

**BARCAS, CRUZEIROS, PRANCHAS,  
ESCADAS: A SOCIEDADE  
PORTUGUESA NA PERSPECTIVA  
INTERTEXTUAL DE  
LUÍS DE STTAU MONTEIRO**

**BOATS, CRUISES, PLANKS AND LADDES:  
THE PORTUGUESE SOCIETY UNDER THE  
INTERTEXTUAL PERSPECTIVE OF  
LUÍS DE STTAU MONTEIRO**

*Jaime dos Reis Sant'Anna\**

---

**RESUMO**

O objetivo principal do estudo é analisar o *Auto da barca do motor fora da borda* (1966), de Luís de Sttau Monteiro, a partir do diálogo intertextual que ele trava com o *Auto da barca do inferno* (1517), de Gil Vicente. Signos cênicos náuticos, tais como a barca e o cruzeiro, são utilizados pelos autores como cronótopo literário para representar Portugal em momentos históricos distintos; todavia, tanto no contexto do século XVI quanto no século XX predomina a exclusão social das pessoas que fazem mover a nação.

**PALAVRAS-CHAVE:** Intertextualidade; Sttau Monteiro; signos cênicos.

**ABSTRACT**

The objective of this paper is to analyse *Auto da barca do motor fora da borda* (1966), by Luís de Sttau Monteiro, from the intertextual dialogue he does with *Auto da barca do inferno* (1517), by Gil Vicente. Boat and cruise are scenic signs used by authors to represent two historic moments in Portugal. However, in both instances, people who work for thrive the society cannot participate in your progress.

**KEYWORDS:** Intertextuality; scenic signs; Sttau Monteiro.

## O PORTO DE PARTIDA: INTRODUÇÃO

O *Auto da barca do motor fora da borda*, de 1966, é um intertexto do português Luís de Sttau Monteiro, que dialoga com o prototexto de Gil Vicente *Auto da Barca do Inferno*, de 1517, de revitalizada atualidade, ainda que prestes a completar seu quinto centenário. Em ambas as peças encontramos signos cênicos náuticos, como a barca e o cruzeiro moderno, que representam a sociedade portuguesa do século XVI e do século XX, respectivamente, refletindo elementos carnavalescos, sobretudo a subversão da ordem e a inversão das convenções. Para Bakhtin, enquanto rito e festividade, o carnaval está enraizado na sociedade primitiva e se materializa na produção literária e, de modo particular, na literatura dramática, cuja origem são as celebrações dionisiacas: uma vida desviada da sua ordem habitual; em certo sentido, uma vida às avessas, um mundo invertido (BAKHTIN, 1997, p.123).

O objetivo desse artigo é estudar os signos cênicos utilizados no *Auto da Barca do Inferno* (doravante *ABI*) e no *Auto da barca do motor fora da borda* (doravante *ABMFB*), buscando a representação ideológica que seus autores fazem de Portugal, como forma de criticar a sociedade portuguesa em que viveram. A configuração carnavalesca de ambas as peças descortina o uso recorrente da linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, a qual não pode ser traduzida com plenitude e adequação somente por meio da linguagem verbal. Daí a recorrência com que, segundo Bakhtin, ela se expressa através da linguagem não-verbal dos signos e, no caso específico da literatura dramática, dos signos cênicos (BAKHTIN, 1997, p.122).

Bakhtin chama nossa atenção com uma afirmação radical: “todo signo é ideológico e carrega em si o valor de representação do conjunto da vida social” (BAKHTIN, 1997, p.31). Começando por essa assertiva, demonstraremos em que medida o *ABI*, como texto de partida, e o *ABMFB*, como texto de chegada, lançam mão de alguns símbolos recorrentes para exprimir de maneira diversificada a representação social: barcas e cruzeiro moderno se apresentam como símbolos teatrais de uma linguagem não-verbal, presentes quer como cronotópo do trecho, quer como espaço cênico de representação do *mise-en-scène*.

Em outros termos, no *ABI* Gil Vicente representa a sociedade portuguesa, cujo comportamento parasitário receberá o devido castigo, mesmo que restrito ao âmbito transcendental; no *ABMFB*, o pessimismo crasso da geração de Sttau Monteiro não dá lugar a qualquer espécie de utopia, uma vez que a crítica à política de Antônio de Oliveira Salazar se frustra dentro de um sistema castrador dos sonhos utópicos. Para o autor contemporâneo, somente a eliminação das chamadas forças anônimas que fomentam as ideologias dominantes, singularmente representadas pelo Banqueiro/Onze-

neiro, pode romper com o fenômeno da alienação em que se encontra Portugal. Tirar a nação do estado social de letargia, eliminar as forças capitalistas do sistema financeiro (o Banqueiro) que se sustentam em sua própria estagnação, são pressupostos que se colocam para alguém do processo utópico. Antes do estado de conscientização desta realidade, vale tão somente a denúncia sttaumonteirista, refletida na fala mais de uma vez repetida pelo Arrais: “Barca parada não serve para navegar” (MONTEIRO, 1970, p.22)<sup>1</sup>.

## CRONÓTOPO E DIÁLOGO INTERTEXTUAL

No caso do *ABMFB*, os recursos metateatrais abrem aos espectadores a oportunidade de adentrar nos processos de produção do espetáculo. Por tratar-se de um texto metateatral (uma peça dentro de outra), as noções de espaço diversificam inúmeras possibilidades que se somam à rica simbologia de representações espaciais proposta pelo Teatro de Gil Vicente, revelando as intenções dos autores, ainda que mascaradas por símbolos teatrais recorrentes. A primeira rubrica do *ABMFB* registra que do palco o ambiente de feira e de festa deverá ultrapassar o fosso da orquestra e contagiar os espectadores, mesclando os espaços cenográficos e dramáticos, de maneira a incorporar os signos *feira* e *festa* à sugestão de carnavalização.

A partir da fala do Arrais Contemporâneo – “mudou o mundo [...], mudaram as barcas” –, Sttau Monteiro (1979, p.13) passa a cotejar as duas barcas que revelam dois países diferentes: Portugal do século XVI e Portugal do século XX. Bakhtin propôs que o estudo dialógico levasse em conta um complexo sistema teórico a que chamou de cronotópo, definido pelo linguista como uma interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura. Para ele, ocorre uma fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto, em que o princípio condutor do cronotópo é o tempo (BAKHTIN, 1998, p.211).

Gil Vicente é um autor que se insere em um período de transição entre o fim da Idade Média e o início do Renascimento. Qualquer estudo que lance luz sobre sua obra projetará a sombra de um minotauro: a cabeça medieval em um corpo humanista, ou vice-versa. A pluralidade que decore deste hibridismo é propícia ao diálogo intertextual. O eixo em torno do qual se desenvolve a fábula do *ABI*, qual seja, a condenação ou absolvição dos estereótipos da sociedade portuguesa do século XVI, estabelece a cronotopia com que Sttau Monteiro interpretará a estrutura social portuguesa do século XX. Nessa direção, o signo mais sugestivo para sedimentar a ideia de movimento histórico é a embarcação. Presentes em ambas as peças, as barcas revelam o estabelecimento cronotópico vicentino e a estreita relação com o cronotópo sttaumonteirista, apontando para aquilo que Todorov chamou de “a organização do mundo através do tempo e do espaço”, categorias fundamentais do imaginário social (apud MACHADO, 1995, p.251).

Assim, o entrecho, as personagens, os temas e os demais elementos da dramaturgia gravitam em torno da disposição espaço-temporal do metateatro de Monteiro, revelando o modo pelo qual ele se apropria do universo vicentino. O tempo histórico vicentino está indissolúvelmente ligado ao espaço e somente através deste vínculo é que surgem as articulações de enredo. Portanto, não obstante o nosso texto promover uma detalhada divisão do cronotópo em suas diversas expressões simbólicas e a ênfase incidir sobre os signos visuais, tal ocorrência dar-se-á por razões meramente actanciais ou didáticas.

## NOVOS TEMPOS, VELHOS TEMPOS: PORTUGAL NA BALANÇA DA HISTÓRIA

Até o fim do século XIX, prevalecia o conceito de *tempo absoluto*, concebido por Isaac Newton (1642-1727), como fluxo uniforme, imutável e sem relação com nada externo. Mas, a partir de Albert Einstein (1879-1955), como decorrência da teoria da relatividade, as novas concepções a respeito de tempo e de espaço repercutiram na filosofia da linguagem, sobretudo nos conceitos de dialogismo e tridimensionalidade temporal. Machado, escrevendo acerca da prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin, mostra como ele concebeu o dialogismo como a ciência das relações e da diversidade, na qual vincula a análise estética às novas formas de compreensão do tempo e do espaço, havendo uma relatividade na percepção única, porque entre a mente que percebe e a coisa percebida há uma diversidade de focalizações (MACHADO, 1995, p.258). Dessa forma, o momento histórico vicentino dialoga com o momento histórico sttaumonteirista, bem como cada personagem, cenário, situação social, valor moral, fala, etc., tornando-se um diálogo referencial.

Em o *ABMFB*, Sttau Monteiro cria um metateatro, a partir dos conflitos gerados pelo encontro de duas gerações de atores: o grupo de atores que encena o *ABI* numa interpretação atual e o grupo de atores da época quinhentista. Se no Teatro, como afirma Octavio Paz, a sociedade dialoga consigo mesma, então temos na peça de Monteiro um duplo diálogo: o dos estereótipos da sociedade vicentina com os respectivos estereótipos da sociedade atual; e o dos atores que representaram os estereótipos vicentinos no século XVI com seus colegas atores do século XX. Essa confluência cria o acréscimo de cada personagem desdobrada a partir de si mesma, uma vez que passam a conviver no espaço cenográfico, tanto o tipo popular vicentino, quanto o ator que o representou no século XVI; tanto a personagem contemporânea, quanto o ator que vai representá-la no presente.

A proposta sttaumonteirista estabelece um diálogo da sociedade consigo mesma, mas que a conscientiza de que sua maior angústia não provém do confronto entre a riqueza da nação do século XVI com a pobreza do século XX, mas da constatação de que a estrutura de exclusão social que mantinha a pobreza, mesmo num momento histórico de prosperidade econômica, como foi o período manuelino de Gil Vicente, permanece pouco

alterada no século XX. O cronotópo de sua peça constrói a crítica social, através de uma rede de signos teatrais ideologicamente carnavalizados, a fim de denunciar o quadro de exclusão social em que as personagens foram lançadas: na borda da sociedade.

## A BARCA TRADICIONAL DA MORALIZAÇÃO: O DIABO BARQUEIRO

Em o *ABI*, ainda que as indicações de rubrica apontem que a peça tenha sido encenada no espaço físico da câmara dos interiores do palácio real, onde foi apresentada para consolação da Rainha Dona Maria, estando enferma do mal de que veio a falecer, o espaço cênico dicotômico das barcas do Anjo e do Diabo trata do conjunto da sociedade portuguesa refletida nos estereótipos que transitam por ambas as embarcações.

A peça vicentina faz parte da chamada trilogia das barcas, que inclui o *Auto da Barca do Purgatório* (1518) e o *Auto da Barca da Glória* (1519). Mesmo que possamos ver nelas um sentido sobrenatural, evidenciando a cosmovisão soteriológica apresentada pela Igreja, parece haver uma preocupação com uma espécie de hierarquia dos viajantes das três embarcações. Enquanto na *Barca da Glória* perpassa a elite destinada às recompensas celestiais – conde, duque, rei, imperador, bispo, arcebispo, cardeal, papa, teólogos –, na *do Inferno* e na *do Purgatório* desfilam os representantes da sociedade lusitana do século XVI: fidalgo, onzeneiro, parvo, sapateiro, frade, alcoviteira, judeu, corregedor, procurador, criminoso, pastor, lavrador, regateira, cavaleiros.

Em ambos os grupos retratados nos três autos, as barcas representam, numa esfera mais ampla, a totalidade da nação portuguesa do século XVI, composta de elite e plebe. Porém, os da barca para o inferno representam o conjunto da sociedade portuguesa, refletindo a exclusão de uma parcela considerável, devido às diferenças sociais.

A barca do Inferno é capitaneada pelo Diabo, que determina a obrigação de seus ocupantes de remar, como forma de castigo. Remar, aqui, simboliza uma alusão sub-reptícia à sociedade ociosa e parasitária, cuja ação conota o trabalho como paradoxal castigo aos parasitas sociais. Ao Fidalgo, o Diabo determina: “Tomareis hum par de remos,/ Veremos como remais” (p.225); ao Onzeneiro: “Entra, entra, e remarás./ Não percamos mais maré” (p.228); ao Frade: “Não façamos mais detença;/ Embarcae, e partiremos;/ Tomareis um par de remos” (p.233); à Alcoviteira Brízida Vaz: “Entrae vós, e remareis” (p.236); ao Corregedor: “Sacto Descorregedor,/ Embarcae, e remaremos/ [...] Ita, ita, dae ca a mão,/ Remareis um remo destes” (p.240); ao Procurador, redarguindo sua interpelação (Que diz esse Arrais? Que diz?): “Que sereis bom remador./ Entrae, bacharel doutor, E ireis dando á bomba” (p.242). Nem mesmo o Enforcado, executado pelo poder temporal, mas absolvido pelo sacerdote, recebe do Diabo outro tratamento: “Entra ca, e remarás/ Até ás portas do Inferno” (p.244).

As admoestações do Diabo contra os membros da sociedade portuguesa dos Quinhentos tornam-no, paradoxalmente, o elemento admonitório, responsável pelo papel moralizante na dramatização. Este aspecto será essencial para a apropriação sttaumonteirista da fábula vicentina para ironicamente criticar o regime capitalista do século XX que também impõe exclusão social: nas mãos do Banqueiro/Onzeneiro, ela torna dispensável a figura do Diabo.

Também os acessórios que as personagens carregam para a barca têm valor simbólico, todos como registros metafóricos de seus vícios e que lhes são imputados como causa da condenação. Podemos alistar a cadeira e o pajem como figuras do ócio do Fidalgo; as ferramentas do Sapateiro como apego aos bens terrenos; o bode às costas do Judeu como indicativo das culpas expiatórias; o bolsão do Onzeneiro como marca da usura dos agiotas e o acúmulo de dinheiro; as armas de espadachim e a concubina do Frade como a secularização do sacerdócio decadente; os papéis do Corregedor como instrumentos de manipulação da justiça; e os objetos luxúria de Brízida Vaz como instrumentos de incentivo à luxúria.

Entretanto, ainda que reconheçamos esta teleologia vicentina, mais significativo é registrar que são idiosincrasias do espírito parasitário de personagens que exploram a população produtiva de Portugal. Ou seja, o ócio do Fidalgo exige a exploração do pajem que carrega sua cadeira; as armas de espadachim são instrumentos de opressão aos fiéis pelo poder secular da Igreja Romana; os papéis do Corregedor usurpam da população o direito à justiça; o bolsão do Onzeneiro cresce na proporção em que mais endividados carecem de sua agiotagem; o apego aos bens materiais do Sapateiro subentende que o acúmulo de dinheiro de um requer a perda de muitos; etc.

## **O BARCO MODERNO A EXCLUSÃO: O BARQUEIRO BANQUEIRO**

No *ABMFB*, o signo da barca é acrescido de um novo elemento: a barca possui um motor. De início, ressurgem a metáfora da barca para representar um Portugal naturalmente vocacionado para as grandes navegações. Signo do país, a nova barca, porém, possui um “signo de signo”, isto é, um signo modificador de signo – o motor moderno –, representando os novos tempos de modernidade industrialização, e sugerindo a inserção do país na nova era capitalista. Na perspectiva burguesa, em cuja política econômica Portugal luta por se introduzir, o motor representa os avanços da sociedade industrial, na qual a máquina a motor substitui a força humana em favor da qualidade de vida do homem. Os anos 1960, em que a peça foi escrita, revelam um país que precisava de modernização para fixar-se no cenário de transformações que marcam a Europa depois da Guerra; chegara o tempo de Portugal inserir-se numa Europa da qual até então fora excluído. Nesse contexto, o juízo sttaumonteirista é irônico: à pergunta do Arrais Vicentino (“E aonde ruma a vossa barca?”), o Arrais Contemporâneo avalia: “Não anda – ruma à deriva!” (p.12).

Os dados econômicos e sociais desse período permitem avaliar que, de fato, o país rumava à deriva. A emigração e as guerras coloniais esvaziaram Portugal; a diminuição real dos salários gerou forte carestia; a mortalidade infantil era a mais alta da Europa; o déficit da balança comercial aumentava a dependência econômica das colônias, exatamente no momento em que o governo de Salazar sofria o isolamento internacional por causa das guerras de África. Diante desse quadro, deve-se considerar o crescente descontentamento da burguesia monopolista e o surgimento de uma oposição militar (PASCHKES, 1985, p.76). No *ABMFB*, tal condição social é assistida inerte pelo representante do passado glorioso, como que tomado por uma surpresa paralisante: “O Arrais Vicentino, mesmo depois do pano ter subido, permanece como que em êxtase, voltado para o público... De pé, em cima do barco, imóveis como estátuas, os seguintes personagens [...]” (p.13).

No (con)texto sttaumonteirista, a ideia subjacente é irônica: chegaram os novos tempos para Portugal inserir-se na perspectiva do soerguimento de uma nova Europa. A carcomida barca/caravela que atravessara oito séculos de mares monárquicos, capitaneada por três dinastias – Borghonha, Avis e Bragança – parecia passar por grande transformação no moderno estaleiro da República, implantada em 1910. Após o conturbado período da chamada Primeira República e República Nova (1910–1926), a barca cruza o Cabo das Tormentas em busca do resgate dos gloriosos tempos de riqueza e de poder vividos pelo Quinto Império. Mas o Gigante Adamastor, qual fênix relutante, *colocou nos corações grande medo*: a revolta militar de 1926 dá início a uma ditadura militar que culmina com a implantação do Estado Novo (Segunda República), em 1933, trazendo os ventos que impulsionaram mais de quarenta anos da Ditadura de António Salazar. Porto seguro mesmo só mesmo após a Revolução dos Cravos, em 25 de Abril de 1974.

O barco parece ser a grande personagem de *ABMFB*, cuja presença muda centraliza o espaço cenográfico da peça, conforme as rubricas das primeiras cenas. A sua apresentação em duas etapas, através de uma iluminação gradual, realça a importância cênica que estabelece os contrastes que evidenciam o passado glorioso de Portugal e o seu declínio presente: num primeiro momento, “no centro do palco, em contraluz e colocado sobre estacas, um barco moderno, talvez um meio-cruzeiro, com um motor fora da borda; depois, o barco deixa gradualmente de estar em contraluz para surgir intensamente iluminado” (p.13). O recurso realça uma dupla reação das personagens: a princípio, o Arrais Vicentino mostra-se “alegre, batendo palmas” (p.12); os atores que representaram as personagens vicentinas “vêm muito alegres” (p.12) e “todos dançam alegremente e conversam uns com os outros” (p.13). Eles entram em cena, trazendo pães, odres de vinho e cestos de frutas (p.12). Signos da fartura que caracterizava o Portugal do século XVI, pães, vinho e frutas intensificam ainda mais a reação entusiástica diante do país próspero metaforizado na barca.

A seguir, iluminado em contraluz, o barco cede momentaneamente a preeminência da cena para o quadro estático das mesmas personagens que esses atores representaram no passado, agora numa versão atualizada, cuja marca é a postura heráldica, pois elas estão “de pé, em cima do barco, imóveis como estátuas”: um banqueiro respeitável, vestido a rigor; um burguês, imitando o banqueiro; um corregedor idoso e grave; uma mulher dos seus 50 anos, muito pintada, com um casaco de vison; um industrial que imita o banqueiro e o burguês; um padre que imita o banqueiro, o burguês e o industrial (p.13).

O Arrais mantém a alegria e o entusiasmo anteriores, convidando o público a participar da encenação de um genuíno auto de Gil Vicente. Há um paradoxo na cena: a “quebra da quarta-paredê”, caracterizada pelo contato direto com o público, ao mesmo tempo em que é um recurso para manter a racionalidade do público diante da encenação, se torna uma tentativa ineficiente de envolver emocionalmente a audiência em uma falsa empolgação: “Arrais Vicentino (Muito alegre, para o público): A barca de Mestre Gil volta hoje a navegar!” (p.12). A segunda reação diante da barca se configura a partir do momento em que o barco deixa gradualmente de estar em contraluz para surgir intensamente iluminado. Os atores vicentinos olham-no com medo e calam-se (p.13). O não reconhecimento daquele antigo signo da sociedade portuguesa converte a atitude do Arrais Vicentino em estupefação: “Barca do demo, do demo e não de mestre Gil!” (p.13). Estabelece-se o contraste de signos cênicos: barca e quase cruzeiro representam o passado e o presente; barris e fardos de palha representam o que é estranho e efêmero.

O cenário tomado pelo meio-cruzeiro sugere a ostentação de aparência sublime; as personagens paralisadas em pé sobre o barco representam a letargia coletiva; e, por fim, o motor fora da borda indica que os instrumentos para fazer Portugal retomar seu rumo e vocação existem, mas não estão sendo utilizados ou não são eficientes. A tênue esperança de transformação desse quadro histórico dá-se pela simbologia dos barris e dos fardos de palha em torno do barco, signos do que aparenta ter curta duração.

A simbologia da barca se revela também por meio das falas das personagens a seu respeito. O Arrais Contemporâneo, por exemplo, lista seus possíveis nomes: “Vai com Deus, Barca que não sabe andar, Barca parada e Barca do motor fora da borda” (p.15). A diversidade toponímica da barca tem em comum a carga negativa: estagnação, desgoverno, inutilidade. Tais denominações alegorizam a nação portuguesa: os que trabalham para desenvolvê-la não participam de seus benefícios; enquanto a elite que dela desfruta nenhum esforço tem empenhado: “Arrais Contemporâneo: Porque os que a impelem não vão nela e os que vão nela não a impelem” (p.15).

Outra novidade em relação ao prototexto é a descrença nos valores cristãos, sobretudo no binômio recompensa aos bons e condenação dos maus. O *ABMFB* rechaça qualquer solução escatológica que sirva de leniti-



vo para os conflitos sociais, contrastando com os estereótipos do *ABI*, cuja condenação obriga todos a remar. Não há punição para os parasitas sociais, o que motiva a negação da realidade transcendental, conforme evidenciam as falas do “Arrais Contemporâneo: Por exemplo, já ninguém acredita no Inferno. (*Actores vicentinos mostram grande espanto, como que assustados*). E os poucos que acreditam no Paraíso, vivem como se não acreditassem nele” (p.17); e do “Banqueiro (*Para o anjo*): Eu já estou no Paraíso. Não posso ir para um sítio onde já estou” (p.28).

Por isso, na cena em que Simeão/Fidalgo revolta-se contra a falta de função escatológica da Barca contemporânea como meio de julgamento de bons e maus, o Banqueiro altera momentaneamente o seu discurso. Ao perceber que os Actores Vicentinos se levantam ameaçadores e avançam para o Barco, ele apresenta a figura da Igreja como instrumento apaziguador: “Esta barca leva rumo ao Céu. (*Aponta para o Padre Contemporâneo.*) Não veem quem aqui vai? A sua presença é uma garantia” (p. 39). Nos anos 1960, segundo Paschkes, “a Igreja portuguesa foi a única instituição que conseguiu criar alguma base de apoio social ao salazarismo, garantindo a adesão e a submissão populares, tanto nas cidades quanto no campo” (PASCHKES, 1985, p.29).

Enquanto em Gil Vicente vão à barca do Inferno, indistintamente, tanto a Florença, o sapateiro artesão, o enforcado e a Brígida Vaz, quanto o fidalgo, o onzeneiro, o corregedor e o frade, em Stau Monteiro, despojada de seu caráter metafísico, a barca torna-se símbolo da divisão de classes e da exclusão social: somente tem lugar para o Banqueiro e para seus subservientes. Apontada anteriormente pelo Arrais Contemporâneo como símbolo da exclusão social, mais uma vez ela é apresentada como figura da desigualdade, agora sob a mediação do Burguês. Representante da condição social intermediária entre o povo e o Banqueiro, ele é o responsável por manter a distância entre as classes, ao dizer ao Operário/Parvo: “Não, não. Na nossa barca, só nós podemos estar. Trabalharás longe de nós, onde te não possamos ver” (p.61).

Em meio à crítica contra a divisão de classes e à exploração dos operários, o Parvo surge como o único membro da sociedade portuguesa disposto aos sacrifícios necessários ao seu desenvolvimento: ele é o operário das máquinas que, irônica e simbolicamente, toma o lugar da vela, ao ser içado numa forca, tornando-se o único motor que faz a barca/nação mover-se. O espaço reservado ao Parvo, além de fora da barca/sociedade, é também o lugar que deve servir-lhe de esconderijo, à semelhança das favelas e cortiços: “Longe de nós, onde te não possamos ver” (p.61).

O espaço oculto para onde se dirige o Parvo/Trabalhador é também o lugar de onde procede, ao longe, o ruído de uma multidão agitada, que agora se organiza e brada palavras de ordem, como “pão” e “liberdade” (p.62). Ainda que esteja tão distante das classes privilegiadas, a ponto de o Burguês necessitar saltar para cima da cabina do barco e olhar para o

fundo do palco por um binóculo, o Parvo, agora convertido em Multidão, provoca o terror. Na peça, para além do medo da reação violenta do Parvo, o que mais apavora a burguesia e o patronato é o terror causado pela possível reação do povo organizado: “Burguês: (*Muito preocupado*): É o povo que se levantou! Industrial de Sapataria: É por causa do corte dos salários. Eu bem dizia” (p.63).

A greve era proibida no Estado salazarista, o qual visava eliminar a luta de classes, negando a existência da dicotomia patrões e empregados, e protegendo, segundo Paschkes, os interesses superiores da nação contra os “abusos da classe trabalhadora” (PASCHKES, 1985, p.23). Na ótica do regime, o excesso de mão de obra facilitava a repressão; por isso, ao signo sonoro que aponta para a reação dos trabalhadores – o ruído de uma multidão revoltada –, o Banqueiro aciona os mecanismos estatais de repressão: “Cale-se. Passe-me o telefone. (*O industrial de sapataria passa o telefone ao banqueiro. Este levanta o auscultador e fala:*) Então? Para que julgam os senhores que nós lhe pagamos? Vá depressa! Tomem as medidas que forem necessárias” (p.63). O clímax da peça se estabelece quando, à semelhança da cena em que surge o Barco (p.13), “muito lentamente e em contraluz”, é içado o cadáver de Joane, o novo Enforcado (p.64), o qual simboliza o conjunto da sociedade, cuja vida sacrificada é o motor que a move.

O Banqueiro, dominador de todo o espaço metaforizado do palco, na qualidade de novo barqueiro e administrador do caos social instalado na sociedade, retoma o controle da situação: “foi restabelecida a ordem” (p.64). A expressão debochada do Banqueiro pode ser associada ao mote repetido pelo então ministro António Salazar, quando se referia a seu programa de reorganização da vida nacional, de 1934, com o qual justificava a manutenção da ditadura: “Quando a ditadura nacional tomou conta do Governo, de muitos sectores lhe assinalaram como única finalidade: ‘arrumar a casa’, ‘acabar a desordem’, ‘manter a casa arrumada’” (SARAIVA, 1998, p.524).

A cena do Parvo/Trabalhador/Enforcado sugere o *status quo* excludente que Sttau Monteiro pretende denunciar em sua peça, na qual o motor fora da borda é signo teatral da força popular que movimenta a sociedade portuguesa, não obstante excluída da participação de seus benefícios. Os demais personagens, sentados no barco, tendo seus corpos sustentados não pelas forças de suas próprias pernas, mas sobre o barco/nação que os mantém, permanecem estagnados: “ouve-se o ruído do trabalhar dum motor fora da borda. A luz começa a diminuir de intensidade muito gradualmente, com os actores hirtos como cadáveres, em posições de pose heroica, sentados no barco” (p.64-65).

O ruído é o signo sonoro comum às duas cenas, intensificadas por dois “signos modificadores de signos”: o ruído de uma multidão revoltada e o ruído de um motor fora da borda. Assim, da mesma forma como o Burguês lança mão do binóculo para enxergar a imagem da realidade

que lhe chega somente pelos signos sonoros, também o público é induzido a converter os ruídos em imagem construída no interior de sua própria consciência. O efeito é eficiente se considerarmos que o público identificado pelo Arrais Vicentino é de “moços fidalgos ou que diabos sejam” (p.65), ou seja, de burgueses.

## **PRANCHAS E ESCADAS: NA BORDA DA BARCA, À MARGEM DA SOCIEDADE**

O *Dicionário de símbolos* registra que “pontes e similares representam a passagem de uma margem à outra, do estado humano aos estados supra-humanos, do mundo sensível ao mundo suprassensível” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2000, p.729). Em o *ABI*, o Anjo impede o acesso à prancha que levaria à Barca da Glória o Fidalgo, o Sapateiro e Brízida Vaz; enquanto o Diabo oferece-a indistintamente, como para Brízida Vaz (“Hou barqueiro da ma ora,/ ponde a prancha, que eis me vou”, p.237); e para o Corregedor (“Que fazes tu, barzoneiro?/ faze-lhe essa prancha prestes”, p.240). A prancha simboliza, portanto, o tratamento igualitário que o Diabo dispensa a todos os representantes da sociedade portuguesa, ainda que para a condenação.

Em o *ABMFB*, o ingresso no barco moderno exige uma escada. Por ela, o Arrais Contemporâneo, ao mesmo tempo em que acessa o meio-cruzeiro, estabelece também a distância entre o presente por ele simbolizado e o passado representado pelos atores vicentinos, os quais são detidos com um gesto, sob a alegação de que tanto os representantes do passado quanto os espectadores do presente não a reconheceriam. A prancha, então, torna-se signo da separação entre os incluídos e os excluídos.

A partir desse ponto, há um trânsito intenso, quer dos personagens vicentinos, quer dos contemporâneos, ora subindo ora descendo da barca, dando uma enganosa impressão de haver, em Portugal, a comunhão entre passado e presente ou o câmbio entre classes sociais. As rubricas registram essa movimentação: “correm para o barco, mas o Arrais Contemporâneo chega primeiro [à escada] e detém-nos” (p.16); “os actores vicentinos riem-se do aspecto do ator contemporâneo que sobe a escada” (p.18); “Arrais Contemporâneo: Alto! (Sobe ao barco.) O nosso auto não é igual ao que vocês representavam antigamente” (p.20).

A representação ideológica da escada, em o *ABMFB*, somente será retomada na última cena. Enquanto os espectadores assistem ao domínio do Banqueiro sobre a barca e seus ocupantes, os soldados marcham para a barca e começam a subir a escada que lhes permite acesso (p.69). Trata-se da intervenção militar coordenada pelo Diabo/Banqueiro, objetivando estabelecer a ordem que lhe interessa impor à barca/sociedade.

Em Sttau Monteiro, o pessimismo é evidente: há uma moderna barca, mas cujo motor fora da borda não a leva “nem a Nice, nem ao Céu, nem ao Inferno”, tornando-se uma alegoria satírica ao desgoverno portu-

guês dos 1960, e à conseqüente estagnação do país, como atestam as palavras finais do Arrais Vicentino: “... 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” (p.69).

Até agora, vimos destacando a representação integral da sociedade portuguesa por meio dos signos cronotópicos das barcas, tanto em *ABI* quanto no *ABMFB*; o que será ainda mais evidenciado com a análise das personagens. O tema principal do intertexto de Sttau Monteiro é a ausência de inclusão social e, não obstante os atores de *ABMFB* acompanharem as personagens do século XVI que eles representam, também os atores das peças vicentinas são retomados com o objetivo de refletir sua condição social inferior. O artifício visa manter o espectador consciente do que se passa no plano ficcional, a fim de conferir ao espetáculo um caráter racional até mesmo da própria condição do ator junto à sociedade perante a qual atua. Um caso ilustrativo é o Arrais Vicentino, que se desdobra na personagem-ator Amâncio Toutinegra: na qualidade de Arrais Vicentino ele se apresenta aos contemporâneos como o ator-real: “Ator, ladrão, feirante e má rês... Em vida, como ator, fui Arrais das barcas de mestre Gil – representado o auto, misturava-me com os senhores do paço e exercia a minha profissão de ladrão” (p.52-53).

Nesta cena, a quebra da quarta parede produz o efeito anti-ilusionista, cujo propósito principal é manter no espectador um determinado “afastamento” que lhe possibilite racionar a respeito da própria condição do artista que ele vê no palco em relação à personagem que ele representa. O recurso revela os procedimentos estéticos e o caráter crítico da peça por trás dos mecanismos paródicos intertextuais ali empregados. Daí a preocupação em fazer, desde a primeira rubrica, com que personagens e atores, igualmente distinguidos, dirijam-se ao público: “Surgem respectivamente pela esquerda e pela direita do palco, um homem em traje contemporâneo e outro em traje Vicentino que correm para o centro, estacam junto à ribalta e falam para o público” (p.11).

## **MECANISMOS DE INTERTEXTUALIDADE NA CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS DO *ABMFB***

A intencionalidade ideológica que pretendemos compreender no auto sttaumonteirista pode ser revelada mediante o desvelo dos mecanismos intertextuais que dirigem sua composição. Para Claude Bouché, em *Lautréamont – du lieu commun à la parodie*, o processo paródico, enquanto diálogo intertextual, ocorre a partir de determinados mecanismos transformadores dos elementos dramáticos do prototexto, tais como as personagens, as situações episódicas, as falas, o tempo e o espaço. Eles são agrupados pelo estudioso francês numa relação de eliminação, condensação, ampliação, fragmentação, acréscimo, deslocamento, translocação, inversão e supressão/acréscimo (BOUCHÉ, 1974, p.50-56).

Em nosso entendimento, nenhum destes mecanismos formulados por Bouché presentes no intertexto sttaumonteirista é auxiliar ou subsidiário. Ao contrário, eles visam, sobretudo na construção das personagens, à crítica ideológica da estrutura social do capitalismo salazarista vigente em Portugal por ocasião da composição da peça. Para compreender tais mecanismos intertextuais, elaboramos um quadro sinóptico que contempla a relação entre as personagens do prototexto de Gil Vicente e os desdobramentos no intertexto de Sttau Monteiro.

### Quadro Sinóptico das duas Barcas Alegóricas

<i>Auto da Barca do Inferno</i> Gil Vicente	<i>Auto da barca do motor fora da borda</i> Luís de Sttau Monteiro	
Proto-personagens	Personagens Vicentinas	Personagens Contemporâneas
Diabo	Arrais (Amâncio)	Arrais
Companheiro do Diabo	-	-
Anjo, Arrais do Céu	Anjo	-
Fidalgo	Fidalgo (Simeão)	Burguês
Pajem do Fidalgo	-	-
Onzeneiro	Onzeneiro	Banqueiro
Parvo	Joane (Parvo)	Enforcado
Sapateiro	Sapateiro	Industrial de sapataria
Frade	Padre	Padre
Florença	Moça	-
Brígida Vaz	Brísida Vaz	D. Brisette de Vaz
Judeu	-	-
Corregedor	Corregedor	Corregedor
Procurador	-	-
Enforcado	-	Parvo
Quatro Cavaleiros	-	Quatro Paraquedistas

O primeiro mecanismo apontado por Bouché é a *supressão*, que consiste na exclusão de determinados elementos do paradigma. De acordo com o quadro acima, as personagens do *ABI* suprimidas em *ABMFB* são o Companheiro do Diabo, o Pajem do Fidalgo, o Procurador e o Anjo. O Companheiro do Diabo é suprimido porque quase todas as personagens, de certa forma, são auxiliares do Diabo, sobretudo o Banqueiro e o Burguês. Este, na verdade, incorpora no *ABMFB* as funções do Pajem do Fidalgo, *o moço da cadeira*, o qual é suprimido por não ser mais necessário à caracterização do parasitismo. O Procurador, símbolo do sistema judicial dominado e corrompido pelas autoridades constituídas, é igualmente eliminado, a fim de enfatizar a convicção do Banqueiro quanto à impunidade dos poderosos: “Não precisamos de quem nos defenda. Somos todos mandatários e mandantes uns dos outros” (p.62). E o Anjo é suprimido por ser supérfluo em um mundo avesso à transcendentalidade.

O caso de difícil classificação, como já afirmamos em um outro momento, continua sendo o Judeu. À primeira vista, ele também seria um caso de *supressão*. Todavia, o Arrais Contemporâneo apressa-se em explicar: “Em dez anos, matamos cinco milhões!” (p.66). O pronome *nós*, empregado pelo Diabo, revela a consciência do Arrais Contemporâneo de que o holocausto judaico não é tão somente de responsabilidade individual dos líderes que o comandaram, mas de toda a coletividade que dele participou ativa ou passivamente.

No Parvo, temos um exemplo especial do emprego de vários mecanismos intertextuais. Ocorre o fenômeno da *supressão/acréscimo*, ao substituir a personagem Enforcado por outra que é o próprio Parvo; o *deslocamento*, pois há a transferência das qualidades do Enforcado para o Parvo; e, por fim, a *translocação*. As duas personagens se fundem numa só, metáfora literária de uma fusão formando um elemento híbrido: as falas do Enforcado são transferidas para o Parvo e modificam a nova personagem, dando-lhe conotações sociopsicológicas distintas. Incidem sobre ele as mesmas funções do trapaceiro, do bufão e do bobo da Idade Média, aludidas por Bakhtin: são “estrangeiros neste mundo e veem o avesso e o falso de cada situação e por isso têm direitos e privilégios especiais” (BAKHTIN, 1998, p.276-277). Relegado à não participação da vida social, a intangibilidade de seu discurso está ligada ao cronotópo da praça pública e dos palcos, onde denuncia a insensatez feudal. Qualificando a função de denunciador da “imprudência feudal”, o Parvo do *ABMFB* recusa a insensatez da redução de seu salário em 100% e promove a insurreição de uma greve. Todavia, *substituindo* o Enforcado, ele é lentamente içado, como se fosse a vela da barca, indicando que na política salazarista a sua rebeldia é punida em praça pública para restauração da ordem. Logo em seguida, “ouve-se o ruído do trabalhar dum motor fora da borda” (p.64), sugerindo, através desta metáfora, ser o operariado oprimido aquele cuja vida torna-se a força que move a sociedade parasitária. Despojada de quaisquer conotações metafísicas, a estilização de Sttau Monteiro não prevê um Paraíso ao Parvo/Operário enforcado, pois, como explica ironicamente o Arrais Contemporâneo, “esta barca é o Inferno e o Paraíso ou o Paraíso no Inferno – questão de gosto” (p.17)... e de origem social, claro está.

A Alcoviteira, figura recorrente na obra de Gil Vicente, transformada em *ABMFB* na personagem que testemunha a usura do Banqueiro contra o Industrial e o conseqüente repasse resultando em arrocho dos salários, propõe que lhe “deem dois por cento a mim, para eu abrir uma cantina para os operários e comprar um casaco de vison novo” (p.25). Ao mesmo tempo em que canaliza a situação em prol de seu interesse (casaco de vison novo), ela se presta a uma manipulação contra a classe trabalhadora (uma cantina para os operários): assessora do Banqueiro, serve-o no projeto demagógico da cantina para os operários arrochados e protege-o ao ser interrogada pelo Corregedor (p.49). Ao colaborar com a degradação das virtudes, recebe três recompensas: a supressão dos diálogos judiciais com o Diabo e com o Anjo que a condenaram; um espaço de destaque no barco,

ao lado do Banqueiro; e, mais importante, a irônica avaliação histórica do Arrais Contemporâneo: “Esta senhora é representante das mulheres... Foi ela que defendeu a tese da subordinação da mulher ao homem, no seio da família. [...] Alcoviteira! Alcoviteira é uma mulher que vende mulheres aos homens, ao passo que esta senhora...” (p.32-33).

O Padre, que em *ABI* lança golpes farsescos contra o Diabo e é criticado por seus vícios individuais, em *ABMFB*, desfere seus golpes contra a Instituição: “Este frade inventado por mestre Gil é verdadeiro no seu tempo, mas não é justo criticar a Igreja pelo que faz um homem” (p.36). Ele denuncia o distanciamento das causas sociais, que a impede de compreender a exploração capitalista, visto o clero estar “preocupado com os problemas transcendentais” (p.50), lucubrando acerca da “justiça divina” (p.51).

Símbolo da justiça corrupta, o Corregedor vicentino recebe o acréscimo de fala e de situações na figura do Corregedor contemporâneo, em *ABMFB*, conotando ser essa versão atual da injustiça ornada de formalidades judiciais, garantindo a aparência de lisura, mas cujo resultado é o mesmo quanto ao julgamento dos poderosos do século XVI: “absolvo o réu” (p. 47-54), no caso, o poderoso Banqueiro. O Corregedor vicentino, calado todo o tempo, assume explicitamente o seu comportamento corrupto: “Oh tu que és da profissão, quanto me dás para dizer noventa por cento?” (p.54).

Por meio do mecanismo de “supressão/acréscimo, em Stau Monteiro o Fidalgo vicentino é substituído pelo Burguês, que não demonstra qualquer desconforto quanto aos conflitos sociais, portando-se com altivez. Ele assume posturas em favor do Banqueiro: bajulador (“Muito bom dia, sr. Dr., seja bem-vindo a bordo!”, p.26); subserviente (“Tenho um dever a cumprir, um dever agradável a cumprir”, p.27); envolvido com festas e protocolos em favor do opressor (“Há muito que a nação agradecida deve uma homenagem sincera e merecida a este cidadão modesto [sem o qual] esta barca não teria o motor fora da borda”, p.30); e excludente no que tange ao povo representado pelo Parvo (“Não, não. Na nossa barca só nós podemos estar”, p.61). Se em o *ABI* o Fidalgo é condenado ao inferno, em *ABMFB* ele passa incólume: são cabalmente suprimidas todas as falas com as quais Gil Vicente se serve para criticá-lo. Ninguém denuncia o Burguês, o qual é tratado pelo Arrais Contemporâneo com complacência (“Sr. Dr., faça o favor de desculpar...”, p.20), pois sua função temática e formal de *coadjuvante* o torna um intermediário das ações opressoras do Banqueiro diante do conjunto da sociedade portuguesa. A crítica de Stau Monteiro, por meio do Fidalgo/Burguês, se intensifica e abrange, inclusive, o público que ele identifica como oriundo dessa mesma camada social: “Descido o pano, o Arrais Vicentino volta ao centro da ribalta e dirige-se ao público: Cá estou, *moços fidalgos*, ou que diabos sois...” (p.65).

Em Gil Vicente, o Onzeneiro é o único tripulante da Barca no qual o Diabo reconhece um exemplar de sua estirpe (“Onzeneiro, meu parente!”, p.112), sugerindo que a usura lhe garantiu passagem: “Para a infernal comarca!” (p.113); “Irás servir Satanás,/ pois que sempre te aju-

dou” (p.114). Na estilização de Monteiro, ocorre o processo de supressão/acréscimo, e ele se torna o Banqueiro, exemplar atual do antigo usurário. É a mais ativa e inflexível das personagens, demonstrando ter o domínio das relações sociais. Enquanto o Onzeneiro tem uma participação comum em meio aos tipos criticados por Gil Vicente, o Banqueiro sttaumonteirista monopoliza toda a ação, sendo diretamente imitado pelo Burguês e, por meio deste, indiretamente imitado pelo Industrial de Sapataria, e pelo Padre, tornando-se o modelo para a sociedade lusitana, conforme atesta a rubrica: “*De pé, em cima do barco, como estátuas, os seguintes personagens: Um banqueiro respeitável, vestido a rigor. Um burguês, imitando o banqueiro. [...] Um industrial que imita o banqueiro e o burguês. Um padre que imita o banqueiro, o burguês e o industrial*” (p.13).

O Banqueiro centraliza as ações do *ABMFB*, dominando as demais personagens. Ele exige do Industrial de Sapataria juros de cento e cinquenta e três por cento, criando prejuízos para o Industrial e aumentando seu próprio lucro; combina com o Industrial o repasse dos prejuízos aos trabalhadores, decidindo a redução dos salários e divergindo apenas quanto ao percentual de arrocho; utiliza-se do Burguês para livrar-se de incômodos causados pelas críticas do Arrais Vicentino (“O Dr. é que paga para que os tipos da laia deste não me incomodem”, p.26,30); evidencia ter o controle do Estado (“Se não é capaz de exercer a sua função, deito abaixo o Governo e arranjo outro”, p.26-27); manipula a Igreja no que diz respeito aos seus defeitos, e a silencia quanto aos problemas sociais (“Cale-se! Enquanto a crítica for esta, a coisa corre bem, que a defesa é fácil”, p.37; “A sua pele, [padre], é necessária para a conservação da minha”, p.41); cria projetos sociais demagógicos para alienar a massa trabalhadora, por meio da ação da alcoviteira moderna (“Dá-lhe lá a cantina, que também me convém. (*Para o Padre Contemporâneo*). Enquanto eles olharem para ela, não olham para si”, p.38); domina a justiça, fazendo-a parecer falsamente atuante (“Banqueiro: Profira a sentença e deixe de fantasias”, p.54); oprime o trabalhador, indicando o Parvo como o operário disposto a ganhar um salário cem por cento reduzido (“Aí tens o que procuras, homem, um parvo!”, p.57-58,64); manipula os instrumentos de repressão contra a revolta do proletariado (“Para que julgam os senhores que nós lhe pagamos? Vá, depressa! Tomem as medidas que forem necessárias”, p.63); e, finalmente, comanda os quatro Paraquedistas, metonímia da presença militar subservente (“Direita, volver! – os Paraquedistas obedecem”, p.68). O Banqueiro subverte a justiça social e mantém-se na direção do país, presidindo “o destino desta barca” (p.68-69).

Finalmente, os Quatro Cavaleiros vicentinos sofrem o mecanismo intertextual de supressão/acréscimo, já que eles são suprimidos do *ABMFB* e, no seu lugar, aparecem os Quatro Paraquedistas. Invocados quando o Arrais Vicentino discute um conflito de fé, eles aparecem na peça sugerindo que, no mundo contemporâneo, são a única intervenção epifânica que se pode esperar do céu: a militar.



## E A QUE PORTO CHEGAMOS: CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conceito de tempo relativo desenvolvido pela teoria bakhtiniana do cronotópo guia Sttau Monteiro para uma nova perspectiva histórica que lhe propicia tecer uma aguda crítica à sociedade do século XX, já que o tratamento histórico é norteado pelo desejo de transformação. Por isso, longe de forjar distorcidos modelos extraídos da História de Portugal para se enquadrarem no projeto de retomada do tempo de enriquecimento econômico e artístico, Monteiro compreende a necessidade de eliminação do principal elemento responsável pela exploração da sociedade portuguesa representada na Barca: o Onzeneiro/Banqueiro. Para ele, não é suficiente resgatar tempos de prosperidade; urge, segundo sua intenção ideológica, expurgar a estrutura de exclusão e injustiça: o capitalismo financeiro.

Em Gil Vicente, o inimigo está associado a elementos religiosos que podem expurgar a injustiça e depurar a sociedade, por meio do julgamento promovido pelo Anjo e pelo Diabo. Em Monteiro, no entanto, o inimigo singular é o capitalismo selvagem protagonizado pelo Banqueiro/Onzeneiro, cuja ação exploradora ofusca a ação diabólica do Arrais Vicentino. O *ABMFB* é uma estilização teatral calcada em um pessimismo crasso no perfil da chamada Geração de 60 a que pertenceu o autor; por isso, longe de propor um projeto utópico para a nação, pauta-se por uma denúncia maior: na barca comandada pela ditadura salazarista, *os que a impelem (povo) não vão nela (sociedade) e os [privilegiados] que vão nela não a impelem.*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. a partir do francês: Maria E. G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997b.

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornono Bernadini et alli. São Paulo: Editora Hucitec / Editora Unesp, 1998.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. *Sátira e lirismo: modelos de síntese no Teatro de Gil Vicente*. Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis, 1996.

BOUCHÉ, Claude. *Lautréamont: du lieu commun à la parodie*. Paris: Larousse, 1974.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Vera Ada Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2000.

MACHADO, Irene A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: Ed. FAPESP, 1995.

MONTEIRO, Luís de Sttau. *Auto da barca do motor fora da barca*. Lisboa: Ática, 1970.

PASCHKES, Maria Luísa Nabinger de Almeida. *A ditadura salazarista*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SARAIVA, José Hermano. *História de Portugal*. Lisboa: Europa-América, 1998.

VENDRAMINI, José Eduardo. *O teatro de Luís de Sttau Monteiro: do enigma ao panfleto*. São Paulo: FFLCH/ USP [Tese de Doutorado], 1978.

VICENTE, Gil. *Obras de Gil Vicente*. Porto, Lello & Irmãos Editores, 1965.

*Recebido para publicação em 08/11/2015*

*Aprovado em 19/02/2016*

## NOTAS

\*Doutorado em Letras (Literatura Portuguesa) pela FFLCH/USP. Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras: Mestrado Profissional; professor de Literatura Infantojuvenil e Prática de Ensino de Língua Portuguesa e Literaturas do Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Autor de *Literatura e Ideologia* (São Paulo: Novo Século, 2003) e *O sagrado em José Saramago: em que creem os que não creem* (São Paulo: Fonte, 2009). jsantann@hotmail.com

1 A partir desse espaço, tendo em vista a profusão das referências ao *ABI*, de Gil Vicente, e ao *ABMFB*, de Sttau Monteiro, restringiremos as indicações bibliográficas apenas às páginas das edições de ambas as peças analisadas: VICENTE, Gil. *Obras de Gil Vicente*. Porto: Lello & Irmãos Editores, 1965; MONTEIRO, Luís de Sttau. *Auto da barca do motor fora da barca*. Lisboa: Ática, 1970.