

O SALAZARISMO SEGUNDO O TEATRO (PERSPECTIVAS DO TEATRO PORTUGUÊS SOBRE O ESTADO NOVO)

Jorge Eduardo Magalhães de Mendonça

Orientador: Sílvio Renato Jorge

Doutorando

RESUMO: Este estudo é uma abordagem sobre o salazarismo no Teatro Português na visão de José Saramago, Luís de Sttau Monteiro, Natália Correia, Bernardo Santareno, Hélder Costa e José Cardoso Pires; sendo assim, é válido enfatizar que além dos autores citados, outros autores têm apresentado o tema sob seus respectivos pontos de vista. A pesquisa será dividida em três partes: “Analogias históricas: A volta ao passado para criticar o presente”, “Revisitando o 25 de abril” e “Camões sob a ótica pós-salazarista”. Na primeira parte, “Analogias históricas: A volta ao passado para criticar o presente”, será analisado o texto *O render dos heróis*, de José Cardoso Pires, que retoma a revolta da Maria da Fonte em meados do século XIX e personagens históricas para enfatizar os fatídicos anos do fascismo português; *Felizmente há luar!*, de Sttau Monteiro e *O Judeu*, de Bernardo Santareno. Na segunda parte, “Revisitando o 25 de abril”, os textos incluídos serão *A noite*, de José Saramago; *Corpo-delito na sala dos espelhos*, de José Cardoso Pires e *Abril em Portugal*, de Hélder Costa. Os três textos estão neste tópico porque tratam do salazarismo e da Revolução dos Cravos, propriamente ditos, cada um com seu ponto de vista. Na terceira e última parte “Camões sob a ótica do pós-salazarismo”, serão estudadas as peças *Erros meus, má fortuna, amor ardente*, de Natália Correia, e *...Onde Vaz, Luís?*, de Jaime Gralheiro. Nestas peças, Camões aparece como personagem principal, sendo feitas críticas em relação à mediocridade das autoridades autoritárias e à má utilização da figura de Camões na ditadura de Salazar.

PALAVRAS-CHAVES: Salazarismo, Teatro, Ditadura, Revolução.

Analogias históricas: A volta ao passado para criticar o presente

Na primeira parte *Felizmente há luar!:* o mito sem voz, como o próprio título diz, aborda a mitificação do povo e a tentativa das autoridades de desmitificá-lo.

Felizmente há luar! é uma peça de grande intensidade dramática, do início ao fim, os diálogos são longos e carregados de grande comoção. O tempo espaço varia em alguns dias na vida lisboense, quando, em meio às mazelas da pobreza extrema em que vive o povo, e à indiferença dos governantes, ressurge a figura de um herói, General Gomes Freire D'Andrade. Seu perfil é traçado ao longo da peça, percorrendo toda a ação dramática, sem aparecer ao público.

Ao longo do texto aparece a figura do narrador fazendo marcações das cenas e enfatizando os gestos e o tom da fala das personagens.

O texto divide-se em dois grandes núcleos – dos populares e dos governantes. Entre os populares destacam-se Manuel, consciente de sua condição social, aquele que não se curva, porém parece ter a mulher ao pé de si, e sem grandes iniciativas.

O Antigo Soldado, grande admirador do General, não se sente capaz de lutar pela libertação dele e, por fim, resigna-se à situação de simples soldado. Sua fala representa a perda da esperança e total incapacidade de reação do povo.

Dentre os governantes, D. Miguel Forjaz, que nutria grande ódio e inveja de general Gomes Freire D'Andrade, seu primo distante, aceita facilmente a denúncia feita por Vicente, homem do povo, de que o General seria o nome que o povo exalta como seu salvador e este estaria preparando um golpe. Assim, condenando Gomes Freire à fogueira se livraria de seu desafeto e também de um mito.

Beresford espécie de comandante, homem frio e indiferente às causas populares, não vacila em apoiar tal condenação em nome de sua permanência no poder.

Principal Souza, representante do clero, profere palavras em nome de Deus, mas não as pratica, é colocado em contradição por Matilde, esposa do condenado General Gomes Freire.

Conforme Isabel Lopes Delgado:

Nas palavras dos governadores, mais propriamente de D. Miguel, Gomes Freire é 'lúcido, inteligente, idolatrado pelo povo, um soldado brilhante, o grão mestre da maçonaria e um estrangeirado', o que o faz ser a vítima

perfeita de um regime que quer mostrar uma força que na realidade não tem como forma de se preservar no poder. (DELGADO, 2010, p. 48.)

Dentre todas as personagens, há aqueles que diante de tamanha injustiça ainda tentam buscar forças para lutar contra os poderosos. Um deles, Frei Diogo, que em sua breve aparição na peça, contraria as ordens de Principal Souza, levando informações do preso à esposa aflita. Em sua fala se mostra íntegro, apesar de estar cercado dos poderosos.

Antônio de Souza Falcão – fiel amigo do General Gomes Freire, permanece até o fim desse drama ao lado de Matilde, mesmo presentindo que sua luta seria vã.

Percebemos na peça de Sttau Monteiro uma evidente alusão à opressão à ditadura salazarista.

Em “*O render dos heróis: uma analogia ao fascismo português*” temos como contexto do tempo e espaço se dá com a revolta popular conhecida como Maria da Fonte, em 1846, que foi uma revolta contra o governo de Costa Cabral.

Podemos afirmar que *O render dos heróis* faz parte de um teatro de resistência política que, através do uso da história, procura conscientizar o público em relação aos mecanismos do poder autoritário exercido nos tempos do Estado Novo.

Logo no começo da peça, aparecem os opressores. O Coronel Matamundos e o Sargento Sargentanas que fazem o arrolamento de bens confiscados e prendem pessoas que se negam a pagar impostos ou a receber as tropas em sua casa, como é o caso de um ferreiro. Precisam de testemunhas, pegam um suposto cego como testemunha, demonstrando a arbitrariedade nas prisões.

É válido lembrarmos que na estrutura do texto temos um misto entre o teatro clássico e o épico este último épico introduzido por Piscator e Brecht. A palavra “épico” é usada na acepção técnica significando “narrativo”, que não deve ser confundida com a acepção popular de “epopeia”. (ROSENFELD, 2012 p. 27.)

Percebemos uma forte influência da dramaturgia de Brecht na figura do Cego e das duas comadres. Podemos afirmar que as citadas personagens representam narradores típicos do teatro épico que se contrapõe ao teatro tradicional. É importante lembrarmos que no teatro

épico há saltos no tempo e no espaço que pressupõem a intervenção de um narrador que seleciona de um tecido de eventos múltiplos, entrelaçados com outros eventos. (RODRIGUES, p. 30.)

O Cego faz uma crítica à política vigente do seu momento, uma crítica a respeito dos privilégios da nobreza e às privações do povo, uma evidente alusão ao governo autoritário vigente no período em que Cardoso Pires escreveu a peça.

O citado Cego, ao descobrirmos que na verdade é falso cego, justifica o seu fingimento fazendo crítica justamente às dificuldades existentes naqueles difíceis momentos da história portuguesa.

FALSO CEGO: Tanto vi no mundo que me cansei. Tive que me fazer de cego se quis comer as migalhas dos ricos. (Idem. p. 105.)

Na peça, Stanley e Macdonell representam a intervenção estrangeira que teve como consequência o retorno de Costa Cabral ao poder. O grupo de Macdonell quer uma mulher como bode expiatório para ser presa como a Maria da Fonte e destruir o mito. Não se sabe ao certo quem é a verdadeira Maria da Fonte e três mulheres são apontadas como a suposta líder da revolta.

O Cavalheiro Stanley faz um discurso sobre os perigos do mito que o povo, na sua ingenuidade, criou uma heroína e imediatamente lançaram-se à propaganda deste mito. (Idem p. 207.)

Devemos lembrar que o mito é considerado uma história sagrada e, ao mesmo tempo real, que sempre se refere à realidade. No caso do drama estudado, temos um mito messiânico, ou seja, a busca de um redentor que virá para salvar seu povo.

Segundo Mircea Eliade:

A figura messiânica é identificada com o Herói cultural ou o Ancestral mítico cujo retorno era aguardado. Sua vinda equivale a uma reatualização dos Tempos mítico da origem, e, portanto, a uma recriação do Mundo. A independência política e a liberdade cultural, proclamadas pelos movimentos milenaristas dos povos coloniais, são concebidas como uma recuperação de um estado beatífico original. Em suma, mesmo sem uma destruição apocalíptica visível, este mundo, o velho mundo, é simbolicamente abolido e

o Mundo paradisíaco da origem, é instaurado em seu lugar. (ELIADE, p. 67.)

Ao final, temos o que o autor denomina “Apoteose grotesca”, que depois que Costa Cabral voltar ao poder, temos um cortejo quando entram em cena um Almirante Inglês e um General Espanhol, que simbolizam a intervenção estrangeira. Dão passagem para o cortejo da volta de Costa Cabral que aparece vestido de bode, uma alusão a uma caricatura da época, principalmente do *Suplemento Burlesco*.

Segundo Márcia Regina Rodrigues:

Concretizando completamente na “apoteose grotesca”, a vertente satírica é, de fato, resultante das formas ridículas e grotesca com as quais são caracterizadas as personagens nas cenas finais. (...) A alusão às caricaturas da época, configuradas na “apoteose grotesca”, promove, por meio do espírito satírico o distanciamento do público e, por conseguinte, o despertar da crítica. (Idem, p. 101-102.)

Podemos afirmar que Cardoso Pires faz uma alegoria de personagens, quando usa um momento histórico português para se referir e até ridicularizar o governo opressor de sua atualidade, ou seja, quando diz cabralismo, traduza-se salazarismo; quando se diz Costa Cabral, traduza-se Salazar.

Em “*O Judeu: a imposição do medo como forma de dominação*”, temos, assim como nas outras peças estudadas neste capítulo, uma analogia ao terror imposto em Portugal no período do Estado Novo, muito parecido com a Santa Inquisição.

A peça de Santareno nos remete ao drama de Antônio José desde a juventude quando ainda é estudante de Direito e vive sob o temor de ser preso e torturado pela Inquisição pelo fato de ser filho de cristãos-novos.

Duas grandes personalidades opostas se destacam em todo o drama, O Padre Pregador, representante e defensor da igreja e do Santo Ofício; e Cavaleiro de Oliveira, o narrador onisciente que traz toda a reflexão dos fatos apresentados em cena.

Cavaleiro de Oliveira, em mais um comentário no qual questiona o poder da igreja, invocando mais uma vez o futuro:

... como estarão estas cousas, as celestes e as terrenas, lá para adiante, no tempo vindouro... daqui a 200 anos? (p. 50)

Percebemos que o autor, na voz do narrador, mais ruma vez está aludindo ao tempo da ditadura salazarista, bem como refletindo sobre a efemeridade do poder.

O medo é evidente na obra como podemos observar neste diálogo entre Antônio José e Leonor, sua esposa:

A.J. – Por que nos odeiam eles tanto? Não só os inquisidores, também os de algo, também o povo miúdo... Todos!

LEONOR – Somos judeus.

A.J. – Não somos.

LEONOR – Somos o que eles dizem que somos...

(...)

A.J. – Juro, juro, Leonor, que mais esta peleja hei de vencer. Hei de trazê-los a mim, hei de conquistá-los!” (p. 137)

Podemos observar que o medo dela e a esperança dele se confrontam. Nela, o temor real de quem se sente oprimido; nele, a fé do idealista que ainda crê na arte e nos homens.

De fato, sua promessa se cumpre, o judeu conquista o público com suas peças, mas ao mesmo tempo que arrancou risos do público, adquiriu inimigos, estes que o levaram à prisão e tortura.

Revisitando o 25 de abril

Em “*A noite: o apagar das luzes*”, daremos destaque à peça teatral *A noite*, a primeira obra dramática de Saramago.

O espaço e o tempo são, respectivamente, uma redação de um jornal governista português, em Lisboa, na madrugada de 24 para 25 de abril de 1974, quando o grupo de Abílio Valadares, o chefe da redação do jornal, vive em conflito com Manuel Torres, redator da província. Valadares representa o governismo, a situação, o fascismo português; Torres representa a oposição à ditadura salazarista e à opressão.

Todos os presentes estão em suas rotinas, sem alterações. Quase indiferentes alguns trabalham e outros conversam.

Inicia-se a cena com Valadares, sempre de forma bajuladora e subserviente às autoridades militares e a seus superiores, como por exemplo, o Coronel Miranda e o Diretor. Recebe instruções destes sobre cortes a serem feitos e da reedição da capa do jornal.

O Diretor chama Valadares em seu gabinete, o clima está tenso, mas ninguém tem certeza se do que está acontecendo. O Diretor mostra-se preocupado, anuncia que deve ser refeita a primeira página do jornal.

Observemos a fala do Diretor quanto a sua preocupação:

DIRECTOR: Meu caro Valadares, nunca há problemas, mas há sempre problemas. A política, você bem sabe, é como a terra, nunca para de tremer. Umás vezes tão pouco que nem se dá por isso, outras vezes é o diabo, vai tudo raso. Pior que 1755. Mas na política, se não consentirmos que nos distraiam a atenção pode-se fazer o que não é possível fazer à terra: deita-lhe a mão, agarra até passar o abalo. Veja você o 16 de março, um pequeno sismo imediatamente dominado. E a nossa contribuição naqueles dias foi fundamental! Fundamental e apreciada. Este jornal é uma força, meu caro Valadares, é uma força. Não se dá por isso, a olhos desatentos até parece que nos limitamos a sair todos os dias, mas somos uma força! (SARAMAGO, 1998, p 103-104.)

O Diretor faz referência ao terremoto que arrasou Lisboa em 1755, criando uma analogia desta catástrofe do século XVIII, com a, então, recente tentativa frustrada de golpe de estado, conhecido como o Levantamento de Caldas, um pouco antes de 25 de abril, quando se passa o tempo e o espaço da peça de estudada.

No trecho a seguir, Valadares faz uma referência ao Sebastianismo presente nas personagens mais sonhadoras como Torres, o que podemos observar neste trecho da fala de Valadares:

VALADARES: (...) Por que é que você, Torres, não põe de parte, de uma vez, para sempre, esses seus escrúpulos de idealismo mal compreendido, essa espécie de superstição política de quem acredita em D. Sebastião e em manhãs de nevoeiro e se decide fazer a carreira que merece? (SARAMAGO, 1998, p. 120.)

É válido lembrarmos que Valadares, ao discutir com Torres e acusá-lo de sonhador, faz uma alusão à crença messiânica de origem popular denominada Sebastianismo que habitava o imaginário do povo português. A figura do rei D. Sebastião foi associada à figura

de uma espécie de messias, de um salvador que reapareceria para que junto com ele Portugal pudesse renascer.

Logo no início do segundo ato temos em cena Cláudia, uma aspirante a jornalista que faz estágio no jornal onde Torres trabalha. Cláudia, assim como Torres, compactua com ideias libertárias e combate o regime ditatorial imposto em Portugal há quatro décadas.

Nesta conversa, Cláudia revela sua frustração em relação às perspectivas de sua profissão:

CLÁUDIA: (*Desanimada*) A gente sonha, sonha, e depois a realidade é o que se vê, não é o que sonhamos. Vim tão contente para o jornalismo! Às vezes, até me punha a rir sozinha. Pensar que ia escrever nos jornais, e que as pessoas iriam ler-me, iriam pensar no que eu tinha pensado... (Idem, p. 130.)

Percebemos a decepção da estagiária em não poder expressar seus pensamentos com liberdade e realizar seu sonho. A seguir, Cláudia se mostra extremamente democrática quando diz que não quer que as pessoas pensem como ela, mas sim, pensar naquilo que ela tinha pensado. (Idem, p. 130.)

Começam a ouvir boatos sobre a revolução, no entanto, ninguém sabe quem está no seu comando. Começam a pensar em alterar a notícia da primeira página, para o assunto de que se falava, a Revolução. Os administradores, Valadares e o Diretor pensam em cancelar a publicação do jornal e em avariar a rotativa, pois apoiavam Salazar.

Os redatores acabam por decidir fazer duas edições: uma em que não sairiam notícias sobre o golpe de estado e outra em que falariam sobre as suspeitas da Revolução.

Em “*Corpo-delito na sala dos espelhos: A despersonificação das personagens*”, temos uma descaracterização e desconstrução das personagens que perdem suas identidades através de suas máscaras, conveniências e funções quando observamos o jogo de aparências e a banalização da tortura como uma mera rotina de trabalho. Apresenta como diferencial as fragmentações no texto como, por exemplo, “Matar o tempo” e “Jogo da verdade”.

O drama tem como cenário uma sala de torturas. Na primeira cena, aparecem personagens sem nomes, definidos apenas por suas funções, ouvindo gritos de alguém sendo

torturado. Entra o Inspetor Sigla e todos se mostram respeitosos à sua imponente figura que age como se não houvesse ninguém por perto.

Segundo Eduardo Lourenço no prefácio desta obra de Cardoso Pires:

Na realidade a única questão que preocupa Cardoso Pires em *Corpo-delito* não é a tortura, nem das relações sadomasoquistas tantas vezes descritas entre o carrasco e a vítima, mas a inscrição do delito na realidade corpo-alma do sujeito dele. Cardoso Pires tem razão ao recusar para a sua peça a conotação política que acode ao espírito dado a sua temática. O universo é o da Pide e os seus fantasmas, o momento é o da Revolução que chega para perturbar o mecanismo perfeito e natural da repressão, mas não é enquanto mecânica diabólica e perversa que eles interessam Cardoso Pires nem mesmo enquanto microcosmo patológico do Regime totalitário. (LOURENÇO, 1980, p. X.)

Como podemos perceber o autor não dá ênfase à tortura e nem aos torturados, mas sim à perda da essência do ser humano e suas particulares características. Quando as personagens perdem as suas personalidades e passam a ser aquilo que elas representam, como, por exemplo a instituição onde trabalham.

Esta afirmação fica evidente logo no começo do drama, o Inspetor Sigla faz um breve discurso para o prisioneiro acerca da descaracterização das pessoas após passarem por aquele espaço.

Observemos o discurso do Inspetor Sigla:

SIGLA : Ninguém, seja quem for, volta a ser a mesma pessoa depois de ter passado àquela porta. Ninguém. Resista, entregue-se, faça o que fizer, ninguém volta a ser o que era. Nem os próprios agentes, por que não? Seja qual for o seu grau, todo o agente deixou de ser o que era porque perdeu o passado logo que aqui entrou. E essa é a regra desta casa, perder o passado. (*Volta-se para o prisioneiro:*) Entendido? (PIRES, 1980, p. 28.)

É notório pelo discurso de Sigla, que naquele ambiente todas as pessoas se transformam depois de por lá passarem, tanto torturados quanto torturadores; tanto oprimido quanto opressores, aliás, neste jogo, não sabemos quem é o oprimido ou o opressor.

O próprio nome “Sigla”, já nos mostra que o inspetor está institucionalizado. O Inspetor Sigla só aparece com um pouco de humanidade diante de Nina, sua amante, que o chama de “Quim”, mas na polícia é apenas uma “Sigla”, um acrônimo, assim como a “Pide”.

Temos a banalização dos fatos, da violência e a indiferença com a prática da tortura.

Após o 25 de abril, a situação se inverte, os agentes da Pide, antes opressores, sentindo-se perseguidos e injustiçados. Tentam convencer os revolucionários de que não participavam das ações do Estado, eram meros burocratas. O próprio Sigla condena as ações dos revolucionários os acusando de vandalismo, não considera seu passado de torturador.

No tópico “*Abril em Portugal: flashes do fascismo português*”, será comentada a importante trajetória da companhia teatral A Barraca, fundada em 1976, que é uma referência em Portugal no teatro crítico e de resistência.

A peça *Abril em Portugal*, de Helder Costa, foi montada em 1999 dividida à comemoração dos 25 anos da Revolução dos Cravos e aborda a ditadura de Salazar dos seus primórdios até o seu término em 25 de abril de 1974, em forma de flashes de principais fatos do período. Logo no começo, entra em cena um grupo denominado actores. Estes “actores” 1, 2, 3 e 4 narram acontecimentos sobre o salazarismo conforme podemos observar neste trecho da peça:

ACTOR 1

Em 1933, Salazar votava a Constituição fascista. Os opositoristas eram presos e deportados para Timor, Cabo Verde, Costa de África.

ACTOR 2

A extrema-direita triunfante anunciava a morte do revirvalho.

ACTOR 3

E a verdade é que as revoltas que se precediam foram fracassando e os revolucionários, em vez de destruir o regime, foram inaugurar o Tarrafal, o sinistro campo da morte em Cabo Verde.

ACTOR 4

Recordamos os Heróis do 18 de Janeiro de 1934 da Marinha Grande, os marinheiros comunistas da Organização Revolucionária da Armada, e o único atentado a Salazar... (COSTA, 1999, p. 3.)

A peça traça um verdadeiro panorama histórico, como em flashes, passeando pelo período da ditadura salazarista com seus principais fatos.

As três peças estudadas neste capítulo, abordam sob as respectivas óticas dos autores a problemática da atmosfera do salazarismo, mais especificamente os seus momentos finais.

Camões sob a ótica do pós-salazarismo

Em “*Erros meus, má fortuna, amor ardente: Os Lusíadas como instrumento de dominação*”, será abordada com prioridade, na citada peça de Natália Correia, a má-utilização de *Os Lusíadas* pelas autoridades a partir do remorso do poeta Luís de Camões por se sentir culpado de ter incentivado o rei D. Sebastião, com seu poema épico, ao mal sucedido empreendimento da Batalha de Alcácer Quibir, no Marrocos, que levou Portugal à ruína. Podemos perceber a analogia com a má utilização da epopeia camoniana no governo ditatorial.

Na peça, o povo, após o desastroso empreendimento da batalha em Marrocos, chamando-o de maldito, acusam-no de ter provocado a guerra. Observemos o discurso de Camões nesta peça de Natália Correia:

CAMÕES

Matei-o eu. Em criminosos versos. Incitei-o a extremos que são a abreviada do que pretendem. Os meus cantos inscientes ganharam asas negras num anjo maligno. Jaz morto. Seus olhos espantados, na íris de um sonho delirante, apodrecem numa lama de sangue. O trono está vazio. Para ocupar já os tiranos passam as águas da Guadiana. O meu coração não pode mais com o remorso. Ó musas perversas! Deste louco amante da Pátria vos servistes para lhe dar, em gênio, o canto da sereia que havia de arrastá-la para a morte. Ó Pátria ferida por meus excessos de filho desastrosamente extremoso! Por isso me fazes contar os dias por desgraças. Por isso me enjeitas. Perdoa-me na febre amorosa pode o amante magoar a amada. E o meu crime foi amar-te demais. Abre-me o seio. Ao menos na morte. Pouco espaço ocupa o cadáver de um filho desgraçado. (CORREIA, 1981, p. 231.)

Percebemos que é evidente o sentimento de culpa do poeta que dedica sua epopeia ao rei D. Sebastião e se sente culpado por incentivar o rei ao aumento da pequena Cristandade. (CAMÕES, 2006, p. 72.) Natália Correia o acusa de incitar o rei à morte e, com isso, Portugal ficar sob o domínio espanhol.

A figura do rei D. Sebastião é questionada em várias partes da peça de Natália Correia.

A crítica à censura está evidente no décimo terceiro quadro quando Camões está perante a Inquisição para avaliar se sua epopeia ofende ou não à Santa Igreja. Os inquisidores começam a questionar por Camões utilizar os deuses pagãos da mitologia visto como grande

heresia. Camões se defende dizendo que todos os deuses estão vivos na memória do mundo. (Idem, p. 174.) O Frei Bartolomeu Ferreira defende a obra de Camões, alegando que *Os Lusíadas* anima a Cristandade (Idem, p. 176.) mas, na peça, o Frei, alegando ter inclinação poética, cria e exige que inclua em sua epopeia a estância 82, do Canto X, onde nega a existência dos deuses do Olimpo, sendo estes apenas fingidos de mortal e cego engano, só para fazerem versos deleitosos. (CAMÕES, 2006, p. 336.)

Percebemos nitidamente a crítica que a autora faz em relação à censura e à mediocridade das autoridades.

Neste tópico serão abordados vários questionamentos como a censura e o despreparo das autoridades, mas principalmente, a má utilização de mitos e de elementos que formam a história e a cultura da pátria.

Na segunda e última parte, “**...Onde Vaz Luís?: as faces da opressão**”, trabalharemos com a peça *...Onde Vaz Luís*, de Jaime Gralheiro, de 1980.

Vários tópicos de crítica à opressão aparecem na peça de Gralheiro. No discurso das personagens que representam o autoritarismo, há um primor na falta de dialética.

Percebemos que mesmo tendo sido escrita após 1974, a peça faz uma clara alusão período salazarista. Isso fica evidente na Cena XI quando o Auto de Fé condena vários judeus à fogueira por heresia, um porque come carne às sextas, outro porque veste roupas lavadas aos sábados entre outras arbitrariedades presentes.

Na peça temos também a figura do Rei D. Sebastião, mais uma vez criticado, como um rei medíocre e egocêntrico.

Além da vaidade e má interpretação por parte do rei, percebemos também a bajulação por parte dos súditos que também parecem não entender a essência do poema e só têm a intenção de adular o rei, provavelmente, para obter vantagens.

Nas três peças estudadas neste tópico percebemos uma clara alusão ao mau uso do mito de Camões e sua epopeia, da opressão, da censura entre outros tópicos.



REFERÊNCIAS

- CAMÕES, Luís. *Os Lusíadas*. Porto: Porto: Editora, 2006.
- CORREIA, Natália. *Erros meus, má fortuna, amor ardente*. Lisboa: Edições Afrodite, 1981.
- DELGADO, Isabel Lopes. *Para uma leitura de Felizmente há luar! De Luis de Sttau Monteiro*. Lisboa: Editorial Presença, 2010.
- _____. *Erros meus, má fortuna, amor ardente*. Lisboa: Fernando Ribeiro de Mello/Edições Afrodite, 1981.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004. (Coleção debates; 52 / dirigida por J. Grinsburg).
- GRALHEIRO, Jaime. *...Onde vaz, Luís?*. Lisboa: Vega, 1983.
- HERMANN, Jacqueline. *No reino do Desejado: A construção do sebastianismo em Portugal (séculos XV e XVII)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988.
- MONTEIRO, Luis Sttau. *Felizmente há luar!*. São Paulo: Ática, 2000.
- PIRES, José Cardoso. *Corpo-delito na sala de espelhos*. Lisboa: Moraes Editores, 1980.
- _____. *O render dos heróis*. Lisboa: Moraes Editores, 1970.
- RODRIGUES, Márcia Regina. *Traços épicos-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.
- RIBEIRO, Maria Aparecida. *Camões e Pessoa: dois poetas no palco*. Viseu: Mathesis – Universidade Católica Portuguesa, 1992.
- ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- SANTARENO, Bernardo. *O Judeu*. Lisboa: Ática, 1978.
- SARAIVA, Antônio José. *História Concisa da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1965.
- SARAIVA, Antônio José; LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. 17ª. ed. Porto: Porto, 2000.
- SARAIVA, José Herculano. *História concisa de Portugal*. Sintra: Publicações Europa-América, 1999.