

E N T H E O R I A

Cadernos de Letras e Humanas

FIGURAÇÕES DE SI, FIGURAÇÕES DE OUTROS:

EM PORTUGUÊS, *ESCRITOR, 45 ANOS DE IDADE*, DE BERNARDO SANTARENO

Márcio Ricardo Coelho Muniz – UFBA/CNPq ¹

Solange S. Santana – UFBA/IF-BA ²

RESUMO: Neste trabalho, inicialmente, apresentar-se-á o dramaturgo português, Bernardo Santareno, comentando algumas estratégias e escolhas literárias que concorreram para a constituição de uma das suas assinaturas: o autor como combatente da ditadura salazarista. Aliado a isso, pretende-se comentar alguns procedimentos encontrados no texto dramático *Português, escritor, 45 anos de idade*, a fim de discutir a questão da autoria – não como um todo complexo, coerente e uniforme, mas como um gesto performático. Tenciona-se, assim, contra-assinar o texto santareniano, transitando pelas bordas e dobras, para analisar as autofigurações de si e figurações de outras vozes que emergem dele. Defende-se, portanto, a tese de que, performaticamente, Santareno desdobra-se em *Português, escritor, 45 anos de idade*, de forma híbrida, deixando vestígios autobiográficos, forjando personas ficcionais, pluralizando vozes num texto híbrido tanto quanto a figura do autor.

PALAVRAS-CHAVE: Assinatura; Autoria; Figuração de si; Bernardo Santareno; *Português, escritor, 45 anos de idade*.

ABSTRACT: In this paper, initially, we will present the Portuguese playwright, Bernardo Santareno, commenting on some strategies and literary choices that contributed to the creation

¹ Professor Adjunto de Literatura Portuguesa do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA); Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, da Universidade Federal da Bahia (UFBA); Pesquisador Bolsista CNPq – 2. E-mail: marciomuniz@uol.com.br

² Doutoranda em Literatura e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador – BA – Brasil. Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia (IFBA), *campus* Salvador (Bahia). E-mail: professorasolange@hotmail.com

of one of their signatures: the author as a combatant of the Salazar's dictatorship. Allied to this, we intend to review some procedures found in the dramatic text *Portuguese, writer, 45 years old*, to discuss the question of authorship - not as a complex whole, consistent and uniform, but as a performative gesture. We intend counter-sign the santareniano text, moving the edges and folds, to analyze his figurations and figurations of other voices that emerge from it. Advocates, therefore, the view that, performatively, Santareno unfolds in *Portuguese, writer, 45 years old*, hybrid, leaving autobiographical traces, forging fictional personas, pluralizing voices in a hybrid text as much as the author's figure.

KEYWORDS: Signature; Authorship Figuring themselves; Bernardo Santareno; *Portuguese, writer, 45 years of age*.

Introdução

Como se constrói a(s) assinatura(s) de um autor? Indo até a alcova espreitá-lo num daqueles momentos em que o “gênio” entra em cena? Inquirindo amantes, filhos, amigos e desafetos? Buscando as marcas de sua intencionalidade? Deixando o texto falar, apenas? Ouvindo e andando lado a lado com as personagens? Sondando e catalogando os procedimentos literários? Deslocando-se ao contexto e às condições de produção? Ou bisbilhotando nos arquivos do autor-morto? Por algum tempo, por exemplo, buscaram-se os significados da obra na intencionalidade do sujeito, recorrendo-se, muitas vezes, à biografia e ignorando a pluralidade de signos presentes no texto. Esta linha de análise impossibilita, contudo, ver a obra literária como uma rede infinita de sentidos, aberta permanentemente para outras possibilidades de leituras.

Sem a pretensão de resolver a celeuma entre autor/sujeito/obra, talvez, uma boa metodologia, ainda que espinhosa e movediça, seja aliar o sujeito, o texto literário e a vida. Nesse sentido, o estudo da autoria precisa levar em consideração que há sempre um jogo sendo proposto, e não um enigma, que precisa ser reconstruído. Se é verdade que toda arte moderna refere-se à visão de autoria como genialidade e excepcionalidade criativa, também é possível afirmar que, para um autor se transformar numa assinatura, faz-se necessário tempo para que surjam contra-assinaturas. Suplementos.

Jacques Derrida entende a assinatura como um ato performático que funda a relação entre autor e obra. Essa condição performática reside tanto na fundação do signatário quanto na responsabilidade da dívida, transferida a seus leitores endividados pela força da assinatura (DERRIDA, 1984). Desse modo, pois, é possível ampliar o conceito de autoria “como um

estatuto contraditório respaldado ora na força sacralizadora da assinatura legitimamente (o que levaria à valorização da intencionalidade), ora como espaço apócrifo a ser construído pelos inúmeros leitores abertos ao crédito do gesto signatário” (AZEVEDO, 2008, p. 37).

O caráter múltiplo da assinatura pode vir a se presentificar, por exemplo, por meio do nome do autor como um dos lugares em que a *função autor* pode ser exercida. Contudo, Michel Foucault (2013), ao examinar a relação complexa entre texto e autor, além dos modos como aquele aponta para o sujeito que o produziu, sinaliza algumas dificuldades que o uso do nome do escritor apresenta, dentre elas: o fato de este tipo de nome não funcionar como os outros nomes próprios nem ser um simples elemento do discurso, uma vez que oscila entre a designação e a descrição. Em suma, de acordo com Foucault,

o nome do autor não passa, como o nome próprio, do interior de um discurso ao indivíduo real e exterior que o produziu, mas que ele corre, de qualquer maneira, ao limites do texto, que ele os recorta, segue suas arestas, manifesta o modo de ser ou, pelo menos, que ele o caracteriza. [...] O nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos que são providos da função ‘autor’, enquanto outros são dela desprovidos (FOUCAULT, 2013, p. 278).

Ao por em evidência a crise da representação, Foucault, por consequência, desestabiliza o constructo terminológico contemporâneo, sentido e referência. Desse modo, ainda que o autor reivindique a paternidade da obra, não é possível fazer do nome próprio uma referência pura e simples, já que o nome próprio/nome do autor não está vinculado intrinsecamente ao sujeito por ele nomeado.

Consoante Derrida, o nome próprio não é uma propriedade inalienável. Ele precisa ser construído, se insinuar na literatura, num sistema de diferenças, já que “porta a morte de seu portador, garantindo sua vida e garantindo-o de e sobre sua vida” (BENNINGTON; DERRIDA, 1996, p. 81). Ademais, “o nome, que não é o portador, é sempre *a priori* um nome de morto” (DERRIDA, 1984, p. 1). Em virtude disso, o nome do autor localiza-se na marca da ruptura instaurada pela assinatura (FOUCAULT, 2013), já que assinar significa tanto inscrever o nome próprio na obra – indicando e reivindicando sua origem –, quanto despedir-se da responsabilidade, dos malefícios ou benefícios, concernentes tão somente ao nome. Assim, a assinatura não deve ser vista como uma marca do autor, uma vez que é, constantemente, contaminada pela alteridade. Contra-assinaturas.

Por outro lado, o nome daquele primeiro agente, devido ao efeito da assinatura, pode se converter em nome da obra, por meio do “estilo”, de certas estratégias literárias, mas sem laços definitivos com a interioridade do sujeito. Sobre esta possibilidade, João Adolfo Hansen, em seu texto “Um nome por fazer” (1989), por exemplo, segue o pressuposto de que

assinatura é produtiva *a posteriori*, uma vez que há muitos elementos subjetivos subjacentes à sua elaboração. No caso de Gregório de Matos, o crítico aponta que “o nome por fazer” deve levar em consideração o poeta como um homem de seu tempo. Logo, não será possível falar em nome civil, nome próprio, autoria ou “estilo” próprio, já que Matos e Guerra dependia de um modelo retórico preexistente, de regras discursivas preestabelecidas, afastando-se totalmente da inventividade.

Se, de um lado, a poesia barroca do século XVII se constitui num estilo regrado por convenções de produção e de recepção, impedindo qualquer marca de autoria e de inovação (HANSEN, 1989); por outro, a assinatura na contemporaneidade, pensada como *traço*, dissemina-se na obra, instala-se como fraturas que apontam para seu caráter heterogêneo e performático. Em virtude disso, a assinatura não é instável, e sim múltipla. Assim, por mais que o autor queira controlá-la, o leitor-crítico tem o poder de pluralizá-la, contra-assinando-a.

Com base nesses pressupostos, gostaríamos, inicialmente, de apresentar o dramaturgo português, Bernardo Santareno, comentando algumas estratégias e escolhas literárias que concorreram para a constituição de uma de suas assinaturas: o autor como combatente da ditadura salazarista. Aliado a isso, pretende-se também abordar alguns procedimentos encontrados no texto dramático *Português, escritor, 45 anos de idade* (1974), a fim de discutir a questão da autoria – não como um todo coerente e uniforme, mas como um gesto performático. Tenciona-se, assim, contra-assinar o texto santareniano, transitando pelas bordas e dobras, para analisar as autofigurações de si e figurações de outras vozes que emergem dele. Em razão de se tratar de um drama-narrativo, fortemente marcado por traços épicos, partimos do pressuposto de que a performance dramático-narrativa é tanto “uma instância que baralha a correspondência entre o vivido e o inventado, confundindo o enredo ficcional com informações biográficas como uma estratégia capaz de assegurar ao [narrador-dramático] assumir uma pluralidade de vozes” (AZEVEDO, 2007, p. 138).

Em virtude de não ser cabível afirmar (se é que coube totalmente) que “[...] escritura é a destruição de toda voz, de toda origem” (BARTHES, 1988, p. 65), tentaremos repensar o lugar do autor Bernardo Santareno “como uma posição vazia capaz de promover um jogo entre a identidade autoral, seu ego *sriptor* e a *performance* figurada de subjetividades, tornando híbrida sua condição de possibilidade” (AZEVEDO, 2007, p. 136). Defende-se, portanto, a tese de que, performaticamente, Santareno desdobra-se em *Português, escritor, 45 anos de idade*, de forma híbrida, deixando vestígios autobiográficos, forjando *personas* ficcionais, pluralizando vozes num texto híbrido tanto quanto a figura do autor.

A formação do nome Bernardo Santareno

António Martinho do Rosário, médico psiquiatra português e produtor de vasta dramaturgia com mais de 19 textos dramáticos³, nasceu em 1920 e faleceu em 1980. De acordo com Fernanda Botton (2011), António do Rosário trabalhou como médico em vários navios-hospital; clinicou como psiquiatra durante 17 anos na Fundação Sain, além de ter atuado como professor no Conservatório de Teatro. Ademais, publicou o roteiro de viagem – *Nos mares do fim do mundo* (1959) – em que reúne suas impressões e experiências como médico a bordo dos navios David Melgueiro, Senhora do Mar e do Gil Eanes (BOTTON, 2011).

O nome Bernardo Santareno, por sua vez, surge em 1954 com *A morte na raiz*. Logo depois, lança mais dois livros de poemas: *Romances do mar* (1955) e *Os olhos de víbora* (1957). Sua produção dramaturgica, por seu turno, inicia-se com o lançamento de suas primeiras três peças: *A promessa*, *O bailarino* e *A excomungada* (1957). Além disso, Santareno escreveu ensaios e críticas literárias em jornais e revistas tais como o *Jornal de Letras e Artes* e a *Revista Autores*. Foi distinguido ainda, por três vezes, com o Prêmio Imprensa, além de atuar como militante no partido MDP/CDE⁴ e no Movimento Unitário dos Trabalhadores Intelectuais.

A partir da produção e da atuação supracitadas, já é possível ver alguns episódios que concorrem para a formação do nome Bernardo Santareno. Há, é fato, uma “construção de si”, no que tange à assunção de um posicionamento político inerente à classe de escritores da época. Flagramos, assim, vestígios de fabulações de si que emergem dos textos literários, ensaios, críticas e textos políticos, uma vez que apontam para as diversas funções assumidas pelo sujeito-autor. Eis o poeta, o crítico literário, o ensaísta, o médico, o psiquiatra, o professor e o dramaturgo.

Se, conforme Derrida, o nome próprio é uma referência inadequada, já que não aponta para quem ele nomeia de forma inalienável, importa notar também a singularidade do uso do

³ Santareno escreveu *A Promessa*, *O Bailarino*, *A Excomungada* (1957), *O Luge* e *O Crime da Aldeia Velha* (1959), *Antônio Marinheiro*, *Os Anjos e o Sangue*, *O Duelo*, *O Pecado de João Agonia* (1961) e *Anunciação* (1962). *O Judeu* (1966), *O Inferno* (1967), *A Traição do Padre Martinho* (1969), *Português, Escritor, 45 anos de Idade* (1974). Ainda em 1974, o dramaturgo produziu três quadros para o teatro de revista: *Os vendedores de esperança*, *A guerra santa e o milagre das lágrimas*. Depois, *Os Marginais e a Revolução* (1979), volume composto por *Restos*, *A Confissão*, *Monsanto* e *Vida Breve em Três fotografias*, e por fim, *O Punho* (1980).

⁴ Movimento Democrático Português/Comissões Democráticas Eleitorais denomina a Plataforma de antifascistas, antes da Revolução dos Cravos.

pseudônimo como forma de problematizar a noção de autoria como uma entidade una. Ao adotá-lo, em 1950, o dramaturgo explica sua escolha da seguinte forma: “Santareno porque nasci em Santarém. Bernardo porque é um nome com algo de gótico, de ascético, que sempre me agradou muito” (MEDEIROS, 1996, anexos). Ainda que pareça fácil explicar tal preferência, sabe-se que o recurso à pseudonímia cria máscaras sob as quais é possível flagrar as pluralidades que o nome Bernardo Santareno engendra.

De acordo com Philippe Lejeune, “o pseudônimo é um nome de autor. Não é exatamente um nome falso, mas um nome de pena, um segundo nome [...] O pseudônimo indica simplesmente este segundo nascimento que é a escrita publicada” (LEJEUNE, 2008, p. 24). No caso de Santareno, além de indicar o início de sua vida literária, parece que o dramaturgo articula um duplo movimento ao adotar o pseudônimo, uma vez que distancia-se, criticamente, como sujeito civil, de sua produção literária, ao mesmo tempo em que insere seu ato de distanciamento em sua obra. Por outro lado, ainda que Lejeune afirme que “o pseudônimo não muda absolutamente nada no que tange à identidade” (LEJEUNE, 2008, p. 24), a pseudonímia possibilita, não apenas a disjunção entre sujeito-autor e sujeito empírico, como também a relação dialógica entre exame crítico da realidade circundante e a criação dramaturgical. Se analisada enquanto estratégia textual, a pseudonímia também pode se configurar como uma estratégia capaz de provocar um abalo e dispersão do eu, desestabilizando o conceito de autoria centrado em um sujeito uno.

Não é à toa que este sujeito multifacetado tornou-se singular no panorama literário português, além de vir despertando atenção da crítica atualmente. Entre livros, teses, dissertações, ensaios e artigos, encontramos a reafirmação de uma imagem do autor, já disseminada e compartilhada pelos seus leitores. Trata-se, nesse caso, de vê-lo como “um dos autores de importância maior para o teatro português” (RIBEIRO, 1981, p. 15) contemporâneo. Testemunhando a “Nova Ordem” política instituída por António de Oliveira Salazar⁵, que, a partir da nova Constituição, inaugurou a transição da ditadura militar para o Estado Novo (1933-1974), Bernardo Santareno conhecia os limites de sua atuação intelectual e criativa diante das forças opressoras do regime salazarista. Naquela época, por exemplo, a PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) detinha poderes de polícia política,

⁵ António Oliveira Salazar (1889-1970), professor de economia da Universidade de Coimbra (1916-1928), ministro das Finanças (1928 -1932), chefe de governo (1932 a 1968), foi o principal ideólogo do Estado Novo português, a mais longa ditadura da Europa Ocidental no século XX (1933-1974). De formação católica, estudou no Seminário do Viseu antes de ingressar na Universidade de Coimbra em 1910 (MARTINHO, 2007).

recorrendo a métodos extremos de tortura para obter informações dos opositores do regime. Santareno foi um dos opositores, declaradamente.

Por isso, sua figuração como um dos mais importantes autores contemporâneos portugueses deve-se também ao contexto histórico em que produziu sua dramaturgia. Em *Bernardo Santareno: a tragédia contemporânea e a tradição aristotélica*, Lílian Lopondo aponta em que medida a ambiguidade inerente à escrita santareniana reflete a insustentabilidade da situação portuguesa sob as rédeas da ditadura salazarista. Considera, assim, que sua dramaturgia

[...] constitui-se em forma adequada não só às acusações da opressão em que vivia o homem português, cuja individualidade esbarra sempre com as metas de anulação da diversidade, mas também ao exame de problemas pertinentes ao Homem, em constante luta, para a qual divisa uma única saída: a da prevalência da liberdade (LOPONDO, 2000, p. 116).

Em verdade, Bernardo Santareno investiu sempre na desconstrução e na problematização dos pilares de um sistema que insistia em sujeitar o indivíduo ao coletivo, limitando-o a um ser temente a Deus, pronto a servir a pátria e à família. Seja no erotismo e no desejo que permeiam *A promessa*, e, por conseguinte, na transgressão dos protagonistas, Maria do Mar e José; seja na denúncia da intolerância social e familiar que servem como mote para *O pecado de João Agonia*.

Por isso, ainda que estivesse ciente de que as forças opressoras não poderiam ser atacadas frontalmente, outra assinatura santareniana inscreve-se na denúncia e no compromisso com o povo português. Disseminando outros sentidos que dialogassem com a hegemonia do pensamento ditatorial, o dramaturgo reveste sua dramaturgia de estratégias de ataque para ganhar territórios, pouco a pouco. Para isso, Santareno assume-se como guerrilheiro, pondo em circulação objetos literários considerados ilegais, porque perturbavam a ordem e a economia geral dos sentidos. Desse modo, pode-se dizer que uma das assinaturas santarenianas é construída em paralelo com a produção de sua obra.

Em uma de suas *performances* públicas, já cansado de ser perseguido e de ter suas peças censuradas, deparamo-nos com a face de um escritor responsável, eficiente e lúcido, que via a dramaturgia como um dispositivo capaz de ruir a ilusão de uma sociedade homogênea. Observem:

O teatro foi perseguido, absurdamente perseguido. Naquele regime havia medo do teatro. Nós, os dramaturgos, não estávamos contentes com aquele regime no qual passamos grande parte de nossa vida, começamos a lutar com nossa arma específica que era o teatro. Naturalmente, o regime não aceitava isso e proibia as peças. Publicávamos, então, as nossas peças, pois elas podiam ser lidas partindo do princípio de que as pessoas não liam um texto de teatro com muito prazer, mas com

isso, acabou-se criando um público leitor de peças (SANTARENO, 1976 *apud* ASSUMPCÃO, 1986, p. 45).

Se é verdade que Santareno sempre deixou clara sua estratégia de trazer à tona questões inerentes ao momento histórico português, denunciando-as, também é verdade que a autofiguração de si – o autor como opositor da ditadura salazarista – se desdobrará em toda a sua dramaturgia, chegando àquela que ele pretendia ser sua última peça teatral: *Português, escritor, 45 anos de idade*. E se “o mundo é um conjunto de sintomas cuja doença se confunde com o homem” (DELEUZE, 1997, p. 13), não só este texto, mas toda a literatura dramática santareniana surge, na cena portuguesa, como um “empreendimento de saúde”, uma vez que o leva a compartilhar o que viu, viveu e sentiu, talvez para amenizar seu esgotamento, o da vida e do teatro em Portugal.

Em outra *performance* pública, em entrevista concedida ao jornal *Diário de Lisboa*, em 1971, Santareno declarou: “Estou a escrever uma peça que se chama *Português, escritor, 45 anos de idade*. Estou a escrevê-la lentamente, há mais de dois anos, com curtos períodos de entusiasmo, seguidos de longas pausas de desânimo. Valerá a pena?” (MEDEIROS, 1996, anexos). O referido texto só foi finalizado em 1974 e, ainda nesse ano, figurou como a primeira peça a ser representada, no Teatro Maria Matos, depois da queda da ditadura. No que tange à prática literária, nota-se que sua *performance* se movimenta entre o entusiasmo e o desânimo. Aquele sentimento, de que fala o autor, deve-se ao ofício que permeou sua vida. Tanto é assim que ele ainda produziu outros textos dramáticos, entre eles, o volume *Os Marginais e a Revolução* (1979). O desânimo, é fato, já aponta para o estado em que se encontrava o teatro em Portugal, sob o jugo da censura.

Do jogo performático santareniano em *Português, escritor, 45 anos de idade*

Em virtude também daqueles sentimentos antagônicos, *Português, escritor, 45 anos de idade* é considerada uma peça autobiográfica pela crítica teatral. Luiz Francisco Rebello, por exemplo, diz que o texto santareniano, “escrito em primeira pessoa, reflete o desalento, o trágico destino de um dramaturgo que aspira a dirigir-se, através das suas personagens, ao povo do seu país, mas que é impedido de o fazer por uma censura atrofiante e castradora” (REBELLO, 1987, vol. 4, p. 395). Fernanda Botton, por sua vez, enfatiza que em *Português, escritor...* conta-se não só a história de vida da personagem “Autor” como também fatos referentes ao momento histórico português (BOTTON, 2011). De antemão, importa esclarecer que, após 1962, Bernardo Santareno abandona o esquema dramático aristotélico e passa a adotar o modelo épico narrativo em sua escrita dramática. Ao filiar-se à poética épica, uma

de suas estratégias foi, de fato, utilizar “a história como máscara, à transparência da qual o passado deveria ler-se como presente” (REBELLO, 1987, vol. 4, p. 388). Para tanto, o sujeito-autor assume uma função social na cena teatral, para dar ênfase e documentar os acontecimentos que influenciavam a sociedade (ROSENFELD, 1985).

Para pôr em cena a trajetória do personagem *Autor*, lado a lado com fatos históricos de Portugal, Bernardo Santareno utiliza-se de diversos recursos épicos. Com a projeção de imagens-documentário sobre a vida portuguesa nos últimos 40 anos, o público se depara com cenas representativas das marchas de guerra, gritos de comando, desfile da Mocidade e da Legião Portuguesa; concentração de pessoas aplaudindo o governo; representantes da Igreja Católica agindo e discursando em prol de Salazar; cenas da guerra civil espanhola como forma de denunciar a participação portuguesa; projeção de reportagens sobre a 2ª Guerra mundial, de documentos, artigos e notícias censuradas; projeção de imagens da Ilha de Cabo verde, do Tarrafal particularmente, e de seus prisioneiros, dentre outras. Importa informar que as cenas que se referem às figuras detentoras do poder, inclusive aquelas que fazem referências à igreja católica, são sublinhadas com “gargalhadas uníssonas de escárnio” e com traços de ironia.

Quanto à representação do povo, projeta-se no palco cenas de ataques da polícia a uma multidão exaltada que foge e grita; do “povo peregrino, miserável, primário e sofredor” homenageando Nossa Senhora de Fátima; de prisões arbitrárias, torturas e mortes. Eis o “devir do escritor” que apresenta “a literatura como enunciação coletiva de um povo menor, ou de todos os povos menores, que só encontram expressão no escritor e através dele” (DELEUZE, 1997, p. 14). Por isso, em *Português, escritor, 45 anos de idade*, o teatrólogo recria um povo sem nome que grita e pede “pão, casas, justiça e instrução para seus filhos” (SANTARENO, 1987, vol. 4, p. 19). Sempre em devir, os sujeitos anônimos são pais, mães, avós, mulheres e homens do povo, novos(as) e velhos(as), prisioneiros, operários, universitários, médicos, enfermeiras, manifestantes, negros, brancos, além de figurações de outros autores que denunciam o regime de exceção em que viviam. Ademais, em todo o texto, Santareno traz à tona também personagens que foram fundamentais para a manutenção da ditadura salazarista, sem nomeá-los: Regedor, Pároco, Presidente da Ação Católica, Senhor do Ministério, Bispo, Novo Ministro, Reitor, Presidente de Portugal e a Polícia. A desilusão com a situação portuguesa marca a escrita e os jogos brechtianos que a permeiam.

A proposta santareniana, portanto, impunha alguns princípios à construção de *Português, escritor, 45 anos de idade* que, devido à sua amplitude, apresenta um cunho épico para narrar duas histórias que se entrelaçam: a do autor e a da vida social em Portugal durante

a ditadura salazarista. Em razão disso, a peça apresenta, em suas duas partes, a particularidade de problematizar a autofiguração de si, uma vez que Santareno arrisca-se numa identidade instável, muitas vezes, invisibilizando-se para dar lugar à projeção de imagens, à apresentação da história particular de outros sujeitos e à atuação de atores.

Por fim, levando em consideração a breve apresentação do enredo de *Português, escritor...*, pode-se dizer que o dramaturgo não pretende apenas criar uma figuração de si. Ele vai além porque “[...] funda um gesto performático que imbrica a noção de autor, de narrador e as inúmeras vozes-personagens-tipos” nessa narrativa-dramática (AZEVEDO, 2007, p. 137). Para tanto, Santareno vale-se de dados autobiográficos e históricos, como se quisesse contaminar o discurso ficcional, deixando vestígios de si e da história portuguesa a cada cena. Vejamos como é possível flagrar alguns de seus gestos performáticos.

Importa flagrar o jogo santareniano, antes de tudo, na imagem presente na capa da primeira edição de *Português, escritor, 45 anos de idade*, publicada em Portugal pela editora Ática (Figura 1). Na parte exterior da obra, além do pseudônimo do escritor, encontra-se uma ilustração que une, de forma sugestiva, a enunciação do texto à imagem de um corpo, que parece aludir ao estado de ânimo em que se encontrava o escritor diante da ditadura.

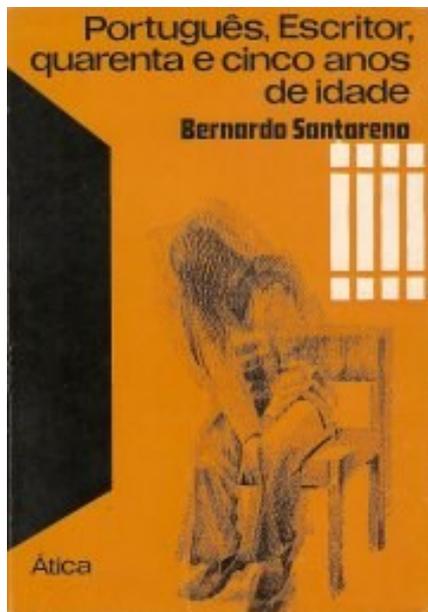


Figura 1: Capa da 1ª edição de *Português, escritor, 45 anos de idade*.

Disponível em: <http://www.doutrotempo.com/livros/portugues.-escritor.-quarenta-e-cinco-anos-de-idade/192/>.

Acesso em: 21 maio 2014.

Suplementando os sentidos, parece que o homem sem rosto, o corpo difuso, inclinado para um lado, cansado e recolhido num ambiente que remete a uma cela, pretende retratar um pouco do português e escritor com 45 anos de idade que se encontra no texto santareniano.

Ainda que essa possibilidade de encenar a tensão tanto quanto o uso do pseudônimo mascare a identidade, permitir a construção de um sujeito que assinala a dissolução de si também é fazer *performance*. Assim, é possível perceber que aquele sujeito difuso e sem rosto definido, tal qual um gesto que pretende negar a identidade, quando posto em relação à obra, compõe uma imagem do autor como desiludido com a política e com o desenvolvimento da arte em Portugal.

A figuração do autor, como sujeito histórico, contudo, desdobra-se para além da capa. Por isso, torna-se profícuo o fato de *Português, escritor, 45 anos de idade* ainda trazer, como prelúdio, um poema de José Carlos Ary dos Santos (1937-1984), mais conhecido como o “Poeta da Revolução dos cravos” devido à sua luta constante contra a ditadura de Salazar. Composto numa época de luta acirrada e de pronto acolhido pelo homenageado, o texto foi musicado por Fernando Tordo para permear a encenação da peça como uma de suas trilhas sonoras. Observem como se intenta lastrear uma trajetória de vida ao mesmo tempo em que prenuncia parte do que irá ser narrado em *Português, escritor...*

Teu pai um potro de sangue
emprenhou uma gazela
tu nasceste mas exangue
e vencida foi sempre ela.

A pouco e pouco cresceste
nos túneis da liberdade
nos túneis porque nas ruas
era bem outra a verdade.

Um povo inteiro pagava
o tributo de existir
e servia a quem mandava
agonizar a sorrir.

Depois menino batido
por tantas feras à solta
foste aprendendo o sentido
da vingança e da revolta.

Em ti deitaste raiz
tronco fino mas não frágil
e inventaste um país
maior mais livre e mais ágil.

De tudo te disfarçaste
cigano vadio actor
mas nunca te amordaçaste

nem português nem escritor.

Escrevendo com sangue e letras
entraste na grande guerra
e dos operários poetas
que escreveram esta terra.

Hoje a luta recomeça
mas já de igual para igual
muito obrigado Bernardo
Santarém de Portugal.

Os versos que louvam a figura santareniana na cena portuguesa também ungem o dramaturgo como um combatente em defesa da liberdade de seu país. Naquela atmosfera política de resistência às forças opressoras que regiam Portugal, o menino, que crescia nos “túneis da liberdade”, não consegue se esquivar dos sentimentos ambivalentes de vingança e revolta, os quais pareciam prevalecer nos círculos de intelectuais e escritores. O sujeito que encontramos no poema se disfarça, não se permitindo ser enjaulado apenas no rótulo de escritor. Eis um sujeito sem lar, errante e ator. Nota-se, ainda, que o agradecimento que encerra o poema reconhece o importante papel de Bernardo – Santarém de Portugal – não só para a cena teatral como também para o momento histórico em que produziu sua dramaturgia. Percebe-se, assim, que o texto de Ary dos Santos reforça uma das assinaturas santarenianas – o escritor como combatente da ditadura –, ao mesmo tempo em que cumpre sua função, como recurso epicizante, de apresentar o enredo e antecipar os sentidos do texto.

No que tange às figurações de si, em *Português, escritor...*, encontra-se mais de um personagem que se expõem e narram fatos que consideram importantes no decorrer da vida do autor. Em diferentes fases, a figuração do dramaturgo se desdobra em *Escritor quando menino*, *Escritor quando adolescente*, *Escritor quando jovem*, *Escritor* (adulto), além do recurso à voz gravada do *Autor*. Para dar lugar a esses fragmentos cênicos, a evolução da personagem transgride, constantemente, as unidades de tempo e lugar. Ainda, é possível perceber que o autor não se apresenta apenas como estratégia discursiva, mas também como sujeito histórico.

Em razão disso, na primeira parte do texto santareniano, as ações iniciam-se em 1920, com o nascimento de um menino, saudado por pessoas do povo e da pequena burguesia como aquele que seria “amigo dos pobres, contra os carrascos” tal qual seu pai (SANTARENO, 1987, vol. 4, p. 14). Eis a primeira figuração de si, já que lança mão do mesmo ano de nascimento do autor, como predestinado à luta. A partir daí, a atenção é dirigida ao contexto histórico em que nasceu a criança, uma vez que o dramaturgo utiliza-se de projeções de imagens que ilustram diálogos entre os oprimidos e os representantes do Poder. Esta estratégia, é fato, desloca constantemente a atenção de si para a história de Portugal durante a ditadura salazarista, “tanto quanto possa-se encontrar nas experiências de um único homem” (DELEUZE, 1997, p. 14). Ainda assim, pode-se dizer que sua *performance* se desdobra para além da denúncia social porque irá jogar com as múltiplas possibilidades de se autorepresentar.

Em virtude disso, quando o *Autor* retorna à cena, aquele gesto performático, iniciado na capa da 1ª edição, ganha um sentido maior, ao compararmos o sujeito esfumado, arqueado e cansado com o trecho em que temos apenas uma voz gravada, vinda do fundo da plateia. Observem:

VOZ DO AUTOR – Sou português, escritor e tenho quarenta e cinco anos de idade. Sim, sou aquele menino a cujo nascimento os senhores assistiram, no começo desta peça... Ouviram os alegres votos de esperança dos meus pais, amigos e familiares. Lembra-se? Coitados, como se enganaram! Viram também as imagens e as cenas representadas que se seguiram. Elas pretendem mostrar alguns aspectos principais da vida política, religiosa e social do País. Assim tenho vivido, assim temos todos vivido em Portugal. Tenho quarenta e cinco anos e... estou farto, cansado, já não acredito em nada. Esta será a minha última peça. [...] Esperança, progresso, luta, futuro, beleza, camaradagem, povo, juventude... são papéis rasgados para mim. Tiraram-me tudo. Já não posso mais. Esta, repito, será a minha última peça. Uma peça autobiográfica. [...] (SANTARENO, 1987, vol. 4, p. 27).

Inicialmente, percebe-se que o pacto autobiográfico (LEJEUNE, 2008) esfumaça-se tanto no título da obra quanto na descrição desse sujeito-autor, presente na passagem acima. Ora, português (adjetivo pátrio), escritor (substantivo comum) e a idade não nos permitem, é fato, ligá-los diretamente ao autor Bernardo Santareno, justamente porque nos parece mais a criação de um tipo social, sem a marca, ainda que inalienável, do nome próprio. Essa autorepresentação, portanto, dá margens para que a desconsiderem como uma simples apresentação de identidade, já que parece não apresentar-se somente em nome da interioridade do autor, mas como uma possibilidade de figurar outros autores oprimidos pela censura e cansados de lutar por dias melhores em Portugal.

Embora classifique *Português, escritor, 45 anos de idade* como “uma peça autobiográfica”, no trecho acima, o autor é reduzido a uma voz, condenada a falar de si, da história portuguesa, além de explicar os sentidos do texto teatral para o público. Eis um suposto *Autor* sem corpo, sem cor, apenas uma voz saindo de uma mesa de som. Por outro lado, ainda que o *Autor* problematize de imediato sua presença no palco, é evidente que não temos o esvaziamento total do sujeito, já que o recurso à voz gravada também pode ser visto como vestígio de si. Além disso, rememorar as fases de sua vida, por meio de estratégias diversas, pode criar uma imagem de si mesmo, reconhecida em Portugal, especificamente, no âmbito teatral.

Entretanto, para pôr “vidas reais” e a história de Portugal em jogo, ele se mantém intencionalmente à sombra até o surgimento do ator que irá representá-lo no palco.

VOZ DO AUTOR – Quem vai aparecer ali no palco, a representar-me, é um actor. (*Entra o actor que vai desempenhar o papel do Escritor* [...]) Todos o

conhecem, não é verdade? É uma vedeta. Uma grande vedeta feita e consagrada pela burguesia endinheirada: um pavãozinho rídiculo, vazio e oco. Mas tem talento e vai convencê-los. (*O actor volta a entrar, trazendo desta vez uma cadeira. Senta-se à mesa. Escreve.*) Pronto, basta de conversa. As palavras caem-me da boca como gotas de chumbo. Sem prazer. O que eu queria dizer-lhe era apenas uma coisa, e só essa: “Português, escritor e tenho quarenta e cinco anos de idade...” será a minha última peça, e só se cumprirá inteiramente, só atingirá o seu verdadeiro fim, quando aquele actor vier ao proscênio e anunciar com lágrimas falsas na voz:

ESCRITOR (*o actor que representa este papel levanta-se, compõe uma máscara de profundo desgosto e vem à frente do palco com passos e gestos medidos de extrema gravidade. Para o público, com a voz embargada*): Minhas Senhoras e meus Senhores: É com a mais profunda comoção que estou aqui junto de Vossas Excelências, para lhes dar uma má nova. Uma nova terrível, ainda mais terrível porque inesperada. Minhas Senhoras e meus Senhores, o autor desta comédia acaba lamentavelmente de pôr termo à vida, na cela da prisão onde cumpria pena por crime contra a segurança do Estado! Má nova. Nova terrível. Perda irreparável. Peça um minuto de silêncio. (*Empertiga-se em posição de sentido, a cabeça dolorosamente erguida*)

VOZ DO AUTOR (*em violenta gargalhada de troça e raiva*): Pedaco de asno!... Grande animal!... (*Duro, batendo as palmas*) Chega! Vamos começar a função! (*O Actor, invectivado, substitui logo a máscara de compunção por outra indignada e agressiva. Domina-se. Recua um pouco, concentra-se e “entra na pele da personagem”*: é agora o Escritor preso [...]) (SANTARENO, 1987, vol. 4, p. 28).

Observem que “[...] a “Voz do Autor” parece funcionar como um concretizado “Autor Implícito”, pois é ela que detém a observação crítica da peça para, mais além das personagens e narradores que manipula, comunicar-se com o espectador (ASSUMPÇÃO, 1986, p. 127). Esse suposto *Autor* que performa-se, ao mesmo tempo como crítico teatral e diretor da encenação, permitirá que um ator fale em seu nome e assumo seu lugar, ainda vazio, no palco. No entanto, ao escolher multiplicar a performance de si, promove-se a diluição da referência, justamente porque, entre o Autor Implícito e o narrador-escritor, interpõe-se o ator que apenas representa seu papel sem comungar, muitas vezes, da ideologia do **Autor**.

Desse modo, a postura de desconfiança do Autor deve-se ao jogo próprio do ator como narrador no teatro épico, dado que ele “narra seu papel, com o ‘gestus’ de quem mostra um personagem, mantendo certa distância dele” (ROSENFELD, 1985, p. 161). Não representa, é fato, à maneira tradicional, uma vez que não se transforma por completo; troca de máscaras para melhor se adequar às emoções; monta e desmonta a cena e a personagem que irá representar. O *Autor*, contudo, não o deixa agir livremente em sua atuação, submetendo-o, como vimos, a um controle assíduo e crítico.

Importa lembrar também que o ator épico, “em cada momento, deve estar preparado para desdobrar-se em sujeito (narrador) e objeto (narrado), mas também para

“entrar” plenamente no papel, obtendo a identificação dramática em que não existe a relativização do objeto (personagem) a partir de [seu] foco subjetivo (Idem). Vejamos, então, como se monta um Autor:

ESCRITOR: [...] Represento o autor. Tirar algumas rugas e dar cor a uns tantos cabelos brancos, não é problema para mim. Vou, portanto, deixar esta prisão [...] e, se mo permitem, irei ocupar o lugar daquele que, ainda há pouco, era o Escritor quando jovem... (*Senta-se diante dum dos espelhos laterais. Maquilha-se.*)

VOZ DO AUTOR: Com muita pena minha, acredita. Eu gostava mais do outro, do jovem. À medida que tu, actor que me representas, te aproximas do que hoje sou, a minha tristeza aumenta. Mas concordo contigo: anda, faz-te mais novo e representa-me na segunda metade da década de cinquenta. Isso sabes e podes.

ESCRITOR: (*sempre diante do espelho, põe cremes na cara, tiras brancas etc*): Esta ruga desaparece... esta também... mais tom geral aqui... Menos mal! Mais cor nas faces: estou há muito tempo à sombra!... Os olhos... sim, os olhos... mais brilho nos olhos... assim... Não parece mal. (*Virando-se para os espectadores.*) [...] Agora tenho de me vestir convenientemente... (*Escolhe roupa nos cabides: despe-se e veste-se.*) Este casaco... esta camisa... a gravata pode ser esta... Nada mal!... Estas calças de flanela estão bem... OK! Estou pronto. (*Uns passos para o centro.*) Agora serei narrador e protagonista ao mesmo tempo! [...] (SANTARENO, 1987, vol. 4, p. 114-115).

O jogo, como se observa, é complexo, principalmente, porque o ator revela mais de um horizonte de consciência – o dele (como ator), o do narrador e o do personagem –, que se entrecruzam. No caso do pacto autobiográfico, pode-se dizer que ele é desestabilizado porque o ator-narrador não se comporta totalmente como se fosse o autor, pondo em dúvida o fato de que o “eu” pronunciado no palco remete ao nome escrito na capa do livro (LEJEUNE, 2008). Por outro lado, transformar a si mesmo num outro (ou em outros) implica em performance, ainda que o ator da representação épica mantenha-se distante da personagem. Se toda autobiografia promove uma autofiguração, então a *performance* santareniana, ou melhor, o seu modo de atuação em *Português, escritor...*, mostra-nos que ele adotou outro caminho para falar de si: recria-se no entre-lugar, entre o representável da linguagem e o representável de si mesmo. Com isso, parece que no processo de “ressemantização do sujeito pelo sujeito” (SANTIAGO, 2008) ocorre um desdobramento entre sujeito (narrador) e objeto (narrado), uma vez que o passado do Autor se objetiva em face do Escritor atual, que invade a cena por meio do corpo do ator. Simulacro do simulacro.

O jogo performático também é problematizado porque Santareno brinca com as convenções teatrais e com as criaturas da própria obra, inclusive com a autofiguração de si. Por exemplo, além de montar e desmontar a personagem diante do público, para contar a história do Autor, o dramaturgo vale-se de encenações das ações da personagem, para logo

depois ampliar a cena com os comentários e explicações do narrador *Escritor* (adulto). Em virtude disso, vê-se que o ator executa um jogo difícil entre a metamorfose e o distanciamento (ROSENFELD, 1985), o que problematiza o fechamento da figuração de si.

A título de exemplo, o escritor ressurge como um menino de dez anos de idade. Encontra-se em sua casa com seus pais, quando três agentes da PIDE, com os rostos cobertos com máscaras, empunhando pistolas, invadem-na e revistam as gavetas dos móveis à procura de bombas e/ou documentos que comprovariam sua participação na militância política. Diante daquela experiência, o *Escritor quando menino* chora em silêncio; apavora-se com a truculência da Polícia Internacional; presencia, cheio de terror, o pai apanhando enquanto sua mãe implorava para que não o prendessem novamente. Tomado pelo desespero e um pequeno vestígio de coragem, o Escritor ainda tenta libertar seu pai, batendo às cegas nos policiais. Esse ato, contudo, fará com que o 2º policial lhe agrida, jogando-o ao chão. A cena é angustiante, é fato. No entanto, quando o público poderia começar a ser envolvido, surge o *Escritor* (adulto) interrompendo a ilusão teatral, dirigindo-se à plateia para analisar e comentar a cena:

ESCRITOR: (*para o público; ironia amarga*): Melodrama puro, como vêem! Mas eu habituei-me ao melodrama na vida real. De tal modo que, sempre que o via no teatro, o achava natural, igual à própria vida. Talvez por isto, nunca hesitei em recorrer a ele nas peças que escrevi. Foi assim a minha infância, a minha adolescência. O meu pai volta e meia estava preso. Como vivíamos do trabalho dele, durante esses longos períodos de prisão tínhamos dificuldades econômicas. Não era verdadeiramente a miséria, mas quase. A minha mãe ia ficando cada vez mais triste, mais azeda e revoltada... (SANTARENO, 1987, vol. 4, p. 31-32).

Primeiro, pode-se observar que “na medida em que o ator, como porta-voz do escritor, se separa do personagem, dirigindo-se ao público, ele abandona espaço e tempo fictícios da ação” (ROSENFELD, 1985, p. 161). Relativizando o tempo-espaço no teatro, a cena que o público tinha assistido ainda é analisada e denunciada como filiada ao melodrama. Assim, o porta-voz do Autor, utilizando-se do comentário para criar um horizonte bem mais amplo do que o da personagem-escritor, rompe-se com a ilusão da representação. Depois, incorpora a personagem, retomando seu objeto narrativo – a vida do escritor na infância e adolescência. Em razão disso, não só se ampliam as informações sobre as consequências da militância do Pai do suposto autor, mas também aponta para a faceta performática da assinatura santareniana, dado que se refaz a cada cena, se (re)inscreve ao mesmo tempo em que se dissolve entre o palco e a vida.

Durante todo o texto, o dramaturgo também irá descentralizar a atenção em si porque, depois da encenação, seguida de comentários, talvez, para que o público se lembrasse do que viveu, intercala os diálogos com o uso constante de técnicas de distanciamento. Por exemplo, o diálogo entre a Mãe e o *Escritor quando menino* é intercalado com a projeção de imagens sobre as técnicas de tortura da PIDE:

No écran grande, do fundo, surgem imagens do interrogatório do Pai, na PIDE. Perguntas sobre perguntas, às quais o Pai se recusa a responder. Agridem-no a soco: não responde, com sangue a escorrer pelo nariz. Está exausto pela luz intensa no rosto. [...] No écran, vemos um polícia aproximar-se violentamente do Pai, deitar-lhe a mão ao sexo e torcer-lhe os testículos. Grande plano com o rosto do Pai contraído num esgar terrível de dor (SANTARENO, 1987, vol. 4, p. 32-33).

Assim, ao inserir elementos e informações que pedem uma leitura também referencial, promove-se a transgressão do “pacto ficcional” (LEJEUNE, 2008). No entanto, ainda que este tipo de recurso nos afaste de uma autofiguração fechada do Autor, parece que denunciar o contexto opressivo do qual fazia parte é uma forma tênue de manter vestígios de si, além de reforçar sua assinatura como combatente da ditadura e de suas práticas de tortura. Em razão disso, as relações entre teatro e vida vão seguindo num jogo que ora apontam para o carácter metateatral da peça ora para afirmar que a vida nada mais é do que a representação de papéis.

Deste texto ficcional permeado de vestígios autobiográficos, lançamos mão de outra passagem que traz informações sobre o autor, quando ele era apenas um desconhecido:

ESCRITOR: [...] Na Universidade [em Lisboa], tinha finalmente encontrado amigos, companheiros com mesmo ideal. Ouviam-me, apreciavam-me. Foi por esse tempo que eu comecei a publicar os primeiros artigos em jornais e revistas de quinta ordem. O prazer que essas prosas inocentes me davam, como eu gostaria de as ler e reler impressas, como que trombetas triunfantes admirava o meu nome escrito em letra grossa de tamanho médio! [...] (SANTARENO, 1987, vol. 4, p. 50).

No trecho acima, é possível vislumbrar como se inicia o processo em que o nome de um autor começa a se insinuar na cena literária, antes de se transformar numa assinatura. Assim, se a função autoral comporta simultaneamente uma pluralidade de “eus” (FOUCAULT, 2013), é possível ver uma figuração de si devido ao uso de alguns signos como os pronomes pessoais e a auto avaliação crítica do início de sua carreira. O nome próprio – escrito em letra grossa de tamanho médio –, por sua vez, torna-se uma ficção a que o Autor se agarra para mostrar, a si e aos outros, esse traço como origem. O estatuto do

nome nos possibilita também ver o autor como aquele que escreve e publica, inscrevendo-se a um só tempo no texto e no mundo concreto como linha de contato entre ele.

Com a passagem do tempo, o jovem que se iniciava como escritor cede lugar a um narrador mais lúcido, casado e com um filho, que continua a rememorar o passado como forma de manter os fatos reais vivos. Igualmente, é comum encontrar em algumas passagens de *Português, escritor...* pistas sobre o que deveria ser sua própria dramaturgia. Assim, a personagem que ressurgue não é só a imagem do futuro escritor, mas também daquele que iria reafirmar, durante toda a sua vida, o teatro como uma das armas de ação contra a ditadura: “– Eu sou, hei-de ser um escritor. Escrever é para mim, o meio mais natural de intervir. Nem todos servem para a acção direta” (SANTARENO, 1987, vol. 4, p. 65). Se levarmos em consideração o que o teatrólogo, sempre objetivo em suas proposições, afirmou, em diversos momentos que: “o teatro português [...] não poderá ser outra coisa que não seja denúncia em primeiro lugar, e depois, esperança político-social (ou religiosa) ou a contemplação desesperada do absurdo” (SANTARENO, s/d *apud* BARATA, 2002, p. 11)⁶, é possível dizer que, em algumas passagens de *Português escritor...*, a *persona* do dramaturgo está presente na configuração de suas personagens autores-narradores. Entrelaça-se, assim, trajetória ficcional e a biográfica.

Na segunda parte do texto, por meio da Voz do Autor, a fronteira entre vida e ficção é embaralhada mais uma vez porque, conforme se observa na passagem abaixo, os dados autobiográficos “traduz o caráter reflexivo da subjetividade criadora com os fatos da realidade que [a] condicionam e os da existência que conformam [...]” (SANTIAGO, 2008) o sujeito Bernardo Santareno.

VOZ DO AUTOR: [...] escrever é vitalmente necessário para um escritor. No meu caso, teatro, visto que, bom ou mal, sou um dramaturgo. Escrever é vital, digo, porque compensa um pouco a minha neurose e porque, pela imaginação, posso dizer o que eu quiser, vingar-me de muitas pessoas e coisas, castigar muitas outras, beijar outras ainda... Depois, sempre com a minha imaginação – só com ela, por enquanto! – posso sentir o meu público, o público português, auscultá-lo, acirrá-lo ou amarrá-lo, dizer-lhe as coisas que ele sabe, soube sempre, mas não é capaz de exprimir. E, sobretudo, posso *dizer-me*, sofrer acompanhado! Sofrer acompanhado é muito importante, para um homem de teatro. Sei que esta é a minha última peça, já vo-lo disse. Não tenho alento, nem vontade, nem vida para mais. Será minha despedida... E como tudo fica mais grave quando vos digo, sinceramente, isto! Como a mentira seria feia, monstruosa, numa obra destas! Vou ter o maior dos cuidados, prometo. [...] (SANTARENO, 1987, vol. 4, p. 86-87).

⁶ “[...] el teatro português no puede dejar, de recorrer, uno de estos dos caminos. Por eso mismo, no podrá ser otra cosa que no sea denuncia en primer lugar, y después, esperanza político-social (o religiosa) o la contemplación desesperada del absurdo” (*apud* BARATA, 2002, p. 11, tradução sob nossa responsabilidade).

Nota-se que o foco se desloca entre a subjetividade do autor, de um lado, e o desejo de dar uma função social para a literatura. No meio, a dramaturgia surge também como um outro modo de reinventar, no ato da escrita, as experiências que viveu, suas proposições literárias, seu modo de encarar a produção poética, a recriação da realidade e de si. Dessa forma, levando em consideração a trajetória de vida de Bernardo Santareno, pode-se dizer que não se trata apenas da memória subjacente à voz que narra, mas também do autor do texto. Mais uma vez, a expressão “Escrever é vital” evoca o sentimento mais caro ao dramaturgo: a necessidade do teatro como modo de intervenção política e subjetiva.

Ao filiar-se ao teatro épico, *Português, escritor...* não apresenta apenas “relações inter-humanas individuais [...], mas também as determinantes sociais dessas relações” (ROSENFELD, 1985, p. 147). Se levamos em consideração que o homem deve ser visto no “conjunto de todas as relações sociais”, então podemos entrever, na performance santareniana, o desejo de representar a si como parte integrante do drama vivido em Portugal. Por fim, é fato que Bernardo Santareno nunca recusou a admitir a importância que a dramaturgia tinha em sua vida e jamais negou que ficcionalizava a história e a vida da sociedade portuguesa em seus textos teatrais. No entanto, a manipulação de dados autobiográficos lado a lado com o ficcional, cria um efeito de real mais consistente porque apoia-se no efeito de sinceridade, inerente ao jogo performático da autotransfiguração de si.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSUMPCÃO, Maria Elena Ortega. *O Dramático e o Épico em Bernardo Santareno*. Tese (Doutorado em Letras) - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986.
- AZEVEDO, Luciene. Autoria e performance. *Revista de Letras*. São Paulo, v. 47, n. 2, p. 133-158, jul./dez., 2007.
- _____. Machado, Machadinho, Machadão. *ArtCultura*. Uberlândia, v. 10, n. 17, p. 35-45, jul./dez., 2008.
- BARATA, José Oliveira. Continuidad y ruptura en la literatura dramática portuguesa. *Las puertas del drama*. Revista de La Asociación de Autores de Teatro, Madrid, Siglo XXI, n. 11, p. 8-12, verano, 2002. Disponível em: <http://www.aat.es/pdfs/drama11.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2014.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense. 1988. p.65-70.
- BENNINGTON, Geoffrey & DERRIDA, Jacques. Nome próprio. Assinatura. In: _____. *Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.
- BOTTON, Fernanda Verdasca. *A lira assassina de Orfeu: Bernardo Santareno e os intertextos de O Inferno*. São Paulo: Todas as Musas, 2011.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pal Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DERRIDA, Jacques. Nietzsche: Políticas del nombre propio". In: _____. *La filosofía como institución*. Barcelona: Juan Granica, 1984.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema* (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. p. 268-302.
- HANSEN, J.A. Um nome por fazer. In: _____. *A Sátira e o engenho*. Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. São Paulo: Cia das Letras, 1989. p. 13-22.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. Jovita Maria Gerhein Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- LOPONDO, Lílian. *Bernardo Santareno: a tragédia contemporânea e a tradição aristotélica*. São Paulo: Ed. Mackenzie, 2000.
- MARTINHO, Francisco C. P. O pensamento autoritário no Estado Novo português: algumas interpretações. *Locus: Revista de História*. Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 9-30,

jul./dez., 2007. Disponível em: <http://www.ufjf.br/locus/files/2010/02/15.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2014.

MEDEIROS, Ana. Paula. *Do teatro de Bernardo Santareno*. Coimbra: Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1996.

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

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

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SANTARENO, Bernardo. Português, escritor, 45 anos de idade. In: _____. *Obras Completas*. Organização, posfácio e notas introdutórias de Luiz Francisco Rebello. Lisboa: Ed. Caminho, 1987. v. 4. p. 09-140.

SANTIAGO, Silviano. Meditações sobre o ofício de criar. *Aletria*, v. 18, p. 175-179, jul./dez., 2008.