

Considerações finais

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.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Apesar de todos os desafios,
provações e interdições,
nunca o teatro deixará de ser
a imagem da vida em profundidade
em movimento, nunca se cansará
de encorajar os homens a dizer
que não a tudo o que os mutila,
os rebaixa, os diminui, os desfigura,
os oprime, e a roubar o fogo
àqueles que abusivamente o retêm
nas suas mãos. Para distribuí-lo
por todos.*

*(Rebello, 1972, p.253,
grifo do autor)*

Se logo depois da Segunda Guerra, e mais especificamente na década de 1960, o teatro português passa a ter outra configuração mais ou menos em conformidade com as novas estéticas teatrais que já se praticavam mundo afora, um dado que contribui para essa movimentação na cena teatral é a existência inegável de uma crescente oposição ao regime de Salazar. Paulatinamente as rédeas do poder iam sofrendo abalos aqui e ali.

O período em que as peças de Cardoso Pires e de Sttau Monteiro foram publicadas é marcado pelo crescimento dos movimentos oposicionistas ao salazarismo. É a fase da “agitação”, como bem definiu Oliveira Marques (1998). Já aqui mencionamos a crise política de 1958, com as eleições para presidente, quando Humberto Delgado, concorrendo ao cargo, atraiu o interesse de um grandioso número de portugueses preocupados com a situação política do país. Em 1961, Delgado e Henrique Galvão chefiavam a captura do paquete Santa Maria por exilados políticos. Ainda em 1961, uma tentativa (fracassada) de golpe de Estado contra Salazar era liderada pelo Ministro da Defesa, Botelho Moniz; o exército indiano invadia as possessões portuguesas na Índia – Goa, Damão e Diu; e nas colônias africanas começavam as guerrilhas pela independência. Em 1962, uma rebelião militar era imediatamente reprimida em Beja, enquanto protestos do movimento estudantil e de outros segmentos da sociedade eclodiam em greves e manifestações. Mas Salazar continuava no Poder...

Já desde 1946, com o microteatro do grupo Teatro-Estúdio do Salitre, de Luiz Francisco Rebello, Gino Saviotti e Vasco Mendonça Alves e suas novas ideias de dramaturgia e encenação antinaturalistas, os artistas de teatro propunham um olhar crítico para a realidade, influenciando grupos que nasciam e conquistando a adesão de outros que se voltavam para os mesmos propósitos. Claro, o teatro batia de frente com as ideias salazaristas.

Salazar era contrário às mudanças, valorizava a tradição, queria que os cidadãos lusos ficassem “orgulhosamente sós” no seu “Mundo Português”, criado ficticiamente para a contemplação e exaltação do passado histórico, a fim de “confirmar” que no presente se vivia bem. O ditador procurava fazer crer que a história é uma “evolução sem sobressaltos” (Santos, 2004) e que, por isso, os portugueses deveriam viver normalmente, como de costume, comemorar

e celebrar o passado histórico que os ajudara a chegar aonde chegaram! A Exposição do Mundo Português em 1940¹ foi o “grande show” do regime, como declarou o comissário-geral da exposição, Augusto Castro (idem). Era o ano dos centenários e comemorações (1140: fundação de Portugal; 1640: restauração da dinastia nacional e coroação de D. João IV); e 1940 era, nas palavras de António Ferro:² o “ano apoteótico do ressurgimento”. Viria daí a ideia de apoteose grotesca e trágica de Cardoso Pires e de Sttau Monteiro?

Esses dois autores, como vimos, tomaram fatos históricos de Portugal para a construção de suas fábulas. Nesse sentido, não sem ironia se punham de acordo com os preceitos do regime, que enaltecia a história do país. Era o que a gente toda, isto é, o público, conhecia. Então, nada mais natural. Cardoso Pires vai ainda mais longe ao escolher um episódio ocorrido justamente na zona rural para construir a sua fábula. Ora, era o que Salazar aprovava, pois ele, o ditador, valorizava a vida aldeã:

Esta afirmação da superioridade da vida no campo sobre a vida urbana articula-se com a noção de humildade pregada pelo regime e que fazia parte do retrato psicológico dos

-
- 1 Inaugurada solenemente em Lisboa, em 23 de junho de 1940 (encerrada em dezembro do mesmo ano), a exposição aconteceu em três conjuntos de edifícios, um consagrado à História, outro à Etnografia Metropolitana e o terceiro à Etnografia Colonial. Tinha como objetivo apresentar o estilo português de 1940. Muitos artistas foram chamados para “criar” esse estilo; a intenção, na verdade, era a de inventar uma identidade nacional que seria então celebrada durante todo o regime. Os historiadores informam que a exposição recebeu perto de três milhões de visitantes.
 - 2 Segundo Graça dos Santos (2004, p.67), para Antonio Ferro – chefe responsável do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) do regime e secretário-geral da Exposição –, 1140, 1640 e 1940 eram os anos sagrados para a história de Portugal, sendo respectivamente “ano do crescimento”, “ano do renascimento” e, como já citamos, “ano apoteótico do ressurgimento”.

portugueses idealizado pelo chefe do Estado Novo. Donde a placidez patriarcal e rústica do campo, em oposição à agitação e convulsão citadinas, o que é também uma forma de incitar os camponeses a permanecerem no campo.

(idem, p.68-9)

Para Cardoso Pires, o teatro é uma leitura e sua leitura da revolta popular da Maria da Fonte é uma forma de manifestação artística contra o regime. Na peça, não existe ingenuidade das pessoas do campo; há, sim, uma impotência diante do Poder, e por isso há gente fingindo-se de cega para sobreviver. Se pensarmos que Vilar – a aldeia apresentada em *O render dos heróis* – é a representação “microcós mica” de Portugal da segunda metade do século XX, podemos tirar daí pelo menos duas assertivas. Uma, que Cardoso Pires mostra uma vida aldeã com homens que têm plena consciência da situação de opressão em que se encontram, uma vez que a peça começa, vale lembrar, pela narração dos motins iniciais da revolta popular, contrariando, pois, a vontade do regime, que quer fazer acreditar que a vida no campo é desprovida de mudança ou agitação e, por isso, é a representação da tradição. Outra que, mesmo tendo sido reprimida, houve uma tentativa de revolta que, sem a dependência de um herói, fez, ainda assim, valer, se não a transformação desejada, pelo menos o despertar da consciência para a realidade.

Não há na expressão que constitui o título *O render dos heróis* pessimismo ou negatividade, mas o claro convite à reflexão. Se a história era, para o regime, a exaltação de heróis e de feitos históricos, na peça de Cardoso Pires a fábula mostra que a história não precisa de heróis – pelo menos a história que agora se constrói. A peça revela que a história é um processo e, como tal, é dinâmica, no sentido de que está sempre em transformação e, mais, de que não existe evolução sem sobressaltos. O fato de Maria Angelina ser, na

peça, a Maria da Fonte não tem importância alguma. Teria se estivesse o autor preocupado em construir sobre a figura, líder da revolta popular, uma imagem de herói; mas não. A dúvida que perpassa as falas de algumas personagens – “será esta a Maria da Fonte?” – indica uma compreensão da mentalidade de certa parcela da população, muito acostumada ao regime, que ainda acreditava na necessidade de um líder que a comandasse. Cada cena da peça é uma etapa na desmontagem da ideia de líder, de herói. Cumpre lembrar que é depois das argumentações do Falso Cego sobre a questão do herói que se decide por Maria Angelina ser a Maria da Fonte porque, nesse ponto da peça, não importa mais quem seja a líder; afinal, já se transmitiu a mensagem ou o ensinamento de que é “infeliz a terra que precisa de heróis”.

A apoteose grotesca de Cardoso Pires, no final da peça, é uma sátira ao ritual dos cortejos e às festividades cívicas comemorativas patrocinadas pelo regime de Salazar ou por qualquer outro regime totalitário. O sentido da comemoração nesses regimes liga-se à visão da história criada por seus ditadores. É verdade que Salazar, o real chefe do Estado, evitava participar de tais eventos, mas não deixava de promovê-los por todos os cantos do país, mesmo porque era por meio deles que se aplicava e se expandia a propaganda de seu governo e, ao mesmo tempo, compensava-se a realidade social em decadência: “O poder da comemoração é justamente o de criar o acontecimento, aproveitando a carga simbólica de um facto anterior. Serve assim para consagrar o vazio de sentido deixado pela história, recheando-o de todos os artifícios de uma reinterpretação solene” (idem, p.68).

É solenemente que entra em cena, na apoteose grotesca de *O render dos heróis*, o andor de Costa Cabral, outro ditador da história. Esse cortejo solene é criticado veementemente sem que se diga uma palavra sequer. O visual fala por si: o ditador vestido de bode, talheres em lugar de medalhas no peito dos pares do reino, panelas no lugar de chapéus nas

cabeças dos barões; o quadro é, de fato, grotesco no sentido etimológico do termo. A cena, literalmente muda, grita para os espectadores para que não apenas vejam, mas analisem criticamente a real situação. Se a ditadura salazarista utilizava as comemorações e festividades como meios para convencer a população da grandeza do passado do país, que a propaganda do regime ditatorial propunha exaltar, a cena final de Cardoso Pires se vale dos mesmos meios, mas para alcançar o efeito inverso, qual seja, o de despertar a consciência.

É possível traçar um paralelo entre as duas apoteoses: a pretendida pela Exposição do Mundo Português e a da peça de Cardoso Pires. Em ambas, o que se pretende é criar a “consciência nacional” por meio da relação passado-presente. No entanto, se a primeira, ocorrida vinte anos antes da publicação da peça e tendo marcado a história recente do país, pretendia que “os visitantes saíssem mais exaltados que propriamente instruídos” (idem), a segunda tem por objetivo impedir que os espectadores saiam emocionalmente satisfeitos, mas “socialmente insatisfeitos”, como escreveu Mario Vilaça, em 1966, quando procurava definir o espectador do teatro épico. Cardoso Pires, então, inverte propositadamente a referência do seu leitor/espectador português acostumado, por mais de quarenta anos, a ver diante dos olhos tantas festividades e comemorações. O conhecido torna-se estranho e, por isso, distanciado. Nem é preciso repetir que a lição de Brecht se realiza de forma original justamente aí, nessa apoteose recriada por Cardoso Pires.

De fato, tornar estranho o conhecido é a mais clara característica do engenho e da arte de Cardoso Pires nessa que é sua primeira e penúltima criação dramática. Ele trabalha com a aproximação do referencial e dele se distancia deliberadamente para que se processe o despertar da crítica. Dessa forma, primeiro seleciona o material: fato histórico

conhecido ocorrido no campo, poesia de Afonso Duarte (falecido em 1958, cujos poemas versam sobre a vida no campo, o folclore, as aldeias etc.) e caricaturas das personalidades do episódio histórico, publicadas nos jornais da época; em seguida, rearranja tudo fazendo uma releitura do fato histórico em que desconstrói a figura heroica da que seria a líder da revolta popular, “des-heroicizando-a”; insere os poemas para interromper a continuidade da narrativa, tornando-os elementos narrativos, e termina por transpor para o palco as caricaturas das figuras políticas da época de forma ridícula, grotesca. Assim, comunica-se com o público de seu tempo, tomando o passado como pretexto, inserindo-o no contexto político contemporâneo, em um momento em que a exaltação do passado e a valorização do campo e das tradições populares e folclóricas eram preconizadas pela ditadura. Parece que o nosso dramaturgo “por acidente” – mas “acidente feliz”, como disse Luiz Francisco Rebello – criou uma forma, um sistema, de elaboração da peça que, à primeira vista, parece comungar com o que pretendia o regime. Será, talvez, por isso que o texto e a encenação tenham, em um primeiro momento, conseguido passar pela censura? Tendo em vista que o nível intelectual dos censores não era lá muito elevado – como atestam historiadores, e o próprio Cardoso Pires, que analisaram os processos da censura em Portugal –, não é questão para se descartar.

Na imutável e longeva ordem do mundo – do mundo português, pelo menos – idealizada por Salazar, não caberia jamais uma arte que viesse a abalar as estruturas. Por isso, Brecht foi proibido de ser representado em Portugal, já que a obra do dramaturgo alemão, nas palavras de Barthes (1984, p.194, grifo do autor), “visa elaborar uma prática do abalo”, e o abalo, continua o crítico francês, “é uma *re-produção*, não uma imitação, mas uma produção defasada, deslocada: *que faz barulho*”.

Essa prática brechtiana do abalo começa a ser desenvolvida no teatro português a partir de Cardoso Pires, abrindo caminho para que outros dramaturgos seguissem a mesma linha. É o caso de Luís de Sttau Monteiro com *Felizmente há luar!*, que também fala diretamente para o público de seu tempo.

O que mais nos chama a atenção na peça de Sttau Monteiro é o fato de a personalidade ou personagem “principal” não aparecer jamais em cena. A imagem de Gomes Freire é referida e reverenciada pelo grupo que o defende, ou seja, o povo, e, por outro lado, desprezada pelos governadores do reino, que o condenam.

A ausência física de Gomes Freire na peça de Sttau Monteiro fortalece a figura do general na perspectiva do espectador. O público assiste ao que se passa nos bastidores do Poder, é-lhe apresentada didaticamente a formação dos mecanismos de repressão. O general, então, fica em vias de se tornar um mártir ou um herói, mas também Sttau Monteiro – tal como fez Cardoso Pires com a sua Maria da Fonte – não permite que isso aconteça porque ausenta a personagem das cenas. Gomes Freire “nunca aparece, mas está sempre presente”. E o povo, que o reverencia, como fica diante dessa ausência, que no contexto da fábula é representada pela prisão do general? A personagem Manuel, “o mais consciente dos populares”, tem a explicação: “Mas o general está preso em S. Julião da Barra e nós... estamos presos à nossa miséria, ao nosso medo, à nossa ignorância...”. No final da peça – de “clima apoteoticamente trágico” (Barata, 1991) –, Matilde pede ao povo que olhe bem para o clarão da fogueira, é ele a luz redentora que desperta o juízo dos homens para que eles se conscientizem de sua condição de miséria e medo frente à força repressiva do Poder. Diante dessa constatação parece ficar no ar que algo precisa ser feito.

Durante todo o tempo de permanência da ditadura salazarista, era de se notar que o chefe do Conselho pouco

se expunha, pouco aparecia até mesmo nas festividades e comemorações promovidas pelo regime do qual era o mentor maior. Essa ausência, na verdade, fortalecia ainda mais a imagem de Salazar como homem que se devotava ao trabalho, não tinha vida social, era celibatário, solitário, não participava da vida pública. Ao “suprimir” a figura física do general Gomes Freire da peça, Sttau Monteiro aproxima seu texto do mundo conhecido do espectador, mas logo o torna estranho porque a imagem que vai se formando de Gomes Freire ao longo da peça não é exatamente a do conspirador preterido pelos governadores do reino. Inverte-se a chave em dois sentidos. Primeiro que quem conspira, na verdade, são os governadores do reino – o Poder, pois, e não o *antipoder*, para usar a designação de Oliveira Barata. Segundo Gomes Freire “não é um santo, é um homem como todos nós” – diz o Antigo Soldado – e tampouco um herói; é apenas um “amigo do povo” e, além disso, ele nem aparece em cena. Gomes Freire é personagem simbólica, na peça e na história, pelo menos na leitura de Sttau Monteiro. Mais que a injustiça que ele sofre, o que é aí enfatizado é a articulação ardilosa do Poder, que se organiza para eliminar qualquer coisa que possa abalar suas estruturas.

Os diálogos dos governadores do reino refletem o fictício mundo português desejado pelo regime: “Temos uma missão a cumprir, uma missão sagrada e penosa: a de conservar no jardim do Senhor este pequeno canteiro português. Enquanto a Europa se desfaz, o nosso povo tem de continuar a ver no céu a Cruz de Ourique”; “esta terra [Portugal] de gente pobre, mas feliz” (Sttau Monteiro, 1980, p.43), diz o Principal Sousa. Os valores exaltados por Salazar são claramente referidos na peça, e por meio deles se define a figura do ditador ou o que ele representa.

Se a peça alegoricamente reflete a imagem de Salazar nos diálogos dos governadores do reino, ela, a imagem, obviamente não é espelhada pela figura simbólica do general, mas

especificamente pela de D. Miguel Pereira Forjaz: “Sonho com um Portugal próspero e feliz, com um povo simples, bom e confiante, que viva lavrando a terra, com os olhos postos no Senhor” (idem, p.76). As falas de D. Miguel, de fato, conferem-lhe um perfil muito similar ao de Salazar – e aqui apresentamos mais um último exemplo: “Sou um homem de gabinete. Não tenho as qualidades necessárias para falar ao povo... Repugna-me a acção, estaria politicamente liquidado se tivesse que discutir as minhas ordens” (idem, p.78). A imagem do ditador, enfim, se faz presente alegoricamente, na peça, ao lado dos verdadeiros conspiradores.

A transposição alegórica dos fatos históricos, pretendida por seus autores nas duas peças que aqui estudamos, e a proposta, que o teatro português já vinha desenvolvendo, de concomitantemente pensar o teatro e fazer pensar o público, coadunam com a estética teatral proposta por Brecht. Vemos nas duas peças um grande cuidado com a construção formal do texto, que naquele dado momento era mais para ser lido que para ser encenado, independentemente dos esforços de seus autores, da crítica teatral e dos encenadores. Cardoso Pires e Sttau Monteiro, no entanto, não ficaram presos às técnicas brechtianas, não limitaram sua carpintaria teatral ao que muitos outros viram simplesmente como um modelo formal baseado em projeções, cartazes e indicações para uma personagem falar diretamente ao público, como se esses recursos bastassem para tornar épica a peça que escreviam. A simples utilização da técnica não significa tornar a peça épica no sentido brechtiano, como aponta Mario Vilaça (1966); é preciso vitalidade poética, independentemente da estética.

Roberto Schwarz (1999) declara que o ensinamento que se busca no anti-ilusionismo brechtiano “é mais da ordem da pergunta que da resposta”; diríamos que da ordem da pergunta indireta, isto é, daquela que paira no ar, pois é essa que faz refletir (a pergunta direta, por sua objetividade,

parece ter já uma resposta “certa” ou esperada). A pergunta que se coloca nas peças dos nossos autores extrapola o enredo das peças de final conhecido – seja por causa do episódio histórico, seja porque o desfecho está implícito no título da obra –; a pergunta está, no fundo, na fábula que expõe as contradições e incoerências humanas; daí advém o questionamento, a dúvida, que estimula a reflexão e, por consequência, define o posicionamento crítico.

As peças de Cardoso Pires e Sttau Monteiro conversam com o seu tempo. Dirigem-se ao público – leitor/espectador – a fim de propor mudanças no teatro e nos rumos da história.