

O render dos heróis, a fábula histórica de Cardoso Pires

Márcia Regina Rodrigues

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

RODRIGUES, MR. *Traços épico-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. 147 p. ISBN 978-85-7983-114-0. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-Non Commercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

3

O RENDER DOS HERÓIS, A FÁBULA HISTÓRICA DE CARDOSO PIRES

São duas mulheres, uma empunhando a pá do forno, outra a roçadoura na ponta de um longo varapau. Mas a paisagem sinistra, o pavor, o que quiserem, agigantam estas armas a ponto de lhes darem proporções de símbolos, grandes e esguios como lanças de guerreiros.
(Cardoso Pires, 1970, p.11-2)

Considerada pela crítica a primeira peça da dramaturgia portuguesa de inspiração brechtiana, *O render dos heróis* (1960), de José Cardoso Pires (1925-1998), apresenta como matéria histórica a revolta popular conhecida como Maria da Fonte, ocorrida em 1846. A origem da revolta esteve ligada ao descontentamento dos camponeses minhotos com as reformas no sistema tributário e principalmente com a proibição da realização de enterros dentro das igrejas, pois “[...] enterrar cristãos em covas, no descampado, aparecia como uma ofensa sacrílega e um atentado à dignidade humana: era tratar pessoas como se fossem animais” (Saraiva, 1988, p.303). O nome “Maria da Fonte” se deve ao fato de

um grande número de mulheres ter participado da revolta, tendo os primeiros incidentes ocorrido na freguesia de Fonte Arcada, em Póvoa de Lanhoso (Minho). Como eram muitas as mulheres que tomaram parte dos motins iniciais, não se sabe a real identidade de Maria da Fonte. A esse respeito, Oliveira Martins (1895, p.194) comenta que “O herói da revolução minhota devia ser uma mulher; não um homem; devia ser desconhecido, lendário: antes um nome do que uma pessoa verdadeira”.

De acordo com Oliveira Marques (1998), historicamente, a Revolução da Maria da Fonte teve duas fases: a primeira foi deflagrada pela revolta popular, com duração de apenas um mês (abril-maio de 1846), tendo como resultado a demissão de António Bernardo da Costa Cabral¹ do Governo; a segunda, chamada Patuleia, bem mais longa e configurada como guerra civil, teve duração de oito meses (outubro de 1846 a junho de 1847), sendo finalizada com a intervenção estrangeira – apoiada pelo governo de Lisboa. O fim da revolta trouxe como consequência o regresso dos Cabrais.

As tensões sociais e as mudanças no contexto político provocadas pela revolta popular constituem o enredo da peça, o qual abrange, no prólogo, a narração dos primeiros motins dos revoltosos; depois, nas três partes seguintes, a propagação da revolta e as consequências políticas e sociais

1 António Bernardo da Costa Cabral, nomeado ministro do Reino pela Rainha em 1842, era o verdadeiro dirigente do Governo, presidido pelo Duque da Terceira. Costa Cabral foi um estadista autoritário e o seu governo “estabeleceu no País um regime de repressão e de violência, embora a imprensa continuasse livre” (Oliveira Marques, 1998, p.40). Segundo Oliveira Martins (1895, p.268), depois da Maria da Fonte e da Patuleia, “Costa-Cabral – o conde de Thomar: era mais que um homem: era um systema e um phantasma”. António Bernardo da Costa Cabral era apoiado por seu irmão, José Bernardo da Silva Cabral, por isso a designação popular de governo dos Cabrais ou Cabralismo.

do movimento; no epílogo, a interferência estrangeira – de espanhóis e de ingleses –, juntamente com o retorno dos Cabrais figurado na “apoteose grotesca”.

A cena de abertura narra o que seria a primeira ação da revolta. Um grupo de mulheres, “esta com filho no colo, aquela arrastando uma cabra”, avança à frente do palco, “atrás delas vêm camponeses de podoa no cinto e arma à bandoleira”, até que se ouve um toque de cornetim cada vez mais forte, fazendo-os saltar em fuga desvairada:

Na noite de quinze para dezesseis de abril um povo dos confins do Alto Minho deixou casas, deixou tudo, e espalhou-se pela serrania bárbara. Fazia luar, um luar negro, se assim se pode dizer. Cá em baixo tudo escuro e torvo: carvalhos velhos, torcidos, carvalhos dos tempos do Dilúvio, urzes e medronheiros pelados e cobertos por uma espécie de ferrugem da terra que lembrava cinza e mundos devastados. Depois o rolar das águas nas profundezas das brechas; depois os fossos de silvedo, os labirintos dos lobos e as bocarras dos desfiladeiros – tudo tornava a noite medonha e traiçoeira.

Um pano negro, a serrania. E diante do pano negro aparecem-nos as primeiras figuras em debandada [...]. Salta a velha do bordão, foge a outra, desvairada, espanta-se a cabra, e não há quem não procure uma saída [...]. (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). (Cardoso Pires, 1970, p.11-3)

Se não fossem as duas referências ao cenário – “Um pano negro, a serrania” e “do palco para baixo” –, esse texto poderia ser o início de um romance ou conto. Essas duas referências indicam, entretanto, que estamos diante de texto teatral e, ao mesmo tempo, mostram a construção

da cena² no palco, avisando ao público tratar-se de espaço fictício e, por extensão, de obra de ficção. A caracterização dessa cena de abertura condiz com uma possível função atual do prólogo, que “se presta ao jogo das apresentações que quebram a ilusão e a modalização das narrativas ‘encaixadas’” (Pavis, 2007, p.309). Assim, no caso da encenação de *O render dos heróis*, o prólogo constitui certamente texto de um narrador, apesar de não haver nenhuma indicação na peça de como esse prólogo deve ser de fato encenado. Da mesma forma que o prólogo, todos os outros textos de mesmo caráter narrativo que aparecem geralmente no início de cada parte ou de cada cena podem ser narrados, na encenação, por uma personagem qualquer que assume o papel de narrador.

Nos quadros cênicos seguintes ao prólogo vemos o coronel Inocêncio Matamundos e o sargento Sargentanas em plenos poderes na aldeia do Vilar – onde decorre a maior parte das ações –, na atividade de arrolamento dos bens confiscados e registro de prisão de pessoas que se negaram a pagar os impostos devidos ou a receber à tropa em suas casas. O coronel Matamundos quer saber, por todos e quaisquer meios, a identidade dos “cabeças da revolta” e que tipo de armas usavam. Pela boca das Comadres sabemos que Sargentanas, pressionado por seu superior, coronel Matamundos, e na autoridade de algoz que lhe é atribuída, tortura a velha Maria Henriques – presa por cantar trovas políticas –, a fim de que ela se confesse líder dos motins. Enquanto isso, guerrilheiros encabeçados pelo bacharel Alexandre,

2 Assim também acontece no “antecapítulo” do romance *O Delfim*, de Cardoso Pires, em que o narrador-autor-personagem nos dá pistas das suas referências para a escrita do romance – anotações de suas conversas com Manuel Palma Bravo e consulta à *Monografia do Termo da Gafeira*. Se em *O Delfim* o leitor é convidado a adentrar nos “bastidores da ficção”, ao espectador da peça é descortinado o espaço do teatro.

acampados nas serranias vizinhas, planejam tomar o Vilar. Eles têm o apoio de Maria Ricarda – filha do desembargador Dr. Silveira, um oponente da revolta popular. O ingresso de Maria Ricarda ao grupo de guerrilheiros se deve ao fato de ela ser noiva de um dos revoltosos, o Acadêmico, que anda com seus homens a se bater contra as tropas de Matamundos. Do lado dos guerrilheiros está também o miguelista padre Casimiro, que se dirige ao público e se apresenta como “padre-soldado na militância da justiça”. O movimento de revolta cresce cada vez mais e várias aldeias se levantam pela Maria da Fonte.

Percorrendo quase todas as cenas, além das Duas Comadres, está o Cego. Essas três personagens são os principais comentadores e, por vezes, narradores dos acontecimentos. O Cego, personagem essencialmente épica, frequentemente interrompe a sequência cênica com cantos e poemas e se revela Falso Cego na segunda parte da peça: “Tanto vi no mundo que me cansei. Tive que me fazer de cego se quis comer as migalhas dos ricos” (Cardoso Pires, 1970, p.105), diz ele às Comadres, insinuando assim que com a propagação da revolução ele poderia, finalmente, deixar de se fingir de cego.

Um acontecimento ocorrido fora de cena insere na peça um momento de tensão dramática. Trata-se do assassinato do noivo de Maria Ricarda, o Acadêmico. A notícia chega à tropa de Alexandre, no Vilar, deixando Maria Ricarda transtornada a ponto de ela escrever uma carta ao pai, Dr. Silveira, insinuando que cometerá suicídio – mas isso de fato não acontece, como verificamos na primeira cena da terceira parte.

A peça não apresenta linearidade dos fatos, e sim quadros de episódios que narram os acontecimentos. Os diálogos, na verdade, também se propõem a contar e as cenas a descrever e a narrar situações. Na primeira cena da terceira parte, enquanto a baronesa de Stanley, Dr. Silveira

e Maria Ricarda conversam, um criado entra e substitui o quadro que figura a rainha D. Maria II pela pintura a óleo que representa a cena de São Jorge matando o dragão. A substituição do quadro sugere a fragilidade e o enfraquecimento do poder da rainha devido às revoltas populares que se propagam pelo país.

Depois de decorrido um tempo de aproximadamente três meses de revolta, uma Junta é formada por Dr. Silveira, padre Casimiro, bacharel Alexandre e cavalheiro Stanley para um acordo de pacificação do reino. Há, no entanto, divergências entre eles: Alexandre quer que se garanta o direito dos populares para convencê-los a largar as armas; padre Casimiro vê com desconfiança o novo governo de coligação nomeado pela rainha e se recusa a desarmar seus homens; Silveira e Stanley se aproveitam do movimento popular para salvaguardarem seus interesses próprios de manutenção do poder. Com medo de ser desprezado “por amigos e inimigos, ou seja, ignorado pelo povo e pelos próprios cabralistas”, Stanley tem uma ideia fixa: prender Maria da Fonte, quem quer que seja ela, a fim de enfraquecer o partido dos revoltosos. Além do oportunista Dr. Silveira, Stanley consegue levar para o seu partido o padre Casimiro, a quem apresenta Macdonell – segundo Stanley, Macdonell é um representante de D. Miguel, encarregado de nomear o padre “capelão-mor dos exércitos de terra e mar”. Comovido com a nomeação e se deixando levar pela vaidade, o padre Casemiro passa a tomar parte nos piqueniques regados a champanhe e vinho promovidos pelo glutão Macdonell, pelo Dr. Silveira e por Stanley. Nesses encontros eles tramam a prisão de Maria da Fonte, sem nem saber ao certo quem seria ela.

O grupo de Macdonell busca uma mulher qualquer para ser “desmascarada” a Maria da Fonte. Como a velha Maria Henriques acaba por ser morta em decorrência das torturas de Sargentanas, e como Maria Ricarda, apesar de

ter feito parte da guerrilha, é filha do Dr. Silveira, resta, então, a Maria Angelina. Para os propósitos do grupo de Macdonell, Angelina apresenta as condições ideais, pois se encontra presa na cadeia de Póvoa do Lenhoso, acusada de incendiária, resistência ao fisco, mancebias... Mas os revoltosos invadem a cadeia e a libertam, para desespero de Macdonell, que sai às ruas com seus partidários em busca de uma mulher, qualquer uma, que possa ser apontada como a Maria da Fonte: “Ele [Macdonell] e os do grupo deitam uns tais olhos às camponesas, olhos de quem estuda e escolhe, seguem-nas com tanta atenção que elas, desfilando, voltam-se para trás, desconfiadas” (idem, p.229).

Os guerrilheiros, mais uma vez chefiados pelo bacharel Alexandre, tornam a se impor e se reúnem no Vilar em marcha de despedida, pois pretendem seguir para Lisboa a fim de fortalecer a revolução. De repente, a Marcha da Maria da Fonte é interrompida pela invasão de tiros e gritos. O Falso Cego percebe imediatamente o que está por vir e volta a se fazer novamente de cego. O Almirante Inglês e o General Espanhol – representantes da intervenção estrangeira, consentida pelo governo português – entram e abrem alas para o cortejo da volta de Costa Cabral, que vem vestido de bode sobre um andor, encerrando assim a peça com a chamada apoteose grotesca.

Cardoso Pires utiliza os recursos propostos por Brecht para a construção de *O render dos heróis*. Além de narrativa, a peça apresenta títulos, cartazes, palco quase desprovido de cenário, entre outros elementos, como veremos a seguir.

Recursos épico-brechtianos

Cardoso Pires segue a convenção de escrita de texto teatral com as rubricas destacadas em itálico, mas também introduz, iniciando cenas ou partes da peça, uma série de

textos narrativos que se sobrepõem em importância aos diálogos das personagens. É, pois, na narração que a peça de Cardoso Pires se estrutura fundamentalmente, já que toda ela é marcada por esses textos narrativos:

Temos outra vez as Duas Comadres.

Sempre pegadas uma à outra, fazem um par muito especial. Quando menos se espera aparecem. Agora aqui, amanhã acolá, ora a rondarem um povoado qualquer, ora formigando de ponta a ponta dessa serra, por cima de toda a folha.

Pode o mundo girar num torvelinho, pode Lisboa trocar, como troca, mil e um governos de entrudo, que aquelas almas limitam-se a abanar a cabeça e lá vão com o pesado fole – a sua cruz, como diriam depois. Para elas, certa como a luz do meio-dia, só uma coisa: o destino de uma Maria Angelina a que o povo chama “a da Fonte”. E o resultado está à vista: duas velhas carregando um fole de pólvora. (Cardoso Pires, 1970, p.201)

O caráter narrativo dessa e de outras passagens desse tipo “literarizam” a cena, revelando uma clara aproximação da peça às técnicas do teatro épico propostas por Brecht. Na encenação épica esses textos narrativos poderão constituir a fala de um ator que “sai” do seu papel de personagem para assumir a função de “narrador”. Duarte Ivo Cruz (2001, p.307) chama essas narrações da peça de Cardoso Pires de “textos 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.

Considerados como parte da encenação – na voz de um narrador ou por meio de um outro recurso com a mesma função, como, por exemplo, a projeção em tela –, esses tex-

tos de ligação conferem ao espetáculo um caráter literário, comentando a ação e produzindo, deste modo, o efeito de distanciamento brechtiano.

No que se refere ao cenário, *O render dos heróis* apresenta um principal objeto cênico que é o “pano negro”, frequentemente manuseado pelas diferentes personagens à vista de todos: “Sargentanas abre o pano da noite e perfila-se: está apresentada a povoação do Vilar, resumida a um largo do cruzeiro” (idem, p.17). No palco, o elemento cênico que separa a aldeia do Vilar – que se limita à praça ou largo, com um cruzeiro à esquerda e a casa do cura à direita – das vizinhanças e da serrania é um pano negro, objeto metafórico que ora desvenda, ora oculta as ações das personagens. Sargentanas, ao abrir o pano negro, revela a aldeia do Vilar, tomada pelo “reino” do coronel Matamundos que ali manda e desmanda. Cavalheiro Stanley, com o gesto de abrir e fechar o pano negro, revela e oculta o espaço da cena de piquenique onde ele e seus homens confabulam e tramam. Costa Cabral faz “correr o pano sobre o choro de uma criança” e encerra a peça. O pano negro cumpre, portanto, dupla função: uma, digamos, cenográfica, que define a orientação épica da encenação; outra metafórica, que mostra ou oculta os bastidores do Poder, representado pelas personagens dos exemplos citados. Assim, a aldeia do Vilar, desvendada e ocultada pelo pano negro, concentra em si direta ou indiretamente a representação do espaço onde se institui o Poder e tudo o que ele significa. Da mesma forma que o microcosmo fictício da Gafeira, espaço criado por Cardoso Pires em *O Delfim*, quer representar o macrocosmo português, como assinala Ana Paula Arnaut (2002) na análise que faz desse romance, assim também a aldeia do Vilar, microcosmo fictício, representa Portugal:

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 esfiaçadas 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. (Cardoso Pires, 1970, p.16)

É nesse lugar “abstracto” e “esquecido no mundo” que os governantes oprimem o povo; é, pois, no Vilar que se instaura a força do Poder representado inicialmente por Matamundos e seus homens, depois pelo retorno dos Cabrais.

No que diz respeito à estrutura da peça, Cardoso Pires insere títulos, legendas e letreiros, assim como canções, coros e recitações – recursos épico-brechtianos que têm como função interromper o fluxo da ação.

Cada uma das três partes da peça é introduzida por um título explicativo – por exemplo, este entre o prólogo e a primeira parte: “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” –, marcando assim uma cronologia histórica, embora as cenas sejam episódicas, pois Cardoso Pires “constrói a múltipla sincronia da temporalidade presente utilizando cortes e elipses entre cenas” (Werneck, 2005, p.226).

Os títulos, no momento em que são inseridos, representam um elemento estático que não pertence diretamente à ação e por isso dela se distancia. Não havendo no texto uma indicação precisa para o aproveitamento desse recurso na encenação, fica em aberto – ou a cargo do encenador – o modo como os títulos serão apresentados no palco.

Um último recurso épico que aqui apontamos é a utilização da canção em *O render dos heróis*.³ Maria Henriques e

3 Helder Costa (1965, p.231) nos dá um relato sobre a composição

o Falso Cego são as principais personagens responsáveis por introduzir nas cenas canções cujas letras, geralmente satíricas, apresentam crítica direta ou indireta à situação política:

“Xácara da visita à rainha”⁴

Aprende, Rainha, aprende
Mede agora o teu poder,
Tu dum lado o povo doutro
Qual dos dois há-de vencer.

Se tens armas, não nos temas
Se as não tens, vai procurá-las
Ao brasão dos maus Cabrais
Que tens nele três punhais.
(Cardoso Pires, 1970, p.239)

Com exceção do Falso Cego, as personagens que geralmente se expressam por meio do texto cantado ou recitado são aquelas que de alguma forma estão fragilizadas. Assim, o Soldado-Sentinela de Matamundos canta uma paródia do “Hino da Maria da Fonte” quando Vilar está cercada pelos guerrilheiros; Matamundos canta quando está foragido com Sargentanas pelos campos; os soldados entoam o “Coro dos soldados prisioneiros” – o título do coro já diz tudo; Maria

musical na encenação de *O render dos heróis* em 1965: “A música foi de Carlos Paredes [...] essa música leve, alegre, popular, não era realmente o que o dramaturgo, encenador e actores queriam dizer? Cremos que sim, e julgamos a colaboração de Carlos Paredes um factor importantíssimo no triunfo conquistado pelo Teatro Moderno de Lisboa”.

- 4 Oliveira Martins (1895, p.179), em seu *Portugal contemporâneo*, obra que constitui a base histórica para *O render dos heróis*, cita duas estrofes da “Xácara da visita à rainha”, cujos versos não correspondem, no entanto, aos que na peça são cantados pelo Falso Cego. Parece-nos que Cardoso Pires utilizou em sua peça apenas o título da canção citada pelo historiador.

Ricarda canta quando está de luto e recita quando está presa; Maria Henriques entoa canções “imorais contra as casas da justiça e contra a pessoa dos ministros”, no dizer das autoridades, e por isso ela é detida.

Em algumas cenas, a canção é interpretada coletivamente: além do “Bendito” – canto religioso – e do “Coro dos soldados prisioneiros”, o outro momento é o da execução do “Hino da Maria da Fonte” pela tropa que marcha. Com a chegada dos espanhóis e, em seguida, a entrada do Almirante Inglês, a “‘Marcha da Maria da Fonte’ é abafada por toques de clarim e ordens de ataque” e o que se ouve no lugar do hino é uma charanga que toca “O rei chegou”, uma referência a Costa Cabral. A intervenção estrangeira – apoiada, como já foi dito, pelo governo português – abafa e reprime a ação coletiva de cantar o hino revolucionário e violentamente elimina qualquer manifestação de oposição ao Poder, pois quando uma “voz perdida” grita “Viva a Maria da Fonte” ouve-se um tiro e o ruído de um corpo que tomba.

Na peça, diferentes funções são atribuídas à utilização da canção, que pode, por exemplo, abrir ou encerrar uma cena, interromper um diálogo, comentar uma situação apresentada. Em todos os casos, a canção sublinha o aspecto narrativo da fábula e suscita o despertar da reflexão crítica por meio do seu conteúdo ou pela forma como se impõe na cena. Segundo a proposta de distanciamento brechtiano, a canção deve ser executada em separado, isto é, destacada, e não se presta simplesmente a um acompanhamento incidental da cena,

[...] ela [a canção] se desprende facilmente de dimensões psicológicas, líricas, sentimentais, para assumir um conteúdo objetivo, ligando-se a algo que está acontecendo, ou a um fato, ou a uma tese, ou a uma lição de caráter moral. Por esse caminho, a canção oferece possibilidades didáticas consideráveis. (Bornheim, 1992, p.300)

Anatol Rosenfeld (2006, p.160) nota que a função da música na estética brechtiana de teatro épico é a de “comentar o texto, de tomar posição em face dele e acrescentar-lhe novos horizontes”. Na peça, as canções são dirigidas diretamente ao público ou a outras personagens e ora têm relação direta com a ação, comentando-a, ora não, interrompendo-a.

Dada sua caracterização épica, a peça de Cardoso Pires não concede ao espectador identificar-se com as personagens apresentadas. Os recursos brechtianos que ela adota têm como principais funções colocar à mostra a construção teatral, interromper a sequência cênica e, com isso, quebrar a quarta parede. Os textos narrativos fundamentalmente interrompem os diálogos e comentam situações de modo a despertar o espectador/leitor para a reflexão sobre o que assiste ou lê, tirando-o do “deixar-se levar”. Ao espectador de *O render dos heróis* o mecanismo teatral é inteira e constantemente desvendado pela constituição do cenário, construído ou modificado pelas próprias personagens, desfazendo as possibilidades de efeito de real, lembrando ao público que ele está no *teatro*.

“Infeliz a terra que precisa de heróis”

Em *O render dos heróis* encontramos algumas das personalidades históricas (duque de Palmela, rainha D. Maria II, D. Miguel) que não são exatamente figuradas como personagens presentes na peça, mas são apenas referidas nos diálogos ou aparecem mascaradas e ridicularizadas (António Bernardo da Costa Cabral, José Bernardo da Silva Cabral, duque de Saldanha) na apoteose grotesca. A própria Maria da Fonte – “que nunca ninguém soube ao certo quem teria sido” (Simões, 2004, p.96) – tem a identidade incerta em boa parte da peça, pois há três mulheres que são apontadas pelas outras personagens como sendo

a que deu nome à revolta popular: Maria Ricarda, Maria Henriques e Maria Angelina.

Com a referência às três Marias da Fonte, Cardoso Pires desfaz ou desmonta a ideia de uma liderança dos primeiros motins da revolução e, ao mesmo tempo, confunde as personagens – e, de certa forma, também o espectador – sobre a identidade de Maria da Fonte. Maria Angelina, Maria Henriques e Maria Ricarda são, pois, “cognomes épicos”, assim como os vários nomes pelos quais o narrador do romance *O Delfim* se refere à personagem Tomás Manuel, como explica o próprio Cardoso Pires (1977, p.165-6):

Identificando o herói por sucessivas designações confere-se-lhe um halo paralandário de personagem que simboliza o acontecimento e cria-se uma relação mais crítica do leitor para com a narrativa. As mesmas designações permitem ainda escalonar os tempos de ação (como fez Guimarães Rosa, que foi estoriador de santos e de bandidos sertanejos) ou os alternar e confundir a bel-prazer (como tentou o escritor-furão da Gafeira).

A incerteza das outras personagens, sugerida nas cenas, sobre quem seria a Maria da Fonte alterna-se no decorrer da peça, até que na sétima cena da terceira parte ela é identificada com Maria Angelina. A Maria da Fonte, no entanto, está longe de ser a personagem central – foco de interesse e atenção dos leitores/espectadores – ou a representação do herói mítico, assim como também está ela distante de ser o tema⁵ da peça. O herói mítico, de acordo com Rosenfeld (1996, p.36),

é a personificação de desejos coletivos. Em tempos de crise, esse desejo impregna-se de força virulenta e projeta a imagem

5 *Em Felizmente há luar!*, de Sttau Monteiro, o general Gomes Freire nunca aparece, mas a trajetória dessa personagem histórica é o tema da peça.

plástica e individual das esperanças em forma de personificação. Na criação do herói mítico prevalece a crença primitiva de que todos os poderes humanos e naturais podem condensar-se numa só personalidade excepcional. Quando em amplos grupos se manifesta a esperança coletiva com intensidade máxima, eles facilmente podem ser convencidos de que só se necessita da vinda do homem providencial para satisfazer todas as aspirações.

Nessa descrição não se encaixa a imagem de Maria Angelina, a da Fonte, pois ela, apesar de fazer parte da guerrilha, não personifica os desejos coletivos; ao contrário, ela está, na realidade, interessada nos papéis que denunciam sua herdade no Brasil. Quando, na cena quatro da segunda parte, ela chega ao Vilar acompanhada pelos guerrilheiros, interpela os soldados e depois o regedor sobre os tais papéis. Assim, ao ser informada de que os documentos foram para a Conservatória da Amoreira, vai imediatamente para lá e resolve seu problema pessoal, incendiando a Conservatória. Trata-se de uma mulher que age com o propósito de resolver um problema pessoal (esconder os documentos que provam sua herança, para não pagar mais impostos ou ter parte de seus bens confiscados; por isso provoca o incêndio no tomo da Amoreira); sua ação é uma reação à imposição que sofre do fisco e não uma ação em prol do coletivo com a anulação do individual. Além disso, a Maria da Fonte pode ser heroína – entendida como personagem central e herói clássico, mítico – no fato histórico, mas não na peça. É nesse sentido que Cardoso Pires exclui a existência de herói ou heróis, apesar do título de sua fábula histórica.

O render dos heróis traz sintetizado no título o que narra a fábula. Nesse quase paradoxo de heróis que são rendidos vemos a revolução completamente reprimida pela aparição das figuras do Poder – ainda que ridicularizadas na apoteose grotesca – que os revoltosos tinham, por algum

tempo, derrubado. Por isso os versos de Alexandre O' Neill, escolhidos por Cardoso Pires como epígrafe de sua obra, constituem um prenúncio que sublinha e enfatiza o sentido já instaurado no título da peça: “Os heróis são/os heróis vêm/os heróis vão...”.

O uso do termo no plural (“heróis”) no título da peça traduz um apagamento do indivíduo, já que as personagens ou se definem pelo grupo ao qual pertencem – guerrilhas (bacharel Alexandre, Maria Angelina, Maria Ricarda etc.), tropas (Matamundos, Sargentanas, soldados, Sentinela), junta (cavalheiro Stanley, Dr. Silveira, padre Casimiro, também Alexandre) – ou se duplicam em personalidades semelhantes, como é o caso das Comadres, que são duas, a Primeira e a Segunda, ou em personalidades aparentemente opostas que se alternam, como a do Cego, que se revela Falso Cego e depois cego novamente, um anti-herói que se esconde atrás da falsa cegueira para sobreviver.

Não há como deixar de relacionar o título e a epígrafe, assim como determinadas falas – principalmente do Falso Cego e das Comadres, mas também de outras personagens – às famosas frases da peça *Vida de Galileu* (escrita entre 1938 e 1939), de Bertolt Brecht: “Infeliz a terra que não tem heróis/Não, infeliz a terra que precisa de heróis”.

Em *Vida de Galileu*, Andrea, assistente de Galileu, espera que o mestre não renegue a doutrina do movimento da Terra em uma sessão da Inquisição: “Andrea *gritando* – Eles não vão ter a coragem! E mesmo se tiverem, ele não vai renegar. ‘Quem não sabe a verdade é estúpido e mais nada. Mas quem sabe, e diz que é mentira, esse é um criminoso’” (Brecht, 1991, p.150). No entanto, depois de falas eufóricas de Andrea, de Federzoni e do Pequeno Monge, quase certos de que Galileu não renegará a teoria, ouvem-se ecoar o sino de São Marcos e a voz do arauto que lê nas ruas a retratação: “Eu, Galileu Galilei, professor de matemática [...] abjuro o que ensinei: que o Sol seja o centro do mundo, imóvel em

seu lugar, e que a Terra não seja centro nem imóvel [...]” (idem, p.153). Ao entrar na sala, Galileu ouve Andrea dizer em voz alta: “Infeliz a terra que não tem heróis” e depois os gritos indignados do rapaz, que faz menção de ir embora. Calmo, Galileu pede água e começa a falar: “Não, infeliz a terra que precisa de heróis” (idem, 154).

Abordada pelos teóricos e comentadores, o fato é que o próprio dramaturgo não deixou nenhum registro em que discutisse com profundidade a questão da ausência ou negação da figura do herói. Anatol Rosenfeld (1996, p.48) comenta que nas teorias de Brecht “não tem uma linha no que se refere ao problema do herói”. A afirmação de Rosenfeld é, de certa forma, reiterada por Bornheim (1992, p.241-2), e embora este último afirme que “é sempre dentro da perspectiva da desconstrução que evolui em Brecht a ideia do herói”, admite que o autor alemão “nunca escreveu detidamente sobre esse portentoso assunto”. Ao criticar a encenação de *Vida de Galileu* dirigida por José Celso Martinez Corrêa, apresentada em Portugal em 1975, o encenador português Mário Sérgio (1976, p.94) comenta que o Galileu de Brecht é “o anti-herói, o antirresistente e o contrário do culto do super-homem”. Concordamos que na obra dramática de Brecht está implícita a negação do herói clássico, mítico e inacessível. Na peça de Cardoso Pires encontramos essa mesma negação do herói mítico, no que se apontaria um fio de diálogo intertextual com a fala do Galileu brechtiano. Como não é nossa intenção e nem propósito fazer aqui um estudo de dramaturgia comparada, apontamos as semelhanças entre as falas do Falso Cego de Cardoso Pires e as de Galileu, com o propósito de analisar seu sentido apenas em *O render dos heróis*.

Seja nas quadras entoadas pelo Falso Cego, seja nas frases entrecortadas que não constituem um diálogo retilíneo ou contínuo das Comadres, seja nos discursos proferidos pelos representantes do Poder, pela boca de suas personagens,

Cardoso Pires debate o tema do herói. São diferentes pontos de vista não somente porque são distintas as personagens, mas porque a peça assume a lição de Brecht e estende a reflexão ao público, com a proposta de mostrar ao espectador as várias possibilidades de análise de uma mesma questão, como exige o processo dialético. Por exemplo, o desembargador Dr. Silveira, “cidadão do poder constituído”, como ele mesmo se define, em um momento de completa embriaguez declara e pergunta: “E a história todos os dias muda de heróis [...] E hoje? Quem são os heróis de hoje?” (Cardoso Pires, 1970, p.61-2). Sem resposta na cena, a pergunta serve para introduzir o assunto e é ao público que ela indiretamente se dirige. Na terceira parte da peça, o miguelista cavalheiro Stanley sugere que se desmascare a credence em Maria da Fonte: “Estamos aqui para destruir heróis, e não para criarmos lendas e vítimas” (idem, p.211). E o afirma categoricamente na primeira pessoa do plural, em nome, portanto, do seu grupo. Na visão de Stanley, desmistificando a Maria da Fonte o poder instituído permanecerá garantido. É, no entanto, na penúltima cena da terceira parte que a questão do herói mais enfaticamente se coloca: “Nem no mundo há dois mundos/Nem no céu há dois senhores/Nem existe herói alado/Nem verdade de doutores”, recita o Falso Cego, voltado para o público, abrindo a cena na qual, dentre as três mulheres, Maria Ricarda, Maria Henriques e Maria Angelina, a última será apontada como a Maria da Fonte. Depois da recitação do Falso Cego, o palco inteiro é iluminado e veem-se as três mulheres alinhadas ao fundo, em cenário que representa o cárcere: “ao alto, por detrás delas, três postigos de cárcere desenhados a branco no pano negro da noite – as grades simplesmente” (idem, p.219). É então que o Falso Cego se pronuncia e sua fala nos remete à frase do Galileu de Brecht:

O Falso Cego:

Guerra que precisa de heróis não é guerra. Partido que pro-

cura heróis não é partido. (*Pausa de quem esgotou um discurso preparado.*) Suponhamos um sujeito que abala um belo dia de casa. Abala um belo dia de casa, põe a clavina ao ombro e liga-se a outros para fazer a guerra. Assanha-se, vende a pele pelo preço da alma, mata mais ou mata menos – conforme. É isso ser herói? (*Nova pausa.*) Outro subiu ao alto duns penhascos e vira-se cá para baixo para os companheiros: “Meus irmãos, notem bem no que eu faço! Vejam como eu encaro a morte!” Vem uma bala, zás: leva-o. É isso ser herói? Também não.

Segunda Comadre:

Tudo porque os heróis não morrem, e tudo porque não pode haver heróis solitários.

Falso Cego:

Logo, ai do que morre para se fazer de herói [...].

(idem, p. 220-1)

No discurso do Falso Cego há uma crítica explícita à sociedade que precisa de heróis ou mártires que, em prol de uma causa, põem em risco a própria vida. Cabe, no caso, o comentário de Raymond Williams (2002, p.256) sobre a questão do herói na obra dramática de Brecht: “do mesmo modo que é uma sociedade má aquela que necessita de heróis, assim também é uma vida má aquela que necessita do sacrifício”. A repetida pergunta “É isso ser herói?” tem já implícita a resposta que, ao fim e ao cabo, nega a existência e a necessidade do herói.

De acordo com Anatol Rosenfeld (1996, p.50), o Galileu de Brecht não é um herói, “já que praticou a ciência como uma espécie de vício, sem nenhum compromisso para com a humanidade”. Concordando com a afirmação de Rosenfeld sobre Galileu, vemos o mesmo acontecer na trajetória da personagem Maria Angelina que, como vimos, também não é heroína. Dentre todas as personagens, o Falso Cego se destaca pela atitude anti-heróica, acentuada no seu discurso há

pouco citado. Irônico, é ele quem, cantando trovas e poemas, narra e põe em julgamento as ações de outras personagens e, ainda, analisa de forma satírica a situação social e sua própria condição, que é também a de muitos outros. É preciso, então, fingir-se de cego para sobreviver. O Falso Cego é, na verdade, a representação do anti-herói, pelo seu pensamento e atitude, por também negar categoricamente a necessidade ou existência do herói. Maria da Fonte, na peça, também representa o anti-herói em comparação com a figura mítica da Maria da Fonte “entronizada” nos livros pela história oficial.

Como aponta Maria Helena Werneck (2005, p.229), José Cardoso Pires tinha como recomendação aos diretores de teatro não encenar *O render dos heróis* em “estilo heroico”:

Deixar de lado o gênero heróico e optar por outra forma, em que tanto caiba o “segredar do medo” quanto elementos satíricos, já se pronunciava como opção estética desde o Prólogo [...]. Por outro lado, anunciando uma prática escritural que recria convenções do gênero revista, José Cardoso Pires pretende enfatizar a narratividade épica da cena em *O render dos heróis*.

As convenções do teatro de revista se fazem notar especialmente na apoteose grotesca, que apresenta características que se aproximam do distanciamento brechtiano.

A negação do “estilo heroico” está posta na peça desde o título até a composição de personagens anti-heroicas, e é isso que Cardoso Pires, em sua recomendação, espera que se preserve na encenação.

A “apoteose grotesca”: satírica e distanciada

Cardoso Pires buscou nos poemas de Afonso Duarte (1884-1958) e em textos da criação artística popular o ma-

terial para a composição das canções de *O render dos heróis*. As trovas que o Cego canta na primeira parte da peça são versos transcritos dos volumes *Sibila e Ossadas*, de Afonso Duarte. Dos estudos e registros do historiador do século XIX Oliveira Martins (1845-1894)⁶ foi extraída a base histórica de *O render dos heróis*, peça em que a citação e a alusão são os procedimentos utilizados na composição das canções e, em menor número, das recitações e dos coros de sua fábula histórica. Por meio da linguagem verbal e visual, tais citações e alusões revelam o caráter ideológico da peça, o qual, por sua vez, define uma clara visão de um mundo de opressores e oprimidos, da impotência dos homens frente às forças do Poder.

A caracterização da “apoteose grotesca” é uma alusão às caricaturas das personagens históricas publicadas nos jornais da época, principalmente no “Suplemento Burlesco” de *O Patriota*.⁷ As características das personagens históricas do andor de Costa Cabral, indicadas na rubrica da cena final, são as mesmas das caricaturas do referido jornal descritas por Oliveira Martins (1895, p.269-70):

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

6 O livro *Portugal contemporâneo*, de Oliveira Martins, os poemas de Afonso Duarte, as contribuições poéticas populares publicadas na imprensa do século XIX e as caricaturas do “Suplemento Burlesco” são informações dadas à parte, isto é, fora do texto da peça, no final do livro *O render dos heróis*.

7 *O Patriota* era um jornal de oposição ao Cabralismo e, no seu “Suplemento Burlesco”, mostrava frequentemente Costa Cabral travestido de cabra. Cardoso Pires informa que “a figuração da ‘Apoteose Grotesca’ foi inspirada em caricaturas da época publicadas no ‘Suplemento Burlesco’ do jornal *O Patriota* durante o ano de 1847” (Cardoso Pires, 1970).

de Thomar) com um sacco aos hombros e o letreiro *roubo*; o chibo sobre um andor que é um cofre, o Tesouro, levado por Saldanha e por José Cabral, o dos conegos, de vestes talares.

A rubrica da peça descreve de forma semelhante o “andor de Costa Cabral”:

Entra o andor de Costa Cabral: É uma arca descomunal, a letras garrafas – “ARCA DO TESOURO” – e sustentada por quatro varas. A uma vem Stanley; a outra um sujeito vestido de cônego com uma legenda ao peito – “ZÉ (DOS CÔNEGOS) DA SILVA CABRAL, REI DO NORTE”; à terceira aparece um velho com uma casaca vestida às avessas e um dístico – “SALDANHA” – e, por último, um marreco, todo condecorado com cifrões de lata [...]. 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. (Cardoso Pires, 1970, p.251-2)

Toda a caracterização da apoteose, pela deformação das personagens e pela movimentação de cortejo oficial aqui tornado ridículo, é a da imagem caricatural da situação política de Portugal em 1847, quando da volta do Cabralismo, mostrando, por meio da sátira, uma crítica aos mecanismos ilícitos do Poder. A cena é constituída pela movimentação do cortejo: “pessoa a pessoa, grupo a grupo, vai-se fazendo vagarosamente o desfile com a imponência das grandes ocasiões” (idem, p.249).

A imponência dos movimentos obviamente contrasta com a forma de trajar das personagens. Instaure-se, pois, a sátira. No grupo não está presente a rainha D. Maria II, mas o General Espanhol trata de gritar um “*Viva, la reina! Viva, Portugal!*” e um “*Viva*” de vozes se faz ouvir no palco e fora dele. Além dessa, há apenas mais uma fala do Dr. Silveira

em tom de quem discursa: “Ordem! Sossego nos espíritos! Sejamos cordatos e saibamos perdoar. Não nos julgemos únicos donos da razão porque em toda parte ela é digna de se encontrar. No palácio do rico como na choupana do pobre” (idem, p.250). No lugar de falas, frases escritas em cartazes carregados pelas personagens, conhecido procedimento brechtiano. O fiscal leva um cartaz no qual está escrito “A lei exige desvelo”; a Baronesa de Stanley leva outro: “Mães agradecidas, só Deus sabe o que sofremos”.

A “cena muda” no final da apoteose – em que as personagens abrem e fecham a boca como se vociferassem ou comentassem, apontando para o Falso Cego com o letreiro ao pescoço “Já vi, agora não vejo” –, torna-se a representação da repressão àqueles que já “viram”, isto é, àqueles que, com a revolução popular, se conscientizaram do regime de repressão do governo, como acontece com o Falso Cego, mesmo que agora pareçam não ver.

No ano seguinte à publicação da peça de Cardoso Pires, em artigo publicado no *Diário de Notícias*, João Gaspar Simões (2004, p.96) afirmava que “O espírito que preside à concepção de *O render dos heróis* é satírico”, e relacionava essa característica à matéria histórica retomada na peça:

Não que se utilize nele [espírito satírico] uma sátira à maneira queirosiana, mas a sátira que um “libertino” pode segregar quando por ventura lança mão de um tema em si mesmo tão mitificado que se não pode dizer concretamente onde estão nele os heróis, e o que valem, de facto, como heróis.

Concretizada completamente na “apoteose grotesca”, a vertente satírica é, de fato, resultante das formas ridículas e grotescas com as quais são caracterizadas as personagens nas cenas finais: “Em vez de chapéu alto [os pares do reino] trazem painéis enfiados na cabeça e, à maneira de medalhas, uma quantidade de talheres pendurados. No colar

da comenda uma perna de frango” (Cardoso Pires, 1970, p.250). 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.

Anatol Rosenfeld explica que, na estética do teatro épico, o elemento cômico unido ao didático tem como resultado a sátira. Entre os recursos satíricos utilizados está também o grotesco:

Não é preciso dizer que a própria essência do grotesco é “tornar estranho” pela associação do incoerente, pela conjugação do dispar, pela fusão do que não se casa [...] No grotesco, Brecht se aproxima de outras correntes atuais, como por exemplo do Teatro de Vanguarda ou da obra de Kafka. Brecht, porém, usa recursos grotescos e torna o mundo desfamiliar a fim de explicar e orientar. (Rosenfeld, 2006, p.158)

Na figuração da “apoteose grotesca” de Cardoso Pires – na qual as características das personagens se assemelham às máscaras brechtianas⁸ e atingem somente as classes superiores –, o elemento conhecido (a volta dos Cabrais) transforma-se em elemento estranho pela caracterização ridícula das personagens. Essa imagem de estranheza que se forma na cena é ainda enfatizada pelo fato de ser a personagem de Costa Cabral, vestida de bode, a que, ao correr o pano negro, mostra, com esse gesto, o funcionamento do teatro, acentuando, pois, o efeito de distanciamento.

Assim, Cardoso Pires recontextualiza, de forma alegórica, as caricaturas das figuras políticas do século XIX – publica-

8 Anatol Rosenfeld (2006, p.158-9) cita exemplos de caracterizações grotescas nas encenações de Brecht: “[...] os soldados e o sargento de Homem é Homem apareciam como monstros enormes, mediante o uso de pernas de pau e cabides de arame, acrescentados de gigantescas mãos artificiais e máscaras parciais”.

das na imprensa portuguesa da época – por meio de uma linguagem teatral que produz o mesmo efeito de distanciamento crítico que a sátira implica. Consegue criar, a partir da alusão, uma nova expressão artística para a mesma matéria criticada na contemporaneidade do acontecimento que agora é passado (histórico).