

JORNAL DE

LETRAS E ARTES

Director: AZEVEDO MARTINS

ANO IV - N.º 177 - PREÇO DO SEMANÁRIO: 2550 - 17 DE FEVEREIRO DE 1965 - PROP. DA EDITORA LUX, LDA.
REDACÇÃO E ADMINISTRAÇÃO: RUA VITOR BASTOS, 14 - A (a Campolide) - TELEF. 65 29 84 - LISBOA - 1
EDITOR: ALEXANDRE MARTINS - COMPOSIÇÃO E IMPRESSÃO: RUA VITOR BASTOS, 12 - A - TELEF. 68 27 06

HEROISMO E GROTESCO EM «O RENDER DOS HERÓIS»

Qualquer leitor assíduo da proteica produção crítica contemporânea se apercebe da polivalência e ambiguidade da terminologia usada na apreciação das várias manifestações artísticas que servem de objecto a e justificam (ou não justificam) essa actividade crítica. Esta ambiguidade obriga a uma definição e explicação dos conceitos ou classificações utilizados, sem a qual aquilo que se pretende dizer poderá ser interpretado precisamente como aquilo que não se quis dizer. Quando isto acontece a culpa é muitas vezes do próprio crítico que, pela aceitação cómoda de esquemas ou classificações estabelecidos em que procura inserir as obras de que se ocupa, se arrisca a falsear-lhes o sentido ou a que as suas afirmações sejam interpretadas como nunca pensou que fossem.

«O Render dos Heróis», que o T. M. L. agora pôs em cena comum penetrante sentido de

Por
JOAO F. S. BARRENTO

actualidade (para o que em grande parte contribuiu o próprio texto), apresenta, entre tantas outras, a possibilidade de ser analisada à luz de dois conceitos, aparentemente sem relação, mas que na peça estão intimamente interligados e mutuamente se explicam: os conceitos de *herói* (e, necessariamente, de *anti-herói*) e de *grotesco*. Da associação destes dois conceitos resulta o de *herói-tornado-grotesco*, que constitui a base de uma possível interpretação da «mensagem» da peça («mensagem» não como aquilo que o autor pretendeu comunicar com a obra — essa é uma mensagem sempre hipotética — mas an-

tes entendida como aquilo que a obra possa comunicar a cada um dos seus «utilizadores» — intérpretes, leitores ou espectadores, neste caso concreto do teatro).

A associação, que considero necessária, da ideia de *anti-herói* à de *herói*, é justificada — exigida, mesmo — pela própria peça que, neste aspecto, se insere numa tendência generalizável a grande parte da produção dramática (e não só dramática) contemporânea, e que é a da revelação de uma consciência da tradição por parte dos dramaturgos, não para dela se servirem, mas antes para a destruírem ou «desmistificarem» (teatro do absurdo *versus* naturalismo, Brecht *versus* Aristotelismo, por exemplo). A unidade na dualidade do conceito *herói-anti-herói* vai ao

encontro daquilo a que Croce chamou a «dialética dos opostos», segundo a qual, em estética, o belo seria a unidade do belo e do feio, não se justificando, assim, a distinção entre as duas faces da mesma moeda — a «positiva» e a «negativa» — senão como uma diferença de grau. E, a termos em conta o caminho indicado à arte moderna por Baudelaire ou pelo simbolismo francês, pelo surrealismo ou por Kafka, pelo teatro épico ou do absurdo, muitos aspectos dessa arte poderão ser explicados por esta dialética.

Teremos que compreender o valor «positivo» do «negativo» na arte contemporânea, se quisermos dar mais uns passos adentro do seu mundo próprio.

(Continua na pág. 4)

HEROÍSMO E GROTESCO

(Continuação da pág. 1)

O fenómeno da «morte» do herói tradicional no teatro dos nossos dias (um aspecto, em certos casos, do fenómeno mais lato que foi a «morte da tragédia»⁽¹⁾) apresenta dois aspectos essenciais: há, por um lado, os casos de peças em que existe um personagem central que podemos designar de anti-herói; e, por outro lado, aquelas peças em que se nota a ausência de uma figura central que poderia ser o herói ou o anti-herói. Neste último caso não vemos, como no primeiro, a outra face da moeda: há uma negação da moeda-total. É o próprio conceito de herói individual (e, logo, de anti-herói individual) que é posto em dúvida e negado.

Uma peça que documenta perfeitamente o primeiro destes aspectos parece-me ser «A morte de Danton» de G. Buchner; o segundo aspecto é ilustrado pela peça de José Cardoso Pires (o «render» dos heróis aludido no título é um render definitivo, de uma e outra parte). Escolhi «A morte de Danton» como meio de exemplificação porque ela se aproxima bastante da de Cardoso Pires, pelo facto de ambas serem peças «históricas» em que o «histórico» é encarado numa perspectiva especial e que tratam, além disso, de um mesmo tipo de momento histórico específico: o da revolução. Este é talvez o único ponto de contacto entre as duas peças. No que respeita ao estilo dramático, Buchner oscila entre um realismo e uma expressão poética de *Stimmungen* que está muito distante da linha do «teatro épico» seguida por Cardoso Pires. Mas tanto o carácter «histórico» como o sentido da revolução são também diferentes numa e noutra peças. «O render dos heróis» não é propriamente um «drama histórico», porque o que se pretende aqui é precisamente destruir a história feita da revolução, o que leva à crítica e destruição do heroísmo tradicionalmente ligado às figuras revolucionárias. «A morte de Danton» tem a diferenciá-la do «drama histórico» tradicional o facto de que é uma peça em que Buchner se serve da História apenas para provar a sua concepção do Homem como vítima do *Fatalismus* daquela, através da figura anti-heroica de Danton. Mas o anti-heroísmo de Danton e o não-heroísmo dos personagens de Cardoso Pires têm sentidos diferentes, embora se parta em ambos os casos de uma interpretação do fenómeno revolucionário. Buchner serve-se da revolução como motivo que age sobre o seu personagem central para o revelar como anti-herói («Não fomos nós que fizemos a revolução; foi a revolução que nos fez», diz Danton). Pela sua passividade e desejo de inacção, pela negação de todos os valores éticos e pelo niilismo religioso, Danton é a antítese daquele herói ideal e positivo, o ho-

mem superior que a lição de Aristóteles ensinara os dramaturgos ocidentais a considerar como tipo.

Em José Cardoso Pires a revolução serve antes para negar esse herói aristotélico ideal, completamente realizado no Bem ou no Mal, que a estruturação ético-social do nosso mundo não admite (CAVALHEIRO STANLEY: «Estamos aqui para destruir heróis, e não para criarmos lendas a vítimas»; FALSO CEGO: «Guerra que precisa de heróis não é guerra. Partido que procura heróis não é partido...»; e, mais adiante: «On-de está o herói que há-de vir nos livros?»). Não é difícil descobrir neste aspecto da peça de Cardoso Pires (como, aliás, noutros: a estrutura narrativa-dramática, o emprego e significado das canções, a linguagem) a influência do «teatro épico» de Brecht. Os «heróis» de Cardoso Pires, como os de Brecht, não são anti-heróis, mas antes falsos heróis (ou, talvez melhor, heróis-em-falso). E os próprios personagens consciencializam por vezes esta falsidade e não acreditam na possibilidade de serem heróis no mundo em que estão insertos. «O herói da comédia sombria do século XX», escreve J. L. Styan, «é o personagem que faz o discurso pomposo, mas que tem que pigarrear e coçar o nariz»⁽²⁾. Esta afirmação corresponde em grande parte à impressão com que ficamos dos personagens principais de «O render dos heróis». O assunto histórico-popular escolhido presta-se ao «discurso pomposo», mas o que o autor pretende, e realmente faz, é pôr perante nós personagens que, ao fazer o discurso, «pigarreiam e coçam o nariz» (com excepção, talvez, do Falso Cego — esse, aliás, não tem que pigarrear nem coçar o nariz, porque também não tem que fazer o discurso pomposo: serve antes de «côro crítico» dos que fazem os discursos). A distância entre o herói e o *clown* está hoje reduzida ao máximo, até ao ponto de ambas as facetas se fundirem naquele personagem tí-

pico do teatro de hoje, a que J. L. Styan, na obra atrás citada, chama o «herói cinzento». Os «heróis cinzentos» do teatro de Tchekov, de Brecht ou desta «narrativa dramática» de Cardoso Pires não são personagens linearmente definíveis e homogêneos; são antes figuras que correspondem a uma visão a um tempo séria e cómica da existência, personagens que, no seu conjunto, nos permitem apercebermo-nos, na peça, de uma tonalidade englobante indefinida, que nada tem do alto efeito catártico da tragédia, nem pode identificar-se com o efeito da comédia e que é, pelo contrário, muitas vezes deprimente, baixa, grotescamente real. É, acima de tudo, um *tonus* irónico que perpassa do princípio ao fim da peça e que não nos permite tomar a sério os personagens e a sua acção (e muito menos identificarmo-nos com eles). Esta atitude de ironia do autor e, depois, do actor e dos espectadores para com os personagens é a base do «distanciamento épico» que sentimos em «O render dos heróis».

* * *

Na primeira página do seu livro sobre o grotesco⁽³⁾, afirma Wolfgang Kayser que «a arte do nosso tempo revela, como talvez a de nenhuma outra época, uma afinidade para o grotesco». E, para documentar a sua afirmação no que respeita ao teatro, lembra que Durrenmatt «considera como única forma legítima da actualidade a comédia trágica, a tragicomédia, ou seja, o grotesco» (o sublinhado é meu). O que me interessa agora não é discutir a afirmação de que a «tragicomédia» é a *única* forma legítima do teatro de hoje (acho que ela não anda muito longe da verdade se considerarmos, como se afigura necessário aqui, o termo na sua acepção mais lata; as divergências poderão surgir quanto ao chamar-se-lhe «tragicomédia» ou qualquer das outras designações que por aí circulam —

VALENTINE FOGÈRE EM LISBOA

A convite da Alliance Française, chegou a Lisboa Valentine Fogère. Muito conhecida nos meios artísticos franceses e internacionais, Valentine Fogère dedica-se à divulgação da arte contemporânea francesa, tendo sido muitas vezes incumbida da organização de grandes exposições de arte francesa no estrangeiro. Realizou, na sede da Alliance Française uma conferência-exposição sobre «Vive l'Estampe; de Picasso à la Nouvelle Vague».

Para assinalar o IV centenário do nascimento de W. Shakespeare foi proferida, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, mais uma conferência integrada no ciclo pa-

trocinado pela Fundação Calouste Gulbenkian.

O orador, sr. dr. Olivio Caeiro, da Universidade de Lisboa, ocupou-se de «A Comédia de Shakespeare» e referiu-se a aspectos e características fundamentais do grande dramaturgo inglês, à posição que ele desempenha no panorama da literatura universal e à actualidade dos temas que versou na sua vasta obra.

Seguidamente ocupou-se das peças de Shakespeare escritas em forma de comédia, relacionando-as não só, umas com as outras, mas com diversos trabalhos de vários autores dramáticos que o precederam e sucederam.

«comédia sombria», «farsa trágica», «comédia metafísica», etc). O que me chamou a atenção foi o facto de Kayser *identificar* o grotesco com a forma teatral da «tragicomédia». Para aceitar esta identificação no que se refere à peça de José Cardoso Pires seria necessário, em primeiro lugar aceitar para ela a etiqueta de «tragicomédia» (coisa que não podemos, como é óbvio, fazer, se tomarmos o termo na sua acepção mais corrente e restricta); e, em segundo lugar, concretizar o ambíguo termo «grotesco» em relação a esta mesma peça.

Aceitar, sem mais explicações o termo «tragicomédia» para «O render dos heróis» corresponderia a trair aquilo que afirmei no começo deste artigo. Mas acontece que somos obrigados a «conviver» com tais designações. Para podermos aceitar a convivência com o termo «tragicomédia» teremos que despojá-lo da máscara que traz habitualmente e dar-lhe outra, que corresponda àquilo que ele deve significar no caso presente. Para melhor clarificação da minha aproximação da peça de Cardoso Pires, terei de negar a interpretação tradicional do termo «tragicomédia», que deverá significar agora, não uma forma dramática em que *existem*, numa amálgama sem limites definidos, o *trágico* e o *cómico* (portanto, tragicómico não poderá corresponder a trágico + cómico), mas sim uma forma em que essas categorias *não existem como tais*, porque o *efeito total* se define por uma nova categoria, diferenciada, que, neste caso, poderemos designar de *grotesco*.

Afigura-se descabida aqui qualquer tentativa de fenomenologia do grotesco (isso foi feito, em grande parte, por Kayser, na obra já citada). Além disso, o grotesco não deve ser agora considerado como categoria existencial ou estética, mas antes como categoria dramática. É o *efeito* grotesco e os meios por que esse efeito é conseguido na peça que estão em jogo agora.

O efeito grotesco resulta de uma apresentação do real segundo uma determinada perspectiva que não é a normal ou habitualmente aceite. Essa perspectiva pode corresponder a um estado de transição, a uma deformação ou desproporção, a uma desintegração de um todo, a uma impersonalização.

A impressão da peça de Cardoso Pires, à excepção da «apoteose grotesca» final, poderá não parecer grotesca, sobretudo ao leitor (e isto porque o grotesco tem sempre na base uma imagem plástica, sendo, por isso, mais facilmente apreensível no palco). Mas parece-me que podemos falar de grotesco a propósito de toda a peça, se tivermos em mente não um «grotesco fantástico», mas um «grotesco satírico» (para seguir ainda uma distinção de Kayser), que provoca o riso e não o terror

(Continua na pág. 13)

Heroísmo e grotesco...

(Continuação da pág. 4)

— um riso que não é o «riso demoníaco do incongruente e do absurdo» que encontramos, por exemplo, no «Rei Lear», mas um riso provocado pelas situações grotesco-satíricas em que se encontram «heróis» distorcidos, reflexos de uma visão pessoal e irónica, e por isso também distorcida, dos factos históricos; ou, se quisermos, pela substituição da visão tradicionalmente aceita do acontecimento histórico por uma visão pessoal com o objectivo específico de desmistificar o conceito de «herói» (mas que não deixa, por isso, de ser objectivada através do estilo brechtiano e da atitude irónica).

Ao longo da peça assistimos a um processo alternado de aniquilamento de heróis, quer do lado das «forças da ordem», quer do dos revoltosos. Ficamos com a impressão de que uns e outros brincam aos heróis. O climax do «jogo» é a apoteose grotesca, expressão final desse processo aniquilador, em que são abafados quaisquer vestígios de «heroísmo» que possam ter ficado — desde os grandes generais e governantes à Maria da Fonte e ao próprio povo em geral. Cada um dos personagens do desfile (que irresistivelmente nos lembra o desfile final do «8 1/2» de Fellini) nos aparece despojado dos seus traços pessoais para se integrar na atmosfera impessoal e artificial da apoteose. Todos deixam de ser pessoas para se transformarem em *marionettes* (as caraças, as «condecorações», a arca e o disfarce de Costa Cabral),

passando a ser como que objectos que estão por um plano mais lato do real, que corresponde a facções ou ideários, traduzidos nos slogans — e ridicularizados na imagem grotesca do todo formado por pessoa e slogan.

Todos os personagens (à excepção da Maria da Fonte, já desmistificada e de quem só resta a lembrança, na presença catalizadora do choro da criança; e do Falso Cego, o único que estabelece uma «comunicação» e permanece fiel à sua imagem, apesar da dualidade cego — não cego — ou precisamente por isso) todos os personagens, dizíamos, nos aparecem na apoteose grotescamente deformados pela indumentária, pelos letreiros e pelas máscaras: por um lado, é uma imagem-síntese, intensificada pelo seu carácter plástico, daquilo que o autor nos quis comunicar com a peça (a «re-criação» característica do fenómeno grotesco); por outro lado, é a derrocada final de qualquer reseta de simpatia ou antipatia que possa existir no espectador em relação aos personagens, agora objectos-grotescos (a não-identificação inerente ao fenómeno grotesco). A expressão do grotesco é ainda secundada pelo carácter plástico da apoteose, sobretudo na cena muda final. Tendo o grotesco sempre na base uma imagem plástica, como se disse, a mímica é um meio excelente de transmiti-lo no teatro.

Um teatro deste tipo — teatro de assunto histórico-social — não é o meio mais habitual e mais adequado para a expressão do grotesco. Esta

categoria aparece mais geralmente na literatura ou arte fantásticas e imaginativas, de expressão profundamente pessoal. Mas o facto de o *tonus* geral (criado por uma técnica «*pointilliste*» em que cada gesto, cada palavra, não tem mais importância em si mesmo do que o ponto de côr num quadro impressionista, enquanto que o conjunto destes pontos toma um sentido prodigiosamente eloquente [e se realiza] na imagem mental do espectador..., ao fazer a síntese entre aquilo que está a ver e o que veio antes» (4)) e a forma de apresentação da peça de crítica histórico-social serem grotescos é, em si mesmo, um elemento de crítica implícita. Aqui, o carácter grotesco dos acontecimentos e dos personagens é um testemunho da posição do autor quanto a eles. Assim se compreende também a sua atitude em relação ao problema do «heroísmo» — a desmistificação total dos heróis na peça de Cardoso Pires não pode dissociar-se da natureza grotesca da sua estruturação.

João F. S. Barrento

(1) O problema da «morte da tragédia» nos tempos modernos é detidamente analisado por George Steiner no seu livro «The death of tragedy» (1961).

(2) J. L. Styan, «The dark comedy — The development of modern comic tragedy», Cambridge University Press, 1962, pág. 266.

(3) «Das Groteske in Malerei und Dichtung», Rowolt, 1960.

(4) P. Ginestier, «Le théâtre contemporain dans le monde — Essai de critique esthétique», P. U. F., 1961, pág. 134.