts. These texts demand complicity from the reader and, at the same time brings out a world full of irony, superstition, religiousness, eroticism, violence, deaths, occasional meetings and mismatches which represents social marginalization. One of these plays will be my focus on this article: *A promessa* (1957). The proposal of my study is to analyze the relationship between eroticism, desire, sexual repression, death and religiousness. This text, by Santareno, represents itself, Christian thoughts, sinners and ashamed eroticism. Because of that, Death, allied to sexuality, becomes one of the solutions for senses' repression and “tortured eroticism”. In addition the necessity to go across the limit is a feature which causes chaos in his world. Besides, aggressiveness and death, connected to eroticism and desire in the play *A promessa*, can be understood as a typical cultural feature of a repressive society. By producing a dramatic art that raises up traditional characteristic of the classical theater and aspects from his historical-social period, the study of Santareno's work brings out new discussions about Portuguese canon, since his work represents collective memory. Sexual repression and attempts to destroy human individuality was a characteristic of his age too and they were the basis to support an order which only benefits political and religious power.

Key-words: Bernardo Santareno. *A promessa*. Eroticism. Desire. Sexual repression.

*Recebido em 26 de março de 2013.
Aprovado em 18 de julho de 2013.*