

STTAU MONTEIRO E SEU PORTUGAL À DERIVA

Sttau Monteiro and Portugal as a ship with the drift

Flavia Maria Corradin¹

RESUMO: Este artigo dedicará atenção à peça *Auto da barca do motor fora da borda*, do dramaturgo português Luís de Sttau Monteiro (1926-1193). Escrita em 1966, auge das Guerras Coloniais, que marcam o princípio do fim do regime ditatorial de direita que mancha o século XX português, a peça revela, por meio do diálogo intertextual com o *Auto da barca do Inferno* (1517), de Gil Vicente, o engajamento do autor comprometido com a democratização do país.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro, Intertextualidade, Engajamento, Salazarismo.

ABSTRACT: This paper deals with *Auto da barca do motor fora da borda*, by Luis de Sttau Monteiro (1926-1193), a portuguese playwright. Written in 1966, at the hight of the Colonial War in Africa — war that establishes the beginning of the end of Salazar dictatorship —, the play reveals, through a dialogue with Gil Vicente's *Auto da barca do Inferno* (1517), Sttau's commitment to democratizing Portugal, considering if it should be possible to say there was real democracy in Portugal from 1910, with the Proclamation of the Republic, to 1974 with Revolução dos Cravos.

KEYWORDS: Theatre, Intertextuality, Commitment, Salazarism.

*Portugal é um país muito pequeno,
e os cães são muito grandes e muitos para o tamanho do osso.*

Luís de Sttau Monteiro

*O que eu considero injurioso para com a obra de Gil Vicente
não é a minha tentativa de a entender em termos contemporâneos
— é a necessidade inútil de justificar essa tentativa.*

Luís de Sttau Monteiro

¹ Livre-docente da Universidade de São Paulo.

Luís Infante de Lacerda de Sttau Monteiro Gose nasce em Lisboa no dia 3 de abril de 1926 e falece na cidade natal em 23 de julho de 1993. Aos 10 anos de idade, sua família muda para Londres, uma vez que seu pai fora nomeado embaixador de Portugal na capital inglesa. Regressam à Pátria em 1943, quando o pai é demitido do cargo por Salazar. Já em Lisboa, licencia-se em Direito, dedicando-se muito pouco tempo a esta profissão.

A estada na Inglaterra pô-lo em contato com movimentos de vanguarda da literatura anglo-saxônica. Mais tarde, regressa a Londres e torna-se piloto de Fórmula 2, depois de longas permanências na França e Itália.

Por influência de José Cardoso Pires, começa, em 1960, a dedicar-se à Literatura. Sua estreia dá-se com *Um homem não chora*, a que se seguiu *Angústia para o jantar* (1961), a narrativa que revela alguma influência de escritores ingleses da geração dos *angryyoungmen*, além de *A mulher que queria o fim do mundo* (1965) e *E se for rapariga chama-se Custódia* (1966). Em sua vertente ficcional, retrata ironicamente certos estratos da burguesia lisboeta e aspectos da sociedade portuguesa sua contemporânea. Destaca-se, sobretudo, como dramaturgo, nomeadamente com *Felizmente há luar!* (1961), peça que, sob influência do teatro de Brecht e recuperando acontecimentos da anterior história portuguesa, procura fazer uma denúncia da situação sua contemporânea. Esta peça foi publicada em 1961, tendo sido galardoada com o Grande Prêmio de Teatro. A sua representação foi, no entanto, proibida pela censura. Sttau Monteiro foi preso pela PIDE por algumas vezes e sua obra, notadamente a teatral, foi alvo da censura salazarista. Só em 1978 — portanto após o 25 de Abril — a célebre peça foi representada nos palcos do Teatro Nacional.

Também pelas mãos do amigo Cardoso Pires enveredou pelo jornalismo, tendo colaborado em diversas publicações, destacando-se a revista *Almanaque* e o suplemento “A Mosca”, do *Diário de Lisboa*. Neste último, cria a secção “Guidinha”, “redações” escritas por uma menina de doze anos, com fluência, ironia e até certo sarcasmo, a tratar, com verdadeira intuição jornalística, da época em que estava inserido, aproveitando a efêmera abertura política propiciada pela “primavera marcelista”. As “redações” tratam de aspectos do cotidiano, trazendo aqui e ali as impressões da menina acerca do panorama político de Portugal (“As desgraças cá da Graça”, 19 out. 1974), do provincianismo de Portugal (“Areiro”, 12 maio 1978), do ser português e da carestia da nação, notadamente depois do 25 de Abril de 1974, (“Alfama”, 19 maio 1978), da deficiência dos transportes públicos ou do nível cultural dos portugueses, (“Campo do Ourique”, 25

maio 1978), da “qualidade” de vida do povo (“Benfica”, 16 jun 1978), das características do linguajar, notadamente dos políticos, que falam e não dizem nada (“A linguagem é bestialmente importante”, 03/12/1976), das marchas populares (“As marchas populares”, 30/06/1973), da salvação nacional por meio da “passagem administrativa” (“É preciso mais imaginação porque esta não chega”, 29/06/1974), da liberação de filmes, que tratam de questões proibidas durante o regime como o sexo (“*O último tango em Paris*”, 17 ag. 1974), da lei da imprensa pós revolução, lei constitucional n. 3/74, 14 maio 1974, promulgada em 26 fev. 1975, por Francisco da Costa Gomes, Presidente da República (“A abóbora”, 21 set. 1974), da falta de perspectiva com as eleições (“É festa é festa”, 10 ag. 1979), dentre vários outros temas. As “inocentes redações” acabam por revelar o desalento de Sttau Monteiro, antes e depois do 25 de Abril de 1974, o que talvez se justifique pelo fato de o autor ter vivido muito tempo fora do país ou de passar a dedicar-se à gastronomia. Tal ocupação que desempenhará até o fim da vida, sob o pseudônimo de Manuel Pedrosa, deixando de lado o engajamento político que revela sua obra ficcional, dramaturgic e jornalística, ao afirmar peremptoriamente em entrevista para Afonso Praça publicada no *Jornal de Letras*, em 1991: “ficção, nunca mais!”

O DRAMATURGO

Com certeza, Sttau Monteiro pode ser apontado como um dos poucos grandes dramaturgos portugueses do século XX. Além da já registrada *Felizmente Há Luar!*, de 1961, escreveu também *Todos os anos, pela primavera* (1963), *O barão* (1965, adaptação teatral da novela de Branquinho da Fonseca), *Auto da barca do motor fora da borda* (1966), *A estátua*, *A Guerra Santa* (1967), *As mãos de Abraão Zacut* (1968), *Sua Excelência* (1971), *Crónica aventureira do esperançoso Fagundes* (1980).

Este artigo dedicará atenção à peça *Auto da barca do motor fora da borda*. Escrita em 1966, auge das Guerras Coloniais, que marcam o princípio do fim do regime ditatorial de direita que mancha o século XX português, a peça revela, por meio do diálogo intertextual com o *Auto da barca do Inferno* (1517), de Gil Vicente, antes de tudo, o engajamento do autor com a redemocratização do país, se é que podemos pensar ter havido um Portugal democrático de 1910, com a Proclamação da República, a 1974, com a Revolução dos Cravos, uma vez que a alternância de governos, que marcou o início do século XX português até a implantação do Estado Novo, no início da década de 30 do século passado, impede pensarmos ter havido nessa quadra da história um país genuinamente aliado ao ideário democrático.

O fundador do teatro português, Gil Vicente, tem sido conclamado a reeditar seu feito sempre que o momento histórico põe esta forma de conhecimento em perigo.

Não podemos nos esquecer de que, já nos idos de 1838, Almeida Garrett recorre ao dramaturgo quinhentista para soerguer o teatro nacional, enterrado junto com os próceres da pátria em Alcácer Quibir, com seu *Um auto de Gil Vicente*, peça que inaugura o teatro romântico português, além de constituir-se como ponto de partida para os propósitos do autor de *Frei Luís de Sousa*.

Também no Novecentos, o teatro vicentino é alvo de tantos quantos queiram pensar a Pátria a partir de sua história, como deixam patentes, só para lembrar dois exemplos, este *Auto da barca do motor fora da borda* (1966) ou *Na barca com Mestre Gil*, de Jaime Gralheiro, que conta com duas versões, a primeira, escrita em 1973, a segunda, datada de setembro/outubro de 1997. Segundo o Autor, a reescritura deve-se ao fato de que “os problemas a que Gil Vicente ‘respondia’ em 1973, já não são os mesmos a que ele ‘terá de responder’, nos limiares do século XXI” (GRALHEIRO, 1999, p. 10). A explicação gralheiriana vem corroborar o que apontamos antes: o teatro vicentino é paradigma para a cena nacional toda vez que o universo político português demanda.

Conforme lembra Saramago, não há mais o que escrever, só há o que reescrever, portanto talvez seja conveniente lembrarmos alguns conceitos basilares que presidem o fazer artístico de quantos se voltam para a retomada do que já foi escrito. Assim, a óptica intertextual também é um caminho sempre seguro quando pretendemos enveredar por reedições ou revisões da história de um povo, já que a intertextualidade consiste, como sabemos, na *re-produção/re-duplicação* de uma realidade de papel, ou seja, literária. O procedimento intertextual é presidido pela ideia de intencionalidade, que gerará invariavelmente uma perspectiva crítica por parte do eu autor, mas também do eu leitor/espectador, tanto mais aprofundada quanto mais apetrechado intelectualmente este se revelar.

Deste modo, o diálogo intertextual pode ocorrer no nível da paródia, da estilização, da paráfrase. Se atentarmos para o prefixo *para* em grego, percebemos, dentre as várias possibilidades dicionarizadas, duas acepções que nos interessam mais de perto, na medida em que *para* pode significar *contrário*, mas também denota a ideia de *ao lado de*. No primeiro sentido do prefixo, podemos compreender o significado de *paródia*, isto é, *canto contrário*, enquanto o segundo leva à ideia de *paráfrase*, ou seja, *canto paralelo*.

Se tomarmos sob outro ângulo, isto é, a ideia de que determinado conteúdo deve ser expresso por meio de uma determinada forma, veremos que a gênese da paródia, da estilização, da paráfrase reside na relação que se estabelece entre forma e conteúdo do paradigma em confronto com o intertexto.

Talvez devamos ainda dedicar algumas linhas para a ideia de estilização, já que este parece ser o conceito que levará, senão à refração denegridora do modelo, como acontece, no mais das vezes, com a paródia, à emulação aprimoradora do paradigma, ressaltando o que lhe está implícito, escondido, procedimento que, ao fim e ao cabo, defendia Horácio, quando falava que a imitação dos bons autores não pode ficar no nível da cópia servil (paráfrase), devendo revelar-se superadora.

A refração maior, obtida pela paródia, leva à destruição conteudística e ideológica da visão de mundo expressa pelo modelo, enquanto que, sem pretender destruir o modelo, a estilização acrescenta-lhe conteúdo novo que visa a superar o modelo, promovendo-lhe maior complexidade no que tange à visão de mundo.

Vejamos como Sttau Monteiro se apropria do célebre *Auto da barca do Inferno* vicentino, para ressignificá-lo tendo como palco histórico os estertores do salazarismo português.

A RELEITURA MONTEIRIANA:

AUTO DA BARCA DO MOTOR FORA DA BORDA

A peça de Sttau Monteiro parte de uma óptica que implica a releitura do auto vicentino, imprimindo-lhe uma nova perspectiva, uma vez que o paradigma quinhentista possibilita retratar os problemas da sociedade portuguesa do presente que está imersa num universo marcado pelo medo, pela censura, pelo catolicismo beato e, ao fim e ao cabo, pelo retrocesso num período da história da humanidade em que os avanços nos âmbitos da ciência e da cultura são nítidos, notadamente depois do final da segunda guerra mundial. Assim, a releitura proposta pelo dramaturgo português não apenas retoma um momento do Portugal passado, mas faz isso por meio da recuperação de uma peça, que por sua vez já examinou o Quinhentos, com o intuito de apresentar uma visão do presente luso. Portanto, o passado torna-se ponto de partida para a (re)visão do presente.

Se a ditadura salazarista não permitiu que os ensinamentos propalados por Bertold Brecht (1898/1956) chegassem em sua inteireza a Portugal, uma vez que a obra do autor alemão foi das mais censuradas no período, Sttau Monteiro, que vive fora de Portugal por longos períodos, pôde

conhecê-la em sua totalidade, aproveitando dela o que lhe parecia adequado aos seus propósitos dramaturgicos.

Assim, seu *Auto da barca do motor fora da borda* apresenta procedimentos retomados a Brecht, presididos pelo *Verfremdungseffekt*, na medida em que o estranhamento temporal alicerça o texto contemporâneo, quando, já na primeira cena, surgem dois arrazes — um vicentino e um contemporâneo. A partir do confronto, ou melhor, do “paviciano atrito”, ou ainda, do brechtiano estranhamento provocado pelos dois arrazes, ou melhor, entre os dois tempos em que estão inscritos, Sstau Monteiro vai reler o maniqueísta conflito vicentino, caracterizado pela disputa entre o Bem e o Mal encarnados no Anjo e no Diabo, transformando-o num conflito temporal, deflagrado na tentativa de as personagens-tipo vicentinas insistirem em representarem o auto para que foram criadas num tempo que lhes é totalmente estranho. Assim, o termo *estranho* está sendo tomado em seu sentido etimológico, em que estranhar consiste em achar extraordinário, oposto aos costumes, aos hábitos, isto é, diferente daquilo que a História oficial retrata, ou na acepção que lhe confere Brecht, ou seja, de provocar distanciamento. Tal conflito, cerne da peça contemporânea, pode ser explicitado pelo diálogo entre o Arrais Vicentino e o Burguês monteiriano: “Mudaste o auto a mestre Gil? / Não fomos nós, foi o tempo” (STTAU MONTEIRO, 1966, p. 19-21).

O distanciamento épico, ao provocar o estranhamento, recurso paródico por excelência, revelado entre o Quinhentos e o Novecentos, objetiva, ao fim e ao cabo, levar o leitor/espectador à reflexão, tarefa primordial da perspectiva brechtiana, empreendida por Sstau Monteiro, que reconhece ser o teatro, por sua característica de reunir pessoas, um convite à reflexão seja no âmbito do indivíduo, seja no do coletivo. Delineia-se, assim, o motivo por que esta forma artística é visada, perseguida e proibida em períodos ditatoriais, uma vez que a reflexão implica necessidade de alteração do e no *status quo*, inviável em tempos de exceção. Sem prescindir do prazer, o teatro didático, conforme aponta Barthes (2004, p. 275), não exclui o prazer, mas transforma a dialética em fonte de prazer: “o épico é aquilo que corta (repica) o véu, desagrega a pez da mistificação...”.

É hora de apontarmos três outros signos na releitura monteiriana que colaboram para o exercício reflexivo proposto pelo dramaturgo. Trata-se do cenário, ou seria do adereço cênico, do vestuário e da linguagem.

Quanto ao cenário, no lugar das barcas do Anjo, para onde se encaminham as almas em busca da salvação, — mas onde, como sabemos, só encontram abrigo o Parvo e os Quatro Cavaleiros de Cristo, — e do Diabo, na qual acabam por embarcar todas as outras personagens-tipo, na peça contemporânea há apenas uma embarcação que traz um motor fora da borda.

Adereço nitidamente metafórico, na medida em que contribui para apontar a situação de estar à deriva em que se encontra o Portugal contemporâneo, no auge da guerra colonial, nos estertores do salazarismo, período em que o regime se mantém, notadamente, pela força exercida pela polícia política. O estar sem rumo visto por Sttau Monteiro justifica-se, na medida em que para o dramaturgo não há como prosseguir depois de quase meio século de ditadura, em que o povo é levado a agir de acordo com a proposta estreita de um governo de direita, que se mantém exclusivamente pela força, que manipula tudo e todos em prol da manutenção do regime. O dramaturgo encontra, pois, semelhanças com o período retratado na peça vicentina, caracterizado pelos desmandos do final do governo manuelino, em 1517, quando o rei se vê diante da corrupção, das falcatruas, dos desajustes sociais advindos da falta de alicerce moral de uma população, que deixa de lado o engrandecimento da Pátria em prol do enriquecimento individual. Na verdade, parece estarmos diante de um cenário que extrapola o universo português, embora sirva exemplarmente para esta quadra da história lusa, uma vez que ambos os textos buscam tratar de tema que parece nunca sair do universo português: corrupção, falcatruas, apego ao material em detrimento do espiritual ou moral, discutir o sentido político e ético do homem quinhentista é também fazê-lo em relação ao universo do Novecentos. Não será do homem de todos os tempos e lugares? A diferença parece estar exatamente na visão dos dois autores. Enquanto Gil Vicente acredita, talvez ingenuamente, que o rumo dos homens e da Pátria possa ser corrigido por meio do retorno aos ideais medievos de honra e nobreza, além da recuperação de uma igreja cristocêntrica, Sttau Monteiro não vê saída para Portugal se não com a queda do salazarismo. Talvez ponha em xeque inclusive que a redemocratização do país constitua solução para a situação à deriva em que se encontra o país há quatrocentos anos.

Vestuário e linguagem, porque incidentes sobre as personagens-tipo, talvez devam ser examinadas em conjunto. A vestimenta e o linguajar com que se expressam as personagens-tipo vicentinas, ao reproduzir quase fielmente o texto de 1517, revelam evidente anacronismo em relação às personagens contemporâneas, levando estas ao riso. O choque entre as duas posturas, aliado à presença em cena de uma única barca com o motor fora da borda a que aludimos, colaboram para a construção do efeito de distanciamento, propósito basilar do intertexto, uma vez que deve ficar claro estarmos diante de uma representação, outro recurso bebido a Brecht. Ressaltemos ainda o fato de que os atores desempenham diferentes papéis de modo a que o público reconheça estar diante de uma peça de teatro, quebrando a ilusão de realidade do público. Tal recurso fica evidente na fala do Arrais Contemporâneo: “não ruma — anda à deriva” (STTAU

MONTEIRO, 1966, p. 12), que é completada pelo Arrais Vicentino: “Barca do demo, do demo e não de mestre Gil... do demo, com mil raios que até de longe fede a enxofre! [...] Ah mestre, que não te conheço a barca! Eu, que da tua barca fiz de arrais, não te conheço a barca!” (STTAU MONTEIRO, 1966, p. 13-4).

Não podemos nos esquecer ainda de que o Arrais Contemporâneo se dirige ao público, ápice da quebra da quarta parede, promovendo a interação completa entre texto, atores, cenário... e público, objetivo último do teatro engajado, que privilegia a conscientização, conforme deixa patente a seguinte fala enunciada pela referida personagem:

(Rindo-se) Mudou tudo, amigo! Tudo! Mudou o mundo, mudou a gente, mudaram as barcas! (sobe a escada que dá acesso ao barco) Se nesta representação usássemos a barca de Gil Vicente, eles (aponta para os espectadores) não a reconheceriam e aplaudiriam mestre Gil, a sorrir (STTAU MONTEIRO, 1966, p. 14).

É necessário lembrar ainda que as personagens-tipo vicentinas consideram estar ali sendo encenado o auto vicentino. Portanto, não medem esforços para ajudar os atores contemporâneos a integrarem-se na cena, de modo a contribuírem para o desenvolvimento da ação, porém a quebra se dá quando, por exemplo, o ator que interpreta o Burguês contemporâneo afirma: “E agora, o que é que eu faço? Nem sequer conheço as deixas!” (STTAU MONTEIRO, 1966, p. 18-9).

Ampliando a questão, vemos que a peça monteiriana tem por modelo o paradigma vicentino, imprimindo-lhe, contudo, um novo teor ideológico, na medida em que não só as características externas das personagens são alteradas, mudam-se também e principalmente os valores sociais, transformando visceralmente os mecanismos de poder. Tomemos o excerto abaixo a título de exemplo, que evidencia o papel da Alcoviteira na sociedade salazarista:

Brísida Vaz Contemporânea: Alcoviteira? Quem é que se atreveu a chamar-me alcoviteira? [...] (Para o Arrais Contemporâneo) Explique a esses idiotas a minha função social. Diga-lhes quem eu sou.

Arrais Contemporâneo: (Para o público) Quem classificou esta senhora de alcoviteira não sabe o que diz. Esta senhora é representante das mulheres na grande assembleia onde se resolvem os problemas do homem contemporâneo. Dedicou

inteiramente a sua vida à causa da mulher. Foi ela que defendeu a tese da subordinação da mulher ao homem no seio da família. Se a mulher não pode sair do país sem autorização do marido, a ela o devem. Se o homem é administrador dos bens do casal, a ela o devem. Se os fundamentos de divórcio exigidos à mulher são diferentes dos fundamentos exigidos ao marido, a ela o devem. Alcoviteira! Alcoviteira é uma mulher que vende mulheres aos homens, ao passo que esta senhora... (STTAU MONTEIRO, 1966, p. 32-3).

O fragmento deixa patente o papel subserviente da mulher no universo do Estado Novo, resumido no Casa-Cozinha-Criança, adaptação do nazifascista *Kirche-Küche-Kinder* onde, na verdade, ela só existe em função do homem, para servi-lo, para procriar, para satisfazê-lo, reforçando, em última instância, os valores patriarcais de tal sociedade. A Alcoviteira vicentina, cuja atribuição está ligada à mais antiga das profissões, transforma-se, portanto, numa pudica representante do *status quo* salazarista.

Ainda no intuito de corroborar a denúncia, que percorre a peça contemporânea, atentemos para o papel desempenhado pelo protagonista da ação. Trata-se do Banqueiro, releitura do Onzeneiro vicentino, que, ao fim e ao cabo, é quem comanda a ação dramática, conforme podemos perceber no seguinte fragmento: “O Dr. é que paga para que os tipos da laia deste não me incomodem. Se não é capaz de exercer a sua função, deito abaixo o Governo e arranjo outro” (STTAU MONTEIRO, 1966, p. 26). Também é ele quem decide a fortuna das outras personagens: “Companheiros naturais, que sois, de quem preside ao destino desta barca, tendes o direito de nela ocupar um lugar de relevo” (STTAU MONTEIRO, 1966, p. 69). Comandado pelo lucro, deus da sociedade moderna, o Banqueiro tudo faz em prol de seu engrandecimento pessoal, não vendo os meios para atingir o fim último: o dinheiro². Ele representa, em última análise, o poder devorador do

²Cf. Discurso improvisado do papa Francisco, na Sardenha, em 22 set. 2013, por ocasião do primeiro encontro com o mundo do trabalho. Testemunhos de operários que estão há anos desempregados: “A falta de trabalho produz medo e provoca desilusão”, disse um operário. E acrescenta: “Uma sociedade que não oferece trabalho é injusta”. E pedem-lhe que interceda junto às autoridades. E se emociona: “Não nos deixe sozinhos”.

“E este não é um problema só da Sardenha, da Itália, da Europa. É a consequência de um sistema económico que conduz a esta tragédia. Um sistema económico que coloca no centro um ídolo, que se chama dinheiro. E Deus quis que, no centro, no centro do mundo, não estivesse um ídolo, mas o homem e a mulher, que levam adiante o mundo com o seu trabalho”.

“Neste sistema sem ética, no centro, há um ídolo e o mundo tornou-se idólatra do dinheiro”.

capitalismo, capaz de absorver as diferenças, assimilando-as e concedendo-lhes uma nova roupagem, sempre lucrativa: “Dá-lhe lá a cantina, que também me convém. [...] Enquanto eles olharem para ela, não olham para si” (STTAU MONTEIRO, 1966, p. 39). Ele é a única personagem que age, inclusive no âmbito político, amedrontando as pessoas, corrompendo-as, mesmo no que tange às Instituições, como a Justiça e a Igreja, que lhe são coniventes.

Releva notar ainda o papel do parvo Joane, cuja insanidade inocente o leva à barca do Anjo no auto vicentino, transformado no intertexto em proletariado oprimido, vitimado pelo poder do Banqueiro. É um alienado, sem reação, que acaba convertido em mártir, pois provoca a reação do povo, que é imediatamente reprimido pelas forças da situação em nome do positivista “Sem ordem não há progresso!”³ (STTAU MONTEIRO, 1966, p. 63), conforme deixa patente a rubrica: “Pousa [o Banqueiro] o auscultador. Ao longe o ruído vai diminuindo de intensidade até cessar por completo. Depois, muito lentamente e em contraluz, começa a ser içado da teia o cadáver de Joane, que foi enforcado” (STTAU MONTEIRO, 1966, p. 62-3). Estamos diante de uma nova inversão paródica, já que a ilusão do trabalho como redenção, revelada no paradigma quinhentista, é desfeita, abrindo espaço, no intertexto, para um discurso histórico de cunho marxista em que toda situação pode ser alterada pelo poder do Homem.

Cabe, por fim, examinar o papel dos Quatro Cavaleiros de Cristo, que também são salvos, uma vez que eles vêm corroborar a visão religiosamente medieval, defendida por Gil Vicente. No intertexto, eles são substituídos por quatro paraquedistas, que, vindos do céu, enviados por Deus (?), vêm representar o respaldo que a Santa Madre Igreja Católica exerceu no ideário salazarista, conforme podemos verificar no excerto:

Arrais Contemporâneo: Tens razão! (Volta-se para dentro e grita:) Defensores da fé!

(Entram pela direita, marchando quatro paraquedistas em uniforme de combate, que chegam ao centro da ribalta e marcam passo.)

Arrais Contemporâneo: Um dois, um dois! Alto! (Os paraquedistas ficam em sentido...)

“E para defender este ídolo ajudam o centro e provocam a queda dos extremos mais frágeis: os idosos... também os jovens, que não encontram trabalho”.

“Este mundo não tem futuro, porque as pessoas não têm dignidade sem trabalho. Este é o seu sofrimento”. Disponível em: <http://www.brasildefato.com.br/node/26030>. Acesso em 13/01/2014.

³ Qualquer semelhança com a atual realidade brasileira não é mera coincidência.

Banqueiro: [...] Direita, volver! (Os paraquedistas obedecem.) Companheiros naturais, que sois, de quem preside ao destino desta barca, tendes o direito de nela ocupar um lugar de relevo.

[...]

Arrais Contemporâneo: Ordinário, marche! (Os soldados dirigem-se, a marchar, para a barca e começam a subir a escada que lhe dá acesso, seguido pelo Arrais contemporâneo, enquanto o pano desce...) (STTAU MONTEIRO, 1966, p. 67-9).

Estariamos, pois, diante de enviados divinos a emanar o poder, a perenidade, a sacralidade exercida pelo Presidente do Conselho António de Oliveira Salazar sobre um rebanho de ovelhinhas, que habitam o “jardim à beira-mar plantado”, que é Portugal. Portanto, nada mais justo que eles ingressem na barca do motor fora da borda, de modo a perpetuar a mundividência salazarista.

PALAVRA FINAL

Tendo examinado a peça de Sttau Monteiro frente ao paradigma vicentino, estamos aptos a tirar algumas ilações.

Em primeiro lugar, qual é a função do *Auto da barca do motor fora da borda*? Parece termos deixado claro que a peça (poderíamos sem cair no exagero dizer que a dramaturgia monteiriana, bem como sua obra ficcional) intenta brechtianamente apontar os problemas da sociedade de seu tempo (de sempre?), com o intuito de levar à reflexão, à interveniência, em última instância, à ação. Assim, talvez aquelas ovelhinhas que habitam o ensimesmado e “orgulhosamente só” Portugal, possam ser alertadas por um contingente muito menor de ovelhinhas, as chamadas ovelhas negras, dentre as quais se destacam os artistas que, mesmo duramente perseguidos e reprimidos por quase cinquenta anos de ditadura, nunca arrefeceram no ideal de apontar caminhos para o povo português, que, desde Alcácer Quibir, se encontra mergulhado no mundo das sombras, já que a realidade lusa não passa de mera reminiscência da verdadeira realidade revelada no extramuros portugueses.

Em segundo lugar, recorrendo à intertextualidade, perspectiva crítica por excelência, ao confrontar o universo vicentino, inscrito no período áureo da história portuguesa (ou será no início da decadência do império lusíada?) com o princípio da derrocada do salazarismo, Sttau Monteiro busca,

por meio da derrisão, da inversão paródica, a atingir a estilização, caracterizada, como vimos, pela emulação superadora, notadamente no que tange ao aspecto ideológico, que é reformado no intertexto, na medida em que se explora tudo aquilo que estava ocultado, subentendido, aprofundando-o, tendo em vista o contexto português da década de 60 do século passado.

Tal procedimento fica claro se analisarmos, por exemplo, a palavra *auto*, que aparece tanto no título da peça quinhentista quanto no do texto de Sittau Monteiro.

A definição de *auto*, na acepção teatral, segundo João Adalberto Campato Júnior (*EDTL*), “é problemática já em virtude de, na época medieval, o vocábulo ter sido tomado como sinônimo de qualquer peça de teatro”. Assim, “um auto poderia denominar uma farsa, uma moralidade, um mistério, um milagre, uma tragicomédia etc..”, portanto “um gênero breve”, em um ato só. No que tange “a sua temática, o auto tanto pode desenvolver um assunto religioso quanto um assunto profano”. Se pensarmos em “Gil Vicente, as personagens que povoam o mundo possível dos autos são planas, podendo se apresentar como tipos e caricaturas. Por sinal, muito do humor dos autos é engendrado pela tipicidade das personagens”, que se expressam coloquialmente, ambientando-se num cenário, quando há, extremamente simples.

Porém, o termo *auto* pode invadir o campo semântico da Justiça, designando as peças produzidas no decorrer de processos judiciais, como as petições, termos de audiências, certidões... Deste modo, se pensarmos tanto no paradigma, quanto no intertexto, podemos observar que as duas acepções, atrás arroladas, se aplicam. Estamos, pois, diante de peças curtas, que apresentam tipos sociais representativos, no mais das vezes, das profissões que desempenham, de modo quase caricaturesco, de onde se extrai a comicidade, alicerçada num diálogo coloquial, cujo nível linguístico é moldado pela função que exercem, os quais estão diante de duas barcas (paradigma) ou uma barca (intertexto).

Por outro lado, na acepção judicial, podemos perceber tratar-se, no modelo, de um julgamento, em que as almas-tipo vão-se apresentando para serem julgadas pelas ações praticadas em vida. Trata-se, assim, da prefiguração do juízo individual. Percebemos, portanto, que quem dá rumo às barcas vicentinas é a religião católica, bem de acordo com a mundividência genuinamente medieval de Gil Vicente. Fica nítida a ideia, ainda que inocente, de uma saída para o futuro do país e dos portugueses, radicada nos genuínos preceitos defendidos pela Santa Madre Igreja Católica.

No que tange ao *Auto da barca do motor fora da borda*, parece estarmos diante de um auto, um processo, um inquérito, ou seja, o conjunto de atos e diligências em que se pretende apurar a situação sócio-política

vivida por Portugal durante os estertores do salazarismo. Portanto, estamos diante de um Portugal à deriva, sem rumo, movido por quem não vai nela, conforme aponta o Arrais Contemporâneo, “*Vai com Deus, Barca que não sabe andar* ou, mais simplesmente, *Barca parada*. Para efeito deste auto, chama-se *Barca do motor fora da borda*.” (STTAU MONTEIRO, 1966, p.15), ou ainda, segundo o que assinala o Arrais Vicentino na fala final do auto:

...Vou-me daqui, que este batel é vosso e não meu... Volto para o batel de mestre Gil, que este não entendo eu... Barca sem rumo, onde irá parar? Comprar nela passagem? Outro que não eu! Este batel já daqui não sai... Barca parada não serve para navegar... (STTAU MONTEIRO, 1966, p. 69).

Portanto, enquanto a cosmovisão de Gil Vicente vê um futuro, centrado na Igreja, para a situação em que se encontra Portugal no Quinhentos, Sttau Monteiro, ao realizar o juízo sócio-político de Portugal na década de 60 do século passado, metaforiza na sua barca, com o motor fora da borda, o inferno português, sem deixar de reconhecer aí o paraíso da oligarquia dominante, conforme deixa patente o seguinte diálogo:

Arrais Vicentino: Esta barca vai para o Inferno!

Arrais Contemporâneo: Não vai. Uma barca não pode ir para um sítio que não existe. Esta barca é o Inferno e o Paraíso ou o Paraíso no Inferno — questão de gosto... (STTAU MONTEIRO, 1966, p. 17).

Por outras palavras, podemos perceber que o auto contemporâneo contesta a ideologia imperante que aponta para um Portugal balizado pelo materialismo, na medida em que quem preside o destino da barca é o capital não produtivo, representado pelo Banqueiro, alicerçado numa Igreja omissa, mantido pela repressão das Forças Armadas, que geram uma indústria benéfica apenas para a oligarquia dominante, deixando a sociedade à deriva, como franqueia a fala do Burguês:

Minhas senhoras e meus senhores: Há muito que a nação agradecida deve uma homenagem sincera e merecida a este cidadão modesto [o Banqueiro] que, por levar uma vida anónima, passa despercebido das grandes massas populacionais que constituem a infraestrutura da sociedade contemporânea. Se não fosse ele e o esforço que ele tem

desenvolvido para elevar o nível de vida do país, esta barca não teria o motor fora da borda. Esta barca não teria radar. Esta barca provavelmente não teria convés e nós, em lugar de estarmos aqui, já teríamos perecido. Perecido, repito. Nós já teríamos perecido! É, pois, com a voz embargada pela comoção, que confiro a este homem ilustre, a quem tanto devemos, a ordem da Salvação. Grã-Cruz com quatro rosetas laterais e uma açucena, em diamantes ao centro (STTAU MONTEIRO, 1966, p. 30).

Fica nítida a oposição entre a visão manifestada no excerto acima e aquela revelada pela mundividência vicentina, radicada na defesa da dilatação da fé e do império, alicerçada nos valores teológicos do modelo medievo, que acaba por veicular a ideologia reinante, cujos propósitos vêm salvaguardar o destino do país, emblematizado nas duas barcas que marcam, ainda que maniqueistamente, o destino da nação no Quinhentos.

O confronto entre o passado e o presente deixa o Arrais Vicentino atônito, perdido — “Silêncio! Quero entender este auto em que tão perdido ando!” (STTAU MONTEIRO, 1966, p. 45) — a ponto de desabafar:

Cá estou, moços fidalgos ou que diabo sois, que vos não reconheço pela maneira de trajar! Isto que acabais de ver representar, de auto nada tem. Do Paraíso e do Inferno, quem falou, quem? E para onde ruma a barca, sabe alguém? (Ri.) Ninguém! Por Deus, que fui arrais da barca com rumo certo e este nem caro [*sic*] tem, que possa virar-se à ré! Se o mestre aqui estivesse, como ele havia de rir! Onzeneiro feito fidalgo e fidalgo onzeneiro! Corregedor tão cego e surdo que nem ofertas sabe ouvir... e da Brísida nem falar: Enforcaram o Joane que até podia embarcar e a barca está parada — não serve para navegar! (Ri.) E o judeu que tão ruim era? Tão ruim e má pessoa até tinha que ir à toa? Já não há judeus agora? Morreram? Foram para fora? (STTAU MONTEIRO, 1966, p. 65-6).

Não podemos deixar de reconhecer, na fala final, nítida referência ao Holocausto nazista, também este visto por Salazar, no mínimo, como sinônimo de aprendizado, já que o campo de concentração nazi de Dachau (Alemanha) serviu de inspiração para muitas das atitudes defendidas no

Tarrafal,⁴ colônia penal que abrigou presos que se manifestaram contra o regime salazarista.

Sttau Monteiro ainda teve de esperar por quase dez anos até ver florir um cravo que pudesse, quem sabe, tirar Portugal da deriva salazarista, imprimindo-lhe novo rumo no contexto democrático.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. Brecht e o discurso: contribuição para o estudo da discursividade. In: *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984, p.193-200.

CAMPATO JÚNIOR, João Adalberto. Auto. *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em 09 abr. 2014.

MAZOWER, Mark. *Hitler's empire: the nazis ruled Europe*. New York: Penguin Press, 2008.

PRAÇA, Afonso. Luís de Sttau Monteiro: “Ficção nunca mais”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, ano XI, n. 23, p. 8-10, 29 abr. 1999.

SANT'ANNA, Jaime dos Reis. *Literatura e ideologia: Gil Vicente sob o olhar ideológico de Almeida Garrett e Sttau Monteiro*. São Paulo: Novo Século, 2003.

STTAU MONTEIRO, Luís de. *O auto da barca do motor fora da borda*. Lisboa: Ática, 1966.
<http://www.brasildefato.com.br/node/26030>. Acesso em 13/01/2014.

Data de recebimento: 25 de abril de 2014

Data de aprovação: 30 de maio de 2014

⁴ O nascimento do campo dá-se na zona de Achada Grande e Ponta de Achada de Chão Bom, no Concelho de Tarrafal, a norte da Ilha de Santiago (Cabo Verde), onde, sob a responsabilidade do Ministério das Obras Públicas e Telecomunicações, constrói-se um estabelecimento penal de mil e setecentos hectares, que abre suas portas em 29 de outubro de 1936. O campo deixou de funcionar para presos políticos a partir de primeiro de janeiro de 1954, por despacho do ministro da Justiça Manuel Cavaleiro de Ferreira, mas continuou aberto para delinquentes comuns de difícil correção até à abertura da colônia penal de Angola. Foi legalmente encerrado, pelo D-L n. 40. 675, de 7 de julho de 1956.