



A promessa de Bernardo Santareno: quando a arte reivindica o direito à liberdade

A promessa of Bernardo Santareno: when art claims the right to freedom

Solange Santos Santana¹

Resumo: O texto dramático *A promessa*, de Bernardo Santareno, pode ser visto como a expressão da ironia militante do dramaturgo. Este mecanismo se presentifica por meio de recursos literários diversos, e se torna uma estratégia de desvelamento das ideologias dominantes. Diante disso, objetiva-se, neste artigo, demonstrar como a construção das personagens, a interdiscursividade e a paródia se conjugam em *A promessa* para a ampliação de sua ironia direcionada aos discursos autoritários e sacralizados. Estes mecanismos literários participam da estruturação de sua obra, recuperando o já-dito por meio da presença de um contexto histórico e de discursos bem delimitados que permeiam o ficcional.

Palavras-chave: Bernardo Santareno, *A promessa*, ironia, interdiscursividade, paródia.

Abstract: Bernardo Santareno's dramatic text *A promessa*, can be seen as the expression of his militant irony that makes itself present through several literary devices, becoming an unveiling strategy of dominant ideologies. Therefore, the aim of this article is to display how the construction of characters, the interdiscursivity and the parody come together in *A promessa* to expand its irony directed at authoritarian and sacralized discourses. These literary mechanisms take part in the structure of Santareno's work, recovering the already-said through the presence of a historical context and well-defined discourses which permeate the fictional field .

Keywords: Bernardo Santareno, *A promessa*, irony, interdiscursivity, parody.

1.

Em **Teoria e política da ironia**, Linda Hutcheon afirma que a ironia é um modo de combate usado “[...] para deslocar e aniquilar uma representação dominante do mundo, uma paixão que é vista como especialmente crucial quando os discursos estabelecidos e dominantes mostram grande capacidade absorvedora” (HUTCHEON, 2000, p. 54). Acredita-se que é através desse recurso e da postura crítica perante o mundo que a cena política da ironia se instaura na literatura, desconstruindo, intencionalmente, modelos de conduta

¹ Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

pré-existentes, verdades estabelecidas e indo de encontro à moral vigente ao apontar incongruências da vida moderna portuguesa.

Considerado o maior dramaturgo português do século XX, Bernardo Santareno (1920-1980) sempre fez uso de jogos irônicos em sua dramaturgia, os quais provocam desde o distanciamento até a denúncia social, principalmente, quando recria as condições de opressão e de aniquilação das individualidades em Portugal na época de Salazar. Nessa linha, os discursos autoritários e sacralizados foram alvos constantes de sua sátira, uma vez que por meio desse recurso, Santareno pôde desconstruir modelos de conduta, além de desvelar as esferas da sociedade ligadas a eles.

Suas estratégias, geralmente, partem da construção de personagens que, ao invés de funcionarem como porta-vozes do modelo social vigente, apontam para a fragilidade que o permeia, agem e falam pelo avesso, afastando-se daquilo que acreditam ser e defender. Os textos teatrais do dramaturgo transformam-se, assim, em “o elemento que permite construir e modificar as relações entre os interlocutores, seus enunciados e seus referentes” (MAINGUENEAU, 1997, p. 20). Por isso, o enfoque a ser adotado em nossa análise é o de articular o literário e o social, buscando mostrar as relações que vinculam a linguagem à ideologia, e por consequência, a sua desconstrução.

Aqueles que lidam com a obra santareniana podem ver emergir de suas bem traçadas linhas um dos objetos de sua crítica e alvo de sua ironia: a mentalidade religiosa e repressiva em Portugal na época em que produziu sua dramaturgia. Faz-se necessário frisar também que o Salazarismo tinha como matriz ideológico-política o “catolicismo social” originário do pensamento democrata-cristão existente no país no começo do século XX². A Igreja, mesmo com algumas vozes opositoras, por sua vez, não só constituiu um importante suporte institucional do regime, como também contribuiu para promover a

² Segundo Manuel Braga da Cruz, “o pensamento social democrata-cristão, no interior do qual se forjou em Portugal o corporativismo salazarista, constituiu-se (como pensamento político e organização social) na tentativa de resposta doutrinária interclassista ao liberalismo burguês e ao socialismo, nas suas várias expressões teóricas. Daí a sua compreensível natureza pequeno-burguesa e conservadora, que favorecerá aquilo a que [...] poderemos apelidar de *inversão fascizante da democracia cristã* que se operará com o salazarismo” (CRUZ, 1978, p. 267, grifo do autor).

ascensão de Salazar e do Estado Novo (CRUZ, 1978). Este, por seu lado, apoiado em suas concepções católicas, trazia três pilares fundamentais para o fortalecimento da ideologia do regime: Deus, Pátria e Família. A importância, contudo, não era dada nessa ordem, já que a soberania não estava reservada a Deus ou a Igreja Católica, mas ao ditador que não abandonava em seus discursos a ideologia cristã, usada muitas vezes para justificar seus atos.

Levando em consideração o contexto sócio-histórico, pode-se dizer que no texto dramático *A promessa*, a oposição e a crítica santareniana se corporificam através da interdiscursividade e da paródia, mecanismos que participam da estruturação de sua obra, recuperando o já-dito por meio da presença de um contexto histórico e de discursos sacralizados bem delimitados que permeiam o ficcional. Esse imbricamento discursivo é utilizado intencionalmente “[...] para provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tidos como neutros” (BRAIT, 2008, p. 16), sobretudo, por meio do entrecruzamento de vozes que multiplicam e relativizam suas faces. A paródia, por seu turno, pode ser vista em sua obra como a “repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 17).

2.

Para construir *A promessa*, texto dramático de 1957³, Santareno buscou no ambiente dos pescadores da costa portuguesa os elementos que organizam a história das personagens principais, Maria do Mar e José. Além desses, há a presença de Jesus, adolescente cego que tem sonhos premonitórios constantemente; Salvador, ancião, viúvo e pai de José e Jesus; Rosa, mãe de Maria do Mar; e Labareda, contrabandista salvo por Rosa e sua filha.

O texto reparte-se em três atos, desmembrados em cenas que nos permitem adentrar nesse mundo cristão e rústico permeado por forças

³ Este texto foi representado pela companhia de Teatro Experimental do Porto, em 1957, com encenação de António Pedro. Em 1973, foi adaptada para o cinema por António Macedo (REBELLO, 1987).

instintivas, erotismo e repressão dos sentidos que explodem a partir das ações daquelas personagens, pois todas, inclusive as secundárias, estão ligadas à promessa feita pelos noivos, Maria e José, a Nossa Senhora dos Navegantes de que se o pai do rapaz se salvasse da tormenta, com que se deparou em pleno mar, eles se casariam, mas manteriam a castidade⁴. Evidentemente, a ação dramática tem como eixo essa promessa, já que frente à salvação de Salvador, embora saísse aleijado das duas pernas, o casal passa a viver como se fossem dois irmãos, não consumando, como foi prometido, o matrimônio no plano físico.

A interdiscursividade, isto é, o imbricar de discursos, surge, de antemão, a partir do título, cujo vocábulo é oriundo de uma linguagem de natureza religiosa, particularmente, a católico-cristã, o que indicia a intenção irônica de Santareno: dar a entender uma coisa enquanto, no fundo, fala de outra. Com a leitura da obra, verificamos que o dramaturgo pretende, ao invés de fazer apologia às crenças e leis religiosas, problematizar a mentalidade inerente à sociedade portuguesa.

Nesta perspectiva, o interdiscurso irônico acontece também por meio da repetição das promessas, práticas cristãs a que recorrem quase todas as personagens da aldeia de pescadores. Antes de José fazer a promessa que direciona as ações dramáticas, sua mãe, grávida de Jesus, seu segundo filho, igualmente prometeu: “Que nasça ceguinho o filho que trago no meu ventre, se eu não der a Nossa Senhora dos Navegantes um vestido novo de seda azul com bordado de ouro, mais trinta notas de cem: assim Ela salve o meu filho Zé!” (SANTARENO, 1959, p. 79). José estava doente e “desenganado” pelos médicos e sua mãe só viu na prática católica a chance de ele se salvar.

Contudo, ao mesmo tempo em que recupera este tipo de prometimento religioso, o dramaturgo o desconstrói ao promover sua violação, o que implica, em sociedades guiadas pelos valores cristãos, uma série de ofensas a Deus ou aos santos (BAUBETA, 1994). Ao fazer uso dessa estratégia, o dramaturgo relativiza e desvia o olhar do público para outras possibilidades,

⁴ “Salva-os, Senhora, salva-os! Se eles chegarem vivos e sãos, aqui, de rastos, te prometemos que, como Tu e São José, em castidade nos casaremos!” (SANTARENO, 1959, p. 17).

desconstruindo, já de início, a não-reversibilidade⁵ dos papéis atribuídos a Deus, o “poder único”, e ao homem, “vontade desse poder”, na relação que mantém.

Trata Santareno de negar o caráter absoluto da prática e das superstições arraigadas no seio do povo português ao apontar não só para a necessidade de prometer algo a Deus, a uma santa ou à Igreja, com o intuito de alcançar uma graça, como também para o ser humano quebrando regras religiosas, dividido entre a necessidade e o sofrimento porque crê na possibilidade de concretização do castigo divino. À guisa de exemplos, pode-se tomar a personagem Jesus e sua crença de que tinha nascido cego “[...] porque [sua] mãe fez uma promessa que não cumpriu; jurou falso o santo nome de Deus. E foi castigada [...]” (SANTARENO, 1959, p. 79) ou, ainda, o conselho de Salvador à Maria para que ela repense o prometido junto com José:

– Vai falar com o padre, Maria do Mar: promessas assim, não devem fazer-se. Mas se, num momento de aflição, um pobre mortal as faz... deve mudá-las. Vai ter com o senhor Prior, Maria do Mar! Faz o que eu te digo, rapariga... Verás como, depois, tudo mudará nesta casa: vocês não são santos!... (Idem, p. 15).

Decerto, há aqui uma piscadela irônica do teatrólogo, apontando para a desconstrução de outra propriedade do discurso religioso: a negação (ORLANDI, 1996). Enquanto as oposições presentes neste discurso se dirigem à pressuposição do sim no ouvinte, Santareno dá, por meio da fala de Salvador, o poder de dizer não, logo, a não aceitação tácita das ideias e argumentos que veiculam. É por meio dessa retórica pelo avesso que o dramaturgo tentará mostrar os homens como seres imperfeitos, nem um pouco aptos a viverem a castidade, a renunciarem aos desejos e aos prazeres da carne. “Vocês não são santos!”: é o que diz o sábio Salvador e Santareno

⁵ De acordo com Eni Puccinelli Orlandi, as propriedades do discurso religioso estão ligadas a sua não-reversibilidade entre os planos temporal e espiritual (dissimetria), ou seja, apesar de o poder dirigir-se à divindade, nada altera sua subserviência às ordens divinas (ORLANDI, 1996).

àqueles que pregavam leis a ser seguidas a qualquer preço, sem levar em conta o livre arbítrio.

Em *A promessa*, Bernardo Santareno ainda embrenha-se pelos caminhos da religião, colocando-a lado a lado com a violência. Porém, cria um Padre, representante da Igreja, que, apesar das alusões feitas a ele no decorrer do texto, surge apenas no domingo de Páscoa, acompanhado de uma comitiva que recolhe as ofertas pascais, composta por José, mulheres, crianças e um homem velho que traz o crucifixo e os objetos necessários à benção. Ao chegar à casa de Salvador, o Prior, sempre comendo e bebendo, demonstra preocupação com o comportamento de José e Maria e avisa que deseja conversar com o casal na Igreja. Todavia, antes de ir-se embora, lembra-se de uma história que o velho Padre Fernando contou a ele quando ainda estava no seminário.

PADRE – Nunca mais me esqueci deste conto: Era o caso dum homem, boa pessoa, bom cristão, que... Bom, vejam se me entendem: o tal homem vivia numa aldeia serrana, já não me lembro qual?, uma pobre terreola corrida pelos ventos ruins, com chão de rocha dura, sem água... enfim, um verdadeiro desconsolo. Pois aquela gentinha, todos os anos pelo mês de Maio, fazia uma procissão em honra de Nossa Senhora: e sempre enfeitavam o andor da Virgem com malmequeres, giestas, flores de tojo... pobres florinha rasteiras e humildes, visto que outras mais delicadas não nasciam naquela terra ressequida... [...] Pois querem saber o que se meteu na cabeça do bom homem? Cultivar uma roseira, vejam lá: Ali, na pedra do chão, era quase um milagre... Mas ele queria que, naquele ano, a sua oferta à Virgem fosse mais digna d'Ela, diferente da dos outros: rosas! E tanto se desunhou em regas e mais cuidados, que conseguiu: a roseira floriu! (*Risos, exclamações das mulheres.*) [...] (*Imperturbável.*) E no dia da procissão, ajoelhado diante da planta, nem que ela fosse o Santíssimo Sacramento!, o velhote, de manhãzinha cedo, tratou de colher as rosas: eram só cinco ou seis, e bem enfezadinhas, valha a verdade... Depois, todo ufano, pôs-se a caminho, direto à Igreja: O pior foi que... Querem saber, querem vocês saber o que aconteceu ao homenzinho? Quando ia a passar o monte, levantou-se uma rabanada de vento, de tal jeito, que as pétalas das rosas, já de si fraquinhas,

voaram pelos ares, num instante! Vêem bem, anh? Pétafas, foifas... tudo. Quando chegou junto ao andor de Nossa Senhora, o homem mostrava nas mãos apenas cinco ou seis miseráveis pés de rosa, secos e feios, sem flor nem foifas, só com espinhos!: Foi isto mesmo que ofereceu à Virgem... (*As mulheres riem, troçam*) diante da surriada dos outros todos, que apresentavam grandes braçadas de flores campestres, mais simples e menos delicadas, resistentes a todos os ventos! (*Silêncio: fixa profundamente José e Maria do Mar, que baixam a cabeça.*) Tanto se quis apurar, tanta ambição pôs naquela oferenda, tão diferente a quis dar dos outros, que... (SANTARENO, 1959, p. 68-69).

De um lado, temos a história de um bom cristão; de outro, um desejo do impossível que equivalem à trajetória de José e a sua promessa para Nossa Senhora dos Navegantes. Os dois homens pretenderam mais do que eram capazes de ser e doar à Santa e à Virgem. Os dois são iludidos pela própria vida quando acreditaram que saíram vitoriosos em seus propósitos. Por isso, José, entendendo que a mensagem se dirigia a ele e a sua promessa, retruca enervado. Sua fala será, no entanto, o argumento de que o padre precisava para fechar sua linha de raciocínio:

JOSÉ – Mas Deus bem viu os trabalhos que esse homem passou, pra Ihe poder dar coisa melhor que os outros... Deus bem viu! E, neste mundo ou no outro, Ihe terá dado o pago...

PADRE (*Com intenção*) – Aquela terra, não era terra de rosas; mas de giestas, de alecrim, de tojo: eram estas, só estas florinha pobres!, que Deus pedia àquela gente. E mais nada. Rosas? Isso era ir contra a natureza, forçá-la!... (Idem, p. 70).

Antes de tudo, fica claro que o conto narrado pelo padre funciona como uma parábola cuja função é a de transmitir uma mensagem indireta, por meio da comparação e da analogia, acerca do ato de prometer o que não está ao alcance dos fiéis. Não se devem prometer rosas se a terra não está apta ao seu cultivo tanto quanto não se dever forçar a natureza humana, prometendo apagar a sexualidade inerente aos homens. A narrativa do fracasso humano

possui um alvo, provoca o riso e a troça das mulheres que a ouvem, o que as colocam implicitamente em situação de cumplicidade, dignificando-as pelo sentimento de triunfo que nasce da superioridade (PAIVA, 1961) em relação a José, uma vez que não prometerem o impossível, o que, por consequência, nega o caráter de extraordinário vinculado até então a ele e a sua promessa.

Ainda, pode-se ler a passagem acima como estratégia utilizada pelo dramaturgo para promover o distanciamento, prática oriunda do teatro brechtiano⁶, alcançada quando Santareno cria uma *dramatis personae* que esclarece o sentido da peça, antes do desfecho final. Com isso, a nosso ver, o teatrólogo tenta manter o espectador distante da representação para assumir uma atitude crítica diante do espetáculo/leitura e, *a posteriori*, do mundo.

Nesse breve espaço de tempo, parar-se-á de se preocupar com as atitudes de Maria, com a dor de José ou com as ações que virão no desfecho final, uma vez que apenas ouvimos o narrador. A plateia distancia-se, observa e começa a refletir sobre a situação, para depois retornar à leitura e olhar o homem como objeto de investigação e a vida como tem de ser.

O Padre surge como o porta-voz do bom senso e, apesar de ser membro da Igreja, mostra-se imparcial e objetivo o suficiente para dizer aos homens que eles não devem desejar ser o que não podem, tampouco agir contra sua própria natureza. Assim como aquele senhor quis plantar e colher rosas num lugar onde só nasciam giestas, José andava por caminhos pedregosos ao tentar, a todo custo, manter a promessa. Representar um padre que não defenda a subserviência humana diante do Todo Poderoso e da Igreja, logo, a manutenção do prometido, pode ser visto como uma ironia que possui alvo direto: a falsa hegemonia daqueles que criavam as leis morais, religiosas e sociais, sem levar em conta que nem sempre o ser humano poderia ser guiado por manuais e dogmas.

⁶ Sabe-se que Brecht utiliza-se de artifícios como cartazes; desenhos; canções; personagens que se distanciam de suas próprias ações ao falarem de si em 3ª pessoa; gestos ao invés de palavras; apresentação antecipada de episódios com o objetivo de “privar o palco (e o público) de todo sensacionalismo temático”, além de fazer uso de interlúdios que esclarecem o sentido da peça, intencionalmente, para interromper a ação e promover “o confronto constante entre a ação teatral, mostrada, e o comportamento teatral, que mostra essa ação” (BENJAMIN, 1993, p. 88), o que, conseqüentemente, distancia a plateia do que está sendo encenado e promove a reflexão.

Maria do Mar, sem dúvida, é um dos exemplos dessa impossibilidade no teatro santareniano. A personagem quase sempre usa de ironia quando alude a José e a sua devoção. Contudo, há outro momento essencial para a reviravolta final na postura dele. Ouçamos o que Maria diz sobre ele depois que Rosa pede-lhe que se apresse na arrumação da casa para recebê-lo e ao prior no domingo de Páscoa:

– [...] Vossemecê não entende, minha mãe!? Vai vê-lo: não tarda a aparecer aí, todo ufano, a rebentar de presunção dentro da vestimenta encarnada... disso, disso é que ele gosta, minha mãe! De mim? Ai, deixem-me rir... O meu homem é santo! Veja lá, rica mãezinha da minha alma, a sua filha tem um homem... santo! Saiu-me na rifa esta criatura... E olhe que ainda tenho muitas graças que dar a Deus!... (*À lareira*) Quer que bote esta carne na mesa, mãe?... (*Gesto afirmativo de Rosa*) Ora vossemecê bem sabe que **aos santos a gente, qualquer infeliz mortal, pode fazer todo mal que quiser... não é assim? Bate-se-lhes numa das faces e eles dão logo a outra!** (SANTARENO, 1959, p. 44-45, grifo nosso).

O desprezo de Maria pode ser sentido claramente, principalmente, porque ela usa a ironia em sua forma elementar – a retórica –, ou seja, diz que o marido é um santo querendo significar que a postura dele, ao invés de uma graça, foi sua desgraça. Ao final da fala da personagem acontece o desvirtuamento da passagem bíblica presente no *Evangelho Segundo São Mateus*, na qual Jesus, diante da multidão, reinterpreta a *lei do talião*:

– Ouvistes que foi dito: *Olho por olho e dente por dente*. Pois eu vos digo: Não resistais ao malvado. Se alguém te bater na face direita, oferece-lhe também a outra. E se alguém quiser te processar para tirar-te a túnica, deixa-lhe também o manto. Se alguém te obrigar a carregar-lhe a mochila por um quilômetro, leva-a por dois. Dá a quem te pede e não voltes as costas ao que deseja um empréstimo (BÍBLIA SAGRADA, 2001, p. 1163).

Muitos interpretadores do *Novo Testamento* apontam que, nesta passagem, Jesus convida a todos a não responder à violência com violência, uma vez que o melhor caminho para romper o círculo da opressão e da injustiça é responder ao mal com o bem. Ao usar uma das lições do Cristianismo, desvirtuando-a para depreciar José e sua fé, ocorre a imitação paródica, combinada com o sentimento de desvio irônico, uma vez que há um efeito de deslocamento entre a forma sacralizada e a forma atual pronunciada por Maria, cuja intenção é inferiorizar seu marido ao tomá-lo como um resignado, incapaz de agir pela vingança.

Mas apesar de permear seu texto com discursos e vocábulos religiosos, os ensinamentos de resignação cristã não prevalecem nesse mundo ficcional de Santareno. E, tal qual o Galy Gay brechtiano, o homem santareniano “será desmontado, e depois, sem que dele nada se perca, será outra vez remontado” (BRECHT, 1995, p. 181) porque, afinal, “um homem é um homem”⁷. Dominado pelo ódio, José toma consciência de que não é um “santo” exemplar e que, tampouco, poderá oferecer a outra face àqueles que trouxeram, em sua opinião, a infelicidade para sua vida. Abandona a passividade que mantinha diante do mal – o ciúme, o sarcasmo da esposa, as atitudes de Labareda e os vestígios da traição – e começa, então, a por em prática o princípio *olho por olho e dente por dente*, distanciando-se do ideal religioso, porém, “às leis do mundo se conformando”. Logo, renega Nossa Senhora dos Navegantes, a primeira a ser responsabilizada por tudo de ruim que lhe acontecia. Observem em sua fala, dirigida à imagem da santa e a seu pai, os resquícios da pena do talião:

– (*Num urro feroz, para a imagem do oratório*) Acabou-se, acabou-se a promessa! Mentiste-me, atraçoaste-me, tu também. Mas vais ver, **vais ver como eu sei tirar a desforra!** Tu, santa, tu também não prestas: és de barro, não falas, não ouves... Mentideira! Acabou-se, já não te quero! Estás a ouvir-me, santa? Olha, cuspo-te... (*Executa*) Enganaste-me... Não te quero ver mais! (*Atira,*

⁷ Aqui, utilizamos a edição brasileira da editora Paz e Terra de 1995. No entanto, o texto dramático *Um homem é um homem* (A transformação do estivador Galy Gay, nas barracas militares de Kilkoa, no ano de mil novecentos e vinte cinco) foi escrito em 1924-1925.

pela janela, a imagem para o mar) Que te beba o mar ruim! (SANTARENO, 1959, p. 96, grifo nosso).

Todavia, ofender a imagem e arremessá-la ao mar são apenas as primeiras ações da rebelião e da violência do homem José que segue em sua fúria, ampliando sua desforra ao assassinar António Labareda no dia em que se celebra a ressurreição de Cristo, tornando-se “da noite para o dia, um assassino vulgar”. Depois de matar seu opositor e cortar-lhe “as partes vergonhosas”, além de disparar três tiros em seu peito, desvirginará Maria, dominado pelo furor e pelo desejo, libertando-se simultaneamente de todas as vedações religiosas.

3.

Em virtude desses elementos que se contrapõem de forma explícita, as formas de recuperação do já-dito em *A promessa* têm como objetivo ruir, muito mais do que as práticas religiosas, a mentalidade do homem português, suas crenças asfixiantes e limitadoras. E, isso se concretiza, principalmente, pela intimidade que a ironia santareniana mantém com os discursos e representações que ela contesta, já que o dramaturgo “[...] apropria-se de seu poder para deslocar e aniquilar uma representação dominante do mundo” (TERDIMAN, 1985 *apud* HUTCHEON, 2000, p. 54) por meio também da interdiscursividade e da paródia. O mais interessante é que no desfecho, a nosso ver, temos as provas do ponto de vista do dramaturgo de que a libertação do homem de todas as amarras sociais, católicas e políticas poderia ser conquistada apenas pelas mãos de quem sofria a opressão, ou pelo menos, ambicionada. Eis o que está em questão na obra santareniana: o livre arbítrio.

Outrossim, a visão de mundo presente em *A promessa* é distinta daquela presente nas tragédias gregas, uma vez que enfatiza a liberdade individual do homem como mola condutora de seus atos. Ao invés da personificação de suas personagens como marionetes a mercê de forças superiores como o destino, o Estado e a Família, surge o herói que age e toma as rédeas de sua vida.

Nesse sentido, as personagens criadas por Bernardo Santareno atestam essa peculiaridade do homem moderno tributário do mundo judaico-cristão, constituído pela noção de livre-arbítrio (KIERKEGAARD, 1969). José é um dos exemplos dessa oscilação entre os variados caminhos que se entrecruzam a sua frente – ser santo, ser marido ou ser pecador – até que as circunstâncias o guiem em sua tomada de decisão. Reconhece-se livre e capaz de ser responsável por suas escolhas, mas também está cômico de que suas ações terão consequências. É de seus próprios atos que provém o trágico, e não mais da força subjulgadora das determinações divinas.

Em vista dessa breve análise, fica claro que não há como negar que a literatura dramática santareniana é a expressão de um homem que possuía objetivos explícitos de promover o desmascaramento das amarras sociais, buscando a conscientização da audiência que, assim como ele, testemunhou a repressão social e sexual, para que lutasse por sua dignidade em face de todas as formas opressoras. Reveste-se, assim, de uma índole reivindicatória do direito à liberdade.

Bibliografia:

BAUBETA, Patricia Anne Odber de. A quebra da promessa em Dias Gomes, Santareno e Albert Camus. **Revista Colóquio/Letras**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, n. 132/133, p. 135-146, abr. 1994.

BENJAMIN, Walter. **Que é teatro épico?** Um estudo sobre Brecht. Em: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, Arte e política**. Ensaios entre literatura e História da cultura. 6 ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1993. p. 78-90.

BÍBLIA SAGRADA. 45 ed. Coordenação geral de Ludovico Garmus. Petropolis: Ed. Vozes, 2001.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. 2 ed. rev. Campinas: Ed. UNICAMP, 2008.

BRECHT, Bertolt. **Um homem é um homem**. Em: BRECHT, Bertolt. **Teatro Completo**. Tradução de Fernando Peixoto. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

CRUZ, Manuel Braga da. As origens da democracia cristã em Portugal e o salazarismo (I). **Análise Social**, Revista do Instituto de Ciências Social da Universidade de Lisboa, v. 14, n. 54, p. 265-278, 1978. Disponível em:<<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223988915Z1mDH4ho6Op62BU0.pdf>>. Acesso em: 14 jun. 2011.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

KIERKEGAARD, Soren Aabye. **Estudios Esteticos II** (de la tragedia y otros ensayos). Tradução espanhola de Demetrio G. Rivero. Madri: Guadarrama, 1969.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso**. 3.ed. Tradução de Freda Indursky. Campinas: Pontes, 1997.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso**. 4.

ed. Campinas: Pontes, 1996.

PAIVA, Maria Helena de Novais. **Contribuições para uma estilística da ironia**. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, 1961.

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

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