

CONVERGÊNCIAS ESTÉTICAS ENTRE *O RENDER DOS HERÓIS* E *O DELFIM*, DE JOSÉ CARDOSO PIRES

AESTHETIC CONVERGENCES BETWEEN *O RENDER DOS HERÓIS* AND *O DELFIM*, BY JOSÉ CARDOSO PIRES

Márcia Regina Rodrigues

FCL-UNESP

RESUMO

Propomos, neste artigo, apontar marcas estéticas na peça *O Render dos heróis* a partir da perspectiva brechtiana e relacioná-las a determinadas características narrativas presentes em *O Delfim*, a fim de verificar, nessas obras de José Cardoso Pires, o que chamamos de convergências estéticas entre diferentes gêneros.

Palavras-chave: teatro épico brechtiano, dramaturgia portuguesa, romance português, convergência estética, José Cardoso Pires

ABSTRACT

In this article, we propose to point out Brechtian aesthetic marks in the play *O Render dos Heróis* and relate them to certain narrative characteristics present in *O Delfim*, in order to verify, in these works of José Cardoso Pires, what we call aesthetic convergences between different genres.

Keywords: brechtian epic theatre, Portuguese dramaturgy, Portuguese novel, aesthetic convergence, José Cardoso Pires

Jamais em completa paz com a época, dir-se-á. Sim, jamais em completa paz porque, se escrever é uma constante descoberta, uma atenta e abandonada superação do Real, entre a realidade e o escritor existirá um perpétuo movimento de aproximação e de distanciamento cuja resultante é a curva ascendente do Progresso

(José Cardoso Pires).

A experiência de José Cardoso Pires na escrita dramaturgica é vista pelos críticos como uma atividade de momento, passageira. Tanto é que no inventário de autores que escreveram para o teatro, Luiz Francisco Rebello (1984: 8) o inclui ao lado daqueles considerados “ocasionais” ou “*por acidente*”, tendo o romancista escrito apenas duas peças: *O Render dos Heróis* (1960) e *Corpo-Delito na Sala de Espelhos* (1980). Com a publicação da primeira peça, Cardosos Pires inaugura na dramaturgia portuguesa o cariz épico brechtiano, dando novo alento ao teatro tão silenciado pelo regime salazarista:

Não só a crítica dramática portuguesa do tempo foi pronta em reconhecer na peça de Cardoso Pires [*O Render dos Heróis*] o modelo brechtiano, como também outros dramaturgos se apressaram a seguir o mesmo tipo de teatro, que significava afinal uma forma de resistência velada à ditadura então vigente (Delille, 1991: 45).

O modelo brechtiano de teatro, a partir da experiência de José Cardoso Pires, passou a ser uma nova tentativa estética na dramaturgia de Luís de Sttau Monteiro (*Felizmente há luar!*, 1961), Bernardo Santareno (*O Judeu*, 1966), Fernando Luso Soares (*A outra morte de Inês*, 1968, e *António Vieira*, 1973), Miguel Franco (*Legenda do Cidadão Miguel Lino*, 1973), dentre outros. Tanto *O Render dos Heróis* como as peças desses autores apresentam no

entrecho acontecimentos históricos a fim de provocar a reflexão do momento presente, com o claro objetivo de despertar o senso crítico do espectador em tempos de ditadura.

Oito anos depois da publicação de *O Render dos Heróis*, Cardoso Pires torna-se também o autor responsável por inaugurar o Pós-Modernismo – ou Post-Modernismo, como quer Arnaut (2002) – no romance português com a publicação de *O Delfim*, obra que “re-inventa” as tradições estéticas e “verdadeiramente inicia os novos rumos ficcionais, os da ficção portuguesa post-modernista, norteados pelos ventos que, por terras norte-americanas, se faziam já sentir desde o final da Segunda Grande Guerra” (Arnaud, 2002: 79-82). Entre essas duas obras de Cardoso Pires, está a publicação do romance *O Hóspede de Job* (1963) que em certa medida “antecipa alguma coisa do que virá a ser, posteriormente, o apanágio da estética post-modernista que percorrerá a tessitura romanesca de *O Delfim*” (Arnaud, 2002: 84), de modo que dentro do conjunto de obras do mesmo autor, ainda que em diferentes gêneros, a expressão estética vai sendo delineada a partir de recursos literários por ele aproveitados anteriormente.

Nesta perspectiva, acrescentamos que em *O Delfim* há características estéticas que já haviam aparecido na obra teatral do autor. Se no referido romance vemos “contaminações inter-genológicas” (Arnaud, 2002) como, por exemplo, a do teatro, com a introdução de indicações cênicas e apartes, na peça *O Render dos Heróis* encontramos textos narrativos bem mais característicos da prosa de ficção que da literatura dramática, mostrando que no seu processo criativo, fosse na elaboração de romance ou de peça de teatro, o autor experimentava a mescla de gêneros.

Tanto a peça, *O Render dos Heróis*, como o romance, *O Delfim*, apresentam a mesma vertente ideológica e crítica social – no caso do romance, provenientes do empenhamento dos neo-realistas (Arnaud, 2002: 85); no do teatro, pela apropriação da teoria de Brecht –, de

forma mais ou menos explícita. Esteticamente as duas obras convergem para a reinvenção das formas e estruturas e apresentam características comuns. Assim, ao apontarmos marcas estéticas na peça *O Render dos Heróis*, a partir da perspectiva brechtiana, verificamos ser possível relacioná-las a determinadas estruturas encontradas em *O Delfim*, constituindo o que chamamos convergências estéticas em diferentes gêneros entre obras do mesmo autor.

DO TEATRO ÉPICO BRECHTIANO ÀS MÁSCARAS COMO DISTANCIAMENTO

Um teatro que seja novo necessita, entre outros, do efeito de distanciamento, para exercer crítica social e para apresentar um relato histórico das reformas encenadas (Bertolt Brecht).

Verdade seja que o ambiente é favorável às máscaras. Às máscaras do Delfim e doutros. Não estará o próprio narrador escondido atrás dum sorriso de escritor-furão e de Sherlock aprendiz para, mais à vontade, distanciando-se, ir comentando o que relata? (José Cardoso Pires).

Publicada em 1960, *O Render dos Heróis* tem como base os acontecimentos históricos relacionados à revolta popular conhecida como Maria da Fonte, ocorrida em 1846, deflagrada pelas tensões sociais remanescentes das lutas liberais em Portugal. Estruturalmente, a peça apresenta prólogo, três partes e epílogo. As personagens históricas são, em geral, referidas nos diálogos das personagens fictícias ou aparecem como figuras caricaturadas no final da peça, na “apoteose grotesca”, assim designada pelo autor. A matéria histórica aproveitada na composição do entrecho abrange a narração dos primeiros motins dos revoltosos, a propagação da revolta, as consequências políticas

e sociais do movimento, a interferência estrangeira no conflito e, no desfecho da peça, o retorno dos Cabrais¹. Encenada em 1965 pelo Teatro Moderno de Lisboa,² *O Render dos Heróis* representou um momento importante na história do teatro português, pois foi uma das poucas peças de cariz épico-brechtiano da dramaturgia nacional a alcançar as tábuas do palco durante a ditadura.

Como se sabe, e aqui sintetizamos, o ponto fulcral da proposta brechtiana de teatro é a de que o palco e a sala de espetáculos não devem produzir nenhum clima de magia, nenhum “campo de hipnose”, nenhuma forma de ilusão, e “a propensão do público para se entregar a uma tal ilusão deve ser neutralizada por meios artísticos” (Brecht, 2005: 104), dentre eles, a narração como recurso de interrupção da ação cênica, com a finalidade de provocar um estranhamento e, com isso, despertar no espectador um senso crítico para análise e reflexão da cena apresentada. Assim como a narração, há uma série de recursos que objetiva alcançar o *Verfremdungseffekt*,³ isto é, o *efeito de distanciamento*, elemento caracterizador do estilo de representação épica brechtiana. Nesta perspectiva, esse tipo de teatro apresenta uma função pedagógica como salienta Anatol Rosenfeld (2006: 151):

1 António Bernardo da Costa Cabral, nomeado ministro do Reino em 1842, e seu irmão José Bernardo da Silva Cabral; daí a designação governo dos Cabrais ou Cabralismo.

2 De acordo com a base de dados do Centro de Estudo de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, *O Render dos Heróis* estreou em 01/02/1965, com encenação de Fernando Gusmão, música de Carlos Paredes, tendo no elenco Rui de Carvalho, Rogério Paulo, Carmem Dolores, Moraes e Castro dentre outros (CET-Base – Reg. 4866).

3 Das várias traduções para o português do termo *Verfremdungseffekt*, com que Bertolt Brecht designa o princípio básico de seu teatro, encontramos “efeito de distanciação”, “estranhamento”, “efeito-V”, “alienação” e “distanciamento”.

Esse alegre efeito didático é suscitado por toda a estrutura épica da peça e principalmente pelo “efeito de distanciamento” (*Verfremdungseffekt* = efeito de estranheza, alienação), mercê do qual o espectador, começando a estranhar tantas coisas que pelo hábito se lhe afiguravam familiares e por isso naturais e imutáveis, se convence da necessidade da intervenção transformadora.

Dentre os recursos propostos por Brecht, como “meios deliberados de interrupção da peça” (Willett, 1967: 220), aparecem no palco as canções, os coros, a projeção de filmes, certos elementos gráficos – cartazes, legendas, tabuletas –, todos eles utilizados com a intenção de causar a sensação de estranhamento no espectador, levando-o ao distanciamento crítico. Muito embora esses recursos constituam pressupostos que dizem respeito mais à encenação e à atuação do ator, eles podem aparecer indicados no texto de uma peça, numa construção dramatúrgica em que a narração se sobressai. É o caso da peça de Cardoso Pires que apresenta textos estruturalmente narrativos inseridos nas cenas:

Quando o coronel Matamundos deixou o terreiro dirigiu-se para o seu quartel-general, a casa do Padre Casimiro. Fracos aposentos, bem sabemos, mas guerra é guerra e cada qual sujeita-se ao que aparece. Vejamos então. O pano que abafa o resto do Vilar corre; a casa do cura aparece reduzida à sua peça essencial: um quarto. Um quarto de padre de aldeia, que é meio saleta, meio alcova, com mesa e oratório (por sinal escavacado), cama de colchão de lã por baixo do janelo. [...] Qualquer laçao do Paço, janota de Guichard do Porto ou galego do Chiado passaria por ali cheio de medidas se descobrisse o sujeito que ressonava. E contaria a meio mundo como tinha encontrado certa noite, numa aldeia da serra, o Doutor Gaspar Benedito da Silveira, antigo provedor

da comarca de Coimbra com comissão de desembargador no Porto, lente de leis conselheiro da Banca de Lisboa.[...] (Pires, 1970: 53-54)

Apesar de haver, no trecho citado, uma descrição do quarto do padre, não se trata exatamente de uma indicação cênica e não há rubrica que explique como esse texto seria aproveitado na encenação; Duarte Ivo Cruz (2001: 307) o denominou “texto de ligação” e explica:

O Render dos Heróis recria a “Maria da Fonte” e dá-lhe a dimensão épica do movimento popular, que aliás foi. Nota-se o romancista no detalhe e na limpidez das notas de cena e dos textos de ligação, que devem constituir, na dinâmica do espetáculo, as falas do narrador.

A denominação de Cruz nos parece bastante precisa, pois define na peça o que seria a fala de um narrador, lembrando que na encenação épica qualquer ator em cena, em dado momento, pode desencarnar a personagem, dirigir-se ao público como ator e assumir a voz narrativa, podendo ainda comentar a cena apresentada. Se encarados como partes constituintes do espetáculo, esses *textos de ligação* confeririam à encenação um caráter literário, porque se distanciam da ação, descrevendo ou comentando-a, produzindo, então, o efeito de distanciamento épico-brechtiano.

Outro recurso que procura provocar o distanciamento em *O Render dos Heróis* é a utilização de títulos indicados nas cenas que iniciam cada parte da peça. Entre o prólogo e a primeira parte, há um título explicativo – “Que se passa entre 28 e 30 de Abril, nesse mesmo povoado donde partiram os fugitivos e que chamaremos do Vilar e nalgumas serranias não muito longe dali” (Pires, 1970: 15) – que confere à cena uma *feição literária*, representando um elemento estático que, por não pertencer diretamente à ação,

dela se distancia. Quando um título é inserido no espetáculo, e cenicamente há várias formas de o fazer, “o processo é suspenso na visão estática da situação” (Rosenfeld, 2006: 158), de modo que o espectador assume uma posição de observador crítico da cena a que assiste. O mesmo ocorre com as várias canções presentes em *O Render dos Heróis* que podem interromper um diálogo ou comentar uma situação, sublinhando o aspecto narrativo da fábula sempre com o mesmo objetivo de suscitar a reflexão. Até a constituição da cenografia da peça é contributo para esse propósito, pois o cenário, construído ou modificado pelas próprias personagens, tem o seu mecanismo inteira e constantemente desvendado em cena, desfazendo qualquer possibilidade de efeito de real, lembrando ao público de que ele está no *teatro*.

Numa encenação de *O Render dos Heróis*, esses recursos cênicos pontuados no texto propiciariam as condições necessárias para que o palco se tornasse um espaço da narração. Já em *O Delfim*, “por hipótese: evita-se a narração” – como afirma o próprio Cardoso Pires (2001: 144), apropriando-se da frase de Mallarmé – “com o objetivo de estimular opções interpretativas e descobrir sugestões operatórias que conduzam à descoberta de um conjunto vivo, polimórfico”.

Publicado em 1968, no ano em que caía o ditador, mas não ainda o longo regime político de Salazar, *O Delfim*, como se sabe e muitas vezes já se disse, reflete o microcosmo português na aldeia fictícia: a “Gafeira de nove milhões de almas” (Pires, 2001: 120). Para além disso e da intriga policial presente, o romance trata ainda da própria escrita narrativa que o constitui pela voz do narrador-personagem-escritor: “Sozinho no meu posto sobre a aldeia, sinto-me como um observador de gabinete que reconstitui um condado desaparecido” (Pires, 1983: 24). Mesmo como personagem, o narrador não se desvincula da posição de escritor:

Silêncio a seguir: uma esposa que faz malha, um Engenheiro anfitrião que bebe. Rolando o copo nos dedos. Situação pouco agradável para um visitante, se não fosse o whisky velho que o acompanha e a não menos velha curiosidade que nunca abandona o contador de histórias esteja onde estiver. Colecionador de casos, furão incorrigível, actor que escolhe o segundo plano, convencido que controla a cena. E quem os trama é o papel, o espaço que amedronta – e aí, adeus suficiência. Não há boa memória nem gramática que os salve. Aposto que Xenofonte, apesar de patrono dos escritores caçadores, foi muito melhor furão em campo aberto do que no papiro (Pires, 1983: 32).

O *escritor-furão* é o “escritor que se adia”, como o definiu Cardoso Pires (2001: 124); ele anota todas as informações em seu caderno, documenta tudo, “à espera da oportunidade de reviver o escritor enquistado que há nele”; tal adiamento reflete-se numa economia narrativa ou numa “suspensão do facto” (Pires, 2001) e as descrições (da Lagoa, da Gafeira, das personagens todas), bem como os diálogos abundam, sem que isso descaracterize o gênero romance, este, da contemporaneidade do autor, que permite toda a sorte de caracteres que o definem como pós-moderno. Trata-se, portanto, de um romance exigente, que requer um leitor à sua altura, isto é, também ele exigente, um *leitor ideal*. Considerando o ato de escrever uma leitura – uma *leitura solidária* – como assim o quer o autor de *O Delfim*, instaura-se aí:

um jogo dialético e não uma simples acção de empatia. Será um desdobramento, se quisermos; uma recusa constante de identificação com o personagem de forma a que a voz interior dele e a do autor se realizem em paralelo e vão ao mundo, à vida. (Pires, 2001: 119-120)

Para essa recusa de identificação do leitor com o protagonista, muito mais que a caracterização do personagem, *o escritor-furão* se vale de variadas máscaras para o designar – “as polinomásias do Palma Bravo” (Pires, 2001: 138) –: “Engenheiro Avicultor”, “Undécimo”, “Engenheiro Anfitrião” e o mesmo ocorre com outros personagens que habitam a Gafeira. Para a apropriação desse recurso do uso de máscaras, afirma Cardoso Pires (2001: 138) na avaliação que fez do seu próprio romance:

(...) o que o Narrador deve ter pretendido foi comentar ironicamente (criar distanciamento crítico, portanto) a atitude do protagonista, citando-o pelas máscaras com que ele enfrenta as diversas situações dramáticas. Seriam como cognomes épicos, essas denominações e cada qual relacionada a uma metamorfose do herói. De modo que aparecendo assim, tão abundantemente e em sucessão, tudo faz pensar que visam a destituir o protagonista de uma personalidade constante e coerente.

Tomás Manuel Palma Bravo de maneira alguma se configura como herói – pelo menos no sentido clássico do termo –, ele está mais para anti-herói, da mesma forma que o Falso-Cego de *O Render dos Heróis*; aliás, na peça, a negação do herói é evidente, como dissemos noutro texto, lembrando ainda que o mesmo recurso do uso da polinomásia se dá na peça nas denominações da Maria da Fonte (“Maria Ricarda”, “Maria Henriques”, “Maria Angelina”) para descaracterizá-la do papel de heroína da revolta popular, pois “nunca ninguém soube ao certo quem teria sido” (Simões, 2004: 96).

Se a que seria a heroína da peça é descaracterizada como tal, a principal personagem feminina do romance também é desvinculada da figura heroica literária, ou melhor, teatral, ainda que o narrador-personagem murmure uma comparação com a personagem shakespeariana num primeiro momento para, em seguida, torná-la humana:

Arrancaram de lá o corpo de Maria das Mercês, esse espinho branco cravado no lodo, essa anêmona de cabelos soltos a tremularem na corrente. Ofélia, murmuro (...). Mas estes montes são pobres. Nem ao anoitecer têm grandeza para se poder entender sobre eles um importante manto de púrpura digno de dar passagem a uma Ofélia. E, francamente, só por delírio pretensioso é possível chegar a tamanha ingratidão para com Maria das Mercês, criatura humana – não dos livros. (Pires, 1983: 99)

Afinal, Maria das Mercês, no desfecho do romance, é reduzida pelo narrador-personagem, com um certo sarcasmo, diríamos, a uma “Ofélia local” e Cardoso Pires a denomina “Ofélia de Província” nos seus comentários sobre *O Delfim*:

Ou fui eu que não apanhei muito bem a ironia cinzenta do Narrador? Mas não: está lá, na maneira como ele improvisa sobre a respeitável bibliográfica detectivesca e na irreverência com que trata a “Ofélia de Província”, estendendo-a em leito de morte, numa grinalda de cabelos à tona na lagoa. (Aqui para nós, uma afogada com os cabelos a flutuar não lembra ao Diabo. Só por desrespeito às leis do natural e à memória duma trágica se deturpa com tanto à-vontade. E quanto a chamar-lhe Ofélia, pior: mais consideração por Sir William, ao menos isso. (Pires, 2001: 142)

O tom paródico na obra de Cardoso Pires frequentemente se associa ao grotesco, ainda mais quando os protagonistas da cena são aqueles inflamados pela autoridade, resultando daí a crítica explícita ao Poder através da sátira. Na cena da noite de Natal, Tomás Manuel, querendo seguir uma tradição “da antiga herança de dez avós delfins” em que se divinizava a figura do Chefe (Pires, 2001: 136), reúne os trabalhadores de fora, os empregados da casa, um moço da lavoura e um grupo de velhos para a ceia, regada a whisky e champagne,

mas, nesta altura, ao decadente anfitrião já não restava mais nada além de relíquias inventadas e, como os velhos presentes que mal se aguentam, o resultado do festim “acaba no grotesco, na paródia cruel em que descambam todas as reimplantações de rituais em contextos que já lhes são alheios” (Pires, 2001: 136).

Esse mesmo tom paródico aparece em *O Render dos Heróis*, na “apoteose grotesca”. Se na peça a paródia resulta no grotesco figurado nas autoridades do Poder o mesmo ocorre em *O Delfim*, mas, no romance, de forma mais atenuada e apresentado às camadas, nas descrições e expressões do narrador-personagem/“escritor-furão”. Seja como for, o expediente é o mesmo que compõe diferentes obras de gêneros distintos.

CONVERGÊNCIAS ESTÉTICAS

Vilar é um desses lugares abstratos e esquecidos no mundo.

(Pires, *O Render dos Heróis*).

*Pois sim, mas agora o largo é o que se vê (...).
Por isso ele se mostra tão triste e paciente no seu silêncio,
e, mais que paciente, esquecido da aldeia.*

(Pires, *O Delfim*).

O Render dos Heróis e *O Delfim* se aproximam tanto pela vertente ideológica quanto pela construção das estruturas formais, pois a peça alcança o distanciamento crítico por meio de recursos do teatro épico que têm a mesma função de certas características encontradas no romance.

Os recursos cênicos de caracterização épica em *O Render dos Heróis* apresentam como principais funções a interrupção do fluxo da sequência cênica, a quebra da quarta parede e coloca à mostra a construção teatral a fim de despertar o espectador para a análise crítica da realidade, tirando-o da passividade implicada num processo de identificação do drama convencional que o teatro brechtiano irá negar.

A peça, de caráter estritamente narrativo, já no prólogo desvenda a construção cênica, o espaço fictício:

Conta-se que certa mocinha, na ânsia do desespero, se quis lançar a um barranco — isto é: do palco para baixo — e que a muito custo foi salva por aquela multidão tresnoitada que bem ou mal, sempre conseguiu escapar à ameaça do feroz cornetim. (Pires, 1970: 13)

Assim também acontece no antecapítulo de *O Delfim*, o narrador-personagem nos dá pistas das suas referências para a escrita do romance como as anotações de suas conversas com Tomás Manuel registradas um ano antes, a sua consulta à *Monografia do Termo da Gafeira*; apresenta-se (na primeira pessoa): “Sou um visitante de pé [...], um Autor apoiado na lição do mestre”; distancia-se (na terceira pessoa): “Temos, pois, o Autor instalado numa janela de pensão de caçadores” e revela o título do livro que lemos: “[...] e sulcaria o pó com esta palavra: Delfim” (Pires, 1983: 1-2). Se em *O Delfim* o leitor é convidado a adentrar nos “bastidores da ficção”, ao espectador da peça lhe é descortinada a construção teatral, como temos dito.

Os espaços — seja “lagoa”, “largo e a sombra da muralha”, “Gafeira” —, ainda que “abstractos e esquecidos no mundo” como o Vilar, concentram em si direta ou indiretamente a representação do lugar onde se institui o Poder e tudo o que ele representa. O largo e a sombra da muralha se revelam “pregnantes de significados de

opressão, de alienação e de crítica social que se estende, como não podia deixar de ser, ao macrocosmo português” (Arnaut, 2002: 91); na peça, o mesmo ocorre com o Vilar, cujas características também o definem como lugar de opressão – é no Vilar que estão Matamundos e seus homens, fiscais e cobradores de tributos – e de alienação pela forma como é descrito:

Vilar à letra quer dizer “povoado”, pouco mais que um lugarejo. Embora crescido, com regedor, igreja e padre-mestre, juridicamente aldeia, Vilar é um desses lugares abstractos e esquecidos do mundo. Não tem correio regular, ao menos de semana a semana, nem largo de feira. Tem um terreiro acanhado, com o competente cruzeiro, onde fazem alto as pobres procissões esfiapadas que, no correr do ano, vão cumprindo o calendário da diocese. Estamos a ver a Praça: pequena e desnudada, um cruzeiro à esquerda, casa do cura à direita. E disse (Pires, 1970: 16).

As citações e também alusões que aparecem na peça vão desde poemas de Afonso Duarte (1884-1958) a textos populares coletados pelo historiador do século XIX, Oliveira Martins (1845-1894)⁴, e compõem a série de canções, recitações e coros de *O Render dos Heróis*, declamados e cantados por diferentes personagens. Vejam-se, por exemplo, “umas trovas” cantadas na primeira parte da peça pelo Falso Cego, cuja autoria – Afonso Duarte – não é mencionada; porém, na cena VII da terceira parte, quando Maria Ricarda recita um poema em castelhano, o Falso Cego tira-lhe o livro das mãos da moça e lê na capa: “Santa Teresa, monja de Ávila” (Pires, 1970: 223), informando a autoria dos versos. Em outros momentos, a

4 Essas informações são dadas à parte, isto é, fora do texto da peça, no final do livro *O Render dos Heróis*.

citação pode ser reconhecida por um espectador mais familiarizado com a história nacional, o que talvez seja o caso do Hino da Maria da Fonte, cantado pela tropa e, em certo momento, parodiado pelo bêbado Soldado-Sentinela. Da mesma forma acontece com os muitos ditos populares inscritos nas falas e o aproveitamento de textos da cultura popular do século XIX – alguns deles registrados pelo historiador Oliveira Martins – que mantêm na peça a mesma função crítica por via da sátira:

Aprende , Rainha, aprende
 Mede agora o teu poder,
 Tu dum lado o povo doutro
 Qual dos dois há-de vencer.
 (Pires, 1970: 239).

Ora, o caráter ideológico que perpassa estas citações ou alusões – como na passagem acima – parece-nos ser o mesmo revelado pelas transcrições ou apropriações de outros registros, apontados por Arnaut (2002:103), no romance:

(...) o discurso do narrador de *O Delfim* surge impregnado de ilações de cariz ideológico, também as outras vozes com as quais se estabelece a linha dialógica (...) revelam nitidamente uma linguagem ideologicamente saturada, passível de ilustrar uma visão de mundo onde os mais fortes exercem o seu domínio sobre os mais fracos.

As citações, sendo elas passíveis ou não de reconhecimento por parte do receptor, colaboram tanto para a construção essencialmente narrativa da peça como para a sua figuração cênica. Exemplo disso é a “apoteose grotesca”, no epílogo, que apresenta no palco caricaturas das personagens históricas como aquelas que apareciam

no “Suplemento Burlesco” de *O Patriota*, jornal de oposição ao Cabralismo, que frequentemente mostrava Costa Cabral travestido de Cabra, como relata Oliveira Martins (1895: 269-270):

O Suplemento Burlesco, em lithographias toscas e caricaturas grotescas insultava diariamente os Cabraes e a sua gente, mostrando que o antigo genio soez da satyra portugueza não se extinguiu. Aqui vinha o *Triumpho do Chibo*: um bode (o conde de Thomar) com um sacco aos hombros e o letreiro *roubo*; o chibo sobre um andor que é um cofre, o Thesouro, levado por Saldanha e por José Cabral, o dos conegos, de vestes talaes (...).

Assim, na cena final da peça, seguem num cortejo Costa Cabral e seu séquito assemelhados àquelas personagens históricas caricaturadas no referido jornal:

Entra o andor de Costa Cabral:

É uma arca descomunal, a letras garrafais – “ARCA DO TESOURO” – e sustentada por quatro varas. A uma vem Stanley; a outra um sujeito vestido de cónego com uma legenda ao peito – “ZÉ (DOS CÓNEGOS) DA SILVA CABRAL, REI DO NORTE”; à terceira aparece um velho com uma casaca vestida às avessas e um dístico – “SALDANHA” [...] Costa Cabral vem no cimo do andor à sombra de uma grinalda onde se lê: “António Bernardo da Costa Cabral”. Está vestido de bode, com um rabo terminado em seta como o dos mafarricos; distribui cortesias a torto e a direito. (Pires, 1970: 51-52)

A figuração caricatural das personagens históricas na “apoteose grotesca” torna ainda mais ridículo o cortejo das autoridades do Poder, revelando a crítica ao contexto político de Portugal de 1847, com a volta dos Cabrais, através da sátira. Como constructo da peça,

Cardoso Pires se apropria da descrição das caricaturas das personagens históricas do século XIX e a transforma em indicação cênica que, por sua vez, será recriada na encenação, no espetáculo propriamente dito; dessa forma, o autor cria, a partir da alusão, uma cena teatral “para a mesma matéria criticada na contemporaneidade do acontecimento que agora é passado (histórico)” (Rodrigues, 2010: 103).

As formas estéticas, em *O Render dos Heróis* e em *O Delfim*, parecem percorrer o mesmo caminho, pois as técnicas adotadas na peça e no romance guardam entre si alguma semelhança quanto à elaboração, à função e ao efeito pretendido, independentemente do gênero a que pertencem. Além disso peça e romance apresentam as formas convencionais de um e outro gênero: encontramos diálogos apresentados como cenas de teatro no romance e passagens em prosa narrativa na peça. Há, nas duas obras, citações e alusões originárias dos mesmos tipos de textos (jornalísticos/científicos/literários); considerações ou comentários que são inseridos no romance por meio de rubricas e na peça através do texto em prosa narrativa; o romance incorpora títulos e textos de jornais e a peça as caricaturas de personagens históricas publicadas nos jornais da época (século XIX); por fim, romance e peça criam um espaço fictício, representando simbolicamente um país oprimido pelo Poder. Se em *O Delfim* há um mistério em torno da morte de Maria das Mercês, fato que dá ao romance uma proximidade com a narrativa policial; na peça, apesar de não chegar a tanto, há também um suspense em relação à identidade da Maria da Fonte; no romance, “configura-se, ao fim e ao cabo, um leque de conjecturas que minam a hipótese de se admitir a existência de uma única verdade acerca do ocorrido” (Petrov, 2000: 183), na peça ocorre o mesmo.

Alguns dos recursos utilizados na referida peça para propiciar o distanciamento brechtiano aparecem como técnicas mais bem elaboradas na construção do romance do mesmo autor. Assim,

a frequente interrupção da sequência cênica – com a inserção de canções, títulos, legendas, figuração grotesca etc. – que apontamos na peça é transplantada de forma mais refinada para o romance, convertendo-se numa “descontinuidade” narrativa dada pela polifonia.

Cardoso Pires alcança inovação das formas com *O Render dos Heróis* e com *O Delfim* a partir da inserção de recursos (épico-brechtianos no caso da peça e pós-modernistas no do romance) que ainda não haviam aparecido na dramaturgia e na literatura produzidas em Portugal antes da publicação dessas obras. No campo estético, peça e romance dialogam entre si, resultando numa contaminação de gêneros que se dá pela deliberada transgressão de fronteiras.

REFERÊNCIAS

- Arnaut, Ana Paula (2002). *Post-modernismo no romance português contemporâneo: fios de Ariadne – máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina.
- BRECHT, Bertolt (2005). *Estudos sobre Teatro*. Trad. Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO. Disponível em <http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/reports/client/Report.htm?ObjType=Espectaculo&ObjId=4866> [consultado em 05/01/2018].
- CRUZ, Duarte Ivo (2001). *História do teatro português*. Lisboa: Editorial Verbo.
- DELILLE, Maria Manuela Gouveia (1991). “Bertolt Brecht em Portugal antes do 25 de Abril de 1974: um capítulo da história da resistência salazarista”, in Maria Manuela Gouveia Delille (coord.), *Do pobre B. B. em Portugal*. Aveiro: Estante. 27-58.
- MARTINS, J. P. Oliveira (1985). *Portugal contemporâneo*. Disponível em <http://www.purl.pt/158> [consultado em 27/12/2017].

- PETROV, Petar (2000). *O realismo na ficção de José Cardoso Pires e Rubem Fonseca*. Miraflores: Difel 82 – Difusão Editorial.
- PIRES, José Cardoso (1970). *O Render dos Heróis*. Lisboa: Moraes Editores [1960].
- PIRES, José Cardoso (1983). *O Delfim*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira [1968].
- PIRES, José Cardoso (2001). *E agora, José?* Lisboa, Moraes Editores [1977].
- REBELLO, Luiz Francisco (1984). *Cem anos de teatro português (1880-1980)*. Porto: Brasília Editora.
- RODRIGUES, Márcia Regina (2010). *Traços épico-brechtianos na dramaturgia portuguesa: O Render dos Heróis, de Cardoso Pires e Felizmente há luar!, de Sítiau Monteiro*. São Paulo: Cultura Acadêmica.
- ROSENFELD, Anatol (2006). *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva.
- SIMÕES, João Gaspar (2004). *Crítica VI: O teatro contemporâneo (1942-1982)*. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda.
- WILLETT, John (1967). *O teatro de Brecht*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar.

