

Felizmente há luar!, a fábula histórica de Sttau Monteiro

Márcia Regina Rodrigues

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

RODRIGUES, MR. *Traços épico-brechtianos na dramaturgia portuguesa: o render dos heróis*, de Cardoso Pires, e *Felizmente há luar!*, de Sttau Monteiro [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. 147 p. ISBN 978-85-7983-114-0. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-Non Commercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

4

FELIZMENTE HÁ LUAR!, A FÁBULA HISTÓRICA DE STTAU MONTEIRO

*De facto, das colinas de Lisboa
vê-se arder ao longe a fogueira
que consome o corpo do general.
E são essas chamas, essas sinistras
labaredas, que cento e quarenta e
sete anos depois voltam a ser vistas
a distância. Quem no-las mostra?
Quem no-las faz ver? O autor desta
tragédia descarnada e vibrante que
chegou ao limiar da arte dramática
no momento predestinado para
nos apontar as labaredas de uma
fogueira que nunca mais se apagará.
(Simões, 2004, p.141)*

Na esteira de *O render dos heróis*, de Cardoso Pires, *Felizmente há luar!* (1961), fábula histórica de Luís de Sttau Monteiro (1926-1993), trata, também de forma alegórica, dos tempos do salazarismo. A peça narra os fatos históricos de Portugal referentes às aspirações liberais que precederam a Revolução de 1820, e conta com o trabalho do leitor/espectador para fazer uma reflexão sobre os acontecimentos narrados a fim de analisar criticamente o regime político di-

tatorial de Salazar. Assim, a retomada do episódio histórico é uma forma de falar do passado com vistas à análise do presente. Para tanto, Sstau Monteiro se vale de técnicas do teatro épico brechtiano, compondo um texto em que a narração, as orientações sobre a linguagem gestual dos atores e sobre as intenções das cenas são elementos estruturais e fundamentais para a caracterização épica da peça no sentido brechtiano.

A matéria histórica de *Felizmente há luar!* é o episódio da Conspiração de 1817. Sob a acusação de conspirarem contra o governo e instituições vigentes, muitas pessoas foram presas e 12 delas, depois de processadas e rapidamente julgadas, foram sentenciadas à força. A peça narra, com efeito, os acontecimentos relacionados à prisão e execução do general Gomes Freire de Andrade (1757-1817), acusado pelos governadores do reino – William Beresford, o Principal Sousa e D. Miguel Pereira Forjaz – de ter sido o líder da Conspiração Liberal. Gomes Freire, que se opunha ao domínio inglês sobre Portugal durante a ausência de D. João VI, foi preso em 1817, com mais outros conjurados, tendo sido enforcado e seu corpo queimado publicamente em Lisboa no mesmo ano. Oliveira Marques (1998, p.15) explica que a execução

teve profunda influência no surto de uma consciência liberal entre o Exército e a burocracia. Longe de evitar futuras rebeliões, apenas serviu para as estimular, uma vez que os opositores ao regime, e com eles muitos outros até então indiferentes, se convenceram da tirania dos governantes e da impossibilidade de conseguir, por meios pacíficos, quaisquer modificações no *statu quo*.

Dividida em dois atos, a peça é construída principalmente pelo embate verbal entre as personagens que veem em Gomes Freire um aliado do povo, a lutar pelos interesses do povo (o Antigo Soldado, os populares, Sousa Falcão e Matilde de Melo), e as que veem nele um contestador do Poder

vigente e, por isso, um general perigoso (os governadores do reino e os denunciantes: Vicente, Sarmento e Corvo). O primeiro ato expõe as maquinações dos governadores do reino que, a qualquer custo, querem nomear um líder para a conspiração liberal da qual ouviram falar. Para isso, contratam verdadeiros espíões – os denunciantes Corvo, Vicente e Moraes Sarmento –, a fim de descobrir algum comprometimento. O anúncio, feito pelos denunciantes, do nome de Gomes Freire aos governadores do reino encerra o primeiro ato. No segundo ato, nomeado Gomes Freire líder da conjura e por isso preso na cadeia de São Julião da Barra, assistimos ao desespero de Matilde, sua companheira, na vã tentativa de pedir aos governadores pela vida do general, cujo fim trágico é narrado nas últimas cenas da peça.

A trajetória de Gomes Freire já tinha sido matéria para dois escritores: Teófilo Braga (1843-1924), que escreveu o drama histórico *Gomes Freire* (1907), e Raul Brandão (1867-1930), que publicou, em 1914, a sua pesquisa documental *Vida e morte de Gomes Freire*.¹ Dessas duas obras, interessa-nos especialmente a de Raul Brandão, pois *Vida*

1 É sabido que, além de romancista, Raul Brandão era dramaturgo, apesar de suas peças não terem recebido a mesma atenção dada aos seus romances. Talvez ele não tenha escolhido o teatro para tratar da trajetória do general Gomes Freire pelo fato de seu contemporâneo Teófilo Braga ter dado expressão literária ao referido episódio no seu drama histórico *Gomes Freire*. *Vida e morte de Gomes Freire* teve três edições publicadas em vida do autor, tendo sido alterado o título da primeira edição, *A Conspiração de 1817* (1814), para *1817: a Conspiração de Gomes Freire* na segunda edição, de 1917. A terceira edição, de 1922, manteve o título da segunda. A quarta edição apresenta uma nota explicativa: “Num exemplar de trabalho da 3ª edição, Brandão introduziu inúmeras correções e alguns acrescentos com vista a uma 4ª edição, na qual o título deveria passar a *Vida e morte de Gomes Freire*” (Brandão, 1990, p.13). Devido à campanha antiliberal da ditadura salazarista, essa quarta edição de *Vida e morte de Gomes Freire*, revista pelo próprio autor (falecido em 1930), foi publicada somente em 1987, com reimpressão em 1990.

e morte de Gomes Freire é a base histórica para a criação de *Felizmente há luar!*, ainda que em nenhum momento Sttau Monteiro cite suas fontes. Simões (2004) define essa obra de Raul Brandão como “um trabalho de investigação e um esboço de dramatização”.

Para o historiador Victor de Sá, no seu prefácio para *Vida e morte de Gomes Freire*, esta obra de Raul Brandão, escrita logo depois de proclamada a República em Portugal (1910), insere-se na “fase de propensão historicista e de registro histórico” (Brandão, 1990, p.6) do autor. Com efeito, *Vida e morte de Gomes Freire* apresenta a transcrição de documentos da época, de material de arquivo (por exemplo, do Arquivo do Ministério da Guerra: Pasta Especial), de notícias de jornal, de cartas inteiras (algumas inéditas até a publicação do livro) redigidas pelos atores dos acontecimentos (por exemplo, carta de Gomes Freire ao seu amigo Sousa Falcão e vice-versa; carta do marechal governador de Elvas, João Lobo Brandão, a Beresford); afora a profusão de notas de rodapé e a bibliografia comentada ao final do volume. Todas essas referências, citadas ou transcritas por Raul Brandão, conferem legitimidade à narração do episódio histórico – daí o valor documental da obra.

O conteúdo do “repositório documental” apresentado em *Vida e morte de Gomes Freire* foi transformado, na peça *Felizmente há luar!*, em diálogos concisos, dinâmicos, resultando em embates de grande dramaticidade, favorecidos pela construção da trama e pela extremamente elaborada caracterização das personagens, com grande capacidade de argumentação e explanação de suas ideias e pensamentos. Por vezes, informações documentadas em notas de rodapé em *Vida e morte de Gomes Freire* passam a ser os conteúdos de falas em *Felizmente há luar!*:

Forjaz ao I. G. Pol.^a 2^a feira, 26 de maio, às 7 da tarde.
[Toda do punho de Forjaz] – Comunica a Beresford o ofício do

Intendente de 26 e as cartas incluídas do Principal Sousa (não estão) e remete resposta a Beresford “estou absolutamente pelo que diz o marechal quanto ao pouco receio que deve haver acerca da segurança dos presos, mas enfim separem-se os que parecer conveniente como estava já determinado e V. S^a julgou necessário. Quanto porém à opinião do Sr. Principal de os mandar sair na Fragata com esta precipitação parece-me muito impolítico e inconveniente; he dar a tudo hum ar de violência e injustiça que servirá às mil maravilhas os projectos dos seus adherentes – quando ainda mal temos na mão as provas da existência de uma infame conjuração que convém aclarar e punir para fazer ceçar a continuação desta gangrena [...] Esta decisão he muito melindrosa para que se tome com ligeireza” (Torre do Tombo: *Pasta Especial*). (idem, p.149-50)²

Em Felizmente há luar!:

PRINCIPAL SOUSA

Não seria preferível meter todos os conspiradores numa fragata, e mandá-los... [...]

D. MIGUEL (*Depois de um momento de espanto.*)

Aqui tem, Reverência, a resposta à sua pergunta. Não! Não e não! Meter gente numa fragata seria dar a tudo um ar de violência e de injustiça que só serviria os projectos dos seus adherentes. É preciso acabar de vez com esta gangrena. Já pensou em alguém, Reverência, que a Deus e ao Estado convenha liquidar? (Sttau Monteiro, 1980, p.73)

Há clara convergência entre as duas obras – a de Raul Brandão e a de Sttau Monteiro – quanto à interpretação

2 O editor de *Vida e morte de Gomes Freire* explica que “A ortografia do texto de Brandão foi actualizada, a dos documentos transcritos conservada. Os nomes próprios, por exemplo, estão pois em grafia actual no corpo do texto, mas aparecem na grafia da época quando constantes em documento citado.” (Brandão, 1990, p.14). Nas citações, obedecemos a essa mesma norma.

dos fatos que implicaram a morte de Gomes Freire e de outros ditos conjurados. Em síntese, ambas denunciam a ação autoritária e extrema praticada pelos governantes contra os contestadores:

Que distância de Raul Brandão a Luís de Sttau Monteiro! E, no entanto, os dois, por igual, compreenderam e sentiram a tragédia de S. Julião da Barra nas suas escuras maquinações, nos seus tremendos subterfúgios, nas suas impiedosas “razões de Estado” alimentadas pela cega obstinação dos que mais depressa renegam a justiça em nome de Deus do que Deus em nome da justiça. (Simões, 2004, p.141)

Os motivos da prisão e execução do general podem ser resumidos em duas falas de *Felizmente há luar!* proferidas por dois dos governadores do reino à Matilde. Quando esta suplica ao marechal inglês que o liberte porque o general não cometeu crime algum, Beresford lhe responde: “A simples existência de certos homens é já um crime” (Sttau Monteiro, 1980, p.108). E o Principal Sousa, ao ser acusado por ela de ter mandado prender e condenar um inocente, “em tom moderador” diz “As razões do Estado...” (idem, p.141). Nesse sentido, concordamos com o comentário de António Quadros (1964, p.241-2) sobre *Felizmente há luar!*:

É o antiquíssimo tema de Sófocles na Antígona patenteando a contradição, para os gregos irresolúveis, entre as leis explícitas do Estado e as leis implícitas de Deus ou da Razão ou de um princípio transcendente ao poder e ao mundo. A actualização histórica, social e filosófica de Luís de Sttau Monteiro alarga, porém, o prisma grego de visão [...] é o que partindo do género antagonico de cisão entre lei implícita e lei explícita, sublinha a angustiosa cisão entre os investidos do poder e o povo.

Gomes Freire não aparece efetivamente em cena, e, na lista de personagens de *Felizmente há luar!*, lemos a se-

guinte indicação: “O GENERAL GOMES FREIRE D’ ANDRADE – que está sempre presente, embora nunca apareça” (Sttau Monteiro, 1980, p.12), o que nos remete a uma semelhante definição em duas obras anteriormente publicadas. Em *Vida e morte de Gomes Freire* temos: “Gomes Freire é um inimigo que, mesmo calado, os incomoda.” (Brandão, 1990, p.223). E no drama histórico *Gomes Freire* – cujo protagonista dá título à obra de Teófilo Braga – lemos a fala de uma personagem (José Pedro Marques, professor do Colégio Militar) que denuncia três nomes de inimigos de Beresford: “... e sempre essa figura, que não aparece, e se sente em toda a parte, Gomes Freire (...)” (Braga, 1907, p.37).³ Sttau Monteiro refere-se ao drama histórico de Teófilo Braga e à obra documental de Raul Brandão de forma indireta, sem citar essas fontes.

Essa “presença” sem aparição de Gomes Freire, ou essa presença que “não aparece”, mas da qual se sabe, suprime a ênfase que se poderia dar à personagem como tal. Não sendo ela figura física, transforma-se em figura simbólica. A cena última de Matilde “a abraçar um ser imaginário”, indica-nos a rubrica, a fazer o gesto de abotoar-lhe o casaco, tendo ao longe e ao fundo o clarão da fogueira, reconstrói uma imagem ou uma memória da figura de Gomes Freire, cuja presença e tudo o que ela pode significar é já tão clara: “Julguei que isto era o fim e afinal é o princípio. Aquela fogueira, António, há-de incendiar esta terra!” (Sttau Monteiro, 1980, p.164), diz Matilde. Assim, os motivos que levaram à morte de Gomes Freire sobressaem-se, ultrapassando sua figura física para torná-la símbolo de resistência, de contestação – e também de esperança, vivificando, por isso, sua presença.

3 Em todas as citações desta obra de Teófilo Braga, respeitaremos a ortografia da edição de 1907.

Papéis e gestos

Ao abriremos o livro que traz a peça *Felizmente há luar!*, deparamo-nos com uma divisão de todas as páginas em duas partes: a da direita, que traz os diálogos permeados de rubricas, como acontece usualmente em textos dramáticos; e a da esquerda, que apresenta rubricas apartadas do texto da fábula – às quais chamaremos de indicações paralelas. Mário Vilaça (1962, p.137), para quem as notas à margem do texto da peça de Sttau Monteiro são “profusas e por vezes repetidas”, sugere que elas sejam ignoradas na encenação. Essas indicações paralelas podem, no entanto, representar uma preocupação com a forma ou estética empregada na encenação; elas constituem, portanto, não apenas orientações do dramaturgo ao diretor, mas refletem o momento político da época da criação da peça, como aponta Barata (1991, p.379):

Mais do que elementos para uma possível encenação (e na altura em que foi escrita representar *Felizmente há luar!* não passava de uma remota hipótese!) talvez o autor pensasse essencialmente numa “leitura orientada”, sabendo que a peça dificilmente ultrapassaria o domínio do literário.

Sem descartar nenhuma das explicações da razão dessas rubricas do canto esquerdo da página, ou “notas à margem do texto”, ou ainda orientações para a leitura, achamos que elas são importantes, pois nos indicam o tipo de gesto a ser assumido pelo ator; apresentam comentários do autor a respeito da situação referida e revelam a preocupação do dramaturgo em tornar clara a pretensão das cenas:

A pergunta é acompanhada dum gesto que revela a impotência da personagem perante o problema em causa. Este gesto é francamente “representado”. O público tem de entender, logo de entrada, que tudo o que se vai passar no palco tem um significado preciso. (Sttau Monteiro, 1980, p.14)

No início do segundo ato, Manuel, alterando o tom de voz, “sai” da personagem que narra – mudando totalmente o caráter da cena – para assumir, de forma alternada, outras duas personagens:

Manuel representa agora, e quase simultaneamente, dois papéis. Quando passa dum para o outro, os seus gestos devem ser rápidos e enérgicos para que o público compreenda o que se está passando.

Fala com ironia, mas a frase deve ser proferida de forma a compreender-se que ainda a dirige à personagem que se afasta.

Agora fala sozinho, e o seu tom de voz é, portanto, o habitual.

Uma esmola por alma de quem lá tem, meu senhor...
 Também sou homem, também tenho fome, filhos que queriam ver homens, olhos para ver o luar, voz para dizer o que sinto, costas que morro a vergar... Uma esmola por alma de quem lá tem, senhor...
(Estende a mão. Num gesto brusco toma a posição do indivíduo a quem estava a falar. Assume uma atitude nobre. Torna-se duro e ríspido). Tome lá cinco réis, homenzinho, e cale-se. Não me toque! Estenda a mão... vá! E deixe-se de lamúrias! Não preciso que me ensine os meus deveres de cristão; eu amo o próximo como a mim mesmo.
(Faz o gesto de quem deixa cair uma moeda na mão dum pobre). Afaste-se! Deixe-me passar. *(Dum salto volta à sua posição inicial, estende a mão e adopta, novamente, o tom de voz anterior)* Muito obrigado, meu senhor! *(Faz uma vênia)* Muito obrigado, meu senhor, pelo favor de me amardes como a vós mesmo. *(Finge examinar a moeda imaginária que acaba de receber).*

No Dia de Juízo, Deus Nosso Senhor levar-nos-á em conta estes cinco réis...
(Faz uma nova vênia e fica todo inclinado com os olhos na personagem imaginária que se afasta. Por fim, endireita-se e fica parado, no palco, em atitude de meditação.)

Esta madrugada prenderam Gomes Freire...
 Levaram-no escoltado para S. Julião da Barra. Já de lá não sai vivo! *(Para o palco)* Que mais sabem vocês da prisão do general? *(Ilumina-se o fundo do palco, que se encontra repleto de gente do povo disposta exactamente como para a cena de abertura do primeiro acto).*

(idem, p. 86-8)

O diálogo estabelecido entre essas duas personagens representadas por Manuel mostra que o dever cristão – de amar ao próximo como a si mesmo – se reduz a uma moeda de cinco réis, ironizando a máxima cristã. Dando a moeda ao pobre, o nobre sente ter cumprido seu dever e ter se livrado de “lamúrias”. Essa pequena peça dentro da peça (protagonizada pelo mesmo ator que representa duas personagens) interrompe uma narração para introduzir outra. Assim, desfaz-se a continuidade cênica, de forma a salientar o caráter episódico da peça, nos moldes do teatro épico brechtiano.

A moeda de cinco réis torna-se então simbólica. Quando Matilde se dirige aos populares – “Você aí, sabe quem eu sou? Tenho lhe dado esmolas vezes sem conta” –, ninguém parece ouvi-la, até que Manuel lhe dirige a palavra:

Todos, aqui, sabemos quem a senhora é, e nenhum de nós é cego ou surdo [...]. Perguntou-nos, há pouco, o que íamos fazer para libertar o general... Insinuou mesmo que éramos responsáveis pela sua prisão, já que tínhamos fé nele... Olhe para nós, Sra. D. Matilde. Abra bem os olhos e veja quem somos e ao que estamos reduzidos [...] Mas nós passamos a vida inteira a ir ter convosco porque também não temos a quem recorrer! E que nos dão, senhores, que nos dão quando lhes batemos às portas no Inverno, com os filhos embrulhados em trapos, tão cheios duma fome que o pão, só por si, não satisfaz? (Pausa) Cinco réis, senhores! Dão-nos cinco réis ou dizem-nos que tenhamos paciência. (idem, p. 120-2)

No meio da fala, Manuel parece voltar-se para o público e para o “povo” do palco: “E o que nos dão, senhores?” Matilde pede a moeda – também ela, como todos ali, não sabe o que fazer. Manuel dá-lhe a moeda, mas não como esmola, e sim como uma medalha, para que a use no peito. Com esse gesto, é Matilde a assumir simbolicamente a função que seria de Gomes Freire, qual seja, a de não per-

der as esperanças e continuar lutando, por isso a luz que iluminava o povo apaga-se e apenas a mulher permanece iluminada no palco.

Tanto nas indicações paralelas como nas rubricas entre os diálogos há orientações frequentes sobre os gestos dos atores, que muitas vezes sugerem oposição à dramaticidade das palavras, configurando, assim, uma proposta de linguagem corporal, bem próxima do *gestus* brechtiano, permitindo ao espectador compreender o sentido mais profundo da cena.

A linguagem gestual no teatro épico de Brecht define-se pela unidade que se constitui entre gesto e palavra; pode ocorrer, todavia, o caso em que o gesto é superior à palavra (Bolle, 1986). A personagem Matilde, por exemplo, vivifica na cena a imagem de Gomes Freire, representada pelo uniforme que ela acaricia e abraça; tal gesto é muito mais significativo que suas palavras, por simbolizar a personagem ausente. Quando a personagem Vicente, no primeiro ato, está a falar com os dois policiais sobre sua origem, seus gestos são detalhadamente descritos nas indicações paralelas. São todos gestos estudados, de pessoas da classe a que Vicente gostaria de ter pertencido: “Ao falar, faz gestos com as mãos, gestos lentos, precisos, copiados dum fidalgo qualquer que teve a ocasião de observar de perto” (Sttau Monteiro, 1980, p.28). São os gestos que, na encenação, contribuem para a caracterização dessa personagem. Como desdenha de sua própria origem, Vicente, nas cenas seguintes, irá se unir aos governadores do reino, inimigos de Gomes Freire, a fim de atingir o objetivo de ascender socialmente: “Cheira-me a coisa graúda... [a conversa marcada com D. Miguel Forjaz] Se eu souber fazer render o peixe, sou capaz de acabar com uma capela... ou chefe de polícia, quem sabe?” (idem, p.31) – e é o que ele consegue.

Na encenação épica, segundo Bolle (1986), a compreensão do discurso fica efetivamente clara se o sentido básico for

expresso antecipadamente pelo *gestus*. É o que ocorre na cena em que Miguel Forjaz suborna Vicente: “Se cumprir essa missão com zelo que lhe impõe o seu dever [...] prometo-lhe que não acabará os seus dias a pedir. Interessa-lhe a chefia de um posto de polícia?” (Sttau Monteiro, 1980, p.40). O Principal Sousa “Estende o braço num gesto que, *não sendo o da bênção*, deve, todavia, sugerir-lo” (ibidem, grifo nosso), e diz a Vicente: “Vá, meu filho, e ajude-nos a cuidar do rebanho, indicando-nos as ovelhas tresmalhadas antes que elas contagem as restantes. Que Deus o proteja na sua missão” (idem, p.40-1). Não sendo o da bênção, seu gesto abençoa tanto o suborno quanto a traição.

O trabalho gestual mais complexo aparece na cena em que ao se referir a Gomes Freire, o Antigo Soldado diz: “Quem fez aquele não fez outro igual...”, momento em que Manuel inicia a frase, mas não a termina: “Se ele quisesse...”. Há um silêncio, acompanhado de um gesto das personagens que, diz a rubrica, “olham para as mãos e para os lados. Foram longe demais e sabem-no” (idem, p.20). O gesto de olhar para as mãos e para os lados, considerando o silêncio, destoa do entusiasmo e até da descontração com que essas personagens vinham conversando sobre Gomes Freire; é como se o gesto e o silêncio preparassem a entrada eminente de Vicente a contestar a importância dada a Gomes Freire por aqueles populares todos. A interrupção da frase, seguida do silêncio e dos gestos das personagens, rompe com a linearidade da cena, produzindo o distanciamento.

Tão precisa nas indicações paralelas, a descrição dos gestos nos permite fazer pelo menos duas suposições, apoiados nos comentários já tecidos por alguns críticos: a de que, de fato, *Felizmente há luar!* traz no texto uma clara orientação de leitura, ou a de que as indicações paralelas são direcionadas, na verdade, ao encenador. A única certeza é a de que uma suposição não exclui a outra.

Frase-título: histórica e distanciada

Já transcrita por Teófilo Braga e Raul Brandão, a frase-título “Felizmente há luar” tornou-se de fato famosa com a peça de Sttau Monteiro. Ela dá o título ao décimo e último capítulo do livro de Raul Brandão, e aparece no epílogo do drama histórico de Teófilo Braga na fala da Dama (na verdade, D. Maria do Patrocínio, personagem que, no prólogo, dialoga com a viscondessa de Juromenha e depois com Gomes Freire):

A mão que eu beijava com piedade filial, a mão de meu tio, na hora tremenda das execuções bárbaras do Campo de Sant’Anna, escreveu esta execranda phrase: “É verdade que a execução se prolongará pela noite, *mas felizmente há luar, e parece-me tudo tão socegado*, que espero não cause isto prejuizo algum...” Acabaram as execuções por um incendio pavoroso, mas prolonga-se a noite moral, em que parece tudo socegado, porque está em colapso de lethargia a consciencia do povo. (Braga, 1907, p.270, grifo do autor)

Sttau Monteiro não cita a fonte do título, tampouco a da matéria histórica que aproveita para a criação de sua peça: “é que a história ali [em *Felizmente há luar!*] não a documentam arquivos, não a comprovam testemunhos documentais” (Simões, 2004, p.140). Recorrendo aos documentos fornecidos por Raul Brandão e pelos historiadores, vamos confirmar que a frase “Felizmente há luar” saiu da pena de uma personalidade histórica, D. Miguel Pereira Forjaz (o “tio” da personagem na citação acima), um dos governadores do reino, em carta ao intendente geral da polícia na tarde da execução de Gomes Freire, em 18 de outubro de 1817:

[...] he verdade que a execução se prolongará pela noite, mas felizmente ha luar e parece-me tudo tão socegado que espero não cause isso prejuizo algum. Será bom que V. S^a me com-

munique o que se passar. (Torre do Tombo: Arquivo da I. G. da P.). (Brandão, 1990, p.250, nota 3)

Além de usá-la como título da peça, Sttau Monteiro a incorpora à fala da personagem D. Miguel Forjaz em diálogo com o Principal Sousa, nas cenas finais do segundo ato, no momento em que eles comentam a execução dos conjurados condenados à forca e depois à fogueira:

D. MIGUEL

Lisboa há-de cheirar toda a noite a carne assada, Exce-lência, e o cheiro há-de-lhes ficar na memória durante muitos anos... Sempre que pensarem em discutir as nossas ordens, lembrar-se-ão do cheiro... (*Com raiva*) É verdade que a execução se prolongará pela noite, mas felizmente há luar... (Sttau Monteiro, 1980, p.153)

D. Miguel Forjaz é quem primeiro acusa Gomes Freire de conspiração, para, no segundo ato, negar-se a receber Matilde de Melo que vai lhe pedir auxílio em favor do companheiro. O tom da fala de D. Miguel, antes da raiva, é o da ameaça que reflete o seu abuso de autoridade. Ele quer “ensinar” por meio do exemplo – a execução de Gomes Freire – que conjuga a repressão e a força.

A mesma frase é repetida, em um “quase grito”, por Matilde na última fala da peça, alterando, obviamente, o sentido das palavras:

MATILDE

[...]

(*Para o povo*)

Olhem bem! Limpem os olhos no clarão daquela fogueira e abram as almas ao que ela nos ensina! Até a noite foi feita para que a vísseis até o fim...

(*Pausa*)

Felizmente – felizmente – há luar!

(Desaparece o clarão da fogueira. Ouve-se ao longe uma fanfarra que vai num crescendo de intensidade até cair o pano)
(idem, p.164)

Matilde também quer ensinar, ela também toma o acontecimento narrado como exemplo, mas com o intuito contrário ao de Forjaz. Para Matilde, não é o cheiro que a memória guardará, mas a visão tornada possível pelo clarão da fogueira e pelo luar, metáfora da luz capaz de abrir as mentes para a análise crítica da realidade.

Marcando a contraposição entre esses dois tipos de “ensino”, a frase “Felizmente há luar” é deslocada de uma personagem (D. Miguel Forjaz) para outra (Matilde de Melo), de um posicionamento ideológico (manutenção do Poder pela força e pela opressão) para outro (contestação do Poder pela crítica). E isso em um mesmo contexto político-social, o das aspirações liberais na primeira metade do século XIX, que deve espelhar a situação política de Portugal na década de 1960. Tal deslocamento modifica o significado da frase e amplia sua projeção. Na boca de Matilde, a frase traduz a esperança, porque ver a cruel execução significa ter a clara percepção da injustiça praticada contra aqueles que se opõem ao poder instituído, e isso não poderá jamais se repetir. Dita por ela, ao mesmo tempo em que ganha novo sentido, a frase provoca o distanciamento no espectador. Mesmo que o público desconheça o caráter histórico da frase, o efeito de distanciamento é provocado por seu deslocamento de uma para outra personagem. Oliveira Barata (1991, p. 378, grifo do autor) relaciona essa repetição da frase-título à divisão em dois atos da peça, em que o primeiro ato mostra o “funcionamento do poder” e o segundo, o “domínio do antipoder”, de modo que

Felizmente há luar! Duplamente repetido. Anteriormente, cinicamente “anunciado por D. Miguel [...]. A duplici-

dade de intenções desta elocução e o contexto situacional em que é proferida, serve assim, mais uma vez, a estrutura dual que se preocupa apresentar: a frase dita pelo *Poder* e dita pelo *antipoder*.

D. Miguel Forjaz é o representante do Poder no primeiro ato, e Matilde a do antipoder no segundo; muda a personagem e com ela o sentido atribuído à repetição da frase.

Em uma outra perspectiva de análise, vemos que a frase como título faz dupla referência: à redação do episódio histórico documentado por Raul Brandão e à ficcionalização da história por Teófilo Braga; dialoga, pois, com a história e com a literatura. A partir dos textos que registram o episódio, Sttau Monteiro relê e “reescreve” a história, mostrando de forma metafórica a possibilidade de transformação do processo histórico. É o que mostra Matilde ao repetir a frase de D. Miguel Forjaz, com a qual termina a peça. Assim, a peça assimila os pressupostos do teatro épico não apenas no que se refere aos aspectos técnicos formais, mas principalmente no tocante ao pensamento de Brecht e a sua intenção de desenvolver esse tipo de teatro. Em um de seus registros, o dramaturgo alemão afirmou que

o teatro épico interessa-se pelo comportamento dos homens uns para com os outros, sobretudo quando é um comportamento (típico) de significação histórico-social. Dá relevo a todas as cenas em que os homens se comportam de tal forma que as leis sociais a que estão sujeitos surjam em toda a sua evidência. E, ao fazê-lo, cabe-lhe descobrir definições praxísticas dos acontecimentos em processo, isto é, definições que, ao serem utilizadas, possibilitem uma intervenção nesses mesmos acontecimentos. [...] O comportamento humano é apresentado, no teatro épico, como sendo suscetível de transformação e, o homem, como dependente de determinadas condições econômico-políticas, condições que são, simultaneamente, capazes de modificar. (Brecht, 2005, p.228)

Ao deslocar a frase para a última fala de Matilde, Sttau Monteiro, para além da estranheza provocada, confere ao espectador, na esteira de Brecht (ibidem), a “oportunidade para uma crítica do comportamento humano segundo uma perspectiva social e a cena é representada como cena histórica”. Nessa relação do homem com a história, aquilo que lhe parecia conhecido se revela estranho, conforme a releitura da história proposta pela peça. Para Oliveira Barata (1991, p.379, grifo do autor):

A emergência da história no discurso dramático, privilegiando-se e remotivando-se um núcleo ‘mítico’ – ao qual o espectador não deveria aderir empaticamente –, satisfazia um duplo objectivo: servir de *exemplo*, para a reflexão, e, simultaneamente contribuir para a *transformação* da realidade contestada.

A reflexão produzida por *Felizmente há luar!*, frase e peça, está centrada metaforicamente na possibilidade de mudança, pois o homem “Não é só vítima da história; é também propulsor dela” (Rosenfeld, 2006, p.172). É essa ideia – de que o homem deve ter consciência de que depende da situação histórica, a qual, por sua vez, pode ser por ele transformada – que justifica a desaprovação da peça pela comissão de censura de Salazar.

O fato histórico, tornado cênico, não pretende ser apenas representativo do passado, nem tampouco mostrar uma verdade histórica; longe dessas preocupações, a peça de Sttau Monteiro trabalha a inserção de textos da história, esperando do seu espectador/leitor não o reconhecimento do passado histórico, mas uma análise profunda desse passado como reflexão sobre o momento presente.

Dimensão épico-brechtiana

Sttau Monteiro faz uso de recursos narrativos, de gestos precisamente definidos nas indicações e de um cenário

esvaziado de objetos cênicos, como ele próprio resume em uma das primeiras indicações paralelas: “os gestos, as palavras e o cenário são apenas elementos duma linguagem a que [o público] tem de adaptar-se” (Sttau Monteiro, 1980, p.13). É clara a preocupação do dramaturgo em avisar que estamos diante de outra linguagem, outra forma ou, ainda, outra estética dramática.

O fato de os dois atos começarem propositadamente da mesma forma, com a mesma frase – “Que posso eu fazer?” –, chama a atenção do leitor/espectador para a análise e comparação entre o que se narrou no primeiro ato e o que se começa a narrar no segundo. A repetição – da mesma pergunta pela mesma personagem, Manuel, e do mesmo enquadramento cênico: “os atores devem ocupar no início deste acto as mesmas posições que ocuparam no primeiro” – representa, no segundo ato, a falta de perspectiva dos populares perante a vigência impositiva do Poder: “E ficamos piores do que estávamos... Se tínhamos fome e esperança, ficamos só com fome... Se durante uns tempos acreditávamos em nós próprios, voltamos a não acreditar em nada” (idem, p.86). A prisão de Gomes Freire parece assinalar a perda da pouca esperança que havia, de par com o sentimento de que não há mais forças para resistir:

SOUSA FALCÃO (*Com ternura*)

Todos somos chamados pelo menos uma vez a desempenhar um papel que nos supera. É nesse momento que justificamos o resto da vida, perdida no desempenho de pequenos papéis indignos do que somos. (idem, p.100)

Matilde, personagem que vai se transformando no decorrer da peça, é quem irá restituir algum alento, na esperança de que a morte de Gomes Freire ensine algo aos homens.

O processo narrativo que confere dimensão épico-brechtiana à peça é ativado principalmente pelas funções de

comentador – que assume a voz coletiva – e de narrador dos fatos, atribuídas a Manuel, “o mais consciente dos populares”, e pelos monólogos de Matilde.

O extenso monólogo de Matilde tem duas partes, separadas por um diálogo com Sousa Falcão, amigo de Gomes Freire. Nas duas partes, a mesma sequência de assuntos: o filho, o marido e, por fim, a decisão de lutar pela vida de Gomes Freire. É o que ela fará nas cenas seguintes, ao procurar os governadores do reino.

Quando Matilde entra em cena – para não mais deixar o palco –, sua fala “sozinha” tem, inicialmente, a mesma função dos recursos épicos brechtianos, qual seja, a de interromper a ação:

Ensina-se-lhes que sejam valentes, para um dia virem a ser julgados por covardes!

Ensina-se-lhes que sejam justos, para viverem num mundo em que reina a injustiça!

Ensina-se-lhes que sejam leais, para que a lealdade, um dia, os leve à força!

(Levanta-se)

Não seria mais humano, mais honesto, ensiná-los, de pequeninos, a viverem em paz com a hipocrisia do mundo?

(Pausa)

Quem é mais feliz: o que luta por uma vida digna e acaba na força, ou o que vive em paz com a sua inconsciência e acaba respeitado por todos?

(idem, p.92-3)

O contraste entre o tom poético desta fala e a cena imediatamente anterior ao surgimento de Matilde (enquanto os policiais desfazem o ajuntamento, Rita narra a reação de Matilde ante a prisão do companheiro) quebra a dinâmica da encenação, tornando-a estática. A mudança de ritmo, aliada ao uso de antíteses e anáforas na fala de Matilde, provoca o efeito de distanciamento.

Para Fernando Mendonça (1971, p.102) “Luís de Sttau Monteiro estabeleceu o modelo que nos oferece uma linguagem dramática [composta por diálogos] coordenada numa sintaxe épica [narrativa]”. Mas nem sempre a linguagem é específica ou totalmente dramática. É o caso do monólogo de Matilde, que se estende por todo o segundo ato.

Sabe-se que o monólogo foi uma forma firmemente recusada pelo teatro naturalista devido à sua inverossimilhança – ninguém fala tanto tempo sozinho em voz alta – e por representar uma paralisação da ação, função rejeitada por esse tipo de teatro que preza justamente a linearidade da ação. Para o teatro épico, ele traz uma vantagem, a de interromper a ação, revelando a teatralização, mas também uma desvantagem porque pode configurar-se em um discurso que a personagem faz para si mesma, em uma “linguagem interior” entre o “eu locutor” e o “eu ouvinte” (Pavis, 2007). Segundo Bornheim (1992, p.324), Brecht resolve bem a questão, lançando o monólogo para o épico, ou seja, utiliza-o como uma técnica – afinal, “canções e comentários são quase monólogos” e servem para distanciar a ação; por isso, “talvez caiba dizer que o que cai por terra [no teatro épico] não é propriamente o monólogo tradicional, e sim a quarta parede, o palco já não se fecha mais contra o público”.

Voltando ao monólogo de Matilde, verificamos que ele, em sua extensão, apresenta ainda outras características, além da função de interromper a ação:

Um dia, encontramos o nosso homem a sonhar um outro mundo – sabemos que esse sonho põe termo à paz que tanto desejamos, e, mesmo assim, queremos dizer-lhe que siga o seu caminho, que iremos com ele até ao fim, mas não sabemos por onde começar... (Sttau Monteiro, 1980, p.102)

A primeira pessoa do plural estabelece uma aproximação com o espectador (em especial com as mulheres: mães e

esposas), tornando grande a probabilidade de o espectador identificar-se com essas palavras. À primeira vista, essa passagem do monólogo parece contrariar a orientação das indicações paralelas, de que “ninguém esboce um gesto para cativar ou acamaradar com o público”. Cumpre ressaltar, no entanto, o sentido pedagógico do texto que se estrutura na citação de um exemplo que, acionado, funciona como contributo ao ensino. Trata-se, portanto, mais de uma estratégia pedagógica que de uma técnica de identificação. É a vida dessa mulher ao lado do homem amado que ensinou a ela uma nova forma de ver o mundo que o monólogo transmite e a peça quer ensinar.

Em *Felizmente há luar!* as personagens se movimentam no palco, indo de um a outro espaço subentendido pela ação ou pela presença de outras personagens, já que não há exatamente um cenário, apenas objetos como cadeiras, caixotes, uma cômoda e outros. Nas cenas em que aparecem os populares, por exemplo, dá-se a entender que eles estão em um espaço público, em uma rua ou em uma praça, mas não há indicação de serem, de fato, esses lugares. Da mesma forma que as personagens “surgem” no palco, surgem também os objetos de cena; da mesma forma que os gestos não podem sobrar ou aparecer sem função, os objetos também não; por isso há uma economia do uso de materiais cênicos. O exemplo mais claro é a cômoda que “surge” na cena em que Matilde fala sozinha, no segundo ato. Desse móvel, ela tira o uniforme de Gomes Freire, o qual acaricia com ternura enquanto fala. Nesta mesma cena, há um momento em que Matilde faz o gesto de fechar uma janela, à qual se tinha referido anteriormente: “Abríamos a janela ao sol da manhã e aquecíamos-nos os dois...” (idem, p.94); muito curioso é que não há uma indicação do gesto de *abrir* a janela, como se as palavras – “Abríamos a janela” – substituíssem o gesto e os dois (gesto e palavras) substituíssem o objeto cênico. As indicações no texto são

tão precisas, que, quando lemos um comentário sobre a peça como o de Simões (2004, p.140), originalmente escrito em 1962, temos a impressão de que ele fala da encenação e não do texto da peça, à altura ainda impedida de ser representada nos palcos portugueses:

A primeira peça histórica sem barbas postiças nem castelos de papelão. Um palco aberto e alguns projectores incidindo sobre uma cena às escuras. É aí, nessa boca de cena tão despojada e tão nua como a de qualquer tragédia clássica ou de qualquer auto de Gil Vicente [...] que se desenrola a tragédia de Gomes Freire, protagonista invisível de *Felizmente há luar!*

Da perspectiva do teatro épico brechtiano, os objetos cenográficos não precisam estar efetivamente presentes; basta que sejam sugeridos ou que a eles se faça alusão, como faz Matilde ao fechar uma janela que não há.

Em algumas cenas, as autoridades são simbolizadas apenas pelo som dos tambores e sinos. Os sinos representam a autoridade religiosa e os tambores indicam a aproximação dos militares. Quando os sons desses sinos e tambores são ouvidos pelas personagens, elas mudam de atitude, de gestos, e a cena é imediatamente modificada, desfazendo a linearidade da sequência cênica.

A caracterização da linguagem cênica, bem como a forma como a fábula é desenvolvida, põe a peça de Sttau Monteiro em consonância com a estética teatral brechtiana. *Felizmente há luar!* apresenta técnicas de distanciamento sem reduzir a teoria de Brecht a uma fórmula ou esquema; talvez seja por isso que, na peça, não vemos aqueles recursos épicos mais famosos que marcaram a encenação desse tipo de teatro, como projeções de filmes, títulos nas cenas, cartazes e outros. Na verdade, o carácter épico da peça, para além da estrutura, apresenta-se em outra dimensão, muito embora se aproveitando da forma proposta por Brecht.

A repetição da frase-título por personagens antagônicas e a repetição do enquadramento cênico no início dos dois atos afinam-se no caráter dialético das relações político-sociais constituintes do processo histórico e debatidas na peça. As contradições no processo são notórias: o povo não promove nenhuma ação em favor da libertação do general; Matilde, personagem também do povo, é a primeira a cobrar uma ação dos populares: “Por quanto tempo é que o vão deixar metido numa masmorra, perdendo aos poucos a fé que tinha na gente desta terra?” (Sttau Monteiro, 1980, p.116); Gomes Freire é delatado por Corvo, Sarmento e Vicente, pessoas do povo que lutam pelos seus interesses individuais, igualando-se, por isso, aos governadores do reino. É a exposição/narração dessas contradições que chama a atenção do espectador e o leva à análise crítica da realidade em que ele se insere, de modo que “Se o teatro ignorasse que tudo é contradição, procurando de algum modo encobrir esse fato, representaria a falsificação da própria realidade. Assim, o que vale para o social e para o indivíduo deve valer também para o texto dramático e para as personagens” (Bornheim, 1992, p.272); por isso, os conflitos são expostos como conflitos sociais, a contradição é intrínseca a eles e precisa, pois, aparecer na peça – como, de fato, aparece.