

TEATRO  
NACIONAL  
S. JOAO



TEATRO SÃO JOÃO  
19-22 OUT 2023

# Bernardo Santareno x 2

A Promessa  
+ O Pecado de João Agonia

encenação

## João Cardoso

qui-sáb—19:00  
dom—16:00

dramaturgia  
Regina Guimarães

cenografia e figurinos  
Sissa Afonso

desenho de luz  
Filipe Pinheiro  
Nuno Meira

sonoplastia  
Francisco Leal

desenho de lutas  
Miguel Andrade Gomes

captação de imagem e vídeo  
Jorge Murteira

assistência de encenação  
João Castro

produção executiva  
Maria Inês Peixoto

interpretação  
Ângela Marques, Benedita  
Pereira, Daniel Silva, Inês  
Afonso Cardoso, João  
Cardoso, João Castro,  
Maria Inês Peixoto, Pedro  
Galiza, Pedro Quiroga,  
Rúben Pêrola, Susana  
Madeira

coprodução  
ASSÉDIO, Teatro Nacional  
São João

estreia

16 Nov 2017  
Teatro São João  
*A Promessa*

11 Nov 2021  
Teatro Carlos Alberto  
*O Pecado de João Agonia*

dur. aprox. 3:20  
intervalo de 45'  
entre os espetáculos  
M/14 anos

## PERSONAGENS APRISIONADAS

JOÃO CARDOSO

O meu primeiro contacto com Bernardo Santareno no palco foi em 2017 com *A Promessa*, numa produção do Teatro Nacional São João, onde tentámos resgatar este autor para a contemporaneidade cénica, retirando-o do preconceito da portugalidade datada, responsável talvez pelo longo afastamento deste dramaturgo dos nossos palcos.

Seduzido por esta experiência, voltei em 2021 a Santareno com *O Pecado de João Agonia*. Percebi, então, como estas duas histórias ecoam as mesmas questões, as obsessões recorrentes, as lutas de personagens aprisionadas, com os mesmos finais trágicos, as mesmas fatalidades dos homens e das mulheres contra um regime opressor. Nelas ecoam também o poder da transgressão, o poder das pulsões humanas que agitam os corpos e os atiram contra os muros das virtudes, dos “preceitos”...

Em ambas as peças, encontramos a família como ignição do conflito, o intruso (o estranho, o diferente, o estrangeiro) e trágicos desenlaces instigados pela comunidade, pela turba sedenta de punir para restabelecer a ordem.

Num “Portugal salazarento”, descobrimos as Marias (do Mar e Giesta), que são todas as Marias em revolta, sufocadas pelas diferentes gerações dos homens da família e dos homens da fé, que lhes reservam um lugar minúsculo, espaço de obediência e sujeição. Em *O Pecado de João Agonia*, Santareno denuncia a homossexualidade vivida como pecado e crime – horror de sina e horror de vergonha que contaminam tudo à volta. Em *A Promessa*, o recalçamento da sexualidade é justificado pelo sacrifício como requisito para alcance das boas graças divinas.

Numa espécie de espelho, o lugar das duas obras é a casa, abrigo contra a força dos elementos: no *Pecado*, a serra; na *Promessa*, o mar. Todavia, são paisagens semelhantes na pobreza, que oferecem o magro pão da sobrevivência com a mesma generosidade com que roubam as vidas.

Apercebo-me também de que em ambas as peças o elenco poderia ser semelhante. Surge

então a ideia: que desafio seria para todos nós – elenco, criativos, público – levarmos à cena e em sequência estas duas obras... Desafio proposto ao TNSJ e logo abraçado.

Agora, em pleno processo de criação, percebo quão imenso é o esforço de todos. E aqui ressalvo os atores, que se desdobram com valentia em personagens que lhes pedem sangue e plasticidade.

Esta “poética de raízes” chega-nos com o impacto das tragédias que ainda hoje ressoam e continuam poderosas, unidas pelo linguajar de antanho das gentes, nosso património comum.

Bernardo Santareno foi proibido por ser subversivo e foi depois esquecido por ser *démodé*. É injusto o modo como o temos tratado.

A sua obra tem uma arquitetura dramática engenhosa, que nos conduz com inteligência, colocando-nos perante conflitos que ainda não pertencem ao passado. Ainda nos tocam.

O meu agradecimento à equipa da minha encenação de *A Promessa* em 2017, por me darem a conhecer com o seu trabalho este texto fantástico.

---

## ENTRE A PROMESSA E O PECADO

REGINA GUIMARÃES

Escrever uma peça de teatro liminarmente intitulada *A Promessa* no contexto dum país subordinado a uma ditadura que, entre outras mitologias, se apoia no milagre de Fátima como legitimação – outorgada pelas mais altas esferas celestes – do terror reinante é, desde logo, um programa prometedor. Portugal, pátria de três muito jovens pastores sujeitos a aparições marianas, fora pretensamente escolhido pela Nossa Senhora, Virgem e Mãe do Filho de Deus Feito Homem, para se tornar ponta de lança da luta do ocidente contra o comunismo. Assim foi publicitado pelo regime salazarista o segundo segredo de Fátima, em moldes que não deixam de ser surpreendentemente semelhantes aos que a Rádio Renascença, emissora católica, escolheu para falar da sigilosa mensagem em 2017:

A referência à Rússia diz naturalmente respeito ao regime comunista que seria implantado alguns meses depois da revelação, mas, no final desta segunda parte do segredo, Maria apresentava uma solução: “O Santo Padre consagrar-me-á a Rússia, que se converterá, e será concedido ao mundo algum tempo de paz.” A consagração da Rússia levaria, porém, muitos anos a ser concluída. Sucessivos Papas fizeram algo aproximado, mas a irmã Lúcia foi-lhes dizendo que os seus gestos não correspondiam aos desejos de Nossa Senhora. [...] Quando finalmente João Paulo II o fez de forma satisfatória, em 1984, os efeitos, segundo os devotos de Fátima, foram quase imediatos. A consagração foi feita em 25 de Março e menos de dois meses depois um acidente numa base naval russa destruiu dois terços dos mísseis da Frota do Norte da União Soviética, incapacitando-a numa altura em que Moscovo se preparava [...] para atacar a Europa Ocidental. [...] O acidente de Severomorsk aconteceu precisamente no dia 13 de Maio. No espaço de um ano foi eleito Gorbatchev, que espoletaria a reforma do regime comunista, levando à rápida dissolução de todo o bloco soviético.

(<https://rr.sapo.pt/noticia/fatima-100-anos/2022/05/29/quais-sao-os-segredos-de-fatima/83364/>)

Fátima (lugar cuja denominação remete para o nome árabe Fátima – Fâṭimah, فاطمة –, de uma das filhas do profeta Maomé) acolhe todos os anos, no Santuário da Cova da Iria, uns seis milhões de turistas religiosos e é palco dum vendaval de promessas, cuja natureza se revela amiúde espectacular e, em caso de cumprimento, publicamente espectacularizada *in loco*. Fátima é a capital da promessa como Munique é a capital da cerveja...

É no carácter público da espectacularização da “promessa” que se radica o jogo de espelhos numa obra que, tal como *O Pecado de João Agonia*, Bernardo Santareno oferece ao espectador para que ele nela se mire e, tortuosa ou imediatamente, se descubra. Entre *A Promessa* e *O Pecado de João Agonia* há, contudo, um processo de decantação,<sup>1</sup> paralelo ao gesto de

colocar a rejeição do homoerotismo, enquanto sinal do repúdio de todo o erotismo *tout court*, no epicentro do drama.

Não por acaso, a promessa em torno da qual a peça se constrói tem a ver com sexualidade, com renúncia à prática sexual, com castidade auto-infligida. Forçoso se nos afigura sublinhar a subtileza da sua construção semântica, tão singela quanto poderosa. Na verdade, a promessa que Maria do Mar e seu beato esposo fazem, em paga da salvação do pai em noite de funesta tempestade marítima, é tão-só uma pequena extensão daquilo que, teoricamente, é exigível e exigido do bom cristão pela moral católica tradicional. A saber: sendo as relações sexuais estritamente reservadas ao processo de reprodução da espécie, via núcleo familiar e validado pelo sacramento do matrimónio, todo e qualquer relacionamento carnal e, para os mais ortodoxos, qualquer pensamento envolvendo o prazer da carne, é passível de castigo infernal (primeiro segredo de Fátima, *by the way*...). A carne é fraca, consabidamente, e pecaminosa como os hermeneutas da “palavra” de Cristo se encarregaram de instituir, minimizando, no sistema patriarcal, a ocorrência não de bastardos (re)conhecidos como tais, que os machos nunca se privaram de semear em seu redor, mas de descendentes assumidos como filhos legítimos, embora fruto de amores com pai incerto.

*A Promessa*, texto datado de 1957, é a primeira obra dramática dum escalabitano nascido da união de Maria Ventura Lavareda,<sup>2</sup> católica devota, com Joaquim Martinho do Rosário, republicano, anticlerical e opositor do Estado Novo. O conhecimento das vivências dos homens que o mar alimenta resulta da sua participação como clínico, em 1957 e 1958, a bordo dos arrastões David Melgueiro e Senhora do Mar, e do navio-hospital Gil Eanes, nas campanhas de pesca do bacalhau. A experiência no mar viria a inspirar outras obras suas: *O Lugre* e o volume de narrativas *Nos Mares do Fim do Mundo*.

O poder sensual e letal do oceano está para as personagens d’*A Promessa* como as montanhas desafiantes, fustigadas por ventos e nevões e habitadas por lobos, estão para *O Pecado de João Agonia*. Entre estes dois

textos, separados por quatro anos de intensa inscrita, tecem-se vertiginosas relações de especularidade, tão notórias quanto desconcertantes. A primeira delas reside porventura na forte impressão de que Maria do Mar é uma Maria Giesta mais cristalina e consciente (porque já casada?) das pulsões que a movem e das proibições que a frustram do que a jovem serrana. Mas antes disso ainda, a insistente referência ao mau tempo em ambos os inícios do primeiro acto coloca desde logo o confronto com uma natureza superpotente no horizonte obrigatório dum punhado de vidas. Atrevo-me a pensar que não se trata apenas dum lamiré de tragédia, mas seguramente também de figurar, convocando a natureza indómita, a existência dum poder opressor, injusto e cruel (adjectivos que, talvez mais do que ao mar ou aos montes, destituídos de arbítrio, se adequam à descrição do salazarismo). E, no entanto, haverá elementos metafóricamente mais próximos dos humanos e carnisais desejos do que os elementos naturais desenfreados, sejam eles o mar ou o vento?

Porém, as rimas e os ecos não ficam por aqui: a ingenuidade de Jesus<sup>3</sup> é simétrica da candura de Teresa e de Tóino. A lubricidade de Labareda é simétrica da sensualidade de João Agonia, e ambas assentam no poder de atracção exercido pela “diferença”.<sup>4</sup> A castidade de José é simétrica da frustração de Fernando Agonia, com a qual Maria Giesta joga para manter a volúpia do namorado em alta, ao contrário da legítima Maria do Mar, que está condenada à histeria verbal e às queixas travestidas de culpas ou desculpas, embora ambas se irmanem na sensação de impedimento. A própria colocação da festiva merenda – ressurreição de Cristo, regresso de João Agonia – permite uma apresentação das personagens enquanto grupo e é identicamente utilizada para acender todos os motores do enredo.

Posto isto, interessa sobretudo que nestas duas peças o recurso ao paroxismo, aos píncaros do drama, não tem como objectivo realçar as particularidades de tal ou tal protagonista, posto que a situação extrema, à maneira do que se costuma fazer no domínio da filosofia, é mobilizada por Bernardo Santareno para provar que aquilo que essencialmente está em

causa se aplica a uma sociedade inteira ou a sectores inteiros dessa sociedade. Gentilmente hipócrita, o padre, por exemplo, preocupa-se com o radicalismo do seu sacristão José; porém, qual touro no meio da ponte, não lhe é permitido dizer ao rato de sacristia que lance a promessa às urtigas para poder consumir o casamento. As várias leis e/ou crenças, de diversa severidade e origem, sobrepõem-se a ponto de enlouquecerem quem pretenda obedecer-lhes à letra. Todos sabemos disso qualquer que seja o nosso túnel de realidade, mas o vício da virtude é uma droga que nada fica a dever ao vício do pecado. Acresce que, numa sociedade esmagada pelo fardo da opressão, só os que são cegos, como a personagem de Jesus, podem deveras ver, ou seja, suportar, com todo o sofrimento moral que isso acarreta, as verdades que se escondem sob as mentiras – sobretudo quando as mentiras são mais eloquentes.

A despeito de algumas rugas no estilo ininterruptamente exclamativo que é apanágio desta escrita de diálogos, o fundamento ético que subjaz à *Promessa* e ao *Pecado de João Agonia* revela solidez e consistência – Bernardo Santareno, enquanto médico, especializou-se em Psiquiatria e muito cedo aderiu ao Partido Comunista Português; e essa dupla inscrição ecoa uma preocupação de atender num só gesto às provações dos sujeitos humanos e aos problemas sociais. Ora, as dores originadas pela rugosidade da vivência gregária, pela injustiça social, pelo conflito de classes, pelas regras do patriarcado, pela desigualdade de género, etc., não são algo que afecte apenas individualmente os seres, mas sim a totalidade do corpo social, de diferentes modos, consoante a condição e a personalidade de cada um.

A *Promessa* retrata os estragos causados por uma dívida impossível de saldar, uma dívida parecida a muitas outras, cuja prevalência fere o corpo social e mutila o mundo mental dos indivíduos.

Juntar *A Promessa* e *O Pecado de João Agonia* num único trabalho de intervenção artística é – e isso merece menção e aplauso – particularmente generoso e profícuo, não somente porque a primeira peça anuncia a pertinência da segunda, mas também porque o

díptico enriquece a leitura de ambas. Entretanto, o regime, no âmbito do qual foram escritas e estreadas,<sup>5</sup> foi derrubado há 49 anos, e a conversão da Rússia ao capitalismo de aço e ao autoritarismo de Putin terá sido mais um pão que o diabo das promessas amassou.

---

1 Por exemplo, a Igreja Católica deixa de estar tão explicitamente presente, porque aquilo que ela impõe aos seus fiéis brada suficientemente alto aos céus...

2 Entre este apelido e Labareda, o do contrabandista que arrasa corações, vai o deslize dum “v” pronunciado a noroeste.

3 Note-se que a personagem de Jesus de certo modo também anuncia a de Rosa, que foi suprimida na presente encenação d’*O Pecado de João Agonia*.

4 João Agonia e Labareda são, *lato sensu, queer*, cada um à sua maneira, no meio onde cada uma das peças se desenrola.

5 *A Promessa* foi retirada de cena após a estreia, em 1957, por pressão da Igreja Católica.

---

## “UMA TRISTEZA INFINITA DE VIDAS DIMINUÍDAS”

FRANCISCO LUÍS PARREIRA\*

As comocões geradas pela estreia de *A Promessa*, em 1957, percutiram os ouvidos de Salazar. Estava o asceta lá no remanso do Conselho e caem-lhe sobre a mesa procissões de telegramas lisboetas enviados, sobretudo, por professores de liceu, a vituperar certa peça estreada no Porto que não podiam ter visto, mas que lhes repugnava sobremaneira. Os telegramas repercutiam agitações que, a norte, haviam inflamado publicações católicas insurgidas contra a moral crassa, a curta religião e a virtude infirme da peça de Santareno, a qual, por sobre outras indignidades, metia um cuspidor de Nossas Senhoras e um acto sexual em cena. Depois de saltar para os cafés, no Porto, a polémica galgava agora à capital. O profundo estilista de Santa Comba pede um levantamento da situação e um penitente relatório do Secretariado Nacional de Informação (SNI) apressa-se a satisfazer-lhe a perplexidade. Vem a concluir-se que a burguesia atormentada era mais zelosa que o próprio censor, o qual, oportunamente, se escusara a cortar a peça por não lhe defraudar o valor artístico nem a boa arquitectura, que o impressionara. Porém, anos mais tarde,

quando a peça se estreou na capital, a censura, à cautela, extirpar-lhe-á três cenas menos certas. O relatório do SNI contém uma pérola suplementar; em chave final, penitencia-se de um erro grosseiro da Comissão de Censura: é que *A Promessa* fora inicialmente classificada como uma comédia. Um subalterno, na ausência do graduado experiente, confundira a peça de Santareno com um registo mais antigo e trasladara-lhe a classificação. Em face do contexto, o lapso não é inexpressivo. Todas as patologias, e singularmente as burocráticas, mais não fazem do que trazer à superfície a direcção tomada por um processo formador. Este lapso é para nós uma cúpula e um reencontro: em contexto totalitário, os passes de comédia tendem à proliferação, o próprio do totalitarismo é tudo contaminar com a sua própria comédia, tudo nomear à sua imagem.

A pergunta que se coloca à leitura actual de *A Promessa* é se a peça contraiu a natureza dessa comédia em que floresceu, se podemos lê-la no exterior desse efeito ou se a comédia tanto pôde que, inclusivamente, nela se inscreve como condição herdada e fatalidade. Esta última hipótese não é compulsiva, pois desde o *Volfrâmio ao Finisterra*, do *Barranco de Cegos à Noite e o Riso*, a literatura portuguesa sempre soube pontualizar vitórias extraordinárias sobre a comédia do Estado sem lhe ressentir a pequenez nem lhe contrair o sarampo. Muitos textos, porém, ficaram para sempre presos àquilo que denunciaram, e aparecem hoje igualados ao seu tempo, caducos como ele e unânimes em destino. Hoje, o Estado Novo é uma informação que se recolhe no manual escolar; para a maioria dos que o sofreram, as memórias conservadas não o chamam a juízo, foram absorvidas, como é próprio delas, em determinações mais vastas, associaram-se a realidades mais vitoriosas porque eternamente actuais: a infância e a juventude, a alegria e a tristeza, os entes queridos que morreram e que ficaram no fundo das fotografias, com roupas que hoje esportularíamos, mas mais distintos do que alguma vez nos deixou sonhar a sua velhice, porque as mães usavam lenços no cabelo e os pais tinham sorrisos francos, e nós somos agora mais velhos e menos interessantes que eles. Dessas memórias já se apagou o signo sombrio e o anátema,

e será em vão que, movidos por uma obrigação moral, procuraremos nas fotografias o mal que as habitava. Olhamos para essas imagens como se já fossem iguais ao que seremos, enquanto lembramos as misteriosas reuniões Tupperware das nossas mães, a prima presumida que vinha de África e que, ainda ontem, brincara com antílopes no quintal, os órfãos do externato que saíam para os enterros, o pão que sabia melhor e a vida que não prestava – e tudo isso atreve-se agora a ser apenas feliz ou pateta, melancólico ou opressivo, e a reclamar que o lembremos na sua integridade sem partilha, ainda que em torno houvesse uma indignidade abjecta, e caixões de pinho vindos de Luanda, e uma tristeza infinita de vidas diminuídas.

---

*Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.*

\* Excerto de “Uma leitura inactual (em torno de *A Promessa*)”, texto originalmente publicado no manual de leitura de *A Promessa* (TNSJ, 2017).

---

## “PATRIARCADO, VIRILIDADE E LINGUAGEM”

REGINA GUIMARÃES\*

Quando *O Pecado de João Agonia* começa, a nota dominante é o sentimento de medo, encarnado no feminino pelos temores de duas mulheres e pelos presságios duma terceira, mergulhadas que se encontram numa noite escura, fria e ventosa. A inclemência climática e a obscuridade alarmante são inaugural metáfora dum Portugal mergulhado na noite do fascismo e, numa atmosfera assim figurada, só o pavor parece ser permitido. O desenrolar da peça mostrará que a manutenção da estrutura patriarcal é porventura o principal pilar desse edifício opressivo.

No desenlace da peça, é o grupo dos homens que assume a publicitação e o julgamento do pecado cometido por João. São promotores e/ou juízes Manuel Lamas, o pai Agonia, os tios Agonia e o primogénito varão Agonia. Não fica totalmente de fora a atitude de Maria Giesta: por puro despeito, ela deixa falar mais alto a

maria-rapaz que a habita e incita o povo a linchar quem ela ama – *each man kills the thing he loves*, como aventava Oscar Wilde?

Após um conselho de família, dominado por uma despidorada lamechice e por uma não menos desavergonhada ânsia de lavar a honra manchada da família, João é condenado à morte pelos seus, unicamente para evitar que esses seus sejam suspeitos de falta de virilidade. O cúmulo da ironia é, neste trecho, a justificação fornecida pelos tios do uranista que, à laia de consolação, explicam a José que num caso tão ruim se mata por amor.

Pelo seu lado, João, tratado como lobo dentro do curral, intui a natureza do “bem-querer” do seu progenitor. João sabe o que o espera e, a despeito da sua comprovada bravura de matador de lobos, não hesita em mostrar-se frágil perante seu pai, demarcando-se daquilo que hoje seria apelidado de “masculinidade tóxica”. A atitude com que, não sem mágoa, não sem medo, mas mesmo assim de peito aberto, enfrenta a morte, faz de João uma personagem nimbada de tragédia – isto é, aureolada dum absoluto relativo que escapa tanto aos que o lamentam como aos que o sentenciam e executam.

Estando o poder devastador do patriarcado no centro das preocupações do dramaturgo, observa-se na linguagem das suas personagens – ferida é certo por gostos (modos e modas) da época – uma inflação de exclamações que roça a convulsão permanente. É como se apenas a gama de sentimentos directa ou longinquamente relacionados com o medo fossem autorizados, no contexto de grande aflição e premonição em que as personagens vivem. É como se a pequenez do seu mundo assente numa estabilidade mentirosa (logo numa vera e fera instabilidade) os obrigasse, a eles, à falsa virilidade e, simetricamente, as espartilhasse, a elas, numa feminilidade de farsa.

---

*Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.*

\* Excerto de “Algumas notas sensíveis, meio tom abaixo da tónica, acerca da peça *O Pecado de João Agonia*”, texto originalmente publicado no programa de sala de *O Pecado de João Agonia* (TNSJ, 2021).

produção executiva  
Mónica Rocha

direção de palco  
Emanuel Pina

adjunto do  
diretor de palco  
Filipe Silva

direção de cena  
Andrea Graf

luz  
Filipe Pinheiro  
coordenação  
Adão Gonçalves  
Alexandre Vieira  
José Rodrigues  
Marcelo Ribeiro  
Nuno Gonçalves

maquinaria  
Filipe Silva  
coordenação  
António Quaresma  
Carlos Barbosa  
Joel Santos  
Jorge Silva  
Lídio Pontes  
Nuno Guedes  
Paulo Ferreira

som  
Joel Azevedo  
coordenação  
Miguel Pereira

vídeo  
Hugo Moutinho

#### APOIOS À DIVULGAÇÃO



#### AGRADECIMENTOS TNSJ

Câmara Municipal do Porto  
Polícia de Segurança Pública  
Mr. Piano/Pianos Rui Macedo

A ASSÉDIO é uma estrutura  
financiada por



#### APOIO ASSÉDIO

Ovelha Negra

#### AGRADECIMENTOS ASSÉDIO

Joana Nossa, Carlos  
Almeida (Anjos Urbanos),  
Sara Marques, Companhia  
Industrial S.A.

Edição  
Teatro Nacional  
São João

coordenação  
João Luís Pereira

design gráfico  
Pedro Nora

fotografia  
João Tuna

impressão  
Empresa Diário  
do Porto, Lda.

Não é permitido filmar,  
gravar ou fotografar  
durante o espetáculo.  
O uso de telemóveis e outros  
dispositivos eletrónicos é  
incómodo, tanto para os  
intérpretes como para os  
espectadores.

# Tu és como os lobisomens: gostas de beber sangue de gente!

