

MARTA BRITES ROSA

Em busca do herói

**estudo da personagem na obra dramática de
Luís de Sttau Monteiro**

Dissertação apresentada à
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
para obtenção do grau de mestre em Estudos de Teatro

**LISBOA
2002**

MARTA BRITES ROSA

Em busca do herói

**estudo da personagem na obra dramática de
Luís de Sttau Monteiro**



Dissertação de mestrado em Estudos de Teatro
orientada pela Professora Doutora Maria João Brilhante
a apresentar à
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

**LISBOA
2002**

Resumo

Este trabalho centra-se no estudo da obra dramática de Luís de Sttau Monteiro, mais especificamente sobre a figura heróica. Ao longo da análise das peças teatrais de Sttau Monteiro são estudadas várias manifestações da figura heróica e, mesmo, a sua negação ou ausência.

Ao analisar as várias personagens nas diferentes peças apercebemos-nos de que a figura heróica se altera, mas que existe algo que permanece: a sua exemplaridade (como modelo de comportamento a seguir), a sua humanidade (ou seja, reflecte os problemas do homem) e o ensejo de comunicar com o receptor, fazendo-o questionar a sua posição na sociedade e a própria sociedade.

É no questionamento sobre si próprio e sobre a sociedade e no modo como o herói favorece esse questionamento e, mais ainda, encaminha o receptor para um posicionamento activo dentro da sociedade, que se centra a parte final do trabalho.

Durante todo o trabalho não poderemos deixar de ter em conta o movimento específico de teatro em que se inserem as obras de Sttau Monteiro – o do teatro político – e ter especial atenção para a época em que o autor viveu e produziu os seus escritos.

Abstract

This work is centered in the dramatic works of Luís de Sttau Monteiro, specifically in the heroic figure. During the analysis of Sttau Monteiro's plays several manifestations of the heroic figure are studied and even its negation or absence.

Along the analysis of the several characters of the plays we realize that the heroic figure changes, but also, that there is something which always stays: its exemplarity (as a role model), its humanity (i.e. it reflects the problems of mankind) and the desire to communicate with the receptor, making him question his place in society and the society itself.

It's in the questioning about himself and about society and in the way the hero favors that questioning and, furthermore, shows the way to the reader for a positive positioning within the society, that the final part of this work is focused on.

Along the work we can not let aside the specific theatrical movement in which the plays of Sttau Monteiro are incorporated – the political theatre – we should give a special attention to the period in which the author has lived and produced his works.

Agradecimentos

Ao longo da elaboração e redacção deste trabalho tive o apoio de muitas pessoas, íntimas ou não, às quais agradei na altura em que me ajudaram. Aproveito este momento para reiterar todos esses agradecimentos, tendo a certeza de que sem o seu apoio o trabalho não seria o mesmo.

Índice

| | |
|---|-----------|
| Índice..... | 1 |
| Ponto 1. Introdução | 4 |
| Tema..... | 4 |
| Objecto de estudo | 4 |
| Apresentação | 5 |
| Ponto 2. Sttau Monteiro – introdução ao autor e à época..... | 6 |
| Biografia..... | 6 |
| A época de Sttau Monteiro | 8 |
| Neo-realismo | 9 |
| A posição do teatro face à sociedade | 10 |
| Contingências da recepção..... | 12 |
| Literatura engajada..... | 15 |
| Ponto 3. O herói – apresentação de vários tipos de heróis..... | 17 |
| O que é a personagem?..... | 17 |
| A personagem no teatro | 19 |
| O que é o herói?..... | 21 |
| Definição geral | 22 |
| O herói na literatura | 22 |
| O herói na sociedade | 25 |
| Categorias de heróis | 26 |
| Protagonista..... | 26 |
| Herói mítico | 27 |
| Herói trágico | 27 |
| Herói épico | 28 |
| Herói revolucionário | 28 |
| Herói revoltado | 28 |
| Herói picaresco | 29 |
| Herói problemático | 29 |
| Herói absurdo | 29 |
| Anti-herói | 30 |
| Ponto 4. Análise das peças..... | 31 |
| Felizmente há luar! | 32 |

| | |
|--|------------|
| Todos os anos pela Primavera | 38 |
| Apresentação da peça | 40 |
| Caracterização do protagonista | 44 |
| O Barão..... | 48 |
| Resumo da peça | 48 |
| Análise do herói | 51 |
| Auto da Barca do motor fora da borda | 52 |
| Protagonista..... | 57 |
| A Guerra Santa | 61 |
| Apresentação da peça..... | 61 |
| Caracterização do protagonista | 64 |
| A estátua | 70 |
| A peça | 70 |
| O protagonista | 79 |
| As mãos de Abraão Zacut | 82 |
| Os protagonistas..... | 83 |
| Influências do existencialismo | 87 |
| Sua excelência | 90 |
| O protagonista | 93 |
| Crónica atribulada do esperançoso Fagundes | 95 |
| Resumo da peça | 95 |
| Análise da peça | 100 |
| O protagonista | 101 |
| Ponto 5. O percurso do herói – que alterações nas personagens e que alterações na leitura | 105 |
| Preâmbulo | 105 |
| O herói revolucionário | 107 |
| O herói problemático/ absurdo..... | 111 |
| O herói mártir..... | 114 |
| Herói ausente/ anti-herói | 116 |
| A negação da figura do protagonista..... | 118 |
| Anti-herói..... | 121 |
| Herói picaresco | 122 |
| Ponto 6. Considerações finais | 125 |
| Funcionalidade do herói | 125 |
| Sttau Monteiro, um homem do seu tempo..... | 131 |
| Pequena cronologia de Portugal (1926-1978)..... | 135 |

| | |
|--|------------|
| Bibliografia | 142 |
| Bibliografia primária | 142 |
| Bibliografia secundária..... | 142 |
| Bibliografia de consulta geral | 142 |
| Sobre Sttau Monteiro | 143 |
| Bibliografia específica - teatro, personagem e sociedade | 144 |
| Programas de teatro com textos de Sttau Monteiro | 147 |
| Bibliografia electrónica | 147 |

Notas de rodapé

Por contingências alheias à minha vontade as notas de rodapé nem sempre se encontram na página onde está o texto/ assunto a que se referem. Quando estão na página certa encontram-se sob uma linha horizontal que vai até meio da página, quando tal não acontece encontram-se na página seguinte, sob uma linha horizontal que vai de um lado ao outro da página.

Ponto 1. Introdução

Tema

A escolha deste tema prende-se, em primeiro lugar, com um interesse pessoal pela figura do herói e pelo teatro político. Ambas as situações se relacionam com a possibilidade de um conjunto heterogéneo de pessoas se transformar num grupo movido por um único sentimento: num caso, por haver uma entidade que assume em si a essência do colectivo, com capacidade de “mover” multidões e, no outro caso, por se tratar de uma forma de arte que pretende interagir com a sociedade numa determinada época, mais uma vez, identificando-se com ela e tentando “liderá-la”.

A escolha da obra dramática de Sttau Monteiro como objecto de análise deve-se ao facto de as duas primeiras peças que li da sua autoria (*Felizmente há luar!* e *As mãos de Abraão Zacut*) me terem despertado para este tema. Além do mais, Sttau Monteiro é um marco na dramaturgia portuguesa, sobre o qual ainda não foi feito um estudo que abrangesse de forma mais vasta a sua obra, não a restringindo a *Felizmente há luar!*.

Objecto de estudo

O objecto de estudo é toda a obra dramática escrita individualmente por Sttau Monteiro. Deste modo estão excluídas as novelas, contos, romances – por não se enquadrarem no teatro político – e peças escritas em parceria – por não se poder aferir o que é produto de Sttau Monteiro. A decisão de incluir no estudo todas as obras dramáticas, ao invés de o centrar nas obras mais significativas para a análise do herói típico do teatro político, decorre da convicção de que uma visão panorâmica permite uma leitura mais frutífera, não só da obra, mas também de toda a questão que envolve o herói nestas peças – as necessidades que alimenta, a evolução que sofre e porquê.

Nenhuma das análises é feita partir de encenações dos textos.

Apresentação

Para que a compreensão do trabalho seja simples e eficaz, optou-se por uma apresentação dos vários aspectos que se entrecruzam no objecto de estudo, ou seja: o autor, dados históricos e sociais sobre a época em que se insere, apresentação resumida das categorias convocadas para o estudo (personagem, protagonista e herói).

Após uma primeira etapa em que são fornecidos os instrumentos de trabalho (enumeração das categorias relacionadas com a caracterização de personagens), passa-se para a matéria a ser trabalhada – as peças. As peças não são apresentadas de forma uniforme, pois a sua diversidade e unicidade exigem um método de análise/interpretação próprio, não descurando, no entanto, a clareza e a relação com o tema. Ultrapassadas estas etapas, chega-se ao objectivo final: reflectir sobre a funcionalidade do protagonista e herói na obra dramática de Sttau Monteiro.

Ponto 2. Sttau Monteiro – introdução ao autor e à época

Neste capítulo pretende-se enquadrar o autor na época, para que ao longo do trabalho se possam justificar mais facilmente certas afirmações e, também, para evitar com antecedência algumas dúvidas que venham a surgir posteriormente.

Biografia

Luis Infante de Lacerda Sttau Monteiro nasce em Lisboa, no dia 3 de Abril de 1926 (ano do golpe militar que inicia o período do Estado Novo). Parte para Londres com dez anos de idade, em 1936, acompanhando o pai, Armindo Monteiro, que exercia funções de embaixador de Portugal em Londres. Aí vive a II Guerra Mundial, experiência que se vai reflectir nas suas obras. Regressa a Portugal, em 1943, no momento em que o pai é demitido do cargo por Salazar, por simpatizar com o regime inglês. Licencia-se em Direito em Lisboa, em 1951, exercendo advocacia durante dois anos. Parte novamente para Londres, onde vive durante um longo período. Torna-se piloto de Fórmula 1 em 1957 e casa-se com uma inglesa. Regressa a Portugal e colabora em várias publicações, destacando-se a revista *Almanaque* (1960) e o suplemento “A Mosca” no *Diário de Lisboa*, e cria a secção *Guidinha* no mesmo jornal.

Estreia-se nas letras em 1960 com *Um homem não chora*, uma novela que logo o guindou para uma posição de primeiro plano, confirmada no ano seguinte por outra obra do mesmo género, *Angústia para o jantar*. Embora episodicamente haja retomado a escrita novelesca, o teatro absorveu daí em diante a sua atenção.

Em 1961 (início da Guerra Colonial) publica a peça de teatro *Felizmente há luar!*, drama narrativo histórico na linha do teatro épico brechteano, distinguida com o Grande Prémio de Teatro da Sociedade Portuguesa de Autores em 1962, tendo sido proibida pela censura a sua representação. Esta peça marca o início de uma obra não muito extensa mas muito significativa na sua corajosa defesa dos valores humanos essenciais: a liberdade, a dignidade humana, a justiça social. Aquando da publicação da

peça, Sttau Monteiro encontra-se na prisão por ser suspeito de ter colaborado na “intentona de Beja”. Esta experiência traumática, que se revelará noutras peças, leva-o a sair de Portugal, indo para Inglaterra, onde permanece de 1962 a 1967. Continua escrevendo para teatro com *Todos os anos pela Primavera*, em 1963 (ano marcado por confrontos entre estudantes e a polícia). Em 1965 adapta para teatro o romance de Branquinho da Fonseca, *O Barão*. Em 1966, escreve *O Auto da Barca do motor fora da borda*, uma adaptação do *Auto da Barca do Inferno* de Gil Vicente. É preso em 1967 pela Pide, após a publicação das peças de teatro *A Guerra Santa* e *A Estátua*, sátiras em que se criticavam a ditadura e a guerra colonial. Esta experiência de dois meses de prisão leva-o a escrever no ano seguinte, 1968, *As mãos de Abraão Zacut*, onde mais uma vez faz uma crítica severa à sociedade.

É co-autor com Alexandre O'Neill dos diálogos para o filme de Artur Ramos, *Pássaros de asas cortadas*, adaptação para o cinema da peça homónima de Luís Francisco Rebello. Em 1971, com Artur Ramos, adapta ao teatro o romance de Eça de Queirós *A Reliquia*, representada no Teatro Maria Matos, e, ainda no mesmo ano escreve a peça *Sua Excelência*, uma nova sátira social, projectada para o mesmo teatro. Em 1978 concebe para o Grupo 4 do Teatro Aberto a peça *A crónica atribulada do esperançoso Fagundes*, com música e poemas de José Carlos Ary dos Santos, ao género do teatro épico.

Em 1966 produz a novela *Se for rapariga chama-se Custódia*. Escreve o romance inédito *Agarra o Verão, Guida, agarra o Verão*, adaptada como novela televisiva em 1982 com o título *Chuva na Areia*.

Em todas as áreas em que escreve, denota sempre uma grande preocupação com a crítica social, umas vezes num tom trágico, outras com bastante ironia, em textos jocosos, que lhe trazem alguns dissabores com a polícia política. Todas as suas peças escritas antes de 25 de Abril de 1974, à excepção de *O Barão*, foram, de algum modo, alvo da censura.

Falece no dia 23 de Julho de 1993 em Lisboa.

A época de Sttau Monteiro

Sttau Monteiro tem a particularidade de ter vivido não só numa das épocas mais marcantes da história universal e europeia, como também de ter tido a possibilidade de vivenciar sociedades diferentes (a portuguesa e a inglesa).

Para além do existencialismo francês, que também se manifestou na Grã-Bretanha através do grupo denominado “Angry Men” – com o qual convive pessoalmente –, as influências britânicas que recebeu servem para demonstrar que não é necessário viver-se sob um regime político opressor para se sentir a falta de liberdade, o desespero e a angústia.

Os três primeiros quartos do século XX são um período que sofre muitas alterações, muitas tentativas de criar um mundo melhor, que vão sendo sucessivamente abandonadas e reensaiadas. Nesta época, devido aos grandes saltos tecnológicos que se operaram, o Homem sentia-se capaz de, finalmente, encontrar em si próprio a possibilidade de criar sociedades *ab ovo* e da forma correcta. E, apesar da vivência das duas guerras mundiais ter transformado, pela primeira vez, a morte numa coisa gigantesca e amorfa, onde a anonimidade e a aleatoriedade são os critérios para matar e morrer, a vida humana ainda é algo com valor e a ser preservado. Além disso, as pessoas vêem-se perante a utilização dos novos conhecimentos científicos e tecnológicos, não só para o bem, mas também para o mal: são dados os primeiros passos nas guerras químicas e na utilização de bombas atómicas. Daí que o desespero e o sentimento de impotência e inutilidade sejam aqueles que imperam, e que obras como *Look back in anger* de John Osborne (no teatro) ou *Rebel without a cause* de Nicholas Ray (no cinema) sejam aquelas em que o público melhor se revê: no sentimento de revolta sem causa definida e sem consequência que não seja um estado cada vez mais desesperado, resultado da visão de desmoronamento de uma sociedade “humana”, onde pensavam viver. Os valores sociais decaem e com eles a estrutura social do indivíduo, que deixa de ter em que se apoiar na construção da sua relação com os outros.

Felizmente, é também nesta época que os artistas se tornam cada vez mais conscientes do seu papel na formação cívica. São muitos os autores e de nacionalidades

distintas que se manifestam nesse sentido. A visão da obra de arte como algo meramente lúdico ou estético torna-se quase aberrante e o artista toma consciência da sua responsabilidade perante os outros. Neste momento a arte tem de deixar de imitar a vida, e passar a superá-la consciente e sistematicamente, oferecendo, quando possível, alternativas mais sensatas às ideias predominantes.

Neo-realismo

A preocupação com o homem e a necessidade de transformar a realidade através da arte são dois pontos fundamentais do neo-realismo português. Segundo Rui Monteiro¹, em Portugal vivia-se uma época de inquietação propícia a recordar factos do passado e a reflectir sobre ele, de modo a criar um presente melhor. A nível artístico, a “inquietação” manifesta-se na substituição do individual pelo social e na consciência do condicionalismo da arte e do artista. Isto é, o artista deixa de se poder colocar à parte da sociedade, tal como a arte deixa de ser entendida como algo separado da vida do homem comum. «O homem não surge e não existe isoladamente; é, antes, o fruto de um meio que o cria e o molda e sobre o qual ele exerce constantemente a sua acção.»². Daí que o que artista, como desvendador da realidade, tenha uma missão social a cumprir: descobrir (no sentido de destapar) a realidade. O neo-realismo é a «tendência para a qual o objecto de arte é a apresentação da verdade própria da vida, mas para a qual esta verdade não se transpõe ao plano da arte sem deliberada transformação formal.»³.

O neo-realismo é mais do que uma corrente literária, é uma corrente ética que se manifesta de várias formas e sob diversos géneros. O importante é descobrir e transmitir a verdade da vida através da «representação e análise da vida do homem no seu complexo social e ideológico. E o valor de uma obra, como obra [neo-]realista, afere-se

¹ “Razões que nos separam” in *Pensamento*, vol. IX, 148, Porto/ 1940 citado em *Textos teóricos do neo-realismo português (apresentação crítica, selecção, notas e sugestões de leitura de Carlos Reis)*, Editorial Comunicação, Lisboa/ 1981, p. 370.

² *Ibidem*.

³ Manuel Campos Lima, «Realidade nua e crua» in *Vértice*, 159, Coimbra/ 1956 citado em *Textos teóricos do neo-realismo português (apresentação crítica, selecção, notas e sugestões de leitura de Carlos Reis)*, Editorial Comunicação, Lisboa/ 1981, pp. 599-603.

precisamente pela contribuição que dá para o conhecimento do homem encarado nesse complexo.⁴».

O neo-realismo parte igualmente do conceito de que, sendo o homem um animal político, toda a obra de arte (e, extensivamente, outras manifestações humanas) é um reflexo de uma posição social e política e comporta sempre um sentido propagandístico, seja do que for.

Daí que nesta época se fale em arte comprometida e em artista engajado – porque o artista assume um compromisso para com os seus contemporâneos, um compromisso político, social e artístico.

É dentro deste espírito que surge Sttau Monteiro e as suas obras, naturalmente influenciado pela cultura portuguesa, pelo momento histórico e cultural em que vivia.

A posição do teatro face à sociedade

Afirma-se que o teatro é um meio propagador de cultura, de esclarecimento do povo, de denúncia da sociedade, de crítica política, elevando-o a um estatuto que, por vezes, relega a função lúdica do teatro.

Naturalmente, há momentos na história que tornam estas afirmações mais verdadeiras que outros, mas não podemos esquecer que espectáculos didácticos não são o teatro *tout court*, mas sim um género de teatro, muito específico, muito fechado dentro de si mesmo, e com um código estético também muito próprio. Estamos a falar do teatro político, ou teatro engajado, que, tal como outras formas de arte engajada, não se vê como um objecto de arte com um fim em si mesmo, mas como um meio susceptível de servir uma causa que excede largamente a representação. O artista engajado é responsável pelo seu trabalho e realiza-o como um projecto ético, que pretende, através de uma visão particular do homem e do mundo, demonstrar a sua opinião e fazer valer o seu ponto de vista político, com a intenção de obter resultados efectivos. No teatro político a presença do autor não se traduz por um estilo formal e coeso, mas sim pelo tom – simples, pesado, por vezes demasiado narrativo –, onde a vertente ética se

⁴ *Ibidem*.

sobrepõe à estética, dirigido para o público, numa busca de comunicação e de compreensão, que, por vezes, leva à repetição exaustiva de uma mesma ideia. Por outro lado, o teatro político também desenvolve a vertente irónica e satírica, através da qual se põem a ridículo as características sociais e políticas da sociedade.

Sendo Sttau Monteiro um homem que desde cedo se posicionou frontalmente contra o regime político do Estado Novo, as suas opções estéticas a nível teatral vão reflectir isso mesmo, não só do ponto de vista temático, mas também no que concerne à estruturação das peças, ao jogo dos actores, à utilização dos meios técnicos, onde se nota grande influência de autores estrangeiros, como Brecht, Sartre, Piscator e Orwell, entre outros.

Além do mais, é natural que as suas obras reflectam a posição pedagógica e oposicionista que o teatro ocupava na altura, e que se posicione numa das duas vertentes possíveis da época: a aceitação da ditadura ou a sua recusa. Como afirma Sttau Monteiro, com alguma ironia:

Em 1960, todos os sabemos, escritores, intelectuais, jornalistas portugueses – já era quase uma questão de snobismo intelectual – eram contra o regime. Quem não fosse contra o regime estava intelectualmente liquidado. É certo que quem fosse contra o regime estava policialmente liquidado. Mas como as alternativas eram só estas, toda a minha geração, se quisermos dizer assim, combatia o regime da ditadura. E eu fui, não direi dos primeiros, que isso seria rigorosamente falso, mas fui dentro da minha geração como os outros.⁵

Sttau Monteiro escolheu a recusa da ditadura, do regime e a sua denúncia através das suas peças de teatro. Ao afirmar convictamente as suas ideias, o autor exerce a sua liberdade de escritor de forma responsável, i.e. a possibilidade de dizer e de escrever não tem sentido se não for exercida com objectivos precisos, que ultrapassem a simples necessidade de exibição reconhecida à arte.

Embora Sttau Monteiro não tenha escrito nenhuma *Ars Poetica* ou teoria teatral, as suas convicções são facilmente deduzíveis da sua obra. Como espelho de toda esta

⁵ Luis de Sttau Monteiro, “A minha vida no teatro” in *Le théâtre sous la contrainte. Actes du colloque international réalisé a Aix-en-Provence*, Université de Provence, Aix-en-Provence/ 1988, p. 180.

situação, o teatro de Sttau Monteiro afirma-se como um teatro *engagé*, e ele próprio como um homem engajado na sua época e no seu tempo, que se queria revolucionário e funcionando como um catalisador dos anseios da população.

Tal como afirmara anos antes Piscator, também Sttau Monteiro acredita que o teatro tem uma função social:

La mission du théâtre d'aujourd'hui ne peut pourtant pas consister seulement à relater des événements historiques pris tels quels. Il doit tirer de ses événements des leçons valables pour le présent, prendre une valeur d'avertissement en montrant des rapports politiques et sociaux fondamentalement vrais, et tenter ainsi, dans la mesure de nos forces, d'intervenir dans le cours de l'histoire. Nous ne concevons pas le théâtre uniquement comme le miroir de l'époque, mais comme un moyen de la transformer. La somme de vérités qui constituent et déterminent la vie nous semble coïncider avec cette vérité supérieure qui a toujours été considérée comme le critère de l'art. Apporter au public une philosophie de l'histoire précise, fondé sur la stricte vérité historique, est pour moi tout aussi important que de satisfaire aux exigences artistiques les plus hautes.⁶

Contingências da recepção

Luis Francisco Rebelo, ao afirmar que «Proibir o teatro como meio de consciencialização e promoção socio-cultural, como meio de desalienação e desmistificação das mais vastas camadas populacionais, era efectivamente a aspiração secreta do regime (...).⁷», revela ser um sonhador que acredita que, se não houvesse ditadura, a população acorreria ao teatro para assistir a peças intelectuais, com objectivos pedagógicos.

Difícilmente se imagina a população de Portugal, seja em que época for, a comprar bilhetes em massa para assistir a um espectáculo sério, com objectivos de educação social. Por isso, é sensato pensar-se que apesar dos grandes objectivos de

⁶ Erwin Piscator, *Théâtre Politique*, L'Arche Éditeur, Paris/ 1972, pp.175-76.

⁷ Luis Francisco Rebelo, *Combate por um teatro de combate*, Seara Nova, Lisboa/ 1977.

qualquer dramaturgo consciente da possível função do teatro como escola política, o género de teatro político tinha e teria muito menos público do que aquele a que almejava, mesmo que não houvesse entraves à representação. Isto, apesar de ser um facto que o público aprecia ver representados no palco os seus problemas e de muitas vezes essa partilha ser um factor de adesão a um espectáculo.

Sttau Monteiro, tal como outros dramaturgos da época, tinha absoluta consciência de que os seus textos continham uma crítica demasiado forte e directa para passarem na mesa de censura e serem passíveis de se transformar em espectáculo (ainda que, como os outros autores, afirme que é esse o seu destino), mas sentia necessidade de contribuir através da escrita de teatro para a formação das consciências e para o projecto de um Portugal revolucionário.

Assim, o público efectivo é muito menor que o desejado e de um outro tipo: não é espectador, mas, sobretudo, leitor. O que transforma automaticamente as peças em texto para ser lido, porque não têm oportunidade de ser apresentadas no palco. Deste modo, a questão da recepção torna-se ainda mais complicada, visto que já não se trata só de os receptores não serem os idealizados – leitores, e não espectadores (ou, como lhes chama José Oliveira Barata, “espectadores sem espectáculo”⁸ – e de os objectivos serem irrealizáveis, mas chega-se ao ponto em que o objecto já não é teatro (tendo em conta a definição de teatro que o considera espectáculo), mas sim literatura (dramática).

Deste modo, temos de ter em atenção que os receptores efectivos deste tipo de teatro são maioritariamente intelectuais que partilham os mesmos ideais daqueles que o produzem, tornando-se os objectivos didácticos desadequados. O público deste género de texto é um determinado público, e só imaginando esse público o autor pode situar a sua obra política, social e ideologicamente, escolher os meios e objectivos. Obviamente, há uma diferença entre o público projectado e o real, mas caso o autor se dirigisse somente àqueles que sabia que o iam ler, não estaria ele a escrever para um pequeno grupo? E nesse caso quais seriam os frutos do seu trabalho? Como afirma Benoît Denis:

L'efficacité de l'engagement tiendrait à cet ajustement étroit entre le propos du texte et les lecteurs pour lesquels il est écrit, comme si l'écrivain rêvait

ici de produire une littérature qui atteindrait son but en trouvant le public pour lequel elle est faite: une sorte d'osmose parfaite s'établirait entre l'auteur et le lecteur, qui abolirait toute distance entre les partenaires de l'échange et ferait de l'œuvre, à l'instar de la parole dans la vie quotidienne, un simple instrument de médiation.⁹

Por tudo o que foi dito e, mais ainda, pelo facto de as peças de Sttau Monteiro terem chegado ao público só através da sua leitura (quando se tinha a sorte de as “apanhar” antes de serem apreendidas), a questão da recepção do texto ganha contornos estranhos, principalmente quando a proximidade com o público é tão ansiada como neste caso, onde é perceptível uma procura de diálogo entre o autor e os receptores.

Obviamente, exagera-se aqui um pouco a questão da recepção efectiva dos textos, mas todas estas considerações que rodeiam o teatro político são extremamente importantes, porque é em virtude da recepção que as obras têm que as podemos compreender, no sentido de saber se os objectivos foram cumpridos ou não. Tal como «Uma casa desabitada não é de facto uma casa real; diversamente do puro objecto natural, o produto só se confirma e torna no que é ao ser consumido.¹⁰», do mesmo modo, o teatro só terá uma função política, didáctica, ou outra, se o público sentir que determinado espectáculo alterou ou esclareceu o modo como ele vê a realidade em que vive.

E, se a recepção já é um ponto fulcral em toda a obra de arte, maior ainda é o seu papel quando se trata de um teatro que pretende interagir com o público, “movê-lo”, no sentido etimológico e literal, – não só a nível intelectual, mas no campo da acção também.

⁸ José Oliveira Barata, *Didáctica do teatro*, Livraria Almedina, Coimbra/ 1979.

⁹ Benoît Denis, *Littérature et engagement*, Éditions du Seuil, Paris/ 2000, p. 58.

¹⁰ Luís Francisco Rebelo citando Marx [*Crítica da economia política*] em *Combate por um teatro de combate*, Seara Nova, Lisboa/ 1977, p.98.

Literatura engajada

Em toda a forma de literatura de ficção a opinião do autor transparece através das suas palavras, por mais que tente escondê-la. Se na poesia isso é mais visível (especialmente pela presença do “eu” poético), noutros tipos de literatura é menos, sendo o texto de teatro aquele que permite mais facilmente ao autor não demonstrar abertamente o seu ponto de vista, principalmente no que diz respeito aos seus juízos de valor sobre as personagens, porque no teatro é possível apresentar diversos tipos, com comportamentos e opiniões díspares sem ter de fazer simultaneamente, como acontece no romance, uma crítica valorativa – essa será a função do leitor/ espectador.

Na literatura engajada, passara-se do romance realista para o romance “simultaneista” (técnica onde se recusa a onisciência do autor e este é “substituído” por uma polifonia de vozes narrativas: a narração é focalizada sucessivamente por uma série de personagens com um ponto de vista localizado e limitado). O que um romance deste género perde em lisibilidade, ganha, no entanto, em realismo e eficácia, pois em vez de dar ao leitor respostas unívocas e limitadas, permite-lhe problematizar, questionar e criticar a acção que se desenrola à sua frente, sem ter uma voz que exprime uma crítica enquanto apresenta uma personagem. A voz do autor atenua-se e, simultaneamente, a partir dela, nasce a voz do leitor.

Deste género de literatura parte-se para o teatro, onde a presença do autor é ainda mais ténue, embora os seus objectivos didácticos continuem a ser os mesmos – expor um caso particular (um destino individual) que represente um modelo que possa ser reconhecido como exemplo positivo. No percurso literário de Sttau Monteiro encontramos a necessidade de escrever num género, através do qual a sua opinião fosse cada vez menos audível, de forma a permitir que as opiniões do seu público surgissem não por influência exterior, mas por um processo de raciocínio lógico-dedutivo interior e pessoal. Pois, apesar do ditado popular dizer “opiniões, cada um tem a sua”, isso não implica que não haja uma mais correcta que a outra. O que se pretende, através deste distanciamento entre o autor e a obra (do ponto de vista ideológico), é que o leitor/ espectador, ao apreender a obra, não oiça uma opinião, mas crie uma própria, pois sabe-

se que essa será mais sólida, se não vier do exterior. Para isso, apresenta-se ao leitor uma série de factos absolutamente claros, que apenas permite uma leitura unívoca. A partir daqui a opinião do leitor só poderá ser igual à do autor, a qual não foi induzida, mas sim deduzida.

No percurso literário de Sttau Monteiro deparamo-nos com um caminho em direcção à literatura engajada – tendo iniciado a sua «carreira» com a novela *Um homem não chora* (romance realista com narrador extradiegético), escreveu de seguida *Angústia para o jantar*, onde vários narradores extradiegéticos narram vivências de indivíduos, apresentando pontos de vista diferentes sobre o mesmo assunto, uma polifonia de vozes que se reflecte nas atitudes. Vemos assim que há um afastamento gradual do autor das suas obras e que isso irá culminar no género teatral, onde tem a possibilidade de apresentar personagens antagónicas sem cair no perigo da contradição ideológica, atingindo assim maior eficácia na criação de situações e na sua forma de denúncia.

Sttau Monteiro adere a várias correntes dramáticas: tanto é realista como Sartre (*Felizmente há luar!* e *As mãos de Abraão Zacut*), como parece seguir o modelo de teatro do absurdo de Adamov (em algumas situações de *Todos os anos pela Primavera* e de *A Guerra Santa*), como também se estreia no género cómico (*A Guerra Santa*, *Sua Excelência* e *As aventuras atribuladas do esperançoso Fagundes*). Em todas as suas peças demonstra ter conhecimentos de encenação, que lhe permitem escrever peças tendo em vista o palco. No entanto, não se podem classificar categoricamente os seus textos ou enumerar características formais comuns. O que é verdadeiramente comum a todas as suas peças é a necessidade de as transformar num meio útil de transmitir ideias e passar mensagens, ilustrando os problemas da sociedade em que se vive, fazendo do teatro uma espécie de estudo de “casos da vida real”, para que depois, na “verdadeira vida real”, se pudesse aplicar o que tinha sido apreendido através do teatro.

Ponto 3. O herói – apresentação de vários tipos de heróis

Neste capítulo irá ser apresentada a figura do herói na generalidade, partindo de seguida para a análise dos heróis de Sttau Monteiro. Nesta análise far-se-á a categorização dos vários heróis, procurando os pontos em comum entre eles e outros, fora e dentro da obra de Sttau Monteiro.

O que é a personagem?

Apesar das crises que atravessou no séc. XX e dos ataques de que foi vítima, a personagem ainda ocupa um lugar privilegiado na literatura. O seu nome continua a chamar a atenção nos títulos: é sempre difícil imaginar uma história sem uma.

Aristóteles, sem vocábulo específico para as nomear, designa-as pelo participio do verbo agir. Criadas à imagem dos seres que agem na realidade, não podem ser confundidas com as pessoas de “carne e osso” nem com as figuras históricas.

A personagem é um componente fundamental da ficção e um elemento base para que a ficção exista, é um elemento organizador do texto e, simultaneamente, um efeito da organização em que participa. É um suporte privilegiado de diversos índices tipológicos e resulta de um conjunto de escolhas efectuadas a todos os níveis: técnico, ideológico e estético.

A construção de uma personagem vai para além da acção e das falas, pondo em jogo todas as dimensões constitutivas da narrativa e todas as informações que se extraem sobre ela apresentam determinações complexas que motivam as suas reacções e permitem ao receptor (leitor/ espectador) ter a impressão de que as conhece interiormente.

A consideração do fenómeno de que existe algo no “interior” das personagens que as faz dizer ou agir (psicologia) impede que se reduza a personagem a frases pronunciadas por ela ou sobre ela, e conduz a considerar a sua implicação na elaboração

de uma personalidade individual que se adivinha no horizonte narrativo. O inconsciente da personagem não existe para cada leitor senão em relação directa com o investimento que este efectua ao instalar-se ele mesmo no interior dessa realidade de fronteiras instáveis, que modela o seu próprio espaço de representação.

A identificação das personagens com os indivíduos é o que permite, posteriormente, a identificação dos indivíduos com as personagens. A identificação é fundamental, pois é por aqui que a ficção produz sobre o leitor um efeito poderoso: a participação afectiva nas aventuras da personagem, como se fossem suas, dispensando os esforços e os riscos com os quais seria confrontado se ele próprio tivesse de realizá-las.

A criação mimética implica uma transposição do real (origem comum ao leitor e à personagem) e uma transformação da coisa imitada (a produção mimética privilegia, na escolha de personagens, aquelas cujos ideais seguem inicialmente a lei geral, e posteriormente, se transformam num caso particular).

Deve haver, contudo, uma coerência interna que determina logicamente a sua evolução: as personagens devem ser constantes e evoluir.

Apesar de a personagem ser uma criação do autor, ela só existe quando passa pelos olhos do leitor. Ou seja, o autor cria uma entidade com algumas características, mas essa personagem só ganha existência quando o leitor preenche o vazio deixado pelo autor. A personagem é um mediador da visão do mundo do seu autor, mas também e simultaneamente do leitor: tem uma existência ambígua e amorfa, pois é capaz de se metamorfosear em personalidades diferentes consoante os olhos de quem a vê. Quanto mais se apaga a caracterização física e psicológica de uma personagem, mais evidente se torna a sua noção de pessoa, pois deixa de ser um conjunto de traços para ser uma unidade sob uma única designação, cuja “personalidade” já é conhecida do leitor.

O autor confere às suas personagens poderes (o de intermediário, intérprete e de figura proteiforme, adaptável ao leitor), cabendo ao leitor atribuir-lhe os traços de uma personalidade humana, situada num mundo humano. A consciência da personagem pertence, primeiro ao autor, mas a última palavra cabe ao leitor, que a vai criar à sua imagem, influenciada pela sociedade em que vive, independentemente da época

histórica ou local geográfico em que essa personagem é apresentada, porque o leitor também não pode criar a partir do desconhecido. A primeira fase da identificação parte do receptor para o objecto, e finalmente da personagem para o receptor. Primeiramente, o receptor conhece a personagem, e só posteriormente se reconhece a si mesmo nela. O investimento de identificação que faz nela acaba por se converter em fonte de conhecimento de si próprio. É como se a personagem emitisse um reflexo não só daquilo que temos consciência que somos, mas também daquilo que somos e de que ainda não nos apercebemos. É uma espécie de ricochete de informação do indivíduo sobre si próprio, que vai ganhando mais força conforme o número de superfícies que atinge, sendo a última o espectador, que o recebe com maior impacto.

A personagem no teatro

Tal como a personagem da literatura em geral, a personagem de teatro também é, inicial e primeiramente, uma “personagem de papel”, feita de palavras e descrição de gestos, construída a partir do imaginário do leitor.

A diferença fundamental entre as personagens de romance e de teatro, é que as segundas, quando apresentadas fisicamente, sofrem uma transformação que se relaciona com um conjunto de intermediários que transforma o ser de papel numa entidade. É óbvio que no romance a personagem é igualmente construída pelo leitor, e que essa mesma personagem é um mediador de uma forma de ver o mundo que o autor quer transmitir, mas no teatro ela passa a ser mediadora de uma pluralidade de indivíduos: um primeiro nível, o autor, de seguida o encenador e, finalmente, o actor. Cada um destes três intermediários (podendo ser mais) vai acrescentar a sua interpretação do mundo à personagem, com a qual no final se vai identificar o espectador (ou não) ou reconhecer nela traços de personalidade que povoam o seu universo.

Mas se se pode falar de intermediários que, através de uma personagem, dão a sua visão do mundo, também temos de ter em conta que no teatro, ao contrário do romance, o receptor, no que toca à focalização, recebe a personagem (as suas falas e gestos) em directo. Quer isto dizer, ao passo que no romance o leitor vai descobrindo a personagem através do ponto de vista do autor, no teatro o espectador recebe-a