

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



De queimas, linchamentos e tortura: A perseguição aos marginalizados no teatro santareniano

Karim Hmida

Dissertação orientada pela Prof.^a Doutora Maria João Brilhante,
especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em
Estudos Portugueses e Românicos

2022

Resumo

O presente trabalho pretende analisar três peças do dramaturgo Bernardo Santareno – nomeadamente *O Pecado de João Agonia*, *O crime de Aldeia Velha* e *Escritor, Português, Quarenta e Cinco Anos de Idade* – acerca da maneira como a *violência simbólica*, um conceito de Pierre Bourdieu, é representada e facilita os atos cruéis contra os personagens principais. Dado que Santareno é ainda pouco considerado na pesquisa, espera-se com esta dissertação contribuir para a revisão e discussão da questão da «transgressão» nas suas peças.

Santareno integrou as suas observações de injustiça nas suas peças para criticar estruturas sociais e institucionais. Como as peças oferecem diferentes microcosmos com um número de personagens limitado, convém usar conceitos como a *violência simbólica* em combinação com outros conceitos sociológicos que abordam, por exemplo, estudos queer e de género bem como a questão do *disciplinar* segundo Foucault. Também não se pode esquecer que Santareno era um psiquiatra, o que torna indispensável uma consideração das reações e motivações internas dos elementos da hierarquia.

Primeiro, serão analisadas as «transgressões» dos personagens principais e como se constroem. Num próximo passo, será considerada a questão de quem está numa posição de poder e como os outros personagens mostram cumplicidade ou oposição ao sistema. No decurso do trabalho, verifica-se que todos os personagens principais sofrem várias formas de *violência simbólica* – nem sempre de propósito ou com o objetivo de os outros personagens melhorarem a sua própria posição na hierarquia.

Também os personagens principais desempenham *violência simbólica*, ainda que seja em pequena escala. Outras vertentes que todas as peças têm em comum são o momento de isolamento, que impede outros personagens de acionarem qualquer intervenção na injustiça, bem como a perda do ânimo dos personagens principais face ao seu destino. Finalmente, prova-se que as estruturas sociais estabelecidas nas peças se baseiam na historicidade que é referenciada pelos detentores de poder para justificar os atos cruéis.

Palavras-chaves: Bernardo Santareno, teatro português, teatro do século XX, violência simbólica, campo de poder.

Abstract

This paper intends to analyse three plays by the playwright Bernardo Santareno - namely *O Crime de Aldeia Velha*, *O Pecado de João Agonia*, and *Escritor, Português, Quarenta e Cinco Anos de Idade* – in terms of how *symbolic violence*, a concept by Pierre Bourdieu, is represented and facilitates cruel acts against the main characters. Given that Santareno is still rather neglected in research, the aim of this thesis is to contribute to the review and discussion of the issue of "transgression" in his plays.

Santareno integrated his observations of injustice in his plays to criticise social and institutional structures. As the plays offer different microcosms with a limited number of characters, it makes sense to use concepts like *symbolic violence* in combination with other sociological concepts that are addressing, for instance, queer and gender studies as well as the question of *discipline* according to Foucault. It should also be considered that Santareno was a psychiatrist, which makes it indispensable to regard the internal reactions and motivations of the hierarchy's elements.

First, the "transgressions" of the main characters and how they are constructed will be analysed. In a next step, the question of who is in a position of power and how the other characters show complicity or opposition to this system will be considered. In the course of this work, it will turn out that all main characters suffer various forms of *symbolic violence*, albeit not always on purpose or with the aim of the other characters to improve their own position in the hierarchy.

The main characters also use *symbolic violence*, albeit on a smaller scale. Other aspects that all the plays have in common are the moment of isolation, which prevents other characters from interfering with any injustice, as well as the main characters' resignation in the face of their fate. Finally, it also becomes clear that the social structures established in the plays are based on a historicity that is referenced by those in power to justify their cruel acts.

Keywords: Bernardo Santareno, Portuguese theatre, twentieth century theatre, symbolic violence, field of power.

Conteúdo

Introdução	1
1 Termos e conceitos.....	5
1.1 <i>Campo de poder, violência simbólica e habitus</i>	5
1.2 O <i>disciplinar</i> segundo Foucault	6
1.3 <i>Dominação masculina e performatividade</i> do gênero	8
1.4 Formas de homofobia.....	10
2 O Crime de Aldeia Velha.....	12
2.1 A caça à bruxa: Da acusação à aceitação	12
2.2 As perpetradoras.....	19
2.2.1 Zefa	20
2.2.2 Rita	22
2.2.3 Florinda	25
2.2.4 Custódia e Margarida	28
2.2.5 Teresa e Maria da Cruz	31
2.3 O fracasso de uma intervenção masculina	32
2.3.1 Padre Júlio.....	32
2.3.2 Padre Cláudio	35
2.3.3 Os outros homens	36
3 O Pecado de João Agonia.....	37
3.1 João Agonia.....	38
3.2 A praga.....	47
3.3 O caluniador	49
3.4 Os quatro bordões vivos.....	52
3.5 Os aliados da vítima	58
4 Português, Escritor, Quarenta e Cinco Anos de Idade	65
4.1 O Governo e a Igreja	66
4.2 Os perseguidos	70
4.3 Os apolíticos.....	76
Conclusão.....	82
Bibliografia	85

Introdução

O ano 2020 marcou o centenário de Bernardo Santareno, pseudónimo de António Marinho de Rosário (1920-1980) que, em termos da matéria das suas obras, estava muito à frente do seu tempo. É particularmente notável que tenha conseguido publicar um grande número das suas obras sob o regime do Estado Novo. No entanto, isso não se sucedeu sem graves restrições, dado que Santareno focou «[...] nas menos questionadas estruturas sociais, por um lado, [e] as tradições ideológicas [e] religiosas, por outro lado»¹: O livro de poemas *Romances do Mar*, por exemplo, foi aprovado, mas com cortes e a condição de substituir um dos poemas². A peça teatral *A Promessa* foi – por causa de um mal-entendido – aprovada pela censura, mas causou indignação num grupo religioso que começou uma campanha contra a obra, o que resulta, conseqüentemente, na sua suspensão³. Depois, Santareno conseguiu a publicação de outras peças, mas a estreia nos palcos foi muitas vezes impedida⁴.

Como as peças santarenianas tratam exaustivamente o tema da desconformidade⁵ que ainda tem relevância mais de quarenta anos após o falecimento de autor, elas formam um excelente fundamento para a aplicação de modelos de análise contemporâneos. Com o progresso de novas ideias nos estudos sociológicos e dado que Santareno é ainda pouco abordado na pesquisa portuguesa, uma nova revisão e discussão das obras e os temas «por longo tempo considerados tabu»⁶ são indispensáveis e isso constituirá, por conseguinte, o objetivo deste trabalho.

A obra de Santareno é dividida em dois ciclos, um mais naturalista e realista (de 1957 a 1962) e um mais épico e brechtiano (de 1966 a 1974)⁷. Um elemento recorrente em muitas peças do teatro santareniano é a marginalização de figuras e o momento em que a discriminação se transforma em violência. Urbano Tavares Rodrigues observa

¹ Tobias Brandenberger (2015). Tradition, Reaktion, Revolution: der Dramatiker Bernardo Santareno. In: Nelkenrevolution und ihre Folgen. Der portugiesische 25. April 1974 in Literatur und Medien. Berlin: Tranvia, p.86.

² José Miguel Noras (2020). Bernardo Santareno: da nascente até ao mar. Lisboa: Âncora Editora, p.266.

³ Ibidem: p.312.

⁴ Brandenberger (2015): p.88.

⁵ Ibidem: p.83.

⁶ Ana Paula Medeiros (2021). Entre o Grito e o Mistério. In: Bernardo, Santareno. Obra Completa – Teatro I. Silveira: E-Primatur, p.20.

⁷ José Oliveira Barata (1990). A presença do trágico em Bernardo Santareno. In: Biblos (Coimbra) 66. Coimbra: Oficinas da Imprensa de Coimbra, p.219.

acerca deste motivo que «[o] talento de Bernardo Santareno é exuberante, estuante de uma riqueza erótica que ora explode em caudais de violência, ora se deleita, deslumbradora mas perigosamente, na plástica das imagens, ora se sublima e se simboliza no plano social ou do religioso.»⁸ Esse fenómeno pode-se observar em particular nas peças *O Crime de Aldeia Velha* (1959), *O Pecado de João Agonia* (1961) bem como *Português, Escritor, Quarenta e Cinco Anos de Idade* (1974) e por isso, elas servirão para a futura análise. Analisar um período tão vasto não só permite entender o desenvolvimento do tema durante um período de quinze anos, mas também considerar três diferentes concentrações temáticas em que se baseiam a marginalização de um personagem: A sexualidade, o género e as convicções políticas.

Neste trabalho, supõe-se que a discriminação nas peças santarenianas acontece com base em certas estruturas sociais que são aceites pela maioria dos personagens durante a era do Estado Novo. As situações dos personagens descritas nas peças são o resultado de uma hierarquia estabelecida na qual todos os personagens interagem e tentam ou manter ou conseguir uma posição de poder ou aceitam o seu papel. A violência sempre tem origem no indivíduo ou no grupo de personagens que se encontra na posição de poder, enquanto aqueles que são marginalizados ou se encontram numa posição desvantajosa ou deslocam-se para lá. O dramaturgo e historiador teatral Luiz Francisco Rebello também repara no papel da transgressão numa estrutura social: «O que, a princípio, se desenhava como transgressão de um código moral [...] desvenda-se-nos, à luz dos dramas posteriores, como também violação da ordem social, e está como expressão, ou superestrutura, dos interesses de uma classe detentora do Poder, contra cuja iniquidade é pois lícita a insubordinação.»⁹

Este trabalho procurará analisar, além disso, as seguintes questões. Primeiro: como se constroem as estruturas hierárquicas e quem são as figuras que beneficiam ou sofrem sob esse sistema? Será importante considerar o modo como Santareno compõe a peça e coloca personagens em situações de poder ou desvantagem. Essa questão também permite observar o modo como a marginalização acontece através de diálogos, ações e paratextos. A seguir, serão analisadas as formas nas quais os outros personagens

⁸ Urbano Tavares Rodrigues (1961). Noites de teatro. Vol. II. Lisboa: Ática, pp.235-236.

⁹ Luiz Francisco Rebello (1987) Posfácio. In: Santareno, Bernardo. Obras Completas. Vol. IV. Lisboa: Caminho, p.392

exprimem hostilidade, violência explícita ou, em raros casos, apoio e solidariedade ao personagem marginalizado.

A segunda questão é: Como se estabelece aquela aceitação e quais são as justificações para manter esse sistema? Serão considerados o contexto social assim como todos os argumentos dos personagens opressores e possíveis indicações no texto que justificam aquele *status quo*. Também é necessário considerar em que medida a sexualidade, o género ou as convicções políticas ameaçam o *status quo* nas correspondentes peças.

Como se trata de perguntas do campo da sociologia, servem-nos como base teórica dois conceitos apresentados em *Sur le pouvoir symbolique* (1977) de Pierre Bourdieu. O *campo de poder* permitirá visualizar certas posições na hierarquia nas respetivas peças santarenianas. Além disso, servirá para a análise daquela aceitação do sistema o termo e o conceito de *habitus* segundo a definição de Bourdieu. As peças santarenianas ilustram bem o seu estabelecimento em forma de regras sociais. José Oliveira Barata menciona no prefácio de *O Pecado de João Agonia* que não há «nada melhor do que os estreitos limites das comunidades fechadas – policiadas por obsoletas normas consuetudinárias, reactualizadas e colectivamente assumidas em cíclicos rituais»¹⁰.

As peças de Bernardo Santareno possuem diferentes concentrações temáticas, o que precisará de um suporte vindo de outras teorias mais específicas. Para a análise das questões de género, serão usadas ideias de Judith Butler em *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990) bem como de Pierre Bourdieu em *A dominação masculina*. Para a questão da sexualidade serão usadas as ideias de Michel Foucault em *Histoire de la sexualité* (1976) e para analisar o estado como sistema opressor seguiremos *Surveiller et punir* (1975) de Michel Foucault. Para contextualizar a questão da homossexualidade durante a ditadura em Portugal, serão também usados os estudos em *Cidadania Sexual: Direitos Humanos, Homofobia e Orientação Sexual* de Miguel Vale de Almeida bem como os relatos de testemunha em *Homossexualidade e Resistência no Estado Novo* de Raquel Afonso. No entanto, também podem existir sobreposições temáticas entre as peças de Bernardo Santareno. O castigo por exemplo é prevalente em todas as três peças. Neste caso, será utilizado o conceito foucauldiano do *disciplinar* nas correspondentes peças para encontrar características em comum entre elas.

¹⁰ Barata (1990): p.240.

Outro aspeto para se considera é a profissão de Santareno. Era um psiquiatra e segundo Barata deixa em algumas das suas peças «transparecer a evidente transferência dos problemas «clínicos» que surgiam ao terapeuta, para o «médico» teatral que procura no agonismo de certos casos a força dramática para muitas das suas peças»¹¹. Para a análise deste trabalho importa, por conseguinte, ver a influência de processos psicológicos dos personagens no *campo de poder*.

Na conclusão serão resumidas as informações mais importantes e tentar-se-á verificar a hipótese inicial bem como discutir dificuldades surgidas durante a análise e sugestões para uma análise mais completa das obras de Santareno, tendo em conta que no âmbito deste trabalho será apenas possível considerar um número limitado das suas peças.

¹¹ José Oliveira Barata (1983). Para uma leitura de O Judeu de Bernardo Santareno. Porto: Contraponto, p.24.

1 Termos e conceitos

Uma compreensão profunda das relações entre os personagens das obras de Bernardo Santareno necessita de um modelo que permita estudar as estruturas e que procure analisar não só os marginalizados, mas também os personagens que possuem poder bem como aqueles que agem como cúmplices. A seguir, serão apresentados os conceitos de *Campo de poder*, *violência simbólica* e *habitus*, o *disciplinar*, a *dominação masculina*, a *performatividade* do género bem como formas da homofobia.

1.1 *Campo de poder, violência simbólica e habitus*

Para a análise de sociedades, Bourdieu utiliza o termo *campo de poder* com a finalidade de entender «as relações de forças entre as posições sociais que garantem aos seus ocupantes um *quantum* suficiente de força social – ou de capital – de modo a que estes tenham a possibilidade de entrar nas lutas pelo monopólio de poder, entre as quais possuem uma dimensão capital e que têm por finalidade a definição da forma legítima do poder»¹². No âmbito deste trabalho, entendem-se os personagens (Pierre Bourdieu refere-se aos indivíduos no campo de poder como *agentes*) das peças santarenianas como rede de relações que permite a discriminação de um indivíduo por outro personagem ou grupo de poder. Na análise, o modelo não se referirá à dinâmica de uma inteira sociedade, mas de micro-sociedades ficcionais criadas por Santareno à imagem da sociedade portuguesa no tempo da ditadura. Isso tem uma vantagem grande: Será analisado um *campo de poder* mais manuseável e, dada a natureza política das peças, as ações e comportamentos dos agentes refletem sempre as atitudes da respetiva altura. Num primeiro passo, esse modelo permitirá, conseqüentemente, o apuramento dos indivíduos ou grupos com e sem poder bem como as suas motivações.

No que diz respeito à luta pelo poder já mencionada, isso manifesta-se através da *violência simbólica*. O sociólogo define-a como um «[poder] quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física e económica), graças ao efeito

¹² Pierre Bourdieu (2001[1989]). O poder simbólico. Tradução de Fernando Tomaz. Lisboa: Difel, pp.28-29.

de mobilização [e] só se exerce se for *reconhecido*»¹³. Deste modo, é possível analisar a maneira como um indivíduo ou um grupo usa essa técnica para estabelecer preceitos dentro do *campo de poder*. Não obstante, quando tal preceito é estabelecido historicamente, ou seja, como «produto de um trabalho incessante [...] de reprodução»¹⁴, Bourdieu usa o termo *habitus*. Esse aparelho de preceitos pode ser conseguido por um indivíduo, mas também por instituições, famílias, escolas, pela Igreja bem como pelo Estado¹⁵ e permite àqueles «que o dominam, [impor] a disciplina e [pôr] no bom caminho os heréticos e os dissidentes ou os mecânicos que, com a cumplicidade daqueles cujos interesses servem, tendem assegurar a reprodução das instituições e das suas hierarquias¹⁶».

A partir dos conceitos da *violência simbólica*, deixar-se-ão analisar quaisquer ações ou declarações – conscientes ou inconscientes – dos dominadores no *campo de poder* que conduzem à marginalização de outros *agentes*. Para analisar o *habitus* é ainda necessário encontrar fragmentos de textos que indicam os eventos no passado em que se baseiam as justificações da discriminação da parte dos dominadores.

O facto de se tratar originalmente de um conceito sociológico manifesta-se nas dificuldades que acarreta esse conceito. O sociólogo admite que é uma análise relacional e altamente dependente nas «distribuições de propriedades entre indivíduos»¹⁷. No entanto, esse problema não se aplica à mesma escala numa análise literária dado que os diálogos, paratextos, ações bem como a construção da peça podem servir o suficiente para estabelecer as relações entre os personagens.

1.2 O *disciplinar* segundo Foucault

Outro conceito que se articula com as ideias da *violência simbólica* e do *habitus* é o *disciplinar* segundo Michel Foucault. Em *Surveiller e punir*, o sociólogo trata o desenvolvimento do sistema legal na Europa. Ele utiliza o termo de *corpos doces*¹⁸, o que

¹³ Ibidem: p.14.

¹⁴ Pierre Bourdieu (1999 [1998]). A dominação masculina. Tradução de Miguel Serras Pereira. Oeiras: Celta Editora, p.30.

¹⁵ Cf. ibidem.

¹⁶ Idem (2001 [1989]): p.199.

¹⁷ Ibidem: p.29.

¹⁸ Cf. Michel Foucault (2002 [1975]). Surveiller et punir: Naissance de la prison. Paris: Gallimard, p.160.

corresponde aos dominados no *campo de poder* de Bourdieu. Segundo Foucault, esses *corpos docéis* são o resultado de um certo processo:

«Une observation minutieuse du détail, et en même temps une prise en compte politique de ces petites choses, pour le contrôle et l'utilisation des hommes, montent à travers l'âge classique, portant avec elles tout un ensemble de techniques, tout un corpus de procédés et de savoir, de descriptions, de recettes et de données»¹⁹.

Essa descrição também coincide com o já referido *habitus* de Pierre Bourdieu, mas concretiza as formas de utilização desse conceito.

Num capítulo dedicado à questão do *disciplinar*, Foucault apresenta ainda quatro métodos que garantem uma certa distribuição dos indivíduos dentro do sistema de poder. O primeiro consiste em confinar o indivíduo num espaço protegido que garante uma monotonia disciplinária²⁰. Com essa prática espera-se obter um máximo de vantagens, nomeadamente uma alta produtividade, assim como a neutralização de inconveniências como roubos, impedimentos e intrigas²¹. Em todas as três peças de Santareno aparece esse aspeto do confinamento e uma consideração disso permitirá uma análise do seu efeito nos personagens marginalizados bem como o sucesso do método em geral.

A segunda técnica que Foucault sugere é o evitar de distribuições em grupos. Isso consegue-se pela atribuição de lugares a cada indivíduo e aplica-se por receio de eles se reunirem, o que é considerado potencialmente perigoso²². Para a análise das obras de Santareno interessará, particularmente, o impedimento de reuniões ou redes de apoio aos personagens marginalizados.

A terceira técnica a aplicar é a criação de sítios funcionais. Essas estruturas permitem não só a supervisão dos indivíduos, mas também impedir comunicações potencialmente perigosas e também criar um espaço útil²³. Dado que esse método é uma combinação dos prévios dois aspetos, podem-se procurar, na análise, situações em que são

¹⁹ Ibidem: p.166.

²⁰ Cf. ibidem.

²¹ Cf. ibidem: p.167.

²² Cf. ibidem: pp.167-168.

²³ Cf. ibidem: pp.168-169.

atribuídas tarefas aos personagens marginalizados com a finalidade de os distrair de cometer atos que são considerados menos desejáveis pela maioria da sociedade.

A quarta tática trata a hierarquia dentro do sistema. Os elementos são considerados intercambiáveis e são definidos pelo lugar que ocupam bem como pelo espaço vazio que os separa²⁴. Manifesta-se novamente uma analogia com a teoria de Pierre Bourdieu no que diz respeito às posições no *campo de poder* e na análise das obras de Santareno isso significa uma consideração das posições no *campo de poder* bem como condições em que se baseiam essas posições.

1.3 *Dominação masculina e performatividade do género*

Em *La Domination masculine*, Pierre Bourdieu baseia-se num prévio artigo chamado *Sur le pouvoir symbolique*, mas foca a sua atenção no papel das mulheres no *campo de poder*. O sociólogo explica que, «[arbitrária] no estado isolado, a divisão das coisas e das actividades (sexuais ou outras) segundo a oposição entre o masculino e o feminino recebe a sua necessidade objectiva e subjetiva da sua inserção num sistema de oposições homólogas, alta/baixo, para cima/para baixo, à frente/ atrás, direita/esquerda, recto/curvo e (turvo), seco/ húmido, duro/mole, condimentado/insipido, claro/escuro, fora (publico)/ dentro/privado, etc.²⁵ A distinção entre agentes sucede-se, conseqüentemente, por categorias, ou seja preceitos e para análise interessará, sobretudo o estabelecimento dessas categorias e como elas excluem outros personagens.

Por outro lado, esse sistema não se constitui só em preceitos da parte dos dominadores, mas também em «actos de conhecimento e de reconhecimento práticos²⁶» da parte dos outros agentes no *campo de poder*. Isso ocorre, «por vezes, contra a sua vontade, para a sua própria dominação aceitando tacitamente os limites impostos [e, nisso, assume] muitas vezes a forma de emoções corporais – vergonha, humilhação, timidez, ansiedade, culpabilidade²⁷». Quando os dominados ainda «aplicam categorias do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim parecer naturais, [isso] pode

²⁴ Ibidem: pp.171-172.

²⁵ Bourdieu (1999 [1998]): p.7.

²⁶ Ibidem: p.33.

²⁷ Ibidem.

conduzir a uma espécie de auto-depreciação, senão de auto-difamação sistemáticas²⁸». Para a análise, ajudarão, particularmente, os paratextos nas peças respetivas que indicam emoções ou reações corporais dos personagens a certos preceitos.

Em *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Judith Butler explica em notas produzidas à posteriori que antes não estava ciente da obra de Bourdieu, mas admite que «[a] noção da dimensão ritual da performatividade alia-se ao conceito de *habitus* de Pierre Bourdieu²⁹». Ela define a *performatividade* do género da seguinte forma:

«Primeiro, a performatividade de género gira em torno desta metalepse, a forma como antecipar uma essência de género produz o que postula como sendo exterior a si própria. Segundo, a performatividade não é uma acto singular, mas uma repetição e um ritual, que produz efeito pela sua naturalização no contexto do seu corpo, entendido em parte como uma duração temporal culturalmente sustentada³⁰».

Noutra ocasião, manifesta-se um paralelo entre as ideias de Butler e o *campo de poder* relativamente à expressão do género: «A questão de situar a agência associa-se habitualmente à viabilidade do «sujeito», quando se considera o «sujeito» como detendo algum grau de existência estável anterior ao campo cultural que negocia³¹». Butler prossegue com uma aproximação à distinção entre os termos de *sexo* e *género*, o primeiro sendo o «real» e o «sexualmente fáctico», enquanto o género «opera como acto de inscrição cultural³²». Todavia, ela explica imediatamente depois que as descrições ligadas ao *sexo* «são construções fantasmáticas – ilusões de substância – que os corpos são obrigados a aproximar, mas nunca conseguem³³».

²⁸ Ibidem: p.30.

²⁹ Judith Butler (2017 [1990]). *Problemas de Género*. Tradução de Nuno Quintas. Lisboa: Orfeu Negro, p.293.

³⁰ Ibidem: p.27.

³¹ Ibidem: p.282.

³² Ibidem: p.287.

³³ Ibidem.

No âmbito do trabalho, o foco será no termo e conceito do *gênero*. Quanto à análise das peças santarenianas, esse conceito de Butler é sobretudo aplicável nas obras *O Pecado de João Agonia* e *O Crime de Aldeia Velha* em que os personagens não se podem livremente exprimir em termos das suas identidades face às expectativas consoante os géneros respetivos. Para a análise será, por conseguinte, crucial analisar os diversos momentos de «transgressões» (potenciais). Isso inclui atos e declarações que não se aliam ao *habitus* internalizado no *campo de poder*, mas também momentos em que pretendem exprimir-se, mas optam pela autocensura.

1.4 Formas de homofobia

Michel Foucault também se ocupa com questões de sexualidade. Em *Histoire de la sexualité*, ele descreve primeiro o aumento de visibilidade de sexualidades não consideradas de acordo com a norma que, por essa razão, enfrentam ainda atitudes negativas pela sociedade: «Através de tantos discursos, multiplicaram-se as condenações judiciais das pequenas perversões; anexou-se a irregularidade à doença mental; da infância à velhice, definiu-se uma norma do desenvolvimento sexual e caracterizam-se controlos pedagógicos, mas também e sobretudo os médicos, reuniram todo o vocabulário enfático da abominação³⁴».

O motivo para essas atitudes, ele presume residir na história: «Até ao fim do século XVIII, três grandes códigos explícitos [...] regiam as práticas sexuais: direito canónico, pastoral cristã e lei civil. Eles fixavam, cada um a sua maneira, a partilha entre o lícito e o ilícito. Ora, eles estavam todos centrados nas relações matrimoniais³⁵». Pierre Bourdieu, por outro lado, também vê a causa da homofobia em processos internos dos indivíduos: «Compreende-se que, deste ponto de vista, que liga sexualidade e poder, a pior humilhação, para um homem consista em ser transformado em mulher³⁶». Informações como essas podem explicar a origem do *habitus* quanto às atitudes face à homossexualidade em *O Pecado de João Agonia*.

³⁴ Michel Foucault (1994 [1976]). História da sexualidade. Vol. I: a vontade de saber. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Relógio d'água, pp.40-41.

³⁵ Ibidem: p.41.

³⁶ Bourdieu (1999 [1998]): p.19.

Foucault conclui no seu livro que «[a] implantação das perversões é um efeito-instrumento: é pelo isolamento, pela intensificação e pela consolidação das sexualidades periféricas que as relações do poder com o sexo e com o prazer se ramificam, se multiplicam, percorrem o corpo, penetram os comportamentos³⁷». Para a análise interessa, no entanto, o caso contrário, nomeadamente as táticas que impedem uma visibilidade mais ampla das sexualidades não-heterossexuais.

Para compreender melhor a situação de sexualidades não heterossexuais em Portugal, referir-se-á neste trabalho também o estudo *Homossexualidade e Resistência no Estado Novo* de Raquel Afonso. Neste trabalho, a pesquisadora entrevistou pessoas da comunidade LGBTQ portuguesa e ligou as informações obtidas a teorias sociológicas.

Afonso também se refere ao *habitus* de Pierre Bourdieu para explicar a visão social sobre a homossexualidade: «A mentalidade da sociedade inscrevia-se num *habitus*, normativo, o que levava a maioria a observar a homossexualidade como algo desviante. Assim, o medo da própria sociedade é justificado com as visões que eram estabelecidas à época³⁸». Nesta obra manifesta-se também o estabelecimento de categorias para distinguir os *agentes no campo de poder* segundo o modelo de Bourdieu. Tal como Bourdieu, Afonso considera as instituições como a fonte na criação de preceitos: «No geral, a sociedade encarava igualmente com maus olhos a homossexualidade e reprimia-a, seguindo os cânones aplicados pelo Estado, mas também por outras instituições com poder, como a Igreja Católica³⁹».

Quanto à homofobia, Afonso refere-se à obra de Miguel Vale de Almeida⁴⁰ e lista quatro tipos de homofobia: A *Homofobia Institucionalizada* em que o direito e a política perseguem homossexuais. Afonso indica como exemplo *raids* pela polícia em lugares frequentados por homossexuais⁴¹ bem como a falta de redes de apoio⁴². A *Homofobia Social*, ou seja, «os atos homofóbicos activos cometidos pelas pessoas nas suas relações com a sociedade⁴³». A *Homofobia Latente* que consiste em «todos os mecanismos e dispositivos que servem, de uma forma pouco articulada e consciente, quer para quem exerce

³⁷ Foucault (1994 [1976]): p.52.

³⁸ Raquel Afonso (2019). *Homossexualidade e Resistência no Estado Novo*. Ourém: Lua Eléctrica. p.129.

³⁹ *Ibidem*: p.66.

⁴⁰ Almeida (2004): pp.50-55.

⁴¹ Cf. Afonso (2019): p.128.

⁴² Cf. *ibidem*: p.227.

⁴³ *Ibidem*: p.226.

a homofobia, quer para quem dela é alvo, para reproduzir a ordem heterossexista necessariamente excludente dos LGBTs»⁴⁴. Finalmente, a *Homofobia Interiorizada* é «aquela que as próprias vítimas da homofobia transportam dentro de si como mecanismo de contenção, auto-censura, ressalva, medo⁴⁵»

A repressão sexual é o tópico mais pertinente em *O Pecado de João Agonia*, e, nisso, interessará, em particular a relação entre o marginalizado e o seu ambiente social, as nuances da homofobia, bem como as consequências da revelação da sua orientação sexual. Outros aspetos como a perseguição vivida pelas personagens em geral, podem ser considerados em todas as peças.

2 O Crime de Aldeia Velha

O Crime de Aldeia Velha distingue-se das outras duas peças por ter perpetradores exclusivamente femininos. Esta parte da dissertação trata o desenvolvimento da suspeita inicial sobre Joana ser bruxa até ao momento em que aceita essa acusação, bem como as justificações em que as perpetradoras baseiam a sua *violência simbólica* (e física) e a impossibilidade de uma intervenção masculina.

2.1 A caça à bruxa: Da acusação à aceitação

Rita [...] Diz-me cá, Florinda, e tu Custódia... e vossemecê também, ti'Zefa... digam-me todas: no tempo da nossa mocidade havia, por estes sítios, como há hoje, lobisomens? E bruxas? Quando, em tempo antigo ou novo, houve em Aldeia Velha tanto mau olhado?... (intencional) É mentira, Joana?⁴⁶» (p.313, I/4)

O primeiro ato já estabelece uma certa crença em superstições: Joana entende imediatamente essa *violência simbólica* como alusão (cf. p.313, I/4) e acusa Rita, por

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Bernardo Santareno (2021 [1959]). *O Crime de Aldeia Velha*. In: *Obra Completa – Teatro I*. Silveira: E-Primatur, pp. 303-394.

consequente, da intenção de «sujar a memória da [sua] mãe» (p.314, I/5). Rita procura solidificar o seu argumento, dizendo que toda a gente de Aldeia Velha tem a mesma opinião. Os outros personagens ainda não confrontaram Joana com essa acusação, mas isso muda com a morte de António e Rui, ao que Zefa reage imediatamente com: «Como a tua mãe... possessa como a tua mãe!...» (p.331, I/13).

Esse medo provocado por Joana estende-se até e inclui Glorinhas como a direta parente de Joana, o que a poderia fazer sofrer a mesma hostilidade. Quando ela toma a mão de Rita para beijá-la, ela afasta-a: «Xó daqui, cachorra tinhosa! Xetá, daqui pra fora, filha de bruxa!» (p.343, II/2). Zefa, por outro lado, aceita esse beijo e já mostra antes que não liga Glorinhas às bruxas, quando ela diz: «Anda cá, Glorinhas! Anda, vem comigo...» (p.331, I/13).

Não há indicações que essas mulheres são parentes de Joana e Glorinhas. Quando Zefa é interrogada acerca disso, ela responde: «Nem uma gota do meu sangue lhe corre nas veias: graças a Deus!» (p.368, III/4). Uma declaração semelhante foi feita por Rita durante a confrontação com Joana em que a última pergunta, se «[é] porventura [a] irmã ou parente [de Rita]?», a que Rita responde: «Não és, não és graças a Deus» (p.317, I/5). Nesta situação, o alívio tem mais a ver com a personalidade irascível e não-conformista de Joana. Florinda também mantém distancia de Joana, quando ela lhe pede que responda à sua pergunta como se fosse filha dela e Florinda responde com receio: «Mas não és, Joana» (p.379, III/10). Esses afastamentos verbalizados facilitam, conseqüentemente, a futura fogueira santa.

Joana mostra uma hostilidade profunda acerca dos homens, o que se baseia em experiências passadas como o abandono da sua mãe pelo seu marido bem como o da sua falecida irmã Rosa pelo seu marido durante a sua gravidez (cf. p.319, I/5). Joana, por conseguinte, toma conta da sua sobrinha Glorinhas. Ela considera o cunhado um culpado e exclama: «Não há perdão, não pode haver perdão p'r'o matador da minha irmã!!!» (p.319, I/5). Todas essas experiências resultam num desprezo pelos homens, um sentimento que ela ilustra na seguinte afirmação: «Todos os homens são porcos!!!» (p.318, I/5). O que é evidente, é que tem medo de ser tratada da mesma maneira como a sua mãe ou a sua irmã: «Uma coisa que lhes juro eu aqui, a vossemecê e a todas quantas me ouvem: de mim, não fazem eles pouco!!!» (p.327, I/8). Ela especifica isso quando fala do receio de ser abandonada: «O que eles querem é entrar-me em casa, meter-se dentro da minha cama, sujar-me o corpinho com a sua semente podre, e depois... ai, depois!... depois, «pisga-te,

que lá vou eu>!!» (p.327, I/8). Essa afirmação também pode ser interpretada como um medo de ser usada sexualmente e depois descartada.

Ela sublinha ainda essa autonomia sobre o seu corpo: «Com o meu corpinho nunca nenhum homem mediu as forças, nenhum!» (p.317, I/5). Quando Rui elogia os olhos de Joana, «fixa-o, agressiva» (p.320, I/6). Ela está «[a] tremer, em fúria» e defende novamente a sua autonomia: «Pois nestas moedinhas nunca os seus dedos hão-de tocar, nunca!!» (p.320, I/6). O seu desprezo ainda chega ao ponto de desejar a morte aos homens que afetaram negativamente a sua família: «Não há raça mais peçonhenta, mais traiçoeira e mais suja! Pudesse eu... pudesse eu e torcia-lhes o pescoço logo à nascença... a todos, a todos!» (p.320, I/6). Por outro lado, Joana exprime uma certa desilusão por ser abandonada: «Enxote-me, ti'Florinda, enxote-me daqui pra fora! Já estou acostumada...» (p.324, I/7). Nesses momentos esboça-se a ligação entre o ódio aos homens e as instáveis condições de vida vivenciadas por causa deles.

Essa raiva aos homens intensificou-se depois por ter vivido várias manifestações de interesse por parte destes: «E os homens, como cães, sempre em redor de mim, a bábem-se de gulosos, com os olhinhos arremelgados mais vivos que um tição» (p.354, II/7). Ela, cuja beleza e elegância é várias vezes mencionada (p.309, I/2; p.312, I/4), tem o desejo de ser feia para evitar o interesse dos homens (cf. p.354, II/7) e «capaz de os matar, por minhas próprias mãos!» (p.354, II/7). O asco também se exprime no paratexto, ao mencionar a palavra «homem», ela «cospe para o lenço, com raiva e náusea». Isso marca a dicotomia da antes mencionada Glorinhas que Joana descreve como um «anjinho» devido ao seu género e sua idade (p.328, I/9). Joana não confia em homens por causa da história da sua mãe e da sua irmã com os seus respetivos maridos. Glorinhas é por um lado a única familiar que lhe resta e dado que é a filha da sua irmã, Joana é muito protetora. Glorinhas não tem memórias do seu pai e a sua mãe morre ao dar luz a ela. Por isso, Joana tenta defendê-la veementemente para não vivenciar as mesmas experiências. Todas as mulheres da sua família foram abandonadas por homens e a pureza de Glorinhas marca um forte contraste.

O conflito entre Rui e António representa um jogo de poder no qual os dois procuram fazer pouco de um do outro, melhorando as suas próprias posições. No entanto, nesta situação é Joana que utiliza os ciúmes dos dois homens para se atacarem. Joana não tem interesse em namorar com ninguém, ele diz na presença de um dos homens que tem mais interesse no outro. Isso fica óbvio nas afirmações contraditórias. Ela chama a

António «[f]eio, feio, feio como os sapos da terra» (p.318, I/5), mas noutro instante ela diz o contrário para provocar Rui: «E daí?! Olhe bem prá gente: temos a mesma idade, ambos somos pobres, nem ele nem eu somos feios... [...] Veja, senhor Rui: então não acha a gente jeitosos, mesmo feitos um pró outro?» (p.322, I/6). Embora não tenha o intento que os dois se matem, ela livra-se, deste modo, de duas entidades no *campo de poder* que tentaram prejudicar a autonomia de Joana.

Ela cresceu pobre, a sua mãe trabalhou até à morte, foi, ainda por cima, abandonada pelo marido e era suspeita de ser bruxa. Esse padrão repete-se similarmente com a sua irmã, o que deixou Joana com a sua sobrinha. Um casamento é encorajado pelas outras mulheres, dado que isto é uma possibilidade de melhorar a sua situação de vida. Também consideram a beleza de Joana como uma vantagem nesse assunto. Por outro lado, Joana estima a sua autonomia e não quer confiar em homens. Isso conduz a uma situação em que Joana teria possibilidades, mas não as quer realizar. A antipatia inicial de algumas personagens é fruto de ciúmes ou espanto sobre o desinteresse em fazer o matrimónio uma prioridade.

Joana na economia da intriga dispõe de pouco capital social no *campo de poder*, não obstante, não aceitar ser submissa ao preceito do matrimónio e até utilizar a *violência simbólica* para afastar homens de si, o que na peça resulta numa alteração de dois homens que se matam. Depois, o seu humor muda completamente: Joana, que até ao momento da morte dos dois homens foi muito confiante, começa a questionar as suas ações no jogo de poder. Também se torna uma *persona non grata* na casa de Florinda e os outros personagens procuram utilizar qualquer incidente para o ligar a Joana. Por causa da sua aceitação da culpa bem como o cansaço físico provocado pelo exorcismo ela passa de uma personagem que não tem medo de confrontar outras pessoas a uma personagem suscetível aos decretos das outras mulheres.

Júlio é inicialmente o único personagem masculino em que Joana confia, fruto da sua proximidade à Igreja. No entanto, assim que ele mostra um interesse sexual nela, ela perde completamente essa confiança nele e ameaça que se suicida (cf. p.355, II/7). No entanto, pouco antes de se aperceber do interesse carnal de Júlio mostrara ceticismo perguntando a Júlio, porque é que ele é tão bom para ela» (cf. p.354, II/7). A confissão de amor por Júlio marca o momento em que ela considera Júlio de outra maneira, pensando que ele está também enfeitiçado por ela e sentindo raiva contra ele (cf. p.356, II/7). Considera também que foi o seu olhar que causou a reação de Júlio (cf. p.356, II/7). Nisso,

manifesta-se a auto-depreciação que pode ser uma consequência da *violência simbólica*. As outras mulheres reiteram tantas vezes o poder do «mau olhar» que se transforma numa realidade para Joana. Essa realidade baseia-se para Joana, também nas ocorrências terríveis em Aldeia Velha, que, entre outras consequências, resultam na perda e hostilidade de uma amiga (cf. p.352, II/7).

Joana menciona João Claro numa conversa com Júlio e mostra-se, nisso, altamente consciente dos boatos em Aldeia Velha: «Quando me levantei, de madrugada, fui dar com o João Claro no meu quintal, deitado à minha porta: passou ali a noite!... O povo fala, fala: dizem que o rapaz dorme sempre ao pé da minha casa, que eu lhe tirei o tino, que... que fiz dele um lobisomem...» (p.353, II/7). Júlio oferece-lhe, a seguir, uma explicação, dizendo que se trata de uma enfatuação da parte de João Claro.

Joana é inicialmente caracterizada como uma mulher com muita autoestima que não se deixa dizer como lidar com a sua vida e não se esquiva a uma confrontação com Rita, em que a insulta (pp.311-312, I/4) e em que também bate com força na beira da mesa quando Rita menciona o boato de a mãe de Joana ter sido uma bruxa (cf. p.313, I/4). Nestes momentos, não permite que as outras mulheres usem *violência simbólica* contra a sua mãe falecida, em forma de boatos. No entanto, pelas suas ações desconformes à norma, ela só confirma a sua «linhagem demónica» às outras mulheres. Não só a provocação aos homens para manter a autonomia no *campo de poder*, mas também o facto de tentar impedir a reza de Zefa (cf. p.331, I/13) durante a luta entre os dois são sinais que levam Zefa imediatamente à acusação de Joana de ter parte nisso. Joana está consciente das consequências porque já viu a sua mãe sofrer o processo da culpabilização e da exclusão e contorce-se, conseqüentemente com angústia (cf. p.331, I/13).

No enredo há alguns outros comportamentos que apoiam a ideia de ela não ser humana: Ela solta, por exemplo, um uivo desumano antes de pedir ao padre Júlio que lhe tire «isto» do sangue (cf. p.333, I/14). Isso marca o momento em que ela atribui a culpa a si mesma e o medo de não sentir compaixão com os homens mortos. O que Zefa interpreta de uma maneira diferente é a ansiedade de Joana. Ela não separa os homens durante a briga, porque está paralisada (cf. p.330, I/11) pela consciência de ter causado o conflito entre António e Rui. Ela não sabe como agir e começa a «olha[r] alucinada, ora para Florinda, ora para Zefa» (p.330, I/11), o que as mulheres interpretam como relutância de separar os dois homens. Joana chega a estar «louca de ansiedade» e começa a abraçar nervosamente Glorinhas (cf. p.331, I/13). Joana mostra-se sobrecarregada pela toda a

responsabilidade de desfazer o conflito que as outras mulheres lhe atribuíram. As outras mulheres também não reagem de maneira imediata, inicialmente observando o conflito da janela. A questão de Joana ser responsável por separar os homens nunca é explicitamente mencionada durante essas cenas e parece contraditória ao desejo de Joana abandonar a sua autonomia. Como a paralisação de Joana é mais forte do que nas outras mulheres, ela serve como bode expiatório no qual as mulheres podem projetar a sua própria hesitação de intervir no conflito.

O momento entre a profecia de Zefa de os homens estarem mortos e a confirmação disso por Júlio mostra-a ainda «sacudida por tremores» (p.332, I/14). No entanto, isso muda quando «o seu rosto surge queimado por um sentimento estranho, de ódio, de vitória, de quase gozo» (p.332, I/14) e ela exprime que está aliviada (cf. pp.332-333, I/14). Contudo, essa reação não é vista por ninguém além de Júlio, porque Zefa e Glorinhas saíram na cena anterior e Florinda, que, entretanto, procurou separar os homens, volta depois dessa confissão (cf. p.333, I/14). Esse breve momento é dirigido aos espetadores para não terem a certeza sobre o envolvimento de Joana.

Mais tarde, Joana está consciente de os seus sentimentos não serem adequados, e devido ao facto de não ter pena da morte dos dois homens, ela está agora convencida que tem o diabo em si e pede a Júlio, conseqüentemente, que lho tire (cf. pp.332-333, I/14), receando que o povo a queira matar (cf. p.333, I/14). Também admite que os atazanou por ruindade (p.333, I/14). A atitude de Joana muda fortemente durante essa cena. Começa por reagir com alívio ao ouvir falar da morte dos dois homens, mas depois está aterrorizada quando se apercebeu do seu próprio envolvimento nestas mortes. Isso aumenta quando se ouvem a vozes dos aldeões e só quando Júlio ajuda Joana pela confissão, ela vira-se de «uma menina assustada» a «crescentemente iluminada, mística» (p.334, I/14). Manifesta-se nesse processo que Joana aceita a própria culpa e o desejo de ser trazida ao bom caminho por remover o que a fez causar o conflito entre António e Rui. Óscar Lopes vê já no conflito com os personagens masculinos uma explicação para a futura aceitação da culpa por Joana: «O dramaturgo arranja um pretexto para que ela sinta uma repulsa por aquilo mesmo que atrai, e que a atrai. E a incompreensibilidade, para ela

própria, dessa contradição e das suas consequências, reais e aparentes, leva-a a aceitar que a sua própria essência feminil seja demoníaca⁴⁷».

Depois, ela parece ter encontrado a sua paz, segundo as outras mulheres. Isso muda perante a hostilidade de Aldeia Velha que lhe atira pedras por causa da doença do filho de Teresa (p.352, II/7). Essa situação força Joana a ficar na casa de Florinda o que é uma forma da primeira técnica do *disciplinar*, o confinamento, embora não seja imposto por um órgão do governo.

Voltam de novo as dúvidas: «Diga-me, por tudo lhe peço: eu estou possessa do demónio?!» (p.352, II/7). Há vários momentos da transfiguração de Joana, em que parece perder a sua identidade humana e se aproxima dos padrões do diabolismo. Zefa relata que supostamente viu Joana à gargalhada face à morte de Rui e António. Joana nega isso inicialmente, mas com a crescente aceitação da culpa ela já não tem certeza, se Zefa se engana ou não. Assim constrói-se a impressão entre as mulheres de Joana não ser humana. Outro momento que reforça essa ideia é quando «uiva estranhamente, como um animal» (p.358, II/8) quando Florinda quer mandá-la embora. Neste momento, Joana está mentalmente exausta não só pelas acusações das mulheres, mas também pela desilusão que sente por Júlio que se apaixonou por ela. Afinal ela está convencida de ser possessa também e pede um exorcismo (cf. p.356, II/8), o que pode ser interpretado como confirmação da sua culpa.

Um momento que marca decadência mental e física é o exorcismo feito nela. Joana oscila entre aceitação e negação da culpa. Embora Cláudio também não encontre o diabo nela, Joana resigna inicialmente e continua a dizer: «Eu tenho uma coisa má aqui: (as mãos cravadas no peito.) Sinto-a... ai, sinto-a!» (p.372, III/6). No entanto, perante a acusação de ter sido vista por Zefa por entre os mortos, ela resiste ainda um pouco: «(grito de horror.) Não!! Não era eu!... (p.373, III/6). O seu estado mental agrava-se quando se encontra «no limite de resistência nervosa» e começa a rir, nervosamente, às gargalhadas, o que resulta na impressão de ela estar possessa (cf. p.380, III/10). Esse comportamento é um indício para uma conversão na qual um conflito psíquico se exprime em sintomas somáticos⁴⁸. A representação do estado mental fortemente recorda a pintura *Une leçon*

⁴⁷ Óscar Lopes (1986). Os sinais e os sentidos: literatura portuguesa do século XX. Vol. II. Lisboa: Caminho, p.247.

⁴⁸ Ernest R. Hilgard e Richard C Atkinson. (1979[1953]). Introdução à psicologia. Tradução de Dante Moreira Leite. São Paulo: Editora Nacional.

*clinique à la Salpêtrière*⁴⁹ de André Brouillet que mostra um episódio de histeria da paciente Blanche Wittmann durante uma lição científica com o neurologista francês Jean-Martin Charcot⁵⁰. Em termos do enredo, essa decadência psíquica marca um forte contraste com a personagem no início da peça e manifesta a *violência simbólica* das outras mulheres e o seu efeito na saúde mental.

Semelhante a Blanche Wittmann, o corpo de Joana começa também a ser afetado o que resulta em sacudir por espasmos e contrair-se no chão enquanto continuar a rir e gritar (cf. p.380, III/11) até ao ponto da exaustão e de novas convulsões com gritos ocasionais (cf. p.381, III/11). Ela está de novo suscetível às ideias das outras mulheres por causa do desejo de ficar limpa (cf. p.385, III/11). No entanto, quando as mulheres lhe propõem o fogo santo, ela ilustra de novo um comportamento animal com «as mãos lançadas para a frente como garras; os olhos a fuzilarem» e ameaça: «Quem, me tocar, morre já aqui!!!!» (p.386, III/3). No entanto, ela, «Aos poucos, quebra, perde a agressividade» (p.386, III/11) e finalmente concorda com a ideia, sempre pensando: «É uma brasa acesa, é um laço de corda... o que eu sinto aqui!...» (p.386, III/11) Desta maneira, Joana procura descrever o diabo que a possui, mas também pode ser interpretado como uma consciência pesada.

2.2 As perpetradoras

O Crime de Aldeia Velha distingue-se das outras peças analisadas por serem as mulheres que detêm poder e que o usam contra uma personagem. Este capítulo tratará as várias motivações dessas mulheres bem como as táticas e argumentos que aplicam para impedir qualquer intervenção masculina e justificar os seus atos violentos.

⁴⁹ Cf. Brouillet, André (1887). Une Leçon de clinique à la Salpêtrière. Disponível em: <https://www.navigart.fr/fnac/artwork/140000000045378> (Acesso em: 06/09/2022).

⁵⁰ Carlos S. Alvarado (2009). Nineteenth-century hysteria and hypnosis: A historical note on Blanche Wittmann. In: Australian Journal of Clinical and Experimental Hypnosis 37.1. Willoughby: Australian Society of Hypnosis, p.24.

2.2.1 Zefa

Zefa é a mais respeitada personagem na peça e o seu poder constitui-se na sua reputação e idade. Ela descreve-se como «[alguém] que teme a Deus» (p.368, III/4) e a sua profunda crença é ilustrada no passar das contas do rosário (p.307, I/1, p.309, I/2, p.329, I/10) bem como no Pai Nosso (cf. p.330, I/11) durante a altercação entre António e Rui bem como em certas orações durante a peça (p.308, I/1). Também dispõe de muita experiência para pressentir certos eventos. Quando Joana provoca os dois homens, Zefa acautela-a: «Foi assim, assim tal e qual!, que me mataram o meu irmão Vitorino» (p.327, I/8).

Inicialmente, Zefa ainda não age hostil a Joana, mas não aprova a sua natureza provocante: «Jesus, quem viu criatura mais vária?! És pior que o galaró da capela velha, Joana!!!» (p.326, I/7). Ela sublinha a lindeza de Joana e aconselha-lhe de casar-se (p.327, I/8). Zefa vê nisso uma oportunidade de a teimosa Joana ser controlada e não ser disruptora na vida social, especialmente na interação com homens. Esse conselho também manifesta um *habitus* de que é a responsabilidade das mulheres que os homens não enlouqueçam e, deste modo, também a atitude androcêntrica da idosa.

Ironicamente, um conflito é o que acontecerá. A sua experiência manifesta-se também no seu conhecimento dos acontecimentos durante os últimos anos, nomeadamente os dois anos antes da morte de Guilherme em que supostamente muitos meninos morreram por causa dos pecados que cometeu (p.313, I/4). Também convence as mulheres por um juramento: «Olha que se eu minto, nunca mais, desde hoje, haja no meu corpo um bocadinho assim (mostra a ponta do dedo) sem padecimento, e que a minha alma se condene às penas eternas!» (p.339, II/1)

Por outro lado, embora ela acuse Joana de ser bruxa, há algumas indicações que fazem Zefa parecer sobrenatural. O primeiro caso é, quando presente a morte dos dois homens (cf. p.331, I/13). Depois, segue-se o aparecimento dos mortos à noite (cf. pp.83-86). O facto de nenhuma das mulheres a questionar, quando fala desse incidente, fortalece a impressão de Zefa ser uma mulher lúcida – em comparação com Rosa de *O Pecado de João Agonia* –, apesar da sua velhice. A terceira observação está ligada ao facto de que Zefa dispõe de veneno de víbora na sua casa (cf. p.382, III/11), o que parece um ingrediente atípico para ter disponível em casa. A impressão de Zefa ser a verdadeira bruxa

umenta quando se aproxima de Joana «sinistra, ardente» e com «força negra» (p.380, III/11). Santareno também sugere mudanças em cena fazendo as mulheres aparecer como bruxas a executar um ritual com a cena gradualmente a escurecer e o número de mulheres no palco a aumentar (cf. p.382, III/11). Finalmente, acrescenta-se o descrito clarão vermelho que parece sobrenatural (p.387, III/12) e que fortalece de novo a impressão de Zefa ser uma bruxa.

No fim da peça, ela propõe uma fogueira santa (cf. p.381, III/11) e quando algumas das mulheres exprimem preocupação, Zefa argumenta: «Se tudo se fizer com devoção, com fé, nada lhe acontece: o fogo queima-a sem lhe abrir uma feridinha assim, deste tamanho» (p.383, III/11). Ela também espera devoção da parte das presentes: «Se todas as presentes tiverem fé, nada lhe acontecerá: por isso, quem não acreditar que se vá embora! (p.383, III/11). Convince Joana da mesma maneira (cf. p.385, III/11). Deste modo, ela assegura-se de ficar ilibada, porque no caso de algo acontecer a Joana, Zefa pode colocar toda a culpa em Joana ou nas outras mulheres. Isso acontece no final, quando diz a Júlio: «Se ela tivesse fé não morreria» (p.390, III/15). No entanto, se Zefa verdadeiramente acreditou nessa prática, o fogo santo pode também ser interpretado como «espaço útil» descrito por Foucault como forma do *disciplinar*, ou seja, de tirar o diabo de Joana.

Além disso, Zefa não permite a presença de homens durante o ato (p.388, III/13). Os homens até agora sempre mostraram compaixão com Joana, o que as outras mulheres interpretaram como efeito do «mau olhar». Como Júlio não consegue ver o diabo em Joana, ela exprime uma sucessão de afirmações tais como «só ele é que não vê isso» e «Homem que ela fite bem, na menina dos olhos, é homem perdido: nunca mais a larga, até tresloucar... aí, até morrer!» (p.336, II/1). Quando se atrasa o exorcismo de Joana, ela ainda alega que o padre seja uma vítima de Joana: «Não vês que, muitas vezes, o demónio fala pela boca do endiabrado: e descompõe o padre, descobre-lhe os pecados antigos, atira-lhe com os defeitos à cara!...» (p.362, III/1). Deste modo, ela consegue convencer particularmente Florinda que está muitas vezes indecisa: «Ai, Florinda, toma cuidado, separa o teu Júlio dessa mulher, porque senão... senão perde-lo, fica sabendo, posso jurar-te!» (p.339, II/1).

Mais tarde, ela conclui que Júlio está também enfeitado por Joana (p.338, II/1) e fortalece esse argumento convocando a opinião de toda a aldeia («Toda a aldeia o sabe, todos os dizem» [p.338, II/1]) e infantilizando Júlio, o que se manifesta nesta afirmação: «Ele é ainda muito novo, acredita em quanto lhe contam, e... e é homem, é um rapaz na

força da vida!...» (p.338, II/1). Essa infantilização continua indicando a sua personalidade: «Não mudaste nada: Lembro-me de ti, assim, deste tamanho, lá em baixo, no largo do chafariz: eras o mais macio de todos... [...] Estás na mesma, tal e qual: molengão, mais vário que o vento» (p.350, II/4). Essa forma de *violência simbólica* serve para desacreditar o pároco, porque agora nenhuma das mulheres toma-o a sério.

Também põe em causa a credibilidade dos padres Júlio e Cláudio, sugerindo que estão possessos: «Então tu nunca ouviste dizer que o diabo, muitas vezes, também toma conta de padres e de freiras?» (p.339, II/1). Ela tenta aplicar pressão em Júlio com o seu cargo por não fazer o exorcismo: «Um padre tem poder pra tirar o demónio dos corpos: era o que o teu Júlio lhe devia fazer» (p.339, II/1).

Zefa usa a superstição para convencer as outras mulheres de que Joana é uma bruxa. No caso de Rita, ela lembra a enlutada mulher do seu filho morto, afirmando ter visto o seu espírito (II/1) e descrevendo os seus feridos. Deste modo, o luto de Rita torna-se raiva contra Joana. As manchas que supostamente viu coincidem com os sintomas do adoecido filho de Teresa no relato de Margarida e Custódia e, deste modo, consegue convencê-las também (cf. p.349, II/4). Isso exprime-se no seu ar triunfante (cf. p.349, II/4).

Quando Maria de Cruz está na casa de Florinda, Zefa reforça a lembrança do seu filho, sublinhando o efeito de Joana nele: «É nela, é só nela que ela fala, Maria da Cruz!: Enquanto a Joana esteve em casa, o teu filho não arredava de ao pé dela, dia e noite, como um cão!... Agora, anda por aí, perdidinho de todo...» (p.364, III/1). Nestas ações de Zefa manifesta-se uma certa estratégia, aumentando o temor de Joana. Embora não existam indicações para um motivo concreto além da superstição, Zefa é a personagem com poder que decreta os preceitos e dispõe de várias táticas para mobilizar as mulheres contra Joana e afastar qualquer intervenção ao mesmo tempo. Isso corresponde à criação de hierarquias que Foucault descreve como um dos métodos do *disciplinar*.

2.2.2 Rita

Rita é a personagem com quem Joana está imediatamente em conflito. Rita representa o contrário em termos de opiniões sobre homens e mulheres. Ela exprime o seu desdém pelas mulheres em geral quando comenta o aspeto de uma mulher chamada

Guilhermina: «Até corta o coração ver essas raparigas: desmazeladas, calonas, sem raça de vergonha» (p.310, I/3). Quando Custódia tenta mencionar homens, Rita corta-lhe a palavra e argumenta: «Os homens são outra coisa: são machos» (p.310, I/3). Além disso, está feliz «de só poder gerar homens» (p.311, I/4) e diz: Deus fez-me a grande mercê de só poder gerar homens» (p.311, I/4). Ela chama mulheres «ervas ruins» (p.311, I/4) e afirma que «O pior que pode suceder a uma mãe, é botar cá pra fora uma fêmea!». Aqui manifesta-se que mais um fator no destino de Joana é possivelmente também o seu género. Contudo, ela não considera o seu filho sem falhas: «Tu que, pra desgraça minha, és meu filho? Olha, pra burro, só te falta zurrar! Pintos da mesma ninhada...» (p.314, I/5).

Ela despreza Joana e ataca-a imediatamente, quando a pergunta intencionalmente, se «houve em Aldeia Velha tanto mau olhado», referindo-se indiretamente aos boatos sobre a mãe de Joana (p.313, I/4). Também tem problemas com a natureza provocante de Joana. Há um momento em que quer chegar-lhe com a mão (cf. p.316, I/5), o que mostra que não tinha objeções à violência contra Joana até antes do exorcismo e da fogueira santa. Quando Joana a confronta com as acusações contra a sua mãe, Rita diz que «[t]oda a gente em Aldeia Velha, toda a gente!, dizia que a tua mãe era bruxa, que deitava mau olhado» (p.315, I/5). Ironicamente, é precisamente Joana em quem o seu filho tem interesse: «Sabes o que eu aqui escutei há bocado, sabes? Que tu – tu minha abóbora podre! – andavas atrás dela, dia e noite, apanhar-lhe as migalhinhas, a lamber-lhe os pés» (p.315, I/5). No entanto, ao mesmo tempo ela é ofendida pela rejeição de António por Joana: «Não queres o meu António? E qual a razão, pode saber-se?! (p.315, I/5). Esse comportamento indica um orgulho ferido, porque Joana não considera António bom o suficiente.

Quando Joana rejeita também Rui, Rita comenta: «O quê?! Querem ver que nem este te serve?» (p.317, I/5) Quando conhece que Joana deu a António esperanças previamente, ela está estupefacta e diz: «É doida! Esta mulher está tontinha!...» (p.324, I/7). Quando António exprime as suas intenções de casar Joana, Rita está «vagamente brejeira» e «receosa» e pede que não discutam o assunto em frente das presentes (p.325, I/7). Assim que Joana finge preferir Rui, Rita aconselha o seu filho: «Larga-me esta mulher, filho!: é uma perdida, é uma perdida» (p.326, I/7). Depois de Joana ter explicado os seus motivos por não querer escolher homem, parece que Rita de novo tenta argumentar em favor do seu filho: «Ó mulher tonta, então tu não vês como o meu António te quer bem?! Não pensa senão em ti, dá-te quanto lhe peças...» (p.328, I/8). Manifesta-se nisso um conflito

paradoxal: Por um lado, ela não gosta de Joana e se António a escolhesse, a teimosa mulher faria parte da família.

Rita fica visivelmente abatida pelo falecimento súbito de António: «Mataram-me um filho... mataram-me o mais novo dos meus homens» (p.335, II/1). Também parece abismada e alheia durante o diálogo entre as outras personagens (cf. p.339, II/1). Isso muda subitamente quando em ódio exige: «Tragam-me cá essa mulher, que eu quero morder-lhe o coração» (p.342, II/1). Isso marca o momento em que se tornará implacável no que diz respeito a todas as questões acerca de Joana até ao fim da peça. Quando Júlio tenta defender Joana das acusações, Rita recorda-lhe o seu filho e o facto de que «era quase da [sua] idade...» (p.343, II/3). Também tenta fazer-lhe pesar na consciência o facto de ter cuidado dele em criança: «Andei por aí contigo ao colo, mudei-te as fraldas vezes sem conto... [...] Levava-te a ti nesta ilharga, e ao meu rapaz, o António!» (p.349, II/4). Insiste agressivamente porque Júlio só gosta de Joana (cf. p.343, II/3) e em várias ocasiões ela interrompe Júlio, porque não quer ouvir outra opinião em defesa de Joana (cf. p.343, II/3). Ela pensa, que Júlio também já está enfeitiçado (cf. p.345, II/3) e mais tarde acusa-o de estar insensível aos outros personagens perante a situação com o filho de Teresa (cf. p.365, III/1), porque veementemente defendeu Joana e não acreditou que ela fosse a causa da doença da criança. Rita, por outro lado, manifesta ódio nas palavras que dirige a Joana, chamando-lhe «ruim» e considera Joana «possessa» (p.344, II/3). Também sublinha o estado precário de Aldeia Velha e reforça que não houve acontecimentos assim no passado.

Ela também não se importa com as implicações da fogueira santa. Quando alguém menciona as possíveis consequências para Joana, Rita argumenta: «E daí, se morrer?! Também ela matou» (p.383, III/11). Essa indiferença muda quando reage com um «sorriso cruel» ao fado de Joana. Esse ato representa uma satisfação para Rita por finalmente conseguir vingança para a morte de António. Ela não mostra nenhum arrependimento e, «por momentos, sangrentamente, contempla o corpo visível de Joana; depois, seca, e ativa, fixando Júlio com desdém» (p.392, III/15).

No caso de Rita, manifesta-se uma atitude androcêntrica, porque geralmente estima mais os homens enquanto usa *violência simbólica* para prejudicar a posição de mulheres jovens no *campo de poder*. A sua *violência simbólica* particularmente contra Joana consiste em distingui-la dos outros aldeões de uma maneira negativa, seja por destacar os boatos sobre a sua mãe ou sobre o seu comportamento e sua atitude relativamente a

homens. Depois da morte de António, ela só quer vigiar o seu filho e utiliza a acusação de que Joana é uma bruxa somente para a eliminar.

2.2.3 Florinda

Florinda é a única personagem principal em que vemos a hostilidade contra Joana se movimentar entre dois extremos durante a peça. No primeiro ato ela está ainda completamente preocupada com a chegada do seu filho Júlio. Isso muda com o conflito entre António e Rui, durante qual ela adivinha:

«Ó Joana, mesmo certo tu não te cansas de rabiá com os rapazes?! Toma tento, toma tento nessa cabeça: olha que eles, qualquer dia, fazem-te uma desfeita, quando tu menos a esperes!... ou pegam-se um ao outro e... eu sei lá são novos, têm sangue na guelra!... Tem cautela, rapariga! Não os atazes mais: Isto é uma vergonha!» (pp.326-327, I/8).

Durante a altercação entre os homens, ela sente a obrigação de pôr um fim à briga e procura, sem êxito, persuadi-la a separar os dois (cf. pp. 330-331, I/11 e I/12). Isso marca o primeiro momento que causa dúvidas em Florinda. A partir desse momento, ele adota sempre a opinião da pessoa que considera a mais dominante. Inicialmente será o seu filho Júlio, visto que ela não se junta imediatamente às acusações de Zefa e Rita contra Joana e até mostra compaixão pela sua situação: «Coitada, precisa de olhar pela vida: olhem que a pobre tem a sobrinha a cargo dela!...» (p.336, II/1). Apesar de o paratexto indicar que está «pouco a vontade», ela confia na opinião do seu filho e faz uma importante distinção entre ele e o resto de Aldeia Velha: «O meu Júlio é padre: ele é que sabe, ti'Zefa! A gente não: somos todos uns pobrezinhos de Cristo?» (p.336, II/1). Ela argumenta, embora de maneira confrangida, que a «Joana é boa cristã: confessa-se e comunga, mais vezes que eu... mais que vossemecê!...» (p.337, II/1).

Depois da confissão de Joana ao padre Júlio, Florinda fica convencida que Joana não é possessa. Ela não vê a culpa dos prévios acontecimentos em Joana, mas sim nos pecados cometidos em Aldeia Velha que «é a terra pior destas redondezas, a mais carregadinha de peçonha: e por isso Deus a castiga!» (p.338, II/1). Ela inicialmente sempre confia na opinião de Júlio e quanto às dúvidas das mulheres acerca do seu veredicto,

comenta: «E Deus Nosso Senhor havia de o deixar andar enganado?» (p.338, II/1). Também argumenta que Joana «[f]az as limpezas da igreja e, às vezes, vem aqui ajudar-me a mim» (p.339, II/1). Em comparação a Zefa e Rita, também não vê Glorinhas como uma possível ameaça futura. Quando Rita procura enxotar a menina, por exemplo, Florinda defende-a (cf. p.343, II,2).

Depois do relato de Zefa acerca da aparição de Joana à noite, as dúvidas aumentam e ela começa a implorar Júlio que mande Joana embora. Apesar de tudo reconhece a sua posição como pároco. No início, argumenta de uma maneira mais racional, vendo a culpa na natureza provocante de Joana: «Mas olha que a Joana, com aquele seu jeito de provocar os dois rapazes, de os pôr à bulha... (p.344, II/3)» Isso muda no decurso do diálogo e começa a ter medo (cf. p.344, II/3) e a implorar a Júlio que ele tire o diabo de Joana (cf. p.344, II/3).

O momento em que toma conhecimento da situação grave do filho de Teresa mostra que não consegue decidir a que grupo ele deve juntar-se, marcado pelo paratexto segundo o qual «olha alternadamente para Zefa e para Júlio: dúvida dolorosíssima» (p.349, II/4). Agora insiste em expulsar Joana: «Não... não a quero cá!... Nunca mais quero ver essa Joana!!» (p.349, II/4) Também começa a acreditar na opinião das outras mulheres de que Júlio foi enfeitiçado por Joana: «Será verdade que tu também... que essa mulher te... que ela lançou sobre ti o... mau olhado?...» (p.350, II/4). Os paratextos ainda começam a destacar Florinda como parte do grupo das outras mulheres: «As mulheres, incluindo Florinda, tapam logo os próprios olhos com as mãos e, em movimento brusco, voltam-se de costas para Joana: O espectador há-de perceber que elas temem o «mau olhado» de Joana» (p.351, II/5). Nisso, manifesta-se adoção final da opinião das outras mulheres.

Segue depois uma mudança crassa no comportamento de Florinda. Ela só «a custo» arranja uma cadeira para Joana. Quando Júlio a chama mais tarde para o ajudar a acalmar Joana, ela aparece na porta «estática, amargurada» (p.356, II/7). Mas essa atitude muda para «ódio e medo» (cf. p.358, II/8), assim que o povo com Teresa aparecer para confrontar Joana com a morte da criança. A partir dessa situação, Florinda recorre até à violência física contra Joana. Ela agarra-a por um braço e procura enxotá-la (cf. p.358, II/8). Ela insiste de novo em que não quer Joana na sua casa, desumaniza-a ao tratá-la por «isto» (cf. p.358, II/8). A sua opinião acerca da questão de quem é a culpa pelos acontecimentos em Aldeia Velha manifesta-se agora mais obviamente: «Ela envenena tudo, es-traga tudo!: e embruxou-te a ti!!» (p.358, II/8).

Durante a sessão de Joana com os padres, parece impaciente (cf. p.361, III/1). O seu orgulho por Júlio ser um abade também muda indicando que a sua vida «tem sido um calvário, um verdadeiro calvário!» e que «antes o queria cavador: mil vezes mil vezes!» (p.362, III/1). Tenta esconder a sua hostilidade contra Joana (cf. p.364, III/1) e mascará-la com esperança (cf. p.363, III/1). Também reforça que ela teria posto Joana na rua, se fosse a sua decisão: «Mas o meu Júlio não deixou: Se a Joana, nesse dia, tivesse passado aquela porta, os homens, assanhados como estavam, saltavam-lhe em cima e... matavam-na» (p.365, III/1).

Depois das conversas entre as mulheres, Florinda ainda parece mais suscetível à ideia de Joana ser uma bruxa. Ela argumenta que nunca viu «acontecerem coisas destas em Aldeia Velha!» (p.373, III/7) e vê a culpa «tudo à volta da mesma pessoa...» (p.373, III/7). Por isso, pergunta ao Padre Cláudio, apesar de este não ter detetado em Joana a posse pelo diabo: «Mesmo sem ter a certeza mesmo na dúvida: porque não faz vontade ao povo de Aldeia Velha?» (p.374, III/7). Finalmente, ela deixa-se convencer por Cláudio e Júlio e conclui: «Tudo isto, são doudices de mulheres velhas... Que sabe a gente do mundo, não é assim, meu senhor?» (p.374, III/7). Não obstante, a sua perceção muda de novo, quando Joana confirma que isso não é natural.

No fim, está completamente convencida de que Joana é possessa. Ela argumenta em favor de Zefa que «foi, toda a vida, uma mulher de vergonha, de respeito: aqui, em Aldeia Velha, toda a gente a ouve (p.374, III/7)». Quer ainda que Joana seja levada o mais rapidamente possível (cf. p.374, III/7). Esse comportamento da personagem mostra que não sabe lidar bem com conflito e vê a solução em remover o problema da sua proximidade. Isso recorda fortemente o conceito da psicanálise, nomeadamente a repressão, «[u]m mecanismo de defesa em que um impulso ou lembrança que poderiam provocar sentimentos de culpa são negados por seu desaparecimento da consciência»⁵¹.

Além disso, ela reduz Joana ao diabo, ao dizer: «Quando leva... aquilo?» (p.378, III/9) e falando mais «com o demónio de Joana» (p.380, III/10). Também concorda com a opinião das outras mulheres de que Júlio está enfeitiçado por Joana: «O meu Júlio não pode ver claro, Joana: está doente, por tua causa...» (p.385, III/11). Isso é a reação de uma mãe preocupada com o seu filho dadas as circunstâncias prévias em que António e Rui morreram.

⁵¹ Hilgard/Atkinson. (1979 [1953]): p.640.

Inicialmente, Florinda está aterrorizada pela ideia da fogueira santa e sugere outros métodos: «Porque não experimenta fazer só as rezas e os defumadoiros (p.383, III/11)». No entanto, ela deixa-se convencer pelas outras mulheres e pede finalmente: «Ai, Joana, pede à ti Zefa pra to tirar, visto que o padre não quis» (p.379, III/10). Em comparação a Zefa e Rita, ela mostra arrependimento e jura a Júlio depois da morte de Joana: «Eu não sabia... cuidava que...» (p.390, III/15).

No campo do poder, Florinda assume a posição de um cúmplice à procura de confirmação por outros quanto a Joana. Florinda também é a única personagem que ataca Joana fisicamente, o que constitui um contraste muito forte, dado que no primeiro ato ela é um dos personagens que não está em conflito com Joana. Uma forma particular da *violência simbólica* de que Florinda dispõe, é o desejo de fazer esquecer os acontecimentos relativamente a Joana. Primeiro, ela não a quer em sua casa e depois da morte de Joana, ela lembra ao Padre Júlio a sua missa. O que a distingue também das outras mulheres é que geralmente respeita o *campo de poder* com homens – neste caso Júlio e Cláudio – em posições de autoridade. Só quando esses não estão perto, ela começa a ser suscetível às outras mulheres, particularmente Zefa que assume a posição de poder entre as mulheres.

2.2.4 Custódia e Margarida

Custódia e a sua filha Margarida representam duas personagens que se movimentam entre o povo e a casa de Florinda e trazem notícias às outras mulheres. Particularmente em Custódia, manifesta-se o interesse por boatos como se percebe quando o paratexto indica que sai da cena «bisbilhoteira» (p.373, III/6). Além disso, nota-se que as duas mulheres servem para aumentar o efeito de pânico. Quando Custódia reage de uma forma dramática, Margarida confirma isso, fazendo o mesmo:

Rita: «E deixam-na andar à solta? Deixam-na fazer todo o mal que ela quiser?!

(A gritar:) Aldeia Velha é terra do diabo!»

Custódia «(Contagiada.) Quem nos acode?! Ai, Jesus” quem nos acode?!!»

Margarida «(Idem.) Tirem-lhe os olhos! Tirem-lhe os olhos!!» (p.349, II/4)

Já antes do incidente entre Rui e António, Custódia mostra mais compaixão com o cunhado de Joana do que com a sua irmã. Ela procura justificar as suas ações, indicando a sua idade e o medo que teve (cf. p.319, I/5). Também se justifica dizendo que esteve «em busca do doutor» (p.319, I/5). Isso marca um dos poucos momentos nesta peça em que um preceito internalizado favorece um homem, apesar de Joana ser capaz de oferecer contra-argumentos.

Margarida distingue-se das outras mulheres na peça pela sua inveja. O paratexto indica várias vezes emoções como «ciúme» (p.373, III/6), «troça» (p.316, I/5) e «ódio» (p.384, III,11), quando se refere a Joana. Mal Joana foi acusada de ser uma bruxa, ela repetidamente incita à violência: «Arranha-lhe essa cara perdiddora, Teresa! Corta-lha bem cortadinha! (cf. p.384, III/11). Além disso, manifesta-se ainda um certo sadismo nela, quando insiste em ficar na casa de Florinda para ver as convulsões de Joana (p.381, III/11). Não obstante, existem dois momentos em que Margarida mostra compaixão por Joana. O segundo momento é marcado pelo choque durante a fogueira santa, quando não aguenta ver o que se está a passar. (cf. p.388, III/13). Nesses momentos de clarividência, percebe-se que são os ciúmes que afetam o seu julgamento.

Uma explicação para a sua frustração com Joana pode ser tirada de um comentário de Custódia, em que ela compara a sua filha com Joana:

Custódia (Despeito.) Não, que eles naturalmente são tolos: Sabem, eles sabem muito bem onde a caça dá menos canseira: é só apontar, e pronto! Perdiz no papo... (A bater nas costas de Margarida:) Isto aqui, fia mais fino, Joana!: caça do mato, caça brava!.... (p.324, I/7).

Esta comparação pode ser ligada com o conceito de *performatividade* de Butler. Apesar de Custódia usar termos depreciativos para distinguir Joana da sua própria filha, Joana é considerada a mais desejável pelos homens da peça. Apesar de também ser linda (cf. p.42, I/IV), Margarida não recebe a mesma atenção, o que é imediatamente ilustrado quando diz sobre Rui: «Não é a mim que ele quer, ti'Rita» (p.308, I/1). Óscar Lopes opina

ainda que a frustração das mulheres «imperfeitamente femininas» as fazem suscetíveis à superstição⁵² e isso nota-se particularmente em Margarida.

O desprezo quanto a Joana intensifica-se, quando os dois homens lutam pelo seu amor. Apesar de não ter interesse em casar, Joana atrai mais homens do que Margarida. No entanto, Margarida está muito investida no conflito entre Joana, Rui e António: Primeiro, conclui animada: «Jesus que aflição! Pois não te cases Joana, não te queiras casar...» (p.318, I/5). Depois, comenta que Joana causa sempre brigas entre os homens (cf. p.323, I/6). No entanto, muda de ideias e finalmente diz: «É do senhor Rui que ela gosta, António! Não vês?» (p.325, I/7). Não fica óbvio se essa afirmação se desenvolve de maneira situacional, dado que Rui ainda não está presente e Joana está a ridicularizar a ideia de casar-se com António ou se isso é intencional para continuar o conflito entre Joana e os homens. De qualquer modo, ambas as opções sugerem traços de ciúmes.

A acusação de Joana ser bruxa parece, por conseguinte, conveniente. Ela interrompe o conflito várias vezes para revelar o «plano» de Joana: «Ai, ai! O que ela quer, é moê-los...» (p.324, I/7). Também se junta imediatamente às acusações e justifica isso com os boatos na aldeia (cf. p.365, III/1). Margarida ainda oferece a base para a acusação contra Joana, informando as mulheres na casa de Florinda sobre o incidente com o filho de Teresa e fazendo a menção às «grandes machonas encarnadas por todo o corpinho» (p.349, II/4) da criança que coincidem com a aparição recente de Zefa. Margarida também reforça a ideia de João Claro ser um lobisomem (cf. p.364, III/1), o que pode ser considerado um ato de *violência simbólica*, porque transformando essa superstição num facto também justificaria a acusação contra Joana. Para além disso, ela utiliza, como a sua mãe, boatos para solidificar os seus argumentos.

Custódia e Margarida são mais duas personagens cujo desprezo por Joana tem a ver com homens. Custódia mostra isso pela sua ignorância quanto ao sofrimento de Joana e às mulheres da sua família, usando *violência simbólica* contra a futura acusada sem querer. Margarida, por outro lado, vê em Joana uma concorrente que precisa de ser eliminada para ela própria poder conseguir uma melhor posição face aos homens que supostamente só se interessam por Joana. Tanto a mãe como a filha facilitam a violência contra Joana por trazerem boatos para a casa de Florinda que convencem as mulheres a queimar Joana finalmente.

⁵² Lopes (1986): pp.247-248.

2.2.5 Teresa e Maria da Cruz

Teresa e Maria da Cruz são duas mulheres de Aldeia Velha que se sentem afetadas por Joana e culpam-na pela morte do filho de Teresa e pelo enlouquecimento de João Claro. Teresa procura a confrontação direta e aproxima-se de Joana com o cadáver do seu filho (cf. p.359, II/9). Durante os episódios de convulsões de Joana, Teresa está debruçada sobre ela e mostra-se fascinada pela sua beleza. Nesse momento, vê-se a antiga amizade entre as jovens mulheres. Não obstante, a raiva volta subitamente e ela, conseqüentemente, cuspe no rosto de Joana e novamente acusa-a de ter enfeitado o seu filho (cf. p.384, III/11). Depois da proposta da fogueira santa, Teresa exprime dúvidas (p.382, III/11) e, ao contrário de Rita, a fogueira santa não lhe traz satisfação, o que se nota quando ela está apavorada e começa a soluçar até antes de Joana ser completamente queimada (cf. p.388, III/13). Quanto a Maria da Cruz, ela declara às outras mulheres que Joana a desgraçou (cf. p.364, III/1). Ela reforça o poder de Joana, sublinhando a súbita mudança no comportamento do seu filho: «Dantes ele era tão reinadio, tão bom pra mim» (p.372, III/6). À semelhança de Teresa, Maria da Cruz questiona a proposta da fogueira santa e implora a Zefa que tenha compaixão com Joana (p.381, III/11). No entanto, para Maria de Cruz é a possibilidade de João Claro curar que a convence afinal. No fim, ela solta um «grito de pavor», «tapa o rosto com o xaile, e fica enrolada no chão, a tremer» (p.389, III/14).

No *campo de poder*, as duas mulheres assumem as posições de cúmplices que se deixam influenciar por Zefa e Rita bem como pelos boatos na aldeia. No caso de Teresa, realizou-se ainda uma mudança semelhante à de Florinda, porque ela foi uma amiga de Joana que não acreditava nos boatos iniciais e, conseqüentemente, deixou Joana tomar conta do seu filho (p.348, II/4). Novamente, é por causa de personagens masculinos que Joana é perseguida pelas mulheres, o que fortalece a impressão de ela ser alvo de misoginia.

2.3 O fracasso de uma intervenção masculina

Neste capítulo o foco será nos poucos homens que entram na cena de *O Crime de Aldeia Velha*. O que interessa na análise são sobretudo as tentativas de acalmar a situação entre Joana e as outras mulheres e o facto de serem em vão. Também importa se detêm qualquer poder e as maneiras como o utilizam para convencer as mulheres de que Joana não é uma bruxa.

2.3.1 Padre Júlio

Já antes da sua chegada, o discurso das mulheres constrói Padre Júlio como uma entidade poderosa. Dizem que «tem o lugar mais alto que um pode ter» (p.p.308, I/1) e também sublinham a sua necessidade, dado que Aldeia Velha não teve um abade há mais de vinte anos (cf. p.310, I/3). Além disso, Florinda faz menção das virtudes do seu filho, dizendo que nunca teve a mais pequena queixa de Júlio e descrevendo-o como «diferente dos outros: mais sério, mais atulhadinho de juízo» (p.308, I/1). Isso reforça a dicotomia entre Padre Júlio os outros homens de Aldeia Velha, sobretudo Rui e António.

Júlio não acredita que Joana tenha culpa da briga entre os dois homens (cf. p.333, I/14) e recusa-se inicialmente ouvi-la em confissão (cf. p.332, I/14). Ao invés, ele procura argumentos para libertar Joana da sua culpa: «Diz-me que tens pena, que te arrependeste do que sucedeu...» (p.333, I/14). Apesar de ela negar isso, ele continua a dizer: «Estás Joana. Tu estás arrependida. É o medo que te tolhe, minha irmã, é o terror...» (p.334, I/14). No fim, ele realiza a absolvição desejada por Joana e conclui: «Agora, não tens pecado, Joana: estás limpa, purinha!» (p.334, I/14).

Ele próprio cai em desgraça quando se perde nos olhos de Joana, o que resulta numa «onda vaga e crescente de desejo» (p.355, II/7). Quando Joana se apercebe disso, ela repele-o e ele pede desculpa «[pela sua] natureza [...] perversa» (p.355, II/7). Depois desse incidente, Júlio tenta ser um aliado para Joana e defende o desejo de Joana de ser freira (cf. p.375, III/8). Não obstante, ele também admite mais tarde que ainda se sente «dominado, obcecado por...por ela» (p.377, III/8).

Quando Joana pede um exorcismo, Júlio inicialmente tenta dissuadi-la dessa ideia para reforçar a ideia de Joana não estar possessa (p.352, II/7). Ele também oferece explicações (mais) racionais para os incidentes em Aldeia Velha. Segundo ele, João Claro comporta-se de modo estranho porque está apaixonado por Joana (cf. p.353, II/7) e o menino de Teresa «adoeceu por acaso, porque Deus assim o quis» (p.353, II/7). Mais tarde, ele explica também a sua hipótese para o aparecimento de Zefa: «A ti'Zefa anda, como toda a gente, alvoroçada: já está muito velha, e o medo, naquela noite, alucinou-a... fê-la variar da cabeça» (p.374, III/7)

Quanto às outras mulheres, Júlio mostra ter muitas dificuldades em convencê-las de que Joana não está possessa pelo diabo: Muitas vezes o padre não tem a ocasião de continuar com os seus argumentos, porque quando tenta exprimir a sua própria opinião, as mulheres interrompem-no (cf. p.344, II/3). Cada vez que ele argumenta em favor de Joana, as mulheres transmitem a impressão de que ele foi enfeitado por ela (cf. p.348, II/4). Quando ele perde a paciência e deseja que as mulheres sejam mais como Joana, até a sua própria mãe começa a recear que Júlio seja vítima do «mau olhar» (p.350, II/4). Deste modo, o poder simbólico do padre fica reduzido.

Como não consegue dissuadir as mulheres da ideia de Joana ser uma bruxa, o tom de Júlio torna-se mais autoritário, particularmente contra Zefa: «Proíbo-a de dizer isso, ti'Zefa: Peca gravemente se, daqui p'r'o futuro, continuar a fazê-lo!» (p.345, II/3). O padre usa *violência simbólica* em forma de religião para reforçar a sua ordem, esperando que as mulheres católicas lhe finalmente obedeçam. No entanto, a superstição das mulheres é tão forte que nem a Igreja pode mudar os seus preconceitos contra Joana. Quando Custódia e Margarida aparecem para relatar do incidente com o filho de Teresa, ele recusa energicamente essa discussão: «Não quero saber!: Mentiras, coisas estúpidas, que só o estado selvagem desta aldeia e o muito tempo sem pároco pode desculpar: «Aldeia Velha é hoje um lugar pagão, um sítio de escândalo, uma vergonha!» (p.347, II/4). Também parece ter uma recordação diferente da da sua mãe relativamente aos acontecimentos passados em Aldeia Velha: «Sempre por aqui se deram brigas, sempre morreram crianças de repente, sempre me lembro de ver doidos» (p.373, III/7). Isso reforça a ideia de que as mulheres perante a falta de um pároco na aldeia racionalizaram todos os acontecimentos extraordinários por meio da superstição. A racionalização também é um termo da psicanálise e descreve «[um] mecanismo de defesa em que o amor-próprio é mantido através

da atribuição de razões plausíveis e aceitáveis para conduta impulsiva ou baseada em razões menos aceitáveis»⁵³.

Ele também começa a recordar às mulheres a sua posição e legitimidade da sua posição: «Eu sou o vosso prior, mulheres!! Aqui, neste lugarejo e junto das vossas almas, eu sou representante vivo de Nosso Senhor Jesus Cristo!!!» (p.350, II/4). Todavia, as mulheres não conseguem vê-lo nesse papel. Isso manifesta-se, por exemplo, quando Custódia diz com falsa vergonha: «Não há meio de me habituar a dar-te senhoria, Júlio: Tu, tu...!» (p.346, II/4). Mais tarde ele também oferece uma explicação para a falta de respeito:

Padre Júlio: «Vossemecê, ti'Rita, andou comigo ao colo; vossemecê, ti'Zefa, matou-me muitas vezes a fome, que eu ainda me lembro; vossemecê, ti Custódia, pagava-me dez tostões para eu lhe guardar as cabras; contigo, Margarida, brinquei eu aos namorados.... (Violento:) Por isso não me respeitam, por isso não me obedecem!» (p.350, II/4).

Destaca-se o forte contraste entre a primeira e última entrada na cena: «é recebido por todos com foguetes e honras, e que, no final, acabará por ser rejeitado como corpo estranho que «ousou» perturbar a ordem fanaticamente definida⁵⁴». O trágico funda-se no facto de Júlio teoricamente ter toda a autoridade para mandar nos aldeões, mas a infantilização do padre pelas mulheres bem como a crença das mulheres no facto de estar enfeitado, faz com que as mulheres não lhe permitam levantar objeção (cf. p.348, II/4). Deste modo, tiram-lhe toda autoridade no *campo de poder*. Para Júlio, esse fracasso em Aldeia Velha é particularmente grave, porque, apesar de o bispo ter tentado dissuadi-lo disso, Júlio pediu para trabalhar em Aldeia Velha (cf. p.350, II/4). No fim, Júlio oferece uma explicação para os acontecimentos na sua aldeia: «Aldeia Velha, hoje, é pagã, uma rede horrível de superstições» (p.350, II/4).

O maior erro de Júlio, que defende Joana durante a maioria da peça, é não a mandar embora imediatamente e deixá-la com as outras mulheres, subestimando, deste modo, o perigo. Manifesta-se nisso uma semelhança ao terceiro método do *disciplinar* segundo Foucault, o impedimento de distribuições de grupos. No entanto, ao contrário das

⁵³ Hilgard/Atkinson. (1979 [1953]): p.639.

⁵⁴ Barata (1990): p.242.

mulheres que foram mandadas embora em *O Pecado de João Agonia*, não existe tal pretexto para o padre em *O Crime de Aldeia Velha*.

Esse próprio erro resulta em o humor de Júlio mudar extremamente ao conhecer da morte de Joana: Ele a empurra a sua mãe de si e começa a ameaçar com violência caso alguém lhe toque (cf. p.390, III/15). Além disso, chama às mulheres «[m]alvadas» e «[a]ssassinas» (p.390, III/15) e pretende sair «desta terra maldita» (p.390, III/15). O padre está completamente fora de si perante esse ato selvagem que não só significa a perda da mulher que amou, mas também da autoridade em nome da Igreja. Um momento significativo é quando Florinda toma o braço de Glorinhas, a última parente viva de Joana, e «retira a mão de Florinda do braço da criança, defendendo-a com o seu próprio corpo» (p.393, III/17). Como as mulheres ignoraram as ordens do padre e ele receia que a menina por causa da sua linhagem seja a próxima vítima da caça às bruxas, a sua única opção é defender Glorinhas fisicamente.

2.3.2 Padre Cláudio

Padre Cláudio é apontado pelo bispo para realizar o exorcismo em Joana e o seu poder constitui-se predominante nisso. Quando fala com as mulheres, ele não está com pressa em falar sobre a Joana e conta, em lugar disso, a sua última visita em Aldeia Velha (cf. p.367, III/3), faz perguntas às mulheres (cf. p.368, III/4) e reage com «ironia sorridente» e «falsa admiração» (p.368, III/4), quando Zefa aplica *violência simbólica* ao dizer que «nem uma gota do meu sangue lhe corre nas veias» e, deste modo, afasta de si Joana no *campo de poder*. Aparentemente calmo, o padre perante a hostilidade das mulheres explica-se com a consciência da sua própria posição: Ele afirma-a para sublinhar a sua autoridade: «Foi o Bispo da diocese quem aqui me mandou, para julgar este caso: é a voz da Igreja, a voz de Nosso Senhor Jesus Cristo que, por intermédio da minha pobre pessoa, aqui vos fala» (pp.370-371, III/6). Todo o poder do padre Cláudio é não só reforçado pela instituição da Igreja, mas também pela entidade religiosa mais alta.

Não obstante, por causa dessa consciência ele também subestima o poder pagão e supersticioso de Aldeia Velha. Quando declara que Joana não está possessa e aconselha que «devia ser observada por um médico» (p.368, III/3), as mulheres não acreditam nele por causa dos seus preconceitos contra Joana. Utiliza então gestos para reforçar a sua

opinião, mostrando o crucifixo quando reitera que um exorcismo não é preciso (cf. p.371, III/6).

Tal como Júlio, ele perde a paciência e começa a confrontar as mulheres diretamente: «Sois vós quem, por esta ou aquela razão, mais encarniçadamente tem atacado a Joana: por isso, vos mandei chamar...» (p.370, III/6). Quando ele apercebe que as mulheres não estão convencidas, Cláudio fica ainda mais enérgico e diz que «peca gravemente, por calúnia, quem lhe chamar possessa do diabo» (p.371, III/6). Até diz a Zefa que se cale (p.373, III/6). Esses são exemplos de desespero que marcam uma perda de controlo sobre a situação, porque manifestam que Cláudio não sabe lidar com tanta resistência, o que contrasta fortemente com a impressão dele na sua primeira entrada em que é descrito como «cheio de paz» (p.367, III/1).

Além disso, a sua lucidez manifesta-se sobretudo na interação com Júlio quando insinua um certo relacionamento entre ele e Joana: «Houve, entre ambos, qualquer... enfim, qualquer falta?» (p.376, III/8). Ele ainda pressente o perigo para Joana e aconselha que ela seja mandada para a cidade no dia seguinte (p.376, III/7). O facto de subestimar a reação rápida as perpetradoras e de partir de casa, contra o desejo de Júlio (cf. p.377, III/8), facilita o ato das mulheres contra Joana.

O papel da Igreja em *O Crime de Aldeia Velha* distingue-se daquele que acontece em *Escritor, Português Quarenta e Cinco Anos de Idade* por não ser cúmplice do sistema opressivo destacado nessa peça. Padre Júlio rejeita as superstições das mulheres e até mostra compaixão pelo facto de Júlio ter cedido por um momento à luxúria. Embora tenha a posição com mais poder, ele procura usá-lo para o bem de Joana. Tal como Júlio, é a sua ausência num momento fulcral, que facilita o processo da fogueira santa das mulheres.

2.3.3 Os outros homens

Na peça não há mais indicações de homens que intervêm na caça às bruxas. Existem vozes, sem distinção entre os géneros, que chamam «bruxa» a Joana (cf. p.333, I/14) ou exigem que ela morra (cf. p.351, II/5). Não obstante, Zefa não permite homens durante a fogueira santa, explicando que eles «não têm fê» (p.388, III/13), o que pode dever-se ao

mau olhado que supostamente afetou os homens, nomeadamente António, Rui, João Claro, Júlio e Cláudio. No entanto, os outros homens não vêm à casa de Florinda para defender Joana. Eles querem ver a fogueira santa, o que se manifesta inicialmente através de gritos (cf. p.388, III/13), mas depois também na ação de arrombarem a porta (cf. p. 390, III/15) e afastarem Rita (cf. p.392, III/16). Ao saberem da morte de Joana, eles reagem inicialmente com desconfiança e depois com «uma alegria selvagem» (p.392, III/16). Isso parece inicialmente paradoxo dado o efeito que Joana teve em homens.

Uma explicação pode ser que não tiveram contacto com os olhos dela e, conseqüentemente não se apaixonaram por ela (ou ficaram vítimas do «mau-olhado segundo as mulheres»). A outra explicação tem a ver com o estado da Aldeia Velha em geral. É um lugar historicamente considerado danado, o que se deve ao comportamento dos aldeões. Conseqüentemente, a reação à morte de Joana reflete essa natureza dos aldeões. Quando Florinda lhes dá uma explicação, por exemplo, «todos os Homens se olham entre si: cruelmente, como quem compreende e aceita conscientemente a mentira» (p.393, III/17). Por não terem questionados os acontecimentos eles tornam-se cúmplices, porque subscrevem o preceito que permite tais atos de crueldade.

O que dificulta a intervenção masculina é, sobretudo, o pequeno número de personagens principais masculinas. Desses, dois matam-se um ao outro, e os outros dois, embora tenham autoridade pelo género e pela posição na Igreja, veem essa vantagem anulada pelas mulheres da peça, cujas superstição decreta o preceito no *campo de poder*.

3 O Pecado de João Agonia

O Pecado de João Agonia trata da revelação da homossexualidade de João Agonia e a conseqüente perseguição pelos homens da sua família. Este capítulo preocupar-se-á particularmente com a criação do estigma, que finalmente serve como motivo para a futura violência contra o personagem principal, bem como as estruturas no *campo de poder* que possibilitam a discriminação e impedem salvá-lo.

3.1 João Agonia

No que diz respeito a João Agonia, notam-se no início certas pressuposições feitas por Rita e Teresa acerca do filho que regressa. Primeiro, é sublinhada a urgência desse regresso a casa⁵⁵ (p.157, I/1). Depois, Rita exprime as suas preocupações em relação a João, e deste modo, cria a suspeita de que João possui alguma característica que o torna menos aceite pelos outros.: «Queria guardá-lo, defendê-lo da outra gente» (p.166, I/1). Essa declaração constrói um contraste muito forte com o desamparo de João no final da peça. A preocupação de Teresa, por outro lado, não tem a ver com os perigos fora de casa, mas sim com o medo de João voltar «mudado» (p.160, I/1), o que é também uma expectativa que não pode ser conciliada com a revelação do denominado «pecado» de João Agonia.

Na peça, manifesta-se geralmente uma pressão para casar-se jovem, especialmente destacada da parte de Rita e Guilhermina relativamente a Teresa, bem como da parte de Fernando relativamente a Maria Giesta. A pressão é também fundada no interesse feminino em João. Começa por referências ao seu poder de atração feitas pela própria família, especialmente a respeito dos seus olhos verdes (cf. p.166, I/1), mas também por Guilhermina: «Estás lindo como um cravo, moço» (p.178, I/3). Depois, desenvolve-se o interesse de Maria Giesta em João, o que se manifesta na sua inveja após Teresa ter mencionado que uma mulher da aldeia está interessada em João (p.223, II/12). Deste modo, é estabelecida a base para uma expectativa que João não poderá cumprir por causa da sua homossexualidade.

Acerca da psicologia de João Agonia, há indicações do seu caráter mais reservado, o que se manifesta especialmente quando Rita compara os seus dois filhos: «O Fernando é mais alegre, o João mais metidinho consigo» (p.160, I/1). Mais tarde ela ainda o descreve como «triste... atreito a cismas» (p.161, I/1). No entanto, Rita também diz a Rosa: «Todos gostam dele, sô vossemecê é que...!» (p.169, I/1). Essa impressão da popularidade verifica-se no primeiro ato depois da chegada de João, mas vê-lo-emos tornar-se de facto mais reservado durante o monólogo de Fernando sobre os homossexuais (cf. pp.69-73, I/VII) bem como durante o incidente com a cadeira vazia (cf. pp.223-224, II/12). Em

⁵⁵ Cf. Bernardo Santareno (2022 [1962]). O Pecado de João Agonia. In: Obra Completa – Teatro II. Silveira: E-Primatur.

ambos casos, isso acontece antes de um ataque de fúria, implicando que tende a reter as suas mágoas até ao ponto em que tal já não é possível.

A homossexualidade de João Agonia nunca é mencionada explicitamente. No entanto, existem várias situações em que ele é descrito como alguém que é diferente. Uma primeira indicação é a reação ao seu tempo em Lisboa. Enquanto louva a terra natal (cf. p.28, I/2), ele não partilha os mesmos sentimentos acerca de Lisboa: «Mete-me nojo!... Nunca mais hei-de pôr os olhos nessa terra malvada.» (p.174, I/2). Nas suas respostas salienta-se que não tem boas recordações da cidade reagindo primeiro com relutância a falar sobre a capital (cf. p.199, I/8), mais tarde até declarando: «Não, tenho raiva a essa terra; raiva de morte» (p.174, I/2). O desdém exprime-se ainda nos gestos quando «mimica de quem cospe para o lado» (p.174, I/2). Não dá muitas informações sobre a sua estadia na capital, só dizendo que ele foi tratado muito mal (cf. p.174, I/2). Chama os lisboetas «todos podres» e argumenta que tem a ver com o facto que «[u]m soldado ali vale menos que um cão, menos que um escarro!» (p.175, I/2), o que pode ser associado à repressão da própria sexualidade.

João considera o regresso para a terra natal como uma forma de purificação de Lisboa: «O corpo... o corpo inteiro: quer lavar-me todo... espojar-me nu na neve, cobrir-me com neve da cabeça até aos pés!» (p.174, I/2) Mais tarde acrescenta: «Pois tal qual o vento levou este trapo, assim ele vai levar, de mim para fora, todas estas lembranças, todas as minhas... sujidades!» (p.176, I/2). Esse desejo de purificação contrastará com a chegada futura de Manuel Lamas que procurará sujar a reputação de João Agonia. A sua aversão de Lisboa chega a um auge, quando ele está a brigar com a sua irmã e ela alude à estadia na prisão (p.226, II/2), ao que João reage com uma bofetada. A referida prisão é um exemplo para o termo da *Homofobia Institucionalizada* segundo Miguel Vale de Almeida. Por outro lado, depois de o seu segredo ter sido revelado ele admite que a terra natal também o desilude: «Eu tinha posto as minhas esperanças todas nesta casa, na serra...» (p.244, III/2º quadro/1). Analogamente, a menção da prisão é um indício para o primeiro e o terceiro método do *disciplinar* foucauldiano, porque a estadia removeu-o da sociedade e constitui ao mesmo tempo um «espaço útil», impedindo, deste modo, mais atividades homossexuais.

João está obviamente consciente de que a marginalização também ocorre na aldeia dado que procurou não revelar a sua sexualidade, mas o campo constitui o mal menor. Isso pode ser explicado por causa da continua observação vivida no quartel, enquanto na

aldeia tem mais oportunidade de esconder a sua sexualidade. Isso manifesta-se também na sua linguagem que nunca expressa a sua homossexualidade abertamente: «Nesse jogo irônico, João Agonia reproduz uma linguagem «onde o discriminado é forçado a recorrer ao vocabulário do discriminador para identificar-se como sujeito e para reivindicar a consideração moral à qual aspira.»⁵⁶

Outra indicação que mostra a sua diferença em relação à norma é o seu estado civil. Exprime-se muita pressão na peça para que João se case. Guilhermina e até a Maria Giesta reparam: «Estás na idade, João: todos os homens se casam» (p.196, I/7). João reage a isso defensivamente, justificando isso com o facto que ninguém o quer. Depois, procura fugir ao assunto com brincadeiras: «Sou mais parado que um burro velho... não sei cantar... bailo mal» (p.196, I/7). No entanto, ele sente-se suficientemente à-vontade com Maria Giesta para brincar com ela e dizer acerca de Fernando: «Enxota-o e casa antes comigo!...» (p.184, I/4). A frequência com que surge na peça o assunto do casamento indica o seu estabelecimento como *habitus*.

João ainda se distingue dos outros personagens pela sua intuição. Maria Giesta acredita que João seja um bruxo e quando o interroga acerca disso, ele responde: «Já sei quando os outros, mesmo sem falarem, têm o sim no coração (p.186, I/5). Essa intuição que possui destaca-se no último ato quando pressente a intenção dos outros homens da família Agonia após a sua reunião (cf. p.240, III/1º quadro/2). Ele não confia nos homens que querem ir a uma batida com ele e acredita tanto na sua intuição que não lhe parece possível fugir do seu fado, algo que Maria Giesta lhe aconselha antes da chegada dos homens. Não obstante, João fica imóvel (cf. p.247, III/2º quadro/2). Embora a peça destaque, entre outros, a sua intuição, isso pode também só significar que João está consciente dos preceitos vigentes: a Homofobia Interiorizada acaba por paralisá-lo.

O facto de João ser diferente também se constitui por analogias com animais. O primeiro caso é o nascimento de dois cabritos, um deles cego, que leva Rita a chorar (cf. p. 161, I/1). Para Rita os dois cabritos representam os seus próprios filhos, João e Fernando. Tal como o cabrito que sofre da cegueira terá problemas em lidar com uma vida sem obstáculos, a homossexualidade não permite a João ter uma vida normal como a de Fernando. A escolha de um cabrito cego também é interessante, porque conduz a uma

⁵⁶ Solange Santos Santana (2012). Da ironia como crítica social nas obras de Bernardo Santareno e Nelson Rodrigues [Dissertação de mestrado, Instituto de Letras da Universidade Federal de Bahia]. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/8623> (Acesso em: 06/09/2022). p.141.

interpretação como bode expiatório (é João que destrói a tradição dos homens da família Agonia) e também tem uma noção mais ritualístico e sacrificial: Tal como animais acabam de ser abatidos assim que já não servem, João é descartado da mesma maneira. Isso coincide com o seu apelido «Agonia» que deriva da palavra grega *ἀγών* e pode ser interpretado como referência à morte de Cristo⁵⁷, o que é mais tarde também referenciado no encontro dos outros Agonias (cf. p.239, III/1º quadro,1)

Segundo o Dicionário dos Símbolos, ser cego pode significar, além disso, «ignorar a realidade das coisas, negar a evidência e, portanto, ser louco, lunático, irresponsável»⁵⁸. Apesar de João Agonia não ser representado como irresponsável, manifesta-se nele uma tendência para negar realidades, nomeadamente a sua estadia na casa de Senhor Sousa, a estada na prisão em Lisboa e também no facto de ele procurar não revelar a sua orientação sexual na interação com os outros personagens.

O segundo caso é o do Ruço, o cão da família Agonia que é altamente desprezado por Rita que lhe chama um «demónio» (p.162, I/1). Ao contrário do cabrito, o cão representa o estigma de uma forma mais agressiva e indesmentível. O nome já referencia o traço mestiço e indica que se trata de um animal nem preto, nem branco. Analogamente, Ruço não pode ser integrado no grupo dos cães ou no dos lobos visto que ambos não gostam dele. Manifesta-se o mesmo destino para João com a sua expulsão por quase todos os personagens. João gosta de Ruço porque o identifica com a sua situação: «Se os cães lhe mordem, os lobos não ficam atrás: nem lobos o querem, têm-lhe asco, todos o enxotam» (p.190, I/5). Isso é o fado que João recebe para si próprio e, por causa disso, ele não quer mostrar a sua orientação sexual. A ligação entre Ruço e João Agonia é primeiro estabelecido pelo uivo alegre à sua chegada (cf. p.169, I/1). Fazem-se ainda comentários acerca da alma de João e do Ruço. Enquanto Teresa menciona a «alma escura» (cf. p.161, I/1) de João na primeira cena, João diz algo semelhante relativamente ao cão: «A alma é pior, ti' Guilhermina, muito pior, mais amargosa que o fel, minada de feridas e costuras» (p.191, I/5).

João finalmente repara: «Qualquer dia mata-se» (p.191, I/5). Isso é uma referência não só a uma ameaça antiga de que se suicidaria caso ele tenha de voltar à casa de senhor

⁵⁷ Cf. Termo: «agonia». In: Don Manuel Franco Falcão (2004). Enciclopédia Católica Popular. Lisboa: Paulinas Editora. Disponível em: http://sites.ecclesia.pt/catolicopedia/artigo.php?id_entrada=51 (Acesso em: 06/09/2022).

⁵⁸ Termo: «cego». In: Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2018 [1982]). Dicionário dos Símbolos. Tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Teorema, pp.180-181.

Sousa, mas também ao seu fado no fim da peça quando ele voluntariamente segue os Agonias. Em todos os casos é uma questão de se encontrar num impasse. João projeta os seus próprios pensamentos em suicídio em Ruço que percebe como solitário. Em relação ao seu caso com o senhor Sousa, encontra-se numa situação semelhante dado que a família o deixou com alguém que abusou dele sexualmente. No caso do final da peça, João tem o apoio de Maria Giesta e teoricamente também os ausentes Teresa, Rita e Toino não o marginalizam ativamente. Não obstante, João mostra resignação face ao seu destino. Isso pode ser uma mistura de desamor por causa de Toino bem como a perda de respeito pelos homens da família Agonia bem como pelos outros aldeões.

A aproximação de João aos animais é também realizada por certas comparações por outros personagens. Quando remove o sangue de Tóino com a sua boca, Maria Giesta comenta: «Tu és como os lobisomens, João: gostas de beber sangue de gente!» (p.195, I/6). Noutra situação, Fernando pede-lhe: «não ponhas esse focinho de lobisomem!» (p.177, I/2). Manifesta-se nisso também a falta de pertença de só uma espécie, indicando deste modo familiaridade (a parte do ser humano) e estranheza (a parte do lobo) ao mesmo tempo.

A maioria das indicações à homossexualidade resultam das reações de João às coisas ditas pelos outros personagens. Quando Fernando repara que João «não é já um menino, nem uma rapariga, pois não?» (p.175, I/2), ele percebe a palavra «rapariga» como um ataque contra a sua masculinidade e reage com um olhar de dor e ódio. Isso intensifica-se, quando Fernando subitamente menciona a João e Tóino os homossexuais em Lisboa. João exclama imediatamente: «Que raio de conversa a tua...?!» (p.200, I/8).

O seu desconforto exprime-se também de forma corporal como indicado no paratexto. Reage com «movimentos incontroláveis com as mãos» (p.200, I/8) ao ouvir Fernando falar negativamente dos homossexuais em Lisboa. Durante a conversa, ele está «hirto» e «transido» e com «os lábios trémulos, os olhos muito abertos» (p.201, I/8). Quando Fernando exprime o seu desdém sobre os homossexuais, João toma com raiva a mão de Tóino (cf. p.200, I/8) e quando Fernando se aproxima, ele repele-o de si (cf. p.201, I/8). Há também uma ocorrência simbólica em que a sua homossexualidade é destacada por algo fora do diálogo dos personagens principais. Quando Fernando fala mal dos homossexuais, ele «[i]nvoluntariamente empurra a candeia para o lado de João que, assim, fica iluminado de baixo para cima como que focado» (p.201, I/8). João logo afasta a candeia de si e, assim, a suspeita.

A sua homossexualidade é fortemente sugerida pelo interesse em Tóino. Há várias situações em que João não quer que Tóino se vá embora, a primeira depois da briga entre Teresa e Tóino (cf. p.46 I/4). Fernando repara retrospectivamente com desprezo: «o outro é que rondava à volta dele, sem parança, dia e noite» (p.236, III/1º quadro/1). Depois de a mão de Tóino ser queimada ele avisa Tóino de que é melhor ficar, porque «a mão pode inchar-lhe mais...» (p.196, I/6). Também não quer que Tóino vá para Lisboa. Um plano que João procura impedir (cf. p.189, I/5). Quando Tóino oferece a João o lenço, ele rejeita-o, explicando: «Lenço é apartamento...» (p.189, I/5). Quando Tóino retorque que isso é dito de namorados, João responde: «É para qualquer gente: namorados ou não» (p.189, I/5).

Também procura muitas vezes a proximidade corporal em forma de um abraço enternecido (cf. p.183, I/4), ter o rosto de Tóino nas mãos (cf. p.183, I/4), ou segurar a sua mão (cf. p.200, I/8). Depois de Tóino ser queimado por Rosa, João esforça-se muito para tratar da ferida. No paratexto, este processo é descrito como «[I]entamente, duma maneira estranha, debruça-se sobre a mão de Tóino e, os olhos agora presos aos deste, sorve, com os próprios lábios, o sangue de ferida.» (p.194, I/6). Além disso, ele oferece muito álcool a Tóino e diz: «Não estejas tão cismático, Tóino Giesta. Quando te ris é que tu ficas mais bonito!» (p.185, I/5) Ele insiste várias vezes até ao ponto em que Maria Giesta repara: «Queres embebedar o moço, João?!» (p.186, I/5). A isso, ele reage com nervosismo e procura desmentir a acusação (p.186, I/5), o que cria a impressão de ele ter sido desmascarado.

João exprime o seu interesse em Tóino também através de elogios, mas não faz isso de uma maneira que revela a sua orientação sexual. Ele elogia, por exemplo, a sua elegância: «Água de cheiro no cabelo... camisa de linho.... Raminho de giesta no casaco...?» (p.187, I/5). Quando elogia Tóino, ele também consegue fazer isso de uma maneira indireta, indicando o possível interesse de outras mulheres: «Penso como tu, Mari-Giesta: se a Teresa não toma cuidado, as outras levam-no!». (p.187, I/5). João é também muito protetor de Tóino. Ele protege-o de Maria Giesta durante uma briga entre irmãos (cf. p.187, I/5), mas também mostra a mesma convicção quando toma a espingarda para salvar Tóino dos lobos. Maria Giesta diz em retrospectiva: «Eh, João, tu parecias um demónio do inferno: nunca tal vi!» (p.221, II/12). Os outros personagens interpretam isso como ato de amizade e, deste modo, ele não atrai suspeita (cf. p.213, II/8). Aqui mostra-

se novamente que não se exprime de maneira explícita, mas por ações ou encontrando outras palavras.

Quando Fernando fala da sua experiência com homossexuais, João toma com raiva o pulso de Tóino (cf. p.200, I/8). Esse sentimento possessivo aumenta no segundo ato depois de ter salvado Tóino. Ele implora que ele fique e oferece-lhe a cadeira junto à sua (p.223, II/12). Quando Tóino não lhe dá a atenção desejada, João Agonia quase grita: «Escuta o que eu te pergunto... olha pr'a mim, Tóino Giesta!?» (p.224, II/12). Também lhe recorda o seu ato heroico antes de cair sobre a mesa e soluçar: «Mas não te esqueças de que, ainda hoje, te salvei a vida!» (p.225, II/12). Este é um dos raros momentos em que João Agonia está consciente do seu capital social. No entanto, age nesses momentos impulsivamente e não o usa para melhorar a sua própria posição no *campo de poder*. A única motivação é fazer pesar na consciência de Tóino a sua proeza que é geralmente reconhecida por todas as personagens da cena.

Além disso, ele mostra inveja relativamente ao relacionamento entre Tóino e Teresa. Com uma «expressão estranha, quase raiva, quase crueldade» diz a Tóino: «Alegrate, homem: a Teresa gosta de ti». (p.185, I/5). Ele começa a tratar Teresa, uma personagem com quem ele teve um relacionamento chegado no ato anterior, bruscamente e manda que ela se afaste de Tóino para ele poder curar a ferida. A sua relação com Teresa modifica-se, revelando progressivamente ciúmes: «Cuidas que isto sara com... com beijinhos?» (p.194, I/6)

Não tendo outra oportunidade de lidar com a sua inveja e frustração interna face à pressão social, ele começa a insultar outros personagens, especialmente as mulheres jovens quando se apercebe da sua própria exclusão: «Mais vale só que mal acompanhado, Mari'Giesta: e hoje eu acho-te bem feia!» (p.223, II/12). Essa afirmação forma um contraste forte com o primeiro ato em que ainda a elogia (p.178, I/3). No segundo ato quando ele não recebe a atenção de Tóino ele começa uma briga com a sua irmã chamando-lhe uma «cachorra vadia!» (p.224, II/12) e esbofeteando-a por ter mencionado a prisão (cf. p.226, II/12). Em ambos os casos essa transformação constitui um forte contraste com as interações iniciais positivas com essas personagens. Novamente, não se trata de tentar conseguir uma melhor posição no *campo de poder* por rebaixar as mulheres, mas da defesa da sua própria posição. No entanto, nota-se que escolhe estrategicamente as pessoas no *campo de poder*. Ele repele Fernando, por exemplo, mas nunca o ofendeu da mesma

maneira. O único personagem masculino em que a sua raiva chega à mesma dimensão é Manuel Lamas que está prestes a prejudicar a sua reputação.

Mais um sinal da homossexualidade de João Agonia é o boneco de madeira que ele talha á imagem de Tóino. O paratexto diz que ele está absorto durante a criação (cf. p.75 II). Ele reage com nervosismo, quando Maria Giesta repara: «Ih, como estás encarnado» (p.203, II/1). Ele procura esconder a escultura, recorrendo até à violência empurrando Maria Giesta bruscamente e mostra-a depois com hesitação (cf. p.205, II/1). Neste comportamento manifesta-se que a imagem de Tóino se impõe de tal forma na sua mente que passa para os bonecos que constrói. No terceiro ato ele admite a Tóino que um boneco inicialmente planeado para representar Rita também resultou numa escultura de Tóino (cf. p.245 III/2º quadro/1).

Depois da revelação do «pecado» de João Agonia, Tóino originalmente não acredita no boato, mas João confirma e tenta inicialmente enxotar Tóino de uma forma resignada: «Vai-te daqui, Tóino! Corre, fuge de mim! Não me mostres essa cara: sentes nojo?... tens medo?!» (p.244 III/2º quadro/1). Quando Tóino lhe pergunta, se continuam amigos (cf. p.244 III/2º quadro/1), João muda do tópico. Ao longo da intriga, o leitor apercebe-se pelo paratexto que sempre queria mais do que uma amizade. Quando coloca a questão a Tóino no primeiro ato, ele fá-lo de maneira «quente» (p.190, I/5), enquanto as descrições na última conversa entre os dois oscilam entre ternura, pensando nas emoções anteriores, e aflição porque João é odiado pela maioria da aldeia e também porque a sugestão de uma amizade é uma derrota para João que teve sempre sentimentos mais fortes por Tóino.

A relação entre João Agonia e Manuel Lamas é de antagonismo desde o início. Ao saber que Manuel Lamas esteve antes na casa dos Agonias, João está horrorizado (cf. p.115 II/12), porque está consciente que pode prejudicar a sua posição no *campo de poder*. Todo o poder de Manuel constitui-se no seu conhecimento da sua homossexualidade e, ainda em cima, estão na sua posse cartas privadas de natureza reveladora. Dado o comportamento nervoso de João deve tratar-se, por conseguinte, de cartas de amor.

No discurso com Manuel, João reage com angústia extrema e também procura desmentir a sua estadia na prisão (p.126 II/14). Ele tenta conter-se e distrair Manuel, mantendo, no entanto, um ar de ameaça indicado na mão pousada no ombro de Manuel Lamas

(p.230, II/15). No seu desespero, ele acabar por tentar estrangular Manuel, o que resulta na revelação do «pecado» (cf. p.233, II/15).

No segundo quadro do terceiro ato, o cenário prescreve que «há de ver-se, no seu rosto, o cansaço total umas vezes, o desespero outras» (p.243/2º quadro/1). Trata-se de uma referência marcante da oscilação de humor e a resignação de João provocadas pela luta interna que se foi desenrolando. É também o momento em que João verbaliza a sua homossexualidade com analogias, indicando a impossibilidade de mudar a sua sexualidade: «Um homem – o maior, o mais valente! – é capaz de subir lá acima, ao alto da Rocha Grande, e obrigar o vento norte virar sul? Ou pode chegar ali, à beira-rio, e mandar as águas correrem ao contrário?! [...] Alguém pode fazer com que uma árvore cresça prò fundo da terra, em vez de subir prò ar?!» (p.245, III/2º quadro/1). Além disso, manifesta-se nessa cena o *disciplinar* segundo Foucault na forma do primeiro método, nomeadamente o confinamento num espaço protegido. Como não existem indícios de João Agonia ser obrigado a ficar em casa, essa situação deve-se à hostilidade dos outros aldeões.

Embora João hesite em abrir a porta aos outros homens da família Agonia (cf. p.246, II/2º quadro/2), ele finalmente vai voluntariamente com eles à suposta caça. Percebe-se também que todos as ações heroicas anteriores não contabilizam para o destino de João. Embora fosse apreciado por todos por curar a mão de Tóino e salvá-lo dos lobos, esses atos são completamente esquecidos por causa da sua homossexualidade.

O senhor Sousa aparece somente nos relatos dos outros personagens e a sua relação com João é completamente elidida por ele se recusar veementemente a falar sobre o doutor. Além disso, os outros personagens apenas oferecem poucas informações sobre ele. Segundo Rita, a estadia de João na casa de Senhor Sousa serviu, por um lado, como um alívio financeiro (cf. p.167, I/1) que obriga particularmente José à gratidão. Consequentemente, ele não permite nenhuma crítica ao senhor Sousa (cf. p.238, III/1º quadro/1). Por outro lado, a estadia serviu para evitar «a praga da velha» segundo Rita (cf. p.167, I/1). Ela recusa-se de entrar numa discussão mais profunda, porque tem medo de o que se realmente sucedeu: «Verdade, verdadinha, que eu nunca cheguei a conhecer ao certo, o que se passou com o nosso João, lá em casa do senhor Sousa...?! [...] Nem me ralo, nem quero saber!» (p.168, I/1).

As suposições de violência sexual são sobretudo construídas pelas ações e reações de João a respeito do doutor. No primeiro ato, Rita menciona a Teresa que João fugiu da

casa do senhor Sousa e conta ainda que o seu filho se recusava a voltar e até ameaçou que se suicidava (cf. p.168, I/1). Além disso, Teresa salienta que o senhor Sousa é solteiro assim como velho e questiona os motivos que o levaram a tomar conta de um dos rapazes (cf. p.167, I/1). Essa impressão intensifica-se quando Fernando o menciona de novo sem maldade, levando João a interrompê-lo violentamente: «Não me fales nesse homem!» (p.177, I/2). Ou quando diz com tristeza: «Eu era um cachopito...» (p.177, I/2). Depois da revelação da homossexualidade de João, Fernando liga-a à estadia de João na casa do doutor: «Lá, lá em casa desse velho, é que o João se envenenou!» (p.238 III/1º quadro/1).

3.2 A praga

Por causa da sua doença mental, Rosa não parece poder tomar uma posição no *campo de poder* em relação a João, seja de apoio ou de discriminação. O que é notável, no entanto, é a ferocidade com a qual o seu filho, José, a protege contra a sua esposa, que não aguenta as declarações da sua sogra: «Quero que a respeites. Tu e todos quantos vivem aqui, debaixo do meu tecto!» (p.220, II/11). José reconhece na sua mãe, uma mulher que corresponde ao padrão masculino de uma boa mãe e esposa, que tomou conta da sua família «até que a cabeça lhe estalou» (p.220, II/11), algo que paradoxalmente não reconhece na relação entre Rita e João. O forte vínculo entre Rosa e os homens da família Agonia manifesta-se ainda na denominação «loba» (p.256/3º quadro/2), exprimida por Rita, associando-a a eles. Essa proximidade aos lobos, ou seja, aos homens também é mencionado no primeiro ato quando ela imita o uivo de Ruço (cf. p.29 I/II). A pertença à «alcateia» permite a Rosa, conseqüentemente, a liberdade de qualquer expressão sem conseqüências.

Rosa é retratada como imprevisível, o que se manifesta no ato de queimar as mãos de Tóino (cf. p.60, IV) e nas gargalhadas sem causas aparentes (cf. p.171, I/2). Essas ações também constroem um forte contraste com o seu ar alheado e as várias cenas em que está a dormir a maioria do tempo. Além disso, Rita atribui repetidamente o sobrenatural a Rosa. Chamar-lhe «bruxa» (p.256, III/3º quadro/2) e ordenar a João que não olhe para Rosa consolidam a imagem de misticismo. Quando Rosa canta a sua canção, Rita pergunta: «Onde aprendeu ela...? Quem lhe ensinou esta cantiga?!...» (p.172, I/2). Essa

dúvida bem como a afirmação de que Rosa nunca tinha cantado essa música antes da gravidez de Rita contribuem também para criar uma aura mística a respeito da sogra.

Rita acredita que antes de dar à luz João, Rosa lhe lançou uma praga em forma de uma canção: «Olhos verdes... ai, olhos verdes.../ verde os olhos do menino!...» (p.165, I/1). Ele possui de facto olhos verdes e Rita defende veementemente a opinião que isso foi graças à praga, porque além de João ninguém na sua família, vivo o morto, tem olhos verdes (cf. p.166, I/1). Há nessa «praga» também referências que correspondem ao destino de João Agonia. Rosa diz, por exemplo: «Que a lua ruim faça ninho no coração da tua cria! Que sejam verdes os seus olhos e verde o seu destino!...» (p.166, I/1). Podemos entender na imagem poética uma referência à luta interna com a própria homossexualidade assim como a morte de João no rio. Existe uma nova referência à cor de verde e ao seu poder mágico na peça quando João vê o lençol de Tóino e diz: «Não sei porquê, mas...? Olha, Tóino, a cor verde dá-me quebranto!» (p.189, I/5). Segundo o Dicionário de Símbolos, «[o] verde conserva um caráter estranho e complexo, que provem da sua polaridade dupla: o verde do rebento e o verde do mofo, a vida e a morte. É a imagem das profundezas do destino⁵⁹». Alguns destes aspetos, são evidentes relativamente a João Agonia. A sua personalidade é descrita como complexa, a polaridade manifesta-se na dicotomia entre a sua orientação sexual e o preceito do seu *campo de poder* que favorece ligações heterossexuais. Finalmente, também referencia o destino da morte nas profundezas do rio.

O que mete medo a Rita é o facto de Rosa e a escultura de madeira servirem parcialmente como espelho do relacionamento entre Rita e João. No início, a peça mostra-a com os olhos ainda intactos. Assim que a escultura perde os olhos, Rosa está desesperada e grita estridentemente: «Ai, o meu menino!... Quero o meu menino!?!...» (p.225, II/12). Esse momento em que nota o «defeito» é semelhante à reação de Rita ao conhecer que um dos cabritos nasceu cego (cf. p.161, I/1), o que, por conseguinte, lhe lembra a homossexualidade de João. Inicialmente, Rosa oferece a mesma proteção ao boneco que Rita oferece a João, o que é destacado quando ela, apesar do defeito, continua a «acarinhar a cabeça mutilada de Tóino Giesta» (p.254, III/3º quadro/2). Porém, ao contrário de Rita, ela admite: «Não quero um menino assim... não quero! Um menino cego sofre muito,

⁵⁹ Termo: «verde». In; Chevalier/Gheerbrant (2018): p.685.

neste mundo... muito! Antes ficar sem ele...» (p.254 III/3º quadro/2). Essa conduta é mais afim à atitude dos Agonias velhos no terceiro ato.

No terceiro ato, esse poder é ainda mais forte, porque na interação com o boneco de madeira ela parece praticar um tipo de ritual, deitando algumas das suas partes ao fogo e formulando o desejo de «que a paz e o silêncio sem fim sejam contigo» (p.255 III/3ºquadro/2), o que tem o caráter de um funeral. Rita tenta obrigá-la a uma oração, mas as suas mãos ficam inertes, o que aumenta a sua caracterização como uma bruxa (cf. p.256 III/3ºquadro/2). Em vez disso, Rosa justifica no próprio monólogo que «foi melhor... um menino cego sofre tanto» (p.256 III/3ºquadro/2). Usando o tempo passado durante o monólogo, constrói-se a impressão de que o seu ritual mata João, porque tem lugar durante a ausência dos homens e contém ainda a previsão da morte de João Agonia.

Todo o poder de Rosa nasce da superstição de Rita. Embora Rosa não tome posição discriminatória contra João e também não participe na perseguição, é ela que pronuncia a «praga» cheia de sinais em conformidade com os acontecimentos da peça. Rita atribui assim *poder simbólico* à sua sogra e, por conseguinte, acusa Rosa de ser a culpada, apesar de ela não ter exercido nenhuma violência explícita contra João Agonia.

3.3 O caluniador

Embora Manuel Lamas apenas apareça em poucas cenas, ele tem o maior impacto na posição de João Agonia no *campo de poder* através do seu conhecimento sobre o pretense pecado. O seu estado como antagonista é também referenciado pela opinião de Rita relativamente à família de Manuel: «Se este for bom, não sei aos dele: O pai, o avô... todos que a mim me lembram são pestes do inferno» (p.218, II/10). Além disso, Maria Giesta comenta mais tarde acerca do apelido: «A lama é prà gente calcar os pés, Teresa!» (p.229, II/15). Com esse reparo Maria Giesta não só comenta a posição inferior de Manuel no *campo de poder*, mas a metáfora também insinua algo que suja, o que está de acordo com a sua intenção de desonrar João.

A peça oferece poucas informações acerca das relações entre os dois personagens e dos motivos de Manuel. No entanto, manifesta-se que eles, apesar de serem da mesma região e terem estado juntos no serviço militar em Lisboa, não gostam um do outro. João

nunca mencionou à família que Manuel servia no mesmo quartel (cf. p.215, II/9) e, ao tomar conhecimento da sua prévia chegada, ainda exprime o seu desconforto corporalmente mostrando nervosismo e o seu desdém explícito (cf. p.222, II/12). Além disso, nota-se quão rapidamente uma briga entre os dois se desenvolve, particularmente quando João o lhe chama «Judas» e este imediatamente se levanta e retorque com «[p]orco» (p.229, II/14).

Ele usa ativamente o segredo de João para marginalizá-lo no *campo de poder*, mas faz isso de uma maneira mais pífida. As perguntas de Manuel acerca de João (cf. p.215, II/9) inicialmente não parecem explicitamente suspeitas e o paratexto ainda indica que a menção da estada de João na prisão é «sem maldade» (p.216, II/9). Quando João finalmente o confronta, Manuel jura que a menção não foi de propósito (cf. p.229, II/14). No entanto, a hipocrisia exhibe-se noutros momentos. Particularmente Teresa percebe rapidamente o contraste entre a entonação e as declarações de Manuel Lamas. Isso manifesta-se, por exemplo, na situação em que Manuel dá erroneamente os parabéns a Tóino por matar os lobos e Teresa logo repara: «Toma tento, homem, não ponhas tanto veneno no que dizes» (p.229, II/15). Há mudanças assinaláveis nas indicações no paratexto e ele torna-se mais «cínico» no que diz respeito ao seu deslize: «Não tenhas medo, João Agonia: eu cá só disse que tu tinhas estado preso. Mais nada...!» (p.229, II/14). Finalmente, sobressai o pretexto de vir para trazer algumas coisas a João, nomeadamente as cartas, mas o objetivo último é atormentar João Agonia por não as entregar (cf. p.231, II/15), o que reforça a impressão da sua insinceridade.

Manuel Lamas distingue-se por um certo sadismo na marginalização de João Agonia no *campo de poder*. Isso manifesta-se primeiro no uso de elisões na interação com a família: «Quando lhe aconteceu aquilo...» (p.216, II/9). Deste modo, ele não só suspende o assunto e causa desconforto em alguns parentes, particularmente Rita que procura mudar o assunto oferecendo vinho (cf. p.216, II/9), mas também deixa os restantes familiares chegar às suas próprias conclusões evitando ser quem revela o segredo de João. Outra tática é o uso de insinuações. Há um momento em que ele pergunta à Teresa se Tóino é o seu conversado (p.102) e quando ele repara na figura de madeira de Tóino feito por João, ele comenta: «Eles são muito amigos, não são?... Pois claro, não admira...» (p.217, II/9). Isso marca o momento em que conclui que os dois são homossexuais, o que constitui a base para as futuras acusações. O sadismo de Manuel manifesta-se ainda quando provoca João com as cartas, procurando adiar a entrega: «Amanhã? Não, amanhã não posso, João:

vou logo de madrugada prà vila... Só volto prà semana que vem» (p.232, II/15). Essa afirmação também mostra que está a ser desonesto, porque ir a casa de João Agonia sem essas cartas parece pouco prático – se a intenção não for provocar João Agonia.

Manuel Lamas não é geralmente considerado pelas outras personagens uma poderosa entidade no *campo de poder*. No que diz respeito à coragem de João, Maria Giesta repara por exemplo: «Foi coisa que nunca por aqui se disse de ti!» (p.230, II/15). A força do seu poder constitui-se somente no segredo de João e seu potencial intimidador que resulta no medo de Rita e João (cf. p.230, II/15). No entanto, a revelação parece ser um ato impulsivo. Apesar de ter vindo aos Agonia com a intenção de antagonizar João, o ato de revelação parece mais patrocinado por três outros fatores. Primeiro, ser rejeitado por Teresa e a inveja de Tóino. Devido a isso, ele sugere que Tóino seja homossexual também para livrar-se do concorrente: «Olhe, olhe prali, ti'Rita: a sua Teresa a namorar o Tóino Giesta e... [...] e o Tóino sem tirar os olhos do João!?» (p.230, II/15).

O segundo fator é a quantidade de álcool que lhe é servida, apesar de ele ter uma história de alcoolismo (cf. p.222, II/12). Rita tenta repetidamente calar Manuel, servindo-o várias vezes de vinho (pp.229-230, II/15), o que resulta ironicamente no contrário. Junto à frustração e ao consumo de álcool, ele é confrontado por João que lhe tem raiva por ter falado sobre a estadia na prisão, o que finalmente resulta na exibição dos seus verdadeiros sentimentos acerca da sua homossexualidade: «Crime feio, coisa suja, João Agonia: Deus me livre ter estado no teu lugar! Mil vezes um barão à volta do pescoço... ou o frio que há no fundo dos poços...mil vezes, João!». Além disso, opina que a homossexualidade, ou nas palavras de Manuel Lamas, «ser capado» é pior do que ser danado (cf. p.231, II/15). Relativamente a gravidade dos conteúdos das cartas, ele diz que «[n]ão são letras que possa mostrar aqui» (p.231, II/15). Porque João Agonia vê nisso uma ameaça, isso constitui uma Homofobia Social.

Mais uma coisa que indica que a revelação é somente um ato impulsivo é que esteve consciente das consequências para os Agonias. Isso manifesta-se, por exemplo, na seguinte ameaça dirigida a Teresa: «Quando o povo souber o que eu tenho pra lhe contar, que homem de vergonha será capaz de se chegar a ti?! Nem um... nem um só! E tu hás de morrer solteira e desprezada!...» (p.233, II/15). No entanto, se Teresa tivesse aceitado Manuel como conversado, ele estaria obrigado a guardar o segredo de João para a família manter a sua honra bem como a própria, dado que seria entendida como uma desonra por vários personagens.

3.4 Os quatro bordões vivos

O Pecado de João Agonia distingue-se das outras peças santarenianas pelo tópicos da restauração da própria honra através do assassinio de um membro da própria família. Embora não constituam um órgão do governo, os Agonias mais velhos vêem-se na posição de condenar e executar João. Essa consciência do próprio poder dentro da família e da aldeia corresponde à quarta técnica do *disciplinar* segundo Foucault que referencia a hierarquia. Como José ocupa a posição mais dominante no *campo de poder*, ele vê-se junto dos outros homens da família Agonia na obrigação de eliminar João para manter a sua própria posição bem como a reputação da família.

A relação entre José e o seu filho até ao momento da revelação do segredo oscila entre extremos. Existem indicações de violência na juventude de João, como quando ele se recusou a voltar a viver com senhor Sousa (cf. p.168, I/1). Rita antecipa ainda a seguinte reação de José, quando João voltar para a terra natal: «Ainda se fosse o Fernando... Aquele homem está cada vez mais seco por dentro: mais seco que uma tábuá costaneira!...» (p.189, I/5).

Por outro lado, há várias situações em que os dois exprimem estima um pelo outro. Por exemplo, à chegada de João, quando imediatamente pergunta: «E o pai? Onde está o pai?» (p.170, I/2). Depois de João ter salvado Tóino, José até abraça e elogia o seu filho (cf. p.221, II/12). Na maioria do tempo, no entanto, ele exige obediência total da sua família e quer sempre ser informado sobre o que se sucedeu com João durante o serviço militar: «Então estiveste preso, lá em Lisboa?» (p.228, II/14).

Se pensarmos que ele pretende matar o seu filho depois da revelação do seu segredo, um momento paradoxal ocorre, quando «em impulso de amor feroz, toma a cabeça de João entre as mãos, beijando-o na boca» (p.248, III/2º quadro/4) para consolá-lo. Isso mostra que, nesse momento, ele separa internamente o amor pelo seu filho e o ódio à sua homossexualidade. Noutros momentos, ele não consegue esconder a sua sensação de desonra, indicada «[n]os olhos no chão, precipitadamente» (p.241, III/1º quadro/1).

O texto mostra que José é inclinado a criar espaços masculinos. Além disso, ele considera as mulheres como elemento de perturbação na sua missão: «Enxotei daqui as

mulheres. Esta é querela de homens e só de homens!» (p.237, III/1º quadro/1). Vemos aqui a segunda técnica do *disciplinar* listada por Foucault – o impedimento de distribuições de grupos: José perfidamente planeou mandar as mulheres embora porque receia que a solidariedade incondicional das mulheres com João possa sabotar os seus planos.

Dentro do seu espaço masculino José mostra um comportamento significativamente diferente daquele que tem nas cenas. Perante o pecado do seu filho, José está pela primeira vez aflito e «[l]impa as lagrimas com as costas das mãos» (p.235, III/1º quadro/1). Ele não pode acreditar que isso aconteceu na sua família (cf. p.235 III/1º quadro/1) e recusa-se a estender o pecado de João a outras famílias por casamento: «O mal que não quero prà minha Teresa hei-de levá-lo às filhas dos outros» (p.238, III/1º quadro/1). Vemo-lo remover simbolicamente o seu filho da sua família: «O mano Miguel, mais o mano Carlos... tu, Fernando... e eu somos os quatro bordões vivos da família dos Agonias» (p.237, III/1º quadro/1). O pecado é tão grave que ele o descreve «como uma praga de Deus, pior que a doença mais ruim, pior que a morte!» (p.237, III/1º quadro/1)» construindo assim a base de contornos religiosos para o futuro linchamento. Até liga o pecado às forças sobrenaturais: «Não, não muda: tem aquele demónio, sujo bem entranhado no sangue...!» (p.237, III/1º quadro/1). Ele até diz a cada irmão que antes quer ver o seu filho morto» (p.237 III/1º quadro/1). Por isso, no fim ele justifica o ato com uma referência bíblica: «levei um ror de horas a fio a pensar em Deus Nosso Senhor entregou o seu amado filho Jesus Cristo à morte, e morte de cruz (p.239, III/1º quadro/1). Isto é uma explicação para o momento em que beija o seu filho. Depois da morte de João ele não mostra qualquer emoção, mas também não conta de que modo João foi morto: «O nosso filho ficou no rio. Caiu.» (p.257, III/3º quadro/3).

Apesar de ter usado violência física no passado, a autoridade de José não se constitui necessariamente na sua força física dado que o seu joelho está doente (p.212, II/8). Ele é, por conseguinte, incapaz de juntar-se à missão de salvar Tóino e quando utiliza violência física, isso ocorre num âmbito doméstico e principalmente contra mulheres, por exemplo quando afasta brutalmente a sua esposa (cf. p.232, II/15) ou empurra Maria Giesta da sua casa (cf. p.248, III/2º quadro/3). Embora haja uma elisão acerca da morte de João, é insinuado que ele morreu por uma arma, porque os homens trouxeram espingardas (p.249, III/2º quadro/4).

Ele estabelece a sua autoridade sobretudo verbalmente, usando ameaças: «João, não me fures a alma: olha que eu racho-te!» (p.226, II/12). Além disso, fortalece a sua

autoridade através de insultos, chamando Maria Giesta uma «cadela» e «cabra vadia» (pp.247-248, III/2º quadro/2). A *violência simbólica* que lhe está associada manifesta-se no seu caráter intimidatório que se constitui principalmente nos adjetivos usados no paratexto como «irritado» (p.218, II/10), «autoritário» (p.224, II/12), «severo» (p.220, II/11), «duro» (p.240, III/1º quadro/2), «feroz» (p.248, III/2º quadro/4), «ameaçador» (p.225, II/12) ou «zangado» (p.218, II/10). Mostra muitas vezes ter opinião contrária à dos outros personagens. Isso ocorre especificamente quanto ao desdém de Rita para com Rosa: «Já não te lembrás, Rita? De quem eram as terras que hoje chamas tuas?» (p.220, II/11). Ele chama Manel «um bom moço» (p.218, II/10), quando Teresa e Rita exprimem desdém relativamente a ele. Também não sente a necessidade de o seu filho casar jovem, uma atitude geralmente não comum nos outros personagens mais velhos: «É o que ele faz bem: eu também casei pelo tarde...» (p.215, II/9)

Os irmãos de José só entram em cena no terceiro ato e servem não só como extensão de José, representando o processo de pensamento acerca da situação de João, mas também uma intensificação em forma de um coletivo mais poderoso. Nisso, mostra-se também a analogia a uma matilha de lobos, mais tarde referenciada por Rita: «São lobos medonhos, diabos do inferno» (p.253, II/3º quadro/2). Ao escolher a forma de um coletivo, José também pode compensar a fragilidade pelo seu joelho doente. O Dicionário de Símbolos indica, além disso, que é um sinónimo de selvajaria⁶⁰. Eles estão ainda vestidos da mesma maneira de negro (cf. p.235, III/1º quadro), insinuando a cor uniforme ao contrário de Ruço e, conseqüentemente, de João que desviam dessa uniformidade.

Carlos salienta a extensão do pecado de João Agonia, descrevendo a gravidade do efeito na sua própria família, com as suas filhas recusando-se a sair de casa (cf. p.236/1º quadro/1). Ele chama a homossexualidade de João um «grande castigo [que] caiu sobre nossa família» (p.235, I/1º quadro/1) e afirma que não há «pecado mais vergonhoso!» (p.235, I/1º quadro/1) Também se mostra preocupado com o falatório que resulta dessa revelação e sugere ativamente o linchamento, comparando o «defeito» de João aos dos animais: «Quando um cavalo, ou um cão, que a gente estime, que a gente traga no coração, dá uma queda e parte ossos grandes, ou quando apanha chaga ruim e sem cura... que é que a gente lhe faz, mano Miguel» (pp.238-239, III/1º quadro/1).

⁶⁰ Termo: «lobo – loba». In: Chevalier/Gheerbrant (2018): p.414.

Miguel, por outro lado, admite que sempre estimou João e que ele é o sobrinho de que gostava mais (p.135, III/º quadro/1). No entanto, também sublinha a gravidade do «pecado» de João, referenciando a história dos Agonias: «Pois nunca, nunca por nunca ser, lhes ouvi contar, dos machos da família Agonia, senão o contrario». (p.236, III/1º quando/1). Ele ainda mostra nojo: «Antes o queria ver gafo, roidinho pelo mal feio como a nossa avó, do que... ai, do que vê-lo assim, como ele está agora.» (p.236, III/1º quadro/1). Além disso, reforça também a ideia do linchamento: «Com os animais (acentua a palavra) é assim» (p.239, III/1º quadro/1). Porém, ele é o único personagem que propõe alternativas ao linchamento durante o convívio, por exemplo mandar João para fora do país ou casá-lo com qualquer mulher. Essas opções são rejeitadas por José devido à falta de dinheiro e à desonra supostamente irreparável (cf. pp.237-238, III/1º quadro/1). No fim do quadro, Miguel está «quase convencido, indeciso» (p.240, III/1º quadro/1), mas concorda finalmente com o plano de matar João.

Deniz Jacinto menciona no seu prefácio de *O Pecado de João Agonia* um certo paradoxo no comportamento dos Agonias mais velhos. Eles «arrostam o povo excitado da aldeia e opõem-se-lhe: no fundo, porém, encarnam os sentimentos dele e são os executores deliberados da vontade colectiva»⁶¹. Nisto manifesta-se a interseção de dois sentimentos: A vergonha que sentem por terem um familiar homossexual e a obrigação de não mostrarem fraqueza perante os outros aldeões, em ambos casos pensando na reputação da família. Além disso, destaca a internalização do *habitus* em forma da homofobia que os Agonias aprenderam dentro da comunidade da aldeia.

Fernando representa a antítese do seu irmão João, o que se manifesta particularmente, quando o último diz: «Quem me dera, Fernando! Quem me dera ser como tu és» (p.177, I/2). Fernando dispõe de experiências diferentes de João porque como heterossexual ele não vivencia as mesmas dificuldades: «Lá em Lisboa é que a gente se faz homens, pois então! Foi o tempo melhor da minha vida» (p.175, I/2). Ele não mostra nenhuma compreensão pela sensibilidade dos outros personagens, questionando a masculinidade de João (cf. p.175, I/2) e de Tóino (cf. p.183, I/4). A oposição entre Fernando e os dois manifesta-se também na distinção de ser chamado «lobo» por Rita (cf. p.253, III/3º

⁶¹ Deniz Jacinto (1961). Prefácio. In: Santareno, Bernardo. *O Pecado de João Agonia*. Porto: Divulgação, p.8.

quadro/2) e Maria Giesta (cf. p.46, I/IV), o que o liga, conseqüentemente, aos Agonias velhos que têm orgulho na sua virilidade.

A relação entre João Agonia e o seu irmão Fernando é geralmente boa nos primeiros dois atos. Embora haja indicações de prévias brigas na juventude (cf. p.34 I/2), eles comportam-se cordialmente e os conflitos têm mais a ver com a incompreensão de Fernando acerca da conduta de João. Atos amigáveis manifestam-se, por exemplo, ao beberem juntos e nas brincadeiras com o seu irmão, o que se destaca quando João elogia Maria Giesta e Fernando comenta rindo: «Queres-me roubar a noiva, João?!» (p.53 I/5). Isso mostra que sem saber da homossexualidade a sua relação com seu irmão é geralmente boa. As muitas brigas passadas entre os dois que Teresa descreveu (p.175, I/2) ocorrem só de forma unilateral quando estão adultos jovens derivando da sua frustração mútua: Fernando não compreende João e João fica frustrado com a ignorância de Fernando.

Na economia da intriga, os momentos de não-compreensão servem como primeiros prenúncios da chegada de Manuel Lamas. A ignorância de Fernando causa desconforto em João, mas ele nunca suspeita que João seja homossexual e, deste modo, nunca o confronta. Santareno utiliza Fernando como meio de construção de peça, sem a qual não haveria uma preparação à confrontação de Manuel Lamas. Essa característica de Fernando também serve para contrastar os dois irmãos: Fernando que é bruto e ignorante, mas geralmente aceita na sociedade e João que é mais gentil e consciente do seu ambiente social, que é facilmente descartado. No entanto, essas características não atraem Maria Giesta. Ele não consegue interpretar as reservas de Maria de forma corporal (cf. pp.206-207, II/2), nem a aproximação da sua noiva a João. Isso salienta-se numa acusação de Maria Giesta: «Tu não me entendes.... Tu nunca entendeste nada!» (p.209, II/2). Em termos da distribuição de poder, Fernando não procura ativamente prejudicar a posição de João no *campo de poder*, mas a sua atitude mostra claramente que na sua opinião os homossexuais merecem a morte em vez de um lugar na vida social.

No que diz respeito ao seu irmão, ele não entende o ódio que João tem a Lisboa e fala das suas próprias experiências: «Ô homem, pois olha que Lisboa não é o inferno!». Ele reage com perplexidade (cf. p.176, I/2) ou com desprezo (cf. p.226, II/12), porque ele só vê os sintomas da luta interna de João e, por conseguinte, põe-os de lado como peculiaridades (cf. p.36 I/2). Ao longo da peça ele começa a perder a paciência com João e exprime um desdém mais forte: «Olhem pr'aquilo! Quem o pode entender?!»

Ele também mostra desconhecimento da homossexualidade de João, quando exprime a sua opinião sobre os homossexuais. Ele utiliza vários termos pejorativos e estereótipos: «Os maricas, rapaz, os maricas! Lá em Lisboa, são assim (gesto com os dedos) ... à bicha, atrás da gente!» (p.200, I/8). Também conta de um incidente em que ele feriu um homem por causa de «falinhas doces e mais isto e aquilo...» e faz troça desse homem: «Havias de vê-lo: a fugir, todo desasado duma banda... e chorava, gania como um cachorro, o tripa-podre!» (p.200, I/8). Isso chega a um auge, quando exprime o seu desejo de que os homossexuais estejam «todos mortos, todos enforcados!» (p.201, I/8). Enquanto o seu relato dos homossexuais em Lisboa indica uma *Homofobia Latente*, o ataque num desses homens constitui uma *Homofobia Social*. «Santareno [deixa] o leitor desconfortável, uma vez que aponta para o poder que as palavras têm em nomear com o intuito de excluir tudo o que não se encaixa na ordem vigente»⁶²

Inicialmente parece que as suas opiniões são promovidas pelo álcool, mas ele partilha os mesmos sentimentos no terceiro ato e admite que não esteve consciente da situação de João, confessando: «Agora é que eu junto os retalhos da manta, agora é que entendo tudo!» (p.238, III/1º quadro/1). Também liga a homossexualidade a uma desonra que se estende à família: «Eu até tenho medo de pôr os pés na rua» (p.235, III/3º quadro/1). Além disso, compara-a a um ato de violência contra a família: «Ele cuspiu-nos todos, meu pai!» (p.237, III/3º quadro/1). Quando um dos tios procura humanizar a homossexualidade, comparando-a com uma doença, ele retorque: «Mas a doença da avó não era marca vergonhosa, não cobriu a família toda de ranho como...! (p.239, III/3º quadro/1)». Enquanto espera inicialmente que o problema se resolva («Por que é que este escarro não se enforca?», p.236, III/3º quadro/1), ele acaba por se juntar ao grupo de caça.

Na sua dissertação, Solange Santos Santana, ainda destaca que a linguagem de Fernando tal como dos outros personagens cuja linguagem é marcada por ódio e veemência, recorre ainda a ligar a homossexualidade a doenças transmitidas⁶³, ilustrado em afirmações como: «Mas a doença da avó não era marca vergonhosa, não cobriu a família toda de ranho, ... como...! (cala-se de súbito, torturado)». Isso explica a preocupação dos Agonias com as consequências sociais para o resto da família.

⁶² Santana (2012): p.146.

⁶³ Ibidem: p.142.

Procura agir intimidando o seu irmão por cuspir-lhe aos pés (cf. p.241, III/1º quadro/2) e ameaçando que vai arrombar a porta se João não a abrir (cf. p.247, III/2º quadro/2). Trata-se de um bom exemplo da *Homofobia Social*. Depois da revelação do pecado, ele insiste que «O Tóino é são. O... o outro é que rondava à volta dele, sem parança, dia e noite» (p.236, III/1º quadro/1). Nisso, vê-se a sua estratégia, porque ainda pretende casar com Maria Giesta. Se Tóino receber a mesma mancha na reputação como João, Fernando não só perde o seu irmão por causa do pecado, mas também a sua noiva.

O seu papel no *campo de poder* fica óbvio no terceiro ato quando procura defender a sua namorada contra a violência verbal do seu pai, mas ele cala-o e manda que ela nunca mais entre naquela casa, uma ordem a que Fernando afinal cede (cf. p.248, III/2º quadro/4). Ele situa-se favoravelmente no *campo do poder* em comparação a João, mas não atinge a mesma autoridade de José, dado que executa as ordens do seu pai sem oferecer resistência. Como o seu pai, Fernando gosta de criar espaços masculinos, o que se salienta no jogo de cartas com João e Tóino. Ele realça duas vezes a ausência de mulheres, o que supostamente cria um ambiente mais livre (cf. pp.198-199, I/8). Isso cria a impressão de autoridade, mas ele não consegue mantê-la noutros incidentes.

Inicialmente, Fernando mostra-se divertido pelo facto de a sua noiva ser menos convencional, mas mais tarde ele tem problemas assim que ela com veemência recusa as suas ordens. Por exemplo, apesar de não lhe ter dado a autorização, Maria Giesta vai procurar Tóino na mesma (p.91, II5). Quando manda violentamente que ela não lhe grite, ela grita mais alto (p.226, II/12). Ele até admite a João e Tóino que não possui a mesma coragem que a sua noiva tem, quando relata o incidente de Maria Giesta e do bode durante o qual ele estava «com a coração mais pequeno que uma azeitona» (p.199, I/8). Ao mesmo tempo, ele também deixa-se intimidar pelo seu pai, quando ele empurra a sua noiva, fortalecendo assim o seu papel como cúmplice.

3.5 Os aliados da vítima

Este capítulo reúne aqueles personagens que são aliados ou se tornam aliados de João Agonia depois da revelação da sua homossexualidade e é composto por Rita, Teresa, Maria Giesta e Tóino Giesta. Todos os personagens têm em comum não serem capazes

de salvar João dos outros homens da família Agonia devido às suas fracas posições no *campo de poder*.

Rita é representada como personagem previdente e consciente dos seus poderes limitados. Ela entende o *campo de poder*, conhece as consequências para João e, consequentemente, procura proteger o seu filho. No entanto, vê-se uma certa resignação perante o sistema. A sua impotência destaca-se nas várias vezes em que implora o seu marido, que está numa posição dominante, que faça Rosa calar (cf. p.220, II/11). Todavia, não tem sucesso e isso resulta em ela limitar o seu protesto contra o seu marido a reparos amargos: «Amaldiçoada herança, malditas terras: pago-as caro, pago-as bem caro» (p.110 II/11).

É evidente que Rita deve ter sabido da homossexualidade de João. Quando ela fala, por exemplo, com Teresa sobre casamentos, ela diz triste: «E a seguir vai o João» (p.16 I/1). Depois de a estadia na prisão de João ter sido revelada, José pergunta a João, se falou com Rita sobre a estadia na prisão, coisa que este nega rapidamente (cf. p.228, II/14). Isso já implica uma mentira e essa impressão fortalece-se assim que Rita desvia a cabeça para dizer: «O meu coração adivinhou, filho: eu sentia que te tinham feito mal» (p.228, II/14).

Rita desempenha várias estratégias de proteção do seu filho na interação com os outros personagens. Na primeira cena quando Teresa a confronta com a observação de Rita acerca do cabrito cego, ela desvia o assunto rapidamente para casamentos futuros: «[D]eixá-o casar, ter filhos...!» (p.16 I/1). Depois, para desviar a conversa acerca de um casamento de João, ela coloca o foco em Teresa: «Pois casará. E daí, pode muito bem suceder que, ainda antes do João, vás tu...» (p.17 I/1). Além disso, procura várias vezes evitar a calúnia lançada por Manuel Lamas, oferecendo-lhe álcool como distração (pp.229-230, II/15).

A consciência dos acontecimentos destaca-se particularmente no terceiro ato quando imediatamente rapara que a visita à vila foi um pretexto planeado por seu marido: «Foi ele!!! Por isso tratou de nos enxotar prá vila. Já a trazia fígada, o malvado!...» (p.252, III/3º quadro/1). No entanto, as suas únicas ações no *campo de poder* continuam a ser de natureza declarativa. Deste modo, ela rejeita o seu outro filho, Fernando, que faz parte dos «caçadores»: «Não me venham prá cá dizer que o meu sangue corre nas veias dele: não corre... nem uma gota» (p.253, III/3º quadro/2). Também exprime o seu

desgosto pelos homens da família Agonia em geral: «Eles são piores que o povo, filha... são piores que eu bem o sei! São de ferro... não tem coração. [...] Os Agonias... ai, a raça negra dos Agonias!» (p.252, III/3º quadro/1).

Outro motivo para a sua resignação no *campo de poder* é a sentida impotência contra o sobrenatural. Ela parece supersticiosa, o que se manifesta nas várias vezes em que interage com Rosa. Não interpreta os reparos de Rosa como doença mental, mas como uma praga. Uma cena emblemática é aquela já referida, em que procura juntar as mãos de Rosa, em atitude de oração. No entanto, ficam inertes, o que é um sinal que até a fé cristã é impotente contra essa praga (cf. p.256, III/3º quadro/2) e, conseqüentemente, até acusa Rosa de não querer ajudar.

O sobrenatural ocorre novamente a Rita, quando ela observa que os pássaros voam à noite e o vento está a queimar. Todavia, tal como durante o nascimento de João (cf. 165, I/1), ela é a única que percebe essas mudanças, porque Teresa imediatamente nega essa declaração: «Mas está frio, mãe!» (p.255, III/3º quadro/2). Esses aparecimentos tal como o momento da «impressão de asfixia» (cf. p.255, III/3º quadro/2) parecem, portanto, sintomas psicossomáticos devido à «praga» de Rosa em que Rita acredita. Ao mesmo tempo, ela associa o sobrenatural com o estigma. Rosa e Ruço lembram-na constantemente da marginalização do seu filho, o que resulta em queixas assim que Ruço uiva (cf. p.18 I/1) ou Rosa canta ou fala (cf. pp.209-210, II/11).

Teresa não tem muita influência no *campo de poder* por causa da sua idade de dezasseis anos e do seu *género*. No entanto, Teresa é menos submissa que a sua mãe, até briga com Tóino por causa da sua suposta imaturidade (cf. p.179, I/3). Inicialmente, ela também se recusa a namorar e reage envergonhada ao pensamento de se casar jovem: «Isso era dantes, minha mãe!» (p.179, I/3). Neste sentido, assemelha-se a Marie Giesta em termos de não sentir a pressão de se casar imediatamente.

Noutros momentos, ela comporta-se como a sua mãe, mostrando que também consegue interpretar o *campo de poder* e decide-se a ignorar informações desagradáveis (cf. p.254, III/3º quadro/3). Nesses instantes ela utiliza meios de distração ou desmente as afirmações dos outros. Mostra sempre solidariedade incondicional ao seu irmão assim que outro personagem se expressa negativamente sobre ele e isso acontece também brevemente depois de conflitos com João. Existe uma ocasião, em que ela também usa a

informação sobre a estadia na prisão contra ele (cf. p.226, II/12), mas volta a defendê-lo, quando Manuel tenta desonrar João: «O João não fez mal nenhum!!...» (p.231, II/15).

Apesar do conflito com o seu irmão por causa de Tóino, também não acredita ou recusa-se de acreditar nos boatos sobre João: «Caluniadores! Pestes malignas!! Com a verdade que vocês falam...!» (p.254, III/3º quadro/3). Deste modo, ela procura influenciar o decurso das conversas, particularmente quando o assunto é a estadia de João na prisão, para João não perder sua posição no *campo de poder*.

Marie Giesta é a única personagem, além de João, que não satisfaz as expectativas face ao seu papel de *género* estabelecido pelos personagens mais velhos, alias, sem com isso causar um escândalo. Apesar de ser uma mulher, Maria Giesta procura várias vezes entrar nos espaços masculinos e não aceita um papel submisso, o que se manifesta, por exemplo, no desejo de ficar com Tóino, João e Fernando na casa dos Agonias em vez de ir à igreja com as outras mulheres, a que a sua mãe Guilhermina reage com: «Era o que faltava» (p.59, I/V). Essas «transgressões» no que diz respeito ao seu *género*, são geralmente aceites ao contrário da homossexualidade de João Agonia.

Assim, é construída a imagem da mulher que não cumpre as normas convencionais daquela época e já o seu nome indica «a tenacidade das raízes da planta agreste donde tirou o nome.⁶⁴» A sua distinção é ainda estabelecida pela sua reputação no passado: «A minha mãe bem diz que eu não sou como as mais raparigas: não se cansa de me deitar isto em rosto!» (p.207, II/2). Em comparação ao seu irmão, ela também não «gosta tanto de se embonecrar» (p.187, I/5). Ela gostava de ter sido chamada «Mari’Rapaz» na sua juventude e explica relativamente à sua presença nos espaços masculinos: «Só me queria com o meu pai e só gostava de fazer o trabalho dos homens...» (p.207, II/2).

A sua proximidade aos homens é também estabelecida, quando ela é inicialmente chamada «loba» por Fernando (p.207, II/2), o que pode ser uma denominação para a sua libertinagem⁶⁵. No entanto, recebe mais tarde o nome de «cadela» por José (p.247, III/2º quadro/3). Isso marca o afastamento de Maria Giesta da alcateia de lobos, isto é, dos homens por causa do seu desacordo relativamente a João.

Maria Giesta possui também um lado excêntrico, o que se manifesta quando Tóino conta a circunstância em que ele viu a sua irmã «em fralda e descalça, a correr como uma

⁶⁴ Jacinto (1961). p.9.

⁶⁵ Cf. termo: «lobo – loba». In: Chevalier/Gheerbrant: 2018: p.414.

danada pela encosta arriba» (p.198, I/8). Constrói-se assim uma imagem e paralela àquela da reação de João ao chegar à terra natal. Além disso, faz vários reparos acerca da sua própria natureza rebelde: «Não te queiras casar com mulher brava, Fernando Agonia, arranja uma pombinha!» (p.207, II/2). Chama a si própria tal como Fernando «pedras brutas» (p.209, II/2), fazendo deste modo uma ligação às qualidades que são comuns nela e em Fernando, mas que os distinguem de João.

A imagem guerreira manifesta-se também na narrativa de Tóino e Fernando em que relatam a luta de Maria Giesta com um bode: «Ali, agarrada aos cornos do bicho; ele gritava-lhe, batia-lhe, mordida-lhe o pescoço.... Não o largava por nada deste mundo!» (p.70, I/VII). Da mesma forma, ela não se esquiva a conflitos de natureza interpessoal. Quando Tóino sugere, por exemplo, que Maria Giesta se encontrou outros homens da aldeia, ela ameaça-o: «Ai, que eu mato este mafarrico» (p.187, I/5). Por outro lado, ela utiliza essa ocasião também para provocar Fernando: «Fora aqueles que tu não conheces, Fernando!...» (p.187, I/5).

A sua teimosia manifesta-se ainda, quando insiste em participar no grupo que vem salvar Tóino dos lobos. Inicialmente, Fernando e José procuram dissuadir Maria Giesta de fazer parte do grupo, mas depois de ela ir de qualquer maneira (cf. pp.91-93, II/5-6), José admite com admiração: «a Mari'Giesta tem mais poder que muitos homens! Eh, rapariga valente!» (p.212, II/7). No entanto, esse apreço muda mais tarde assim que ela se recusa a abandonar João e a sair da casa dos Agonias (cf. pp.247-248, III/3º quadro/5).

Semelhante à Joana de *O Crime de Aldeia Velha*, Maria Giesta geralmente procura manter autonomia sobre si e recusa-se a casar com Fernando ainda no mesmo ano. Com essa atitude ela distingue-se fortemente da sua mãe e Guilhermina que começam a namorar muito jovens (cf. p.179 I/4; p.185, I/5). Além disso, ela não permite que Fernando a agarre no braço: «Levante a pata!... Bateres-me, a mim?! Cuidas tu que eu deixava? Nem que fosse casada contigo... cem vezes!» (p.47, I/IV). Isso ocorre muitas vezes de maneira lúdica, o que se manifesta quando Maria Giesta repete o gesto ameaçador de Fernando (cf. p.197, I/7). No entanto, ela marca as fronteiras: «Mal eu danço o «chega, chega»», tu bailas logo o «aperta, aperta»?!» (p.81 II/1) Ironicamente isso resulta em mais insistência da parte de Fernando.

Essa autonomia salienta-se ainda no relacionamento com Fernando, quando ela está hesitante acerca de um casamento no futuro próximo e quando propõe ir ao baile com

João ela afirma: «Isso é comigo, só comigo!» (p.66 I/6). Em conflito com Fernando ela insiste que Fernando não manda nela e mais tarde grita: «Sabe então que eu não me caso contigo; não te quero, não gosto de ti.» (p.227, II/12) Enquanto Fernando não toma isso a sério, porque a maior parte da sua relação consiste em provocações recíprocas, Rita está mais consciente dos sentimentos de Maria Giesta para com João e supõe «querença grande, do fundo do peito» (p.213, II/8).

A própria Maria Giesta mostra inicialmente alta autoconfiança, exclamando com surpresa à hesitação de João de ir com ela aos bailes: «Oh não queres?! Pois olha que eu não sou das mais feias...» (p.67, I/VI). Mais tarde ela diz até menos modestamente: «Não há nenhum rapaz nesta terra - nem um! – que não ande assim à minha volta, ateadado em cobiças!» (p.206, II/2). Essa autoconfiança desaparece e a surpresa é substituída por incompreensão completa: «Por que será que tu não gostas de mim?!» (p.79 II/1). Quando conhece que o boneco que João fez não é ela, ela sente-se finalmente «tonta» e «presunçosa» (p.205, II/1). Até reage com raiva quando João diz que eles serão como irmãos assim que ela se casar com Fernando (cf. p.205, II/1) e mais tarde diz: «Estou mortinha por ver a princesa que tu vais buscar...?» (p.223, II/12). Não sabendo da homossexualidade de João, ela interpreta a rejeição de João como desgosto dos seus atributos físicos e mentais: «Achas-me feia... e ruim, não é?» (p.84 II/2).

A reboque do processo, ela até perde a autonomia e independência iniciais com as quais se movimenta no *campo de poder* e pede a Fernando em desesperança: «Defende-me, Fernando: não vês que ele está sempre a espezinhar-me, a botar-me ao desprezo?» (p.209, II/2). Até se saber da homossexualidade, é a pulsão erótica que a coloca do lado de João. Por isso, resta saber se Maria Giesta é homofóbica ou somente desiludida pela rejeição por João. Há indicações de homofobia no início do terceiro ato. Ela diz relativamente à sua homossexualidade: «[A]té o Sol, João Agonia, tem nojo de te cobrir! Até a tua sombra cheira mal!» (p.245, 2/2º quadro/2). Da mesma forma, ela apela à violência contra João para a honra da sua casa ser defendida: «Tragam paus e armas: pisem-no, calquem-no bem calcado... matem-no!» (p.245, 2/2º quadro/2). Isso é *Homofobia Social*, porque ameaça a vida de João Agonia. Ela também é da opinião que a homossexualidade é infecciosa, acusando João de ter influência em Tóino: «Ai, que aquele safado estragou-me todo» (p.246, 2/2º quadro/2). Essa implicação é um exemplo da *Homofobia Latente*.

Além disso, ela receia consequências para a própria reputação quando vê o seu irmão na casa de João depois da revelação do segredo do último: «Queres que eu pinte a

minha cara de preto, pra que ninguém me conheça nesta terra?!» (p.245, 2/2º quadro/2). Isto é um exemplo de *Homofobia Latente* que trata da homossexualidade como algo de que se deve afastar. No entanto, nesta cena vê-se que Maria Giesta está fora de si, arrependendo os seus cabelos durante o apelo à violência, o que se torna em lucidez ao ver o olhar de João e o varapau que falha feri-lo (cf. p.246, 2/2º quadro/2). Isso marca o momento em que ela muda de ideias e quer apoiar João.

Apesar de lhe chamarem uma «loba» (p.207, II/2), Maria Giesta distingue-se dos Agonias com a mesma denominação pela capacidade de sentir compaixão. No primeiro ato já existe uma situação com Ruço semelhante à que acontecerá com João. Ela tem inicialmente medo dele, mas isso muda quando João explica: «O pobre não tem culpa de ter aquele focinho, aquele pelo» (p.191, I/5). Ela também é a única personagem que tenta seguir os homens da família Agonia, mas não consegue impedir o linchamento, porque os homens têm espingardas que apontam em direção de Maria Giesta e a obrigam a voltar para trás (cf. p.254, III/3º quadro/2).

Apesar de não cumprir as normas de *género* em comparação a João, Maria Giesta sabe navegar no *campo de poder* sem graves consequências para si. No entanto, ela nem sempre consegue manter uma posição de autonomia, o que se manifesta, quando se junta ao grupo com mais poder contra João. Apesar de haver indicações de não ser adversa a violência física, como ilustrado na luta com o bode e, com menos violência, com Fernando, ela não é capaz de ferir João diretamente, o que é destacado nas respetivas cenas em que pede a Fernando que a defenda e incite a multidão a matar João (cf. pp.245-246, II/2º quadro/2). Também existem limites na própria força, o que se manifesta, quando procura defender João e conseqüentemente é empurrada da casa por José (cf. p.248, II/2º quadro/3).

Tóino é menos respeitado pelos outros ocupantes do *campo de poder*. Enquanto João chama-lhe afetuosamente «ainda um rapazinho» (p.199, I/8), a maioria pronuncia-se negativamente sobre a sua idade. José duvida que Tóino seja um conversado adequado para a sua filha: «Só é pena que ele seja tão novo, a bem dizer um cachopo» (p.218, II/10). Manuel também não o toma a sério, quando diz: «Já o cachorro quer morder!» (p.232, II/15) Teresa, por outro lado, rejeita-o completamente no início da peça, fazendo troça dele por causa da sua idade (p.179, I/3), mas muda de ideias mais tarde e até tenta salientar outras qualidades como a sua altura (cf. p.219, II/10).

Tóino está consciente da percepção dos outros, o que resulta numa forma de compensação ao confirmar o interesse de outras mulheres nele (cf. p.180, I/3) bem como em exprimir o seu desejo de ir para Lisboa como militar (cf. p.189, I/5). Do mesmo modo, ele é construído como antítese da sua irmã, o que se manifesta na pergunta retórica de João: «Tu és mais manso que a tua irmã, não és Tóino?» (p.199, I/8). Em conflitos, ele ainda prefere fugir da situação. Isso observe-se na briga com Teresa (cf. p.181, I/3) e mais tarde com João (cf. p.225, II/12).

Além de João, Tóino é o único personagem masculino, que possui a qualidade de sentir compaixão, o que se manifesta primeiro no comentário acerca do cão expulso pelos lobos e cães: «Pobre «Ruço»» (p.190, I/5). Analogamente, isso sucede também mais tarde a respeito de João. A sua lealdade a João destaca-se, no último ato quando o vem visitar, embora haja rumores que ligam Tóino também a homossexualidade. Ele até oferece a sua amizade depois de ter conhecido a verdade (cf. p.244, II/2º quadro/2). Apesar disso, ele deixa-se facilmente enxotar pela sua irmã antes da chegada dos outros Agonias (cf. p.246, II/2º quadro/2).

Tóino é, portanto, um ocupante que aspira a atingir uma melhor posição no *campo de poder* e embora não o consiga necessariamente, ele tem de facto influência nos outros ocupantes ao constituir um assunto de interesse. Salienta-se especialmente na situação em que opta por se sentar junto a Teresa, o que resulta num conflito entre Teresa e o ciumento João.

4 Português, Escritor, Quarenta e Cinco Anos de Idade

Português, Escritor, Quarenta e Cinco Anos de Idade não só se distingue das outras duas peças santarenianas pelo seu caráter de teatro épico, mas também porque trata os assuntos da discriminação de uma maneira mais abstrata. Para esse fim quase todos os personagens possuem designações anónimas e a pessoas que detêm o poder não são necessariamente presentificadas. Neste capítulo, o foco será no castigo institucionalizado bem como nas suas implicações nos ocupantes no *campo de poder*.

4.1 O Governo e a Igreja

A peça começa com um apelo à população para que apoie publicamente o regime na figura do representante do Governo: «Quem tiver pernas para andar e voz para gritar, deve ir amanhã a Lisboa! Amanhã, no Terreiro do Paço, será homenageado o Senhor Presidente do Conselho» (p.15). Para tal são feitas promessas de benesses à população: «Querem a estrada nova para a vila? Querem a luz eléctrica?⁶⁶» (p.16). Também incentiva o povo com benefícios: «A quem for, dou lugar de graça na camioneta e um abono de vinte mil réis!» (p.18) Também os representantes da Igreja Católica vêm sublinhar a importância de o povo ir à manifestação: «Peço-lhes eu, o vosso pároco. E não hão-de arrepende-se: Nosso Senhor lhes dará cem alegrias por cada sacrifício. E peca todo aquele que podendo ir, não for» (p.17). São formas de poder simbólico porque procuram convencer o povo a apoiar as instituições políticas e religiosas.

Manifesta-se nisso também a colaboração entre Igreja e Governo, porque «o Senhor Presidente tem sido o esforçado paladino da Igreja Católica neste conturbado país» (p.17) e também «[q]uem não for por ele, é contra a Santa Igreja Católica, é contra o Divino Salvador» (p.17). Além disso, oferece um incentivo imaterial em forma da sua bênção bem como um terço benzido aos pés da Santa Virgem de Fátima (cf. p.19). Um incentivo material oferece, por outro lado, a Presidente da Acção Católica, em forma de «um farnelinho de pão de trigo, três ovos e duas postinhas de bacalhau!» (p.18). No entanto, segundo o Escritor não toda a Igreja é cúmplice do Governo. Houve membros da Igreja que exprimiram oposição, o que resultou no caso de um sacerdote ser exilado no estrangeiro durante dez anos (cf. p.270).

No entanto, a cena muda para mostrar o grito de um homem durante uma manifestação e a conseqüente ilustração de uma mãe que se queixa da perda do seu filho (cf. pp.19-20). Os écrans mostram ainda «imagens duma «Carga da G.N.R. e da Polícia sobre uma multidão exaltada que foge e grita» (p.19). Santareno escreveu para o palco e, deste modo, é possível atuar nessa peça com um número de personagens mais reduzido. Além disso, essa forma de representação destaca a realidade política repressiva invisível pelo contraste entre o horror dos espectadores e o esforço do governo em esconder os acontecimentos. Revela-se que foi a Guarda Republicana que o matou por gritar «Abaixo os

⁶⁶ Bernardo Santareno (1974). Português, Escritor, quarenta e cinco anos de idade. Lisboa: Ática.

tiranos» (p.23), «Viva a Liberdade!» (p.23) e exigências de pão, casas, justiça bem como instrução para os filhos (cf. p.24). Quando a mãe pergunta, se ninguém vingará o seu filho, a multidão retorque que a justiça, o dinheiro, a força são do Governo (cf. pp.26-27). Quando a mulher procura argumentar que Deus irá vingar a morte, a multidão retorque que a Igreja e Deus são também do Governo (cf. p.27).

Uma nova cena introduz o tema da propaganda do regime. Um Senhor do Ministério relata os acontecimentos na manifestação de uma maneira diferente da da multidão. Ele afirma que foram «algumas dezenas de agitadores profissionais» (p.29) em Lisboa. A multidão corrige isso para «milhares e milhares» (p.29). O ministério chama aos agitadores «terroristas», enquanto a multidão diz que eram operários, estudantes, doutores e comerciantes bem como camponeses de longe e mulheres (cf. p.30). O Senhor do Ministério diz que «tudo acabou rapidamente com a indispensável intervenção das forças da ordem» (p.30), a que a multidão responde com: «A manifestação durou mais de quatro horas!» (p.31). Além disso afirma que a intervenção das forças se deu «em número reduzido» (p.32), ao que a multidão responde com: «Eram camionetas e camionetas de polícia» (p.32).

As notícias falam de alguns tiros no ar, mas a multidão quer saber qual o número de feridos e de mortos (cf. p.33), que o Senhor do Ministério classifica como «alguns feridos sem importância» (p.34). O Senhor do Ministério continua a dizer que «os jornais e restantes meios de informação apenas poderão publicar esta nota do Ministério do Interior, para evitar sensacionalismos fantasiosos que induziriam em erro a opinião pública (cf. p.34) e anuncia as ordens à Censura (cf. p.34). O texto reflete o uso de *violência simbólica* em forma das *notícias falsas* para impedir um possível alvoroço do povo. Por outro lado, mostra-se no discurso da multidão também que o governo usa a polícia para controlar levantamentos populares.

Outro aspeto de que a peça nos fala é o contraste entre os pobres e ricos em Portugal. Para esse fim, o écran ilustra «Imagens que foquem o povo peregrino, miserável, primário e sofredor» (p.35). Mais logo entra o Bispo e produz um discurso em que ele mostra a pobreza como uma virtude, referindo-se às crianças com o aparecimento em Fátima e dizendo: «Louvado seja Deus que te fez pobrezinho» (p.36). Além disso, encoraja a obediência do povo (cf. p.36), particularmente aos ministros e à Igreja (cf. p.37). O Bispo é representado como detentor de *poder simbólico* por causa da sua influência,

porque é capaz de acalmar os menos privilegiados e, deste modo, evitar repercussões para o Governo e a Igreja.

O mesmo sentimento acerca da pobreza honrada que constituía a ideologia do regime é partilhado mais tarde pelo Novo Ministro: «Mais não precisa do que a batata, o feijão e a couve do dia a dia, duas achas na lareira, e a protecção – nunca desmentida – da Virgem Maria» (pp.38-39). Manifesta-se nisso também que o Governo não quer que os portugueses tenham uma boa formação e com isso a habilidade de criticar o sistema político: «Um povo único, são e puro, obstinado e criador, para o qual saber «ler, contar e escrever» constitui o limite máximo de instrução nas pobres ciências deste mundo» (p.39). Nesta cena manifesta-se também a hipocrisia, porque «personalidades da Igreja e do Governo» fazem parte da montagem de imagens da «Vida da alta sociedade portuguesa» (p.37).

Ao contrário das duas outras peças teatrais analisadas, a posição dominante em «Português, Escritor, Quarenta e Cinco Anos de Idade» não é limitada a um personagem que inicia a marginalização de um outro personagem, mas em sistemas mais generalizados, nomeadamente o Governo e a Igreja. A representação desses sistemas na peça é feita por meio de projeções de imagens que procuram dar uma panorâmica sobre as circunstâncias políticas bem como experiências de personagens secundários e cenas abstratas que criticam sistema.

A obra pertence ao género do teatro épico dadas as formas de intervenção e narração que servem para «discutir» publicamente os problemas políticos e sociais⁶⁷ (cf. p.128). A cena com os Palhaços, a Menina de Vestido Comprido e os Chimpanzés, por exemplo, funciona como representação simbólica da ditadura em Portugal, mostrando de forma dialética os argumentos do sistema em poder bem como os dos opositores que – embora vivenciem desvantagens – conseguem indicar as falhas do Governo. A Voz do Autor (que será analisada mais profundamente no capítulo seguinte) é outra forma de intervir na peça, comentando e narrando da perspectiva do Escritor do futuro. Ela informa mais tarde que isso foi «apenas um fragmento duma das muitas peças que escrevi e que nunca pude ver representadas, porque... porque a Censura sistematicamente as tem proibido» (cf.p.180).

⁶⁷ Styan, J.L. (1981). *Modern drama in theory and practice*. Vol. III: Expressionism and epic theatre. Cambridge University Press, p.129.

A cena começa com os Palhaços e a Menina de Vestido Comprido a tocarem música juntos (cf. p.155), indicando assim uma forma de unidade, o que muda rapidamente com a chegada dos Chimpanzés. Eles fazem inicialmente «Gestos amáveis dos Chimpanzés, que arreganham a dentuça num sorriso» (p.155) e escondem, deste modo, o seu perigo possível. Aqui acrescentar-se-á mais uma forma de *violência simbólica*, nomeadamente a censura. Neste caso também tem implicações para o *habitus* porque ajuda a formar as atitudes e opiniões ao gosto do governo.

O Palhaço Rico e A Menina do Vestido Comprido não reagem com medo nem ira, mas com subserviência e ignorância (cf. pp.157-158). A influencia dos dois Chimpanzés grandes no Chimpanzé Pequeno manifesta-se também na braçadeira com a cruz gamada e o fásquio que o Chimpanzé Pequeno coloca em si (cf. p.156). Os Chimpanzés passam a derrubá-lo e sentar-se nele, enquanto o Palhaço Rico vira-se agora contra o Palhaço Pobre e cola-lhe os lábios com adesivos (cf. pp.157-158). Os Chimpanzés fazem a saudação fascista e o Palhaço Rico obriga o Palhaço Pobre a aplaudir (cf. p.158).

Assim que eles põem as máscaras assumem subitamente o significado dos conhecidos ditadores, no caso dos dois grandes Chimpanzés os nomes no paratexto mudam respetivamente para Chimpanzé-Mussolini e Chimpanzé-Hitler. O Chimpanzé Pequeno, que representa Portugal, põe uma máscara com um ponto de interrogação, indicando assim que o rumo político ainda não está determinado e a sua inferioridade face aos outros chimpanzés no que diz respeito ao tamanho (cf. p.155).

Uma questão central é a da liberdade, representada nesta cena pela estátua respetiva. Durante a cena, o Palhaço Pobre ouve referir as supostas liberdades que A Menina do Vestido Comprido recita. No entanto, por várias vezes, o Palhaço Rico acrescenta um decreto que limita essa liberdade novamente (cf. p.159/165). Ao mesmo tempo, ele obriga o Palhaço Pobre a desfazer a Estátua da Liberdade com uma moça e também recorre à violência física, através da qual a cabeça da estátua é primeiro afetada (cf. p.160). Na interação entre os dois palhaços manifesta-se também um não equilíbrio em termos de formação. Ao ouvir utilizar a palavra arbítrio, o Palhaço Pobre precisa de perguntar o que significam certos termos para verificar isso com a sua própria definição da liberdade de expressão (cf. p.162) e continua a ter problemas com o vocabulário usado pelo Palhaço Rico (cf. p.166). O Palhaço Pobre finalmente explica por que ele deve participar no discurso também: «Sou estúpido, mas vejo!» (p.173)

Depois, continua a destruir as pernas (cf. pp.167/169), um braço (cf. p.171) e finalmente o tronco da estátua (cf. p.175). Deste modo, é simbolicamente impedida a liberdade de movimento e de expressão. O Palhaço questiona por que a opinião pública só inclui a opinião da União Nacional (cf. p.163), ao que o Palhaço Rico retorque: «Tu és uma besta. Toda a opinião que não se ajuste às ordens do Governo perverte, com certeza, a opinião pública na sua função de força social» (p.164). O Palhaço Pobre também pergunta o que a própria convicção política tem a ver com a sua profissão: «O que é que tem a ver a política com eu querer ser, e ser, sapateiro ou empregado num banco?» (p.173).

Santareno recorre ao modo do diálogo para apresentar as ideias do Governo e dos opositores. Quando o Chimpanzé Pequeno afirma que o alcance de ideias opostas é determinado pelo Governo, o Palhaço Pobre responde: «Por isso é que o meu padrinho que era professor da Faculdade foi demitido sem mais aquelas, por isso é que um dos meninos não foi nomeado depois de ter feito o concurso para médico interno dos hospitais, por isso é que o primo não foi nomeado depois de ter feito concurso para Delegado do Procurador d República, por isso é que...» (p.171). Através de listar essas injustiças consegue destacar as várias maneiras da alienação do poder instituído. Pela escolha de ironia, Santareno consegue evocar sentimentos fortes nos espetadores e ao mesmo tempo o Palhaço Pobre não arrisca ser castigado por exprimir a sua insatisfação abertamente.

Finalmente os Chimpanzés rasgam o vestido da Menina de Vestido Comprido (cf. p.176) e deixam-na a baloiçar com a cabeça para baixo, e reforçam, deste modo, novamente a fragilidade das pessoas e da liberdade (cf. p.178). Quando o Palhaço Pobre oferece uma solução, nomeadamente uma Justiça independente do Governo (cf. p.178), os Chimpanzés e o Palhaço Rico começam a atacá-lo (cf. pp.179-180). Essa cena que visa mostrar a política do Estado Novo de maneira mais abstrata corresponde ao estabelecimento da hierarquia como descrito por Foucault na quarta técnica do *disciplinar*.

4.2 Os perseguidos

No personagem do Pai são exemplificados os conflitos entre os oposicionistas e o Governo bem como com a Igreja e todas as instituições opressoras. O primeiro momento ilustrado é o da violência da polícia política (PIDE) contra ele sob o pretexto que ele esconde bombas (cf. p.49). Os dois policiares vestem máscaras iguais de dureza e crueldade

(p.45) e utilizam violência através de empurrões (cf. p.45) e pontapés (cf. p.47) e ainda o ameaçam com uma pistola (cf. p.46).

Mostram-se as várias práticas que a PIDE aplica a prisioneiros políticos em forma de imagens no écran, começando com um interrogatório (cf. p.53) que resulta num soco na cara quando o interrogado se recusa a responder às perguntas (cf. p.54). Depois aumentam as torturas em forma de um círculo de agentes da PIDE que lhe dá pontapés (cf. p.55), a agressão dos testículos (cf. p.56) bem como a tortura da «estátua» (p.57). A peça muda depois do modo épico para o modo dramático e o Pai relata a sua experiência no campo de concentração de Tarrafal em Cabo Verde, onde esteve preso durante quatro anos (cf. p.199).

Os anteriores écrans criaram certas expectativas nos espectadores, nomeadamente um conhecimento das atrocidades do Governo. Com a mudança para o modo dramático as vítimas do sofrimento recebem uma identidade específica em forma do Pai. Uma diferença fundamental entre as práticas da PIDE e o *disciplinar* segundo Foucault é que os métodos descritos pelo sociólogo francês visam um castigo sem qualquer sofrimento corporal, algo que muitas vezes não é a realidade como ilustrado em *Português, Escritor, Quarenta e Cinco Anos de Idade*. Existe na peça uma pluralidade de castigos, alguns deles mais leves do que outros, mas Santareno chama a atenção, sobretudo, para as crueldades do sistema penal que vão além dos métodos do *disciplinar* foucauldiano.

O personagem dirige-se ao público e pergunta quantos anos lhe parece ter e responde então: «Tenho cinquenta e cinco, feitos pelo Natal. Quanto lhes pareço? Eu sei, pareço um velho. Foi aquilo, foi aquela ilha, aquela prisão maldita!» (p.199). No seu monólogo ele continua a relatar as circunstâncias no Tarrafal. Ele diz que não é melhor do que um campo de concentração alemão e menciona a falta de higiene e medicamentos (cf. p.200) bem como a utilização de um local de tortura chamado «Frigideira» como (cf. p.200). O historiador José Manuel Soares Tavares descreve a *Frigideira* como «pequena construção completamente fechada cujas paredes, chão e tecto eram constituídos por cimento⁶⁸». Era situada num campo de concentração e os prisioneiros sofreram nesse espaço de tortura entre outros «isolamento, asfixia, fome, desidratação, calor sufocante durante o dia com o arrefecimento brusco durante a noite [bem como] repetidas provocações

⁶⁸ José Manuel Soares Tavares (2007). *O Campo de Concentração do Tarrafal: a origem e o quotidiano (1936-1954)*. Lisboa: Colibri, p.205.

por parte das guardas [e] espancamentos.⁶⁹» Isso é também um exemplo que segue os princípios do *disciplinar* de Foucault. O prisioneiro é geograficamente removido de Portugal e separado dos seus camaradas conspiradores. Se não aceitar disciplina, pode ainda ser removido do número dos vivos.

O Pai atribui a maior importância aos seus ideais e continua o seu ativismo apesar das repercussões financeiras e sociais para a família. Ele está consciente de que não foi um «bom marido, nem um pai como devia ser» (p.99). No entanto, ele também insiste que não pôde fazer doutra maneira por causa da sua consciência no que diz respeito à liberdade do povo (cf. p.101). Nos seus últimos momentos ele procura manter a sua força (cf. p.222) e também encoraja o neto a perseguir o sonho de ser ator (cf. p.235). Essa atitude assemelha-se mais à do Escritor do que à da nora que se mostra mais rigorosa. Isso indica também duas maneiras de pensar. Enquanto a nora está mais ocupada com a situação atual, o Pai mantém, primeiro, a esperança de que a situação política melhore.

Por outro lado, ele culpabiliza-se por ter dado tal vida à sua esposa e ao seu filho o que o leva a enforcar-se (cf. p.240). Uma indicação a respeito da sua consciência pesada pode ser encontrada na incerteza quando pergunta ao seu filho: «Achas que [a Mãe] morreu sem me perdoar, isto da política?» (p.236). Outra indicação manifesta-se nesta declaração: «Nasci pobre e fui toda a vida pobre, agora mesmo, neste hospital, estou às tuas expensas...» (p.238). Considerando-se se um fardo para a família (p.229), ele pensa que só por suicidar-se alivia os restantes familiares vivos. Embora o Escritor Quando Jovem lhe tenha assegurado que o dinheiro não seja um problema, o Pai chega a matar-se. Por esse ato teimoso tenta compensar a vida difícil que deu ao seu filho e à sua esposa.

Enquanto a violência sofrida pelo Pai é muitas vezes de natureza física, o Escritor Quando Jovem vivencia a discriminação – além de um safanão pelo polícia (cf. p.50) – predominantemente de forma mais subtil ou como consequência da estadia do pai na prisão. As consequências imediatas são problemas monetários, que resultam desde logo numa aparência pobre (cf. p.64), e depois em dificuldades de sobrevivência tais como pagar as propinas ou em permanente estado de ansiedade que se manifesta também na dificuldade em dormir do Escritor Quando Menino (cf. p.54).

No liceu, a discriminação mais subtil acontece quando o Reitor o chama para falar sobre o problema com as propinas. Manifesta-se na conversa em que o Escritor Quando

⁶⁹ Ibidem: p.208.

Adolescente é considerado inteligente pelo Reitor e até tem uma média superior a catorze e, conseqüentemente, o direito a uma bolsa. No entanto, o Reitor exprime dúvidas por causa das suas convicções políticas (cf. p.66). Além disso, procura persuadi-lo, colocando a culpa da situação da família no Pai (cf. p.66), sublinhando a sua posição como marginal por ser o único aluno do liceu que não faz parte da Mocidade Portuguesa (cf. p.69), sugerindo-lhe a opção de sair do liceu e procurar emprego (cf. p.65) e dizendo que é a sua missão por Deus converter os seus pais (cf. p.68). Como a Mãe, o Escritor Quando Adolescente é convidado a fazer parte da maioria, o que é possível com a participação numa instituição fechada, em que uma supervisão e «o bom caminho político» podem ser garantidos. No entanto, o capital social, como por exemplo as boas notas, aumentam a estima do Reitor pelo Escritor Quando Adolescente, mas não valem nada, se não se afastar do seu Pai.

A cena vai continuar tornando claro o antagonismo entre os dois personagens. O Escritor Quando Adolescente insiste na inocência do seu Pai (cf.p.66) e admite que nem concorda com os ideais da Mocidade Portuguesa (cf. p.70), nem acredita em Deus (p.68) e reitera que os pais querem que continue no liceu (cf. p.65). A isso reage o Reitor com abuso verbal pondo em questão a inteligência do Escritor Quando Adolescente que antes elogiou (cf. p.71). Apesar disso, o Escritor irá completar o 7.º ano da escolaridade assim que chegar o período em que o pai não está preso durante três anos (cf. p.94)

Acrescente-se a esta manifestação de violência psicológica e verbal, a marginalização social pelos colegas de escola. O Escritor descreve-se a si próprio como «rapaz triste, [...] tímido, desconfiado e muito orgulhoso» (p.81) que não consegue conquistar um amigo durante o tempo no liceu. O seu orgulho manifesta-se particularmente quando reage com desprezo a uma conversa sobre a guerra na Espanha entre dois alunos que, como a maioria do liceu, está a favor de Franco (cf. p.72). Isso resulta num conflito com esses alunos em que, por um lado, as convicções do Escritor são criticadas: «Este liceu está muito abaixo: Tem a gente que se sentar ao lado de fulanos como você!...» (p.80).

Além disso, manifesta-se ainda uma atitude classista nesses dois alunos ao sublinharem a magreza do Escritor causada pelo fome (cf. p.81). Um dos estudantes ainda diz sobre socialistas que «toda essa maltrapilhagem queria era engordar à custa das nossas coisas» (p.79) e sugere ao Escritor que vá trabalhar, mas não considera isso uma opção para si, porque ele irá herdar (cf. p.80). Também reforça a ideia de um *campo de poder* estático: «Não te esqueças duma coisa, pá: Um criado é um criado e um dono é um dono.

E sempre assim há-de ser!» (cf. p.80). Há um caso em que não é marginalizado, mas prefere a solidão. Isso é o caso com o 2.º Estudante que rejeita por ele não tem interesse na política (cf. p.94).

Com a entrada na Faculdade em Lisboa, a situação social melhora e ele finalmente encontra pessoas com os mesmos ideias (cf. p.97). É durante esse tempo que conhece a sua futura esposa com quem frequenta a Faculdade e mais tarde tem um filho (cf. p.132). O Escritor sente pela primeira vez alegria com a sua situação e não quer mudá-la. No entanto, a sua esposa sempre é apresentada como mais firme nas convicções políticas, lembrando ao Escritor «[os] rostos da fome, da miséria moral, da opressão» (p.135). Também desmotiva o seu marido que está a fugir do país para concentrar-se na sua mulher e no filho (cf. p.137). Deste modo, a esposa do Escritor utiliza *violência simbólica* para levar o marido a focar no seu ativismo político.

A Mulher Quando Jovem torna-se ainda mais agressiva, dizendo: «Então acomoda-te, adapta-te, aceita-os, colabora com eles! Escusas de fugir para o estrangeiro. Eles receber-te-ão de braços abertos!» (p.139). Ele então procura argumentar que como escritor não serve para a ação direta, ao que a Mulher Quando Jovem retorque que a «luta tem de ser feita por todos os meios» (p.140). A Mulher Quando Jovem serve na peça como fortalecimento do Escritor Quando Jovem que, por sua parte, representa os medos e as fraquezas de um opositor político. O Escritor Quando Jovem inicialmente não quer ir a uma manifestação, porque receia que seja capturado e atraia os seus camaradas sob a tortura pela PIDE (cf. p.145). Ela reforça a ideia de que o sofrimento físico «[não] é tão mau como a [sua] imaginação [o] faz ver» (p.145) e frisa a necessidade de coragem para combater as forças da repressão. A sua influência manifesta-se depois quando o Escritor Quando Jovem é detido e torturado pela primeira vez: Segundo o paratexto, ele está «inseguro, atemorizado, muito inseguro quanto à sua capacidade de aguentar a prisão e as torturas» (p.150), mas depois de ter resistido à interrogação essa insegurança muda para alta autoconfiança (p.152).

Jorge de Sena comenta sobre os personagens santarenianos que, por causa de uma «intensidade da acção cénica tal, [que] se não nota ou escapa ou não importa que as personagens não sejam complexas psicologicamente ou às vezes nem definidas efectivamente»⁷⁰. Isso aplica-se na maioria dos personagens da peça, mas especialmente na

⁷⁰ Jorge de Sena (1988): Do teatro em Portugal. Lisboa: Edições 70, p.263.

Mulher Quando Jovem nota-se que se define exclusivamente pela motivação política que pretende levar o Escritor bem como a sua família ao caminho certo.

Ao contrário do Escritor Quando Jovem, o Escritor já não tem essa esperança e declara isso várias vezes durante a peça. Depois da cena do nascimento do Escritor entra na cena a Voz do Autor. Ela serve como meio do teatro épico, narrando e comentando os acontecimentos. Também representa o Escritor do futuro, o que lhe permite comparar as várias fases anteriores da sua vida com a perspectiva do seu presente: «Ouviram os alegres votos de esperança dos meus pais, amigos e familiares. Lembram-se? Coitados, como se enganaram!» (p.42). Esse tom continuará durante a totalidade da peça e constitui um contraste permanente com os pequenos sucessos da vida do Escritor. Ele exprime que tem «quarenta e cinco anos e... estou farto, cansado e já não acredito em nada» (p.42). Para sublinhar a gravidade da sua situação, ele ainda declara que esta será a última peça que escreve (p.42). Inicialmente, nem dá informações concretas sobre os incidentes que conduzem a essa atitude, só generaliza que «esperança, progresso, luta, futuro, beleza, camaradagem, povo, juventude... são papéis rasgados para mim» (p.42).

Além disso indica que está a escrever essa peça na prisão (p.42) onde cumpre uma «pena por crime contra a segurança do Estado» (p.44). Também explica que não é a primeira vez que está na prisão (cf. p.43). A Voz do Autor reaparece depois de o Escritor ter declarado o fogo que sente no peito (cf. p.150). Ouve-se uma «gargalhada irónica e desesperada» (p.150) e a Voz reitera que o Escritor perdeu tudo e explica-lhe que o público devia adivinhar nele uma «morte feia e cobardemente adiada» (p.150).

A Voz do Autor dirige-se ao Escritor Quando Jovem e reflete sobre o seu próprio aspeto: «És belo... Eu era belo! Mais por dentro talvez. Agora... sou um saco de coisas podres» (p.151). Acrescente-se a isso o pouco sucesso na política: «Fizeram quando desistiram e fizemos todos mal quando franqueámos as listas da Oposição ao Ministério do Interior. Fizemos muitíssimo mal quando acreditámos nas solenes promessas de imunidade para signatários destas listas» (p.201).

Com o progresso da peça e a aproximação do Escritor ao Autor em termos de idade, o último torna-se mais triste (cf. p.244) e a causa começa a tornar-se evidente. Tem a ver com o filho em que o Escritor tem muito orgulho: «Não é mesmo bonito, o nosso filho? Dizem que é parecido comigo, quando eu tinha a idade dele: Lisonjeia-me isso» (p.249). Essa esperança está em causa assim que o Filho vai cumprir o seu serviço militar

em Angola. Com a morte do Filho na guerra em Angola, manifesta-se finalmente o motivo para essa desilusão (cf. p.297). Ele dirige-se então ao público e diz: «Perdi tudo. O que lhes possa acontecer a vocês, espectadores, mesmo aos jovens, já não me interessa» (p.299, repetição da declaração na p.43). Manifesta-se deste modo, o ponto de resignação a que chegou e por não participar no *campo de poder*, ele faz exatamente o que ele, como Escritor Quando Adolescente, criticou na conduta do 2.º Estudante e transforma-se assim, segundo essa lógica, em mais um cúmplice dos fascistas.

4.3 Os apolíticos

A peça destaca vários personagens apolíticos com diferentes graus de visibilidade por causa do clima político em Portugal. No entanto, mostra-se que os apolíticos são geralmente desprezados pelos opositoristas do Governo. Um primeiro exemplo é o 2.º Estudante que procura estabelecer uma amizade com o Escritor Quando Adolescente (cf. p.83) e assumir a posição de um mentor (cf. p.85). Ele convida-o para uma festa, oferece-se para lhe emprestar um dos seus fatos (cf. p.89) bem como introduzi-lo a um novo círculo social (cf. p.89). Também se rebela contra os seus pais, tentando fazer amizades com o Escritor (cf. p.89). Reforça a importância da formação do seu colega, dizendo ao Escritor Quando Adolescente: «Acho muito bem que estudes, que tires um curso, visto que és um tesoro» (p.90).

No entanto, começa um conflito, porque os dois têm interesses totalmente diferentes. Enquanto o 2.º Estudante tem interesse em festejar, o Escritor Quando Adolescente está mais preocupado com o seu pai preso (cf. p.87). O 2.º Estudante, que não tem um bom relacionamento com os seus pais não consegue perceber por que o Escritor não se distancia do seu pai, perguntando: «E daí? Deixa lá o teu pai em paz. Caramba! Que culpa tens tu das cabeçadas dele?» (p.88). No diálogo, manifesta-se que os dois não têm nada em comum, visto que o 2.º Estudante acha que «a vida é pra ser gozada e bem gozada» (p.90) e o Escritor está dedicado ao plano de se vingar-se «de muita injustiça» (p.90).

No que diz respeito ao interesse político, o 2.º Estudante, admite que considera a política uma «grande chatice» (p.93.) e que lhe «interessa mesmo, nada, nadinha» (p.93). Também critica o Escritor Quando Adolescente por só pensar na política (cf. p.93). Ao mesmo tempo, ele resume os seus interesses da maneira seguinte: «Comer, beber, dormir

e... o resto, aquilo que a gente faz com as mulheres, que é bom, o melhor de tudo!» (p.93). O Escritor Quando Adolescente conclui: «Assim fazes o jogo dos fascistas» (p.94). Mostra, por isso, uma hostilidade ao 2.º Estudante, apesar de ele tentar ser o seu amigo, porque não participa no *campo de poder*, considerando-o um cúmplice dos poderosos, do Governo.

Ele também parece altamente ignorante acerca da situação do Escritor, chamando ao conjunto de problemas sofrido pelo Escritor «azar» (p.91) em vez de reconhecer nisso uma consequência de a família ser oposicionista ao sistema em vigor. Enquanto o 2.º estudante não se importa ir às festas com pessoas envolvidas em políticas para conseguir chegar às mulheres, o Escritor toma uma posição mais absoluta, recusando-se a partilhar o mesmo espaço (cf. p.91). Manifesta-se, conseqüentemente, que os ajudantes do Governo, ocupam a maioria do *campo de poder* e os apolíticos são desprezados pelos oposicionistas, nomeadamente o Escritor Quando Jovem e seu Pai, porque ficam submissos ao *status quo*.

A Mãe do Escritor também não se interessa pela política e isso é indicado quando tenta explicar a sua definição de oposição política ao seu filho: «É ter ideias diferentes... É não pensar como eles... Sei lá, filho!» (p.57) Nisso, vê-se que somente tem como referência as ideias do seu marido que são oposicionistas ao Governo. Além disso, só vivencia os resultados do trabalho oposicionista que, conseqüentemente, resultam em várias estadias na prisão do marido (cf. p.48). Isso, por outro lado, tem como efeito um estado mental crescentemente amargurado ao longo da peça (cf. p.52). Outro aspeto é a situação financeira precária durante cada estadia do marido na prisão. Ela precisa de manter a casa, bem como sustentar-se e ao seu filho e como deseja que ele continue a sua formação no liceu (cf. p.65), ela trabalha na costura (cf. p.62). Consegue deste modo financiar a formação do filho, no entanto, sempre com dificuldades. Mais tarde também admite ao seu marido que pediu esmola e passou fome (cf. p.103). Segundo o seu filho, ela trabalha sempre e nunca se queixa, apesar da sua saúde instável (cf. p.97), e de viver «minada de desgostos», envelhecida e amedrontada pela perseguição da PIDE à sua família (cf. p.97). Ao mesmo tempo, o filho também diz que «tinha a cara sempre crispada e os olhos cheios de medo» (p.125), o que pode ser uma consequência das visitas da PIDE.

Exercendo violência psicológica, há vários momentos em que a Polícia tenta desviar a Mãe do seu marido, afirmando que ela «[casou] com um bom malandro» e aconselhando-lhe a deixá-lo (cf. p.48). Também lhe dizem que «[se] ele quisesse saber de ti, não

fazia o que faz» (cf. p.49). No entanto, ela sempre fica com o seu marido, ainda que confesse ao seu filho: «Se tu não existisses, eu tinha fugido, tinha-o abandonado» (p.108). Isso mostra um caso em que um indivíduo apolítico não é (abertamente) associado ao *habitus*, mas vê-se obrigado a apoiar a minoria política.

O momento em que ela exprime a sua insatisfação explicitamente pela primeira vez é quando está às portas de morrer de leucemia (cf. p.97). Manifesta-se então que para ela a sua única prioridade foi ter o marido ao lado para criar o filho «em paz, em alegria» (p.100), o que não foi sempre possível por causa da contínua atividade política do marido. Como consequência, ela sentiu-se sempre desagradada com a «política, [pelos] republicanos [e pelas] revoluções» (p.109). Também exprime o seu desafeto pelos amigos do seu marido, porque «[eram] eles que [o] levavam de casa, que [o] metiam nos sarilhos, que [a] faziam o pior mal» (p.100). Deste modo, ela admite que não partilha os mesmos ideias do seu marido e pede, por isso, perdão (p.101). Chega a dizer ao seu marido que os seus motivos de liberar o povo e salvar o país soam «falso» (p.102) para ela.

A Mãe exprime várias causas pela sua frustração: Primeiro, o pai sempre priorizou o ativismo político antes da família (cf. p.102). Segundo, o Pai sempre lhe deu a impressão de que a situação política era temporária e iria mudar (cf. p.103). Ela distingue-se da outra mulher ativista pelo facto de que não tem interesse na política, até exprime aversão (cf. p.100). Acerca dos valores dos oposicionistas ela exprime «indiferença» (cf. p.100) e também já não acredita numa mudança do sistema político (cf. p.102). Mais tarde, ela admite ao Escritor Quando Jovem que teria abandonado o Pai se não existisse o filho. Essa priorização manifesta-se também em ela não querer que o filho siga o seu pai no seu caminho político (cf. p.109).

Constitui um forte contraste com a mulher ativista que está desconforme ao sistema político e também exprime isso, enquanto a Mãe não se alinha com as ideias dos oposicionistas, mas fica silenciosa. O conformismo da Mãe pode ter raízes na sua educação que tentou suprimir face ao filho e ao Pai: Ela vem de uma linhagem de católicos para a qual o divórcio é considerado um pecado⁷¹. Também procura manter a paz na família e, por isso, não exprime a sua aversão à atividade política do seu marido ao filho antes de estar moribunda. Uma razão é que o filho foi o único que estava com ela durante a sua

⁷¹ Cf. Termo: «divórcio». In: Falcão (2004): Disponível em: http://sites.ecclesia.pt/catolicopedia/artigo.php?id_entrada=611 (Acesso em: 06/09/2022).

infelicidade (cf. p.108) e porque «[trabalhou] até perder os sentidos para o criar, [passou] fome, [pediu] esmolas...» (p.103). Toda a aversão à atividade política vem, consequentemente, do rancor que tem ao seu marido por complicar a sua vida.

A Mãe exprime insatisfação com a vida que teve e considera a sua morte próxima «um alívio, uma bênção» (p.101). Mais tarde também admite que se sente pela primeira vez desde que casou «livre, senhora de mim!» (pp.107-108). Ainda recorre à religião para obter alívio (cf. p.105), algo que esconde do seu marido (cf. p.105), porque sabe que não aprovaria. Como último desejo ela quer confessar-se a um padre (p.110). O filho considera isso «uma falta de respeito para com o pai» como a «Igreja sempre apoiou os nossos inimigos, os que torturaram o pai...!» (p.111). Ela retorque que cresceu católica e quer voltar ao único tempo da sua vida em que era feliz (p.111). Assim acontece segundo o filho, porque «Morreu em paz com um sorriso feliz no rosto sereno, limpo das sombras habituais» (p.122).

O Filho mostra ser um personagem apolítico que, além de ter crescido num ambiente altamente oposicionista ao Governo, foi obrigado, pelo Pai do Escritor, a «defender as nossas cores e jogar o jogo que eu e os teus pais sempre jogámos» (p.237) e depois do seu falecimento é particularmente a Mãe que se importa com a sua ideologia. Ele insiste em que seja ator de modo a completar os estudos (p.246), algo a que as gerações passadas da família atribuíram muita importância. Nisso manifesta-se o privilégio do Filho: Ao contrário do seu pai que estudou Direito em vez de priorizar o seu sonho de ser escritor, o filho encontra menos resistência em termos das suas ambições (cf. p.253). O Escritor até defende mais tarde os planos do Filho porque sabe bem como é desistir do seu próprio sonho.

No entanto, a Mãe que receia uma aproximação do Filho ao Governo questiona os seus sonhos: «Achas que o teatro, em Portugal, com este regime, pode realmente ser uma profissão decente e promissora seja pra quem for?» (p.252). Também está preocupada porque o Filho não adotou as mesmas atitudes políticas dos pais. Segundo ela, «[a] política interessa-lhe muito secundariamente, não lê assuntos deste género» (p.253) e conclui que isso não é natural para um filho seu (cf. p.254). Outra coisa que critica é a sua concentração em ser um ator, chamando o seu esforço nessa área «narcisismo» (p.254). Embora não haja nenhuma menção sobre sexualidade ou identidade sexual, manifesta-se nisso uma tentativa de interferir na *performatividade* do filho. A sua própria ambição, o

seu ambiente social (os seus amigos que a mãe não aprova, cf. p.255) bem como o apoio do Escritor (cf. p.235) são fatores que naturalizam a sua auto-perceção como artista.

No entanto, há um momento em que o Filho mostra interesse no discurso político, nomeadamente a eleição em que o «General sem medo» é derrotado. O Filho não percebe a alegria dos pais, fazendo notar: «Mas perdemos...» (p.262). O pai está entusiasmado porque, segundo ele, ao dizer «perdemos» no plural o Filho mostra que partilha as mesmas convicções, as quais a Mãe inicialmente questiona (cf. p.263). Isso marca o momento em que exprime a sua aliança à família. Contudo, o Filho afirma que não tem a mesma coragem que os pais e refere-se particularmente a um instante em que teve de fugir com os seus pais «à frente da polícia e da guarda nacional republicana?» (p.266). Na verdade, a perseguição é aqui uma maneira de intimidar os ocupantes no *campo de poder* que não sigam o que está decretado.

Uma mudança de ideias sucede de novo quando o serviço militar na África está iminente. Os pais chamam a esta guerra «uma guerra perdida, uma guerra injusta» (p.275) e têm planos de mandar para fora do país para evitar que participe nela. O Filho, por outro lado, repara: «Os outros também vão: Os meus companheiros, os meus amigos...» (p.275). Por isso, não quer ser privilegiado (p.280). Mais tarde ele explicitamente explica que quer ser «como os outros tal e qual» (p.283). Nesta situação, manifesta-se a sua cumplicidade com os ocupantes do campo que representam a maioria e partilham o mesmo *habitus*. Ele rejeita a proposta de sair de país, porque a deserção lhe repugna (cf. p.275). Além disso, receia que nunca possa voltar para Portugal (cf. p.283), o que está em conflito com o seu bem-estar no ambiente conhecido (cf. p.276). Afinal ele deixa decidir a sorte e admite que não tem as convicções nem a força dos pais (cf. p.283).

Durante as cenas de guerra manifesta-se a mudança de atitude no Filho. Inicialmente o personagem é representado como cheio de medo, mas isso muda ao disparar a sua arma «feroz» e «com prazer» e ao matar, deste modo, soldados africanos (cf. p.287). Também o olhar se torna «cruel e definitivo» (p.291), o que é um contraste com a forte incerteza inicial. Numa carta, ele confirma a mudança interna: «Para ser sincero, eu próprio estou admirado com a minha ousadia, com a minha capacidade de decisão. Cresci, estou outro» (p.291). Isso lembra fortemente a primeira estadia do Escritor na prisão em que ele encontrou a sua autoconfiança quando conseguiu resistir ao interrogatório. Nessa carta, destaca-se que também adota a ideologia do Governo, dizendo: «Angola é uma terra maravilhosa que Portugal não pode perder» (p.292). A subsequente morte do Filho

(cf. p.295) é mera ironia dado que o Filho recebe honras póstumas e é agora um «herói», mas para o lado político oposto ao dos pais (cf. p.296).

Conclusão

O estudo que aqui apresentámos pretendia discutir e compreender como se constroem as estruturas hierárquicas nos respetivos grupos de personagens e como se aceita e justifica manter esses sistemas em três peças de Bernardo Santareno, mobilizando conceitos sociológicos e filosóficos que definimos nas páginas iniciais da dissertação. Analisámos com detalhe as peças procurando colocar em evidência os modos de inscrição e agenciamento dos campos de poder, do *habitus* e do *disciplinar* através da caracterização dos personagens e das ações que Santareno lhes atribui ao longo do enredo dramático.

As três peças aqui analisadas distinguem-se entre si pelas lutas por poder e pelo castigo dos personagens principais. Todas as três peças acabam em desânimo da parte do personagem principal, em duas eles aceitam até a morte. Também as situações iniciais se assemelham: João (*O Pecado de João Agonia*), Joana (*O Crime de Aldeia Velha*) e o Escritor (*Português, Escritor, Quarenta e Cinco Anos de Idade*) provêm de famílias com pouco dinheiro. João foi mandado para junto do senhor Sousa numa altura difícil, Joana perdeu a maioria da sua família e – como o Pai está constantemente preso – o Escritor (Quando Jovem) depende do vencimento limitado da mãe para terminar a sua formação no liceu.

Quanto à pergunta que colocámos acerca do estabelecimento das estruturas hierárquicas, existe em todas as três peças uma referência a historicidade. Zefa (*O Crime de Aldeia Velha*) refere-se frequentemente a ocorrências do passado para mobilizar as outras mulheres contra Joana. O poder simbólico de José Agonia baseia-se na sua linhagem de homens muito conceituados conhecidos pela sua masculinidade e a homossexualidade do filho significaria uma perda de prestígio. Em *Português, Escritor, Quarenta e Cinco Anos de Idade* mostram-se as fases do desenvolvimento do Estado.

Os próprios marginalizados geralmente utilizam pouca *violência simbólica*. Joana só inicialmente em forma de troça porque nem gosta de António, nem de Rui. João, particularmente, quando quer obrigar Tóino a ouvi-lo e enquanto o Escritor Quando Jovem é muito rigoroso com as suas opiniões, ele revela-se muito mais compreensivo aos desejos do Filho.

No que diz respeito ao conceito do *disciplinar*, a maioria das técnicas apresentadas por Foucault parece compatível com o que encontramos em todas as três peças santareni-anas. *Português, Escritor, Quarenta e Cinco Anos de Idade* apresenta uma pluralidade de ações para controlar os cidadãos e impedir ações políticas da oposição – violência policial, censura, campos de concentrações, desvantagens na escola bem como a prisão. Nota-se que a pena de morte na forma do campo de concentração em *Português, Escritor, Quarenta e Cinco Anos de Idade*, é reservada para os opositores que resistem obstinadamente e que anteriormente já sofreram desvantagens e tortura dentro da sociedade.

O Crime de Aldeia Velha e *O Pecado de João Agonia* também contêm elementos do conceito foucauldiano, mas esses não são institucionalizados, mas sim executados por aqueles aldeões que detêm poder nos seus respectivos contextos. Nessas peças, não satisfazer as exigências da esperada *performatividade* dos respectivos gêneros é considerado uma transgressão tão grave que os personagens não merecem uma segunda chance. A diferença entre o sistema penal da cidade e do campo manifesta-se, sobretudo, na detenção de João Agonia numa instituição corretiva: Não foi condenado à morte em Lisboa, mas sim pelo seu próprio pai na aldeia. Por outro lado, destaca-se, particularmente, que João, pouco antes da revelação do seu segredo, recebe o apreço da sua própria família e da família Giesta por ter salvado Tóino. Em *O Crime de Aldeia Velha*, pode discutir-se se a fogueira santa equivale ao conceito de *disciplinar* no sentido em que é suposto limpar Joana do suposto diabo. Tendo em conta a reação aterrorizada ao falecimento de Joana, isso não foi concebido como um pretexto, mas realmente para reintegrar Joana na sociedade pela maioria das personagens, exceto Rita.

O conceito de impedimento de associação também se manifesta em *O crime de Aldeia Velha* e *O Pecado de João Agonia*, especialmente quando personagens procuram ajudar o personagem marginalizado. José manda Rita e Teresa para a vila para não sabotarem o plano do linchamento de João. Em *O Crime de Aldeia Velha*, ocorre a mesma situação quando o Padre Júlio, naquele tempo o único personagem na aldeia além de Glorinhas que não despreza Joana, sai de casa, e as mulheres aproveitam-se da situação para preparar a fogueira santa.

Uma dificuldade durante a análise foi a classificação de Joana de *O crime de Aldeia Velha*. Apesar de ser evidente que ela é a vítima no *campo de poder*, é difícil classificar o seu comportamento inicial. Ela usa a manipulação para os homens brigarem, não

obstante, isso não serve para melhorar a sua própria posição no *campo de poder* ou ganhar capital social, isso serve apenas para afastar os homens de si.

Outra personagem difícil de analisar no *campo do poder* é Manuel Lamas de *O Pecado de João Agonia*. Primeiro, ele é um personagem cuja única finalidade na peça é torturar João Agonia com as cartas a entregar e revelar o seu segredo. Não se encontram muitas informações sobre a previa relação entre os dois, mas se quisesse sinceramente prosseguir um relacionamento com a irmã de João, ele não revelaria o seu segredo, por causa da reputação da família. No entanto, apesar de mostrar-se calculista na tortura de João no âmbito familiar, ele também se exhibe facilmente devido ao abuso de álcool, o que dificulta interpretar os seus verdadeiros motivos para revelar o segredo de João.

Conceitos como a *violência simbólica* e *habitus* são valiosas ferramentas para a análise das peças santarenianas porque são universalmente aplicáveis. No entanto, por causa das diferentes concentrações temáticas é necessário adicionar outras teorias sociológicas, para diferenciar as nuances em que a discriminação contra os marginalizados sucede. Também é importante considerar que há agentes no *campo do poder* que não perseguem o poder, mas também não são submissos aos preceitos dos supostos dominadores e até os ignoram. Um exemplo disso são as mulheres de *O Crime de Aldeia Velha* que perante a sua superstição não acreditam em Júlio e Cláudio, dois representantes masculinos da Igreja. Esse caso é ainda interessante porque esses representantes não fazem parte do sistema opressivo ao contrário da Igreja em *Escritor, Português, Quarenta e Cinco Anos de Idade*, que é cúmplice do regime do Estado Novo.

As obras de Bernardo Santareno representam cosmos sociais de diferentes tamanhos durante o Estado Novo. Enquanto as duas peças que têm lugar no campo se focam no linchamento iniciado por pequenos grupos de aldeões que possuem poder nos respetivos contextos, o foco no outro texto é a influência do sistema político nas várias vertentes da vida social. Em ambos os casos, Santareno consegue chamar a atenção do leitor e do público para a injustiça bem como a crueldade dos detentores de poder. Embora o antigo regime já não exista e a situação para pessoas *queer*, mulheres e pessoas com outras ideias políticas em Portugal tenha melhorado significativamente desde então, as problemáticas relativamente aos *campos de poder* ilustradas nas peças santarenianas ainda têm relevância em muitas partes do mundo e servem para mostrar um *status quo* ao qual nunca haveremos de voltar.

Bibliografia

Literatura primária:

SANTARENO, BERNARDO.

(2021 [1959]). *O Crime de Aldeia Velha*. In: *Obra Completa – Teatro I*.

Silveira: E-Primatur, pp.303-394.

(2022 [1962]). *O Pecado de João Agonia*. In: *Obra Completa – Teatro II*.

Silveira: E-Primatur, pp.153-258.

(1974). *Português, Escritor, quarenta e cinco anos de idade*. Lisboa: Ática.

Literatura secundária:

AFONSO, RAQUEL.

(2019) *Homossexualidade e Resistência no Estado Novo*. Ourém: Lua Eléctrica.

ALVARADO, CARLOS S.

(2009) *Nineteenth-century hysteria and hypnosis: A historical note on Blanche Wittmann*. In: *Australian Journal of Clinical and Experimental Hypnosis* 37.1.

Willoughby: Australian Society of Hypnosis, pp.21-36.

Willoughby: Australian Society of Hypnosis, pp.21-36.

BARATA, JOSÉ OLIVEIRA.

(1983) *Para uma leitura de O Judeu de Bernardo Santareno*. Porto:

Contraponto.

(1990) “A presença do trágico em Bernardo Santareno”. In: *Biblos* (Coimbra)

66. Coimbra: Oficinas da Imprensa de Coimbra, pp.203-243.

BOURDIEU, PIERRE.

(2001 [1989]) *O poder simbólico*. Lisboa: Memória e Sociedade.

(1999 [1998]) *A dominação masculina*. Oeiras: Celta Editora.

BRANDENBERGER, TOBIAS.

(2015) *Tradition, Reaktion, Revolution: der Dramatiker Bernardo Santareno*. In:

Nelkenrevolution und ihre Folgen. Der portugiesische 25. April 1974 in

Literatur und Medien. Berlin: Tranvia, pp.81-97.

BUTLER, JUDITH.

(2017 [1990]) *Problemas de Género*. Tradução de Nuno Quintas. Lisboa: Orfeu

Negro.

ERNEST R. HILGARD; RICHARD C. ATKINSON.

(1979 [1953]). *Introdução à psicologia*. Tradução de Dante Moreira Leite. São Paulo: Editora Nacional.

FOUCAULT, MICHEL.

(2002 [1975]) *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.

(1994 [1976]) *História da sexualidade – I: a vontade de saber*. Lisboa: Relógio d'água.

JACINTO, DENIZ.

(1961) *Prefácio*. In: Santareno, Bernardo. *O Pecado de João Agonia*. Porto: Divulgação.

LOPES, ÓSCAR.

(1986) *Os sinais e os sentidos: literatura portuguesa do século XX*. Vol. II. Lisboa: Caminho.

MEDEIROS, ANA PAULA

(2021). *Entre o Grito e o Mistério*. In: Bernardo, Santareno. *Obra Completa – Teatro I*. Silveira: E-Primatur, pp.7-22

NORAS, JOSÉ MIGUEL.

(2020) *Bernardo Santareno: da nascente até ao mar*. Lisboa: Âncora Editora.

REBELLO, LUIZ FRANCISCO.

(1987) *Posfácio*. In: Santareno, Bernardo. *Obras Completas*. Vol. IV. Lisboa: Caminho.

RODRIGUES, URBANO TAVARES.

(1961) *Noites de teatro*. Vol. II. Lisboa: Ática.

SANTANA, SOLANGE SANTOS.

(2012) *Da ironia como crítica social nas obras de Bernardo Santareno e Nelson Rodrigues* (Dissertação de mestrado, Instituto de Letras da Universidade Federal de Bahia). Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/8623> (Acesso em: 06/09/2022).

SENA, JORGE DE.

(1988): *Do teatro em Portugal*. Lisboa: Edições 70.

STYAN, J.L.

(1981). *Modern drama in theory and practice*. Vol. III: Expressionism and epic theatre. Cambridge University Press.

TAVARES., JOSÉ MANUEL SOARES

(2007) *O Campo de Concentração do Tarrafal: a origem e o quotidiano (1936-1954)*. Lisboa: Colibri.

VALE DE ALMEIDA, MIGUEL.

(2004) *Cidadania Sexual. Direitos Humanos, Homofobia e Orientação Sexual*. In: *A Comuna*, 5. pp.50-55.

Dicionários:

CHEVALIER, JEAN; GHEERBRANT, ALAIN.

(2018) *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema.

FALCÃO, DON MANUEL FRANCO

(2004). *Enciclopédia Católica Popular*. Lisboa: Paulinas Editora.

Disponível em: http://sites.ecclesia.pt/catolicopedia/artigo.php?id_entrada=611

(Acesso em: 06/09/2022).

Disponível em: http://sites.ecclesia.pt/catolicopedia/artigo.php?id_entrada=51

(Acesso em: 06/09/2022).

Imagens referenciadas:

BROUILLET, ANDRÉ

(1887). Une Leçon de clinique à la Salpêtrière. Disponível em:

<https://www.navigart.fr/fnac/artwork/140000000045378>

(Acesso em: 06/09/2022).