



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Samantha Lima de Almeida

“Da manhã à meia-noite”: a modernidade expressionista nas dramaturgias de Nelson
Rodrigues e Hermilo Borba Filho

Recife
2021

Samantha Lima de Almeida

“Da manhã à meia-noite”: a modernidade expressionista nas dramaturgias de Nelson
Rodrigues e Hermilo Borba Filho

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), como parte dos requisitos à obtenção do Título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Brenda Carlos de Andrade

Recife

2021

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

A447d Almeida, Samantha Lima de
“Da manhã à meia-noite”: a modernidade expressionista nas dramaturgias de Nelson Rodrigues e Hermilo Borba Filho / Samantha Lima de Almeida. – Recife, 2021.
132p.: il.

Orientadora: Brenda Carlos de Andrade.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2021.

Inclui referências.

1. Expressionismo. 2. Dramaturgia moderna. 3. Teatro Desagradável. 4. Teatro do Nordeste. I. Andrade, Brenda Carlos de (Orientadora). II. Título.

809 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2021-104)

Samantha Lima de Almeida

“Da manhã à meia-noite”: a modernidade expressionista nas dramaturgias de Nelson

Rodrigues e Hermilo Borba Filho

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), como parte dos requisitos à obtenção do Título de Mestre em Letras.

Aprovada em: 04/03/2021.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Brenda Carlos de Andrade (orientadora)

Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira (examinador interno)

Universidade Federal de Pernambuco

Prof^ª. Dr^ª. Renata Pimentel Teixeira (examinadora externa)

Universidade Federal Rural de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

A Sumaia, minha mãe, com quem aprendi primeiro, a responsável por eu ser quem sou e a quem dedico todas as minhas conquistas acadêmicas.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), que se encontra, hoje, em desmonte, por ter investido em mim, na minha pesquisa.

A Brenda Carlos de Andrade, orientadora desta pesquisa, por ter aceito minha ideia e meu projeto na pós-graduação e pelas leituras fundamentais.

A Renata Pimentel, leitora atenta na minha jornada acadêmica, pelos incentivos e pelas oportunidades que me dá de aprender com ela.

A Anco Márcio Tenório Vieira, por acompanhar esta pesquisa desde a banca de seleção até a defesa e pelas orientações gentilmente concedidas a mim.

A Darío Sánchez, pela acolhida, por me abrir a mente e me mostrar o que eu precisava. Obrigada por me encorajar.

A Luis Reis, imensamente, que me estendeu a mão quando não havia ninguém por mim.

A Claudyvanne, por ser, na coordenação desta pós-graduação, a pessoa sempre coerente e solícita a quem se pôde recorrer antes e durante a pandemia de Covid-19.

A Nena e a Fábio, que estiveram sempre em meu socorro, possibilitando-me o privilégio de continuar escrevendo esta dissertação em meio à pandemia.

A Isis Oliveira, por se fazer porto e paz, sem esse amparo teria sido insustentável.

A Nomager Nunes, por ser gêmeo e dividir o peso nos momentos decisivos.

A Débora Soares, Igor Paiva, Lívia Queiroz e Mônica Andrade, por terem estado por mim e comigo em momentos cruciais dessa longa e desgastante jornada de escrita.

A Aldeir Gomes, Camile Fernandes e Deividy Santos, por compartilharem as experiências, os processos de escrita, por acreditarem em mim, e especialmente a Anderson Silva, além de tudo, pelas aulas de História.

A André da Cunha Melo, por correr contra o relógio e pôr saltos altos nesta dissertação.

A todos os outros professores que contribuíram direta e indiretamente para a minha formação.

A Tomaz Maciel (*in memoriam*), a gênese de tudo.

“Tudo o que temos a fazer nestas pesquisas é perguntar-nos como as mais simples imagens podem, em certos devaneios ingênuos, alimentar uma tradição” (BACHELARD, 2008, p. 9).

RESUMO

Em meio à revolução estética da década de 1940 pela qual passou o teatro brasileiro, dois escritores chamam atenção pelo diálogo que estabeleceram com o Expressionismo, importante movimento artístico de origem alemã que se aclimatou ao cenário e ao repertório do país, compondo o ambiente da modernidade nas artes nacionais. Em relação à dramaturgia, especificamente, tanto Nelson quanto Hermilo lançaram mão de elementos dramáticos expressionistas a fim de construir o drama nas suas obras. Contudo, ainda que orientados por influências estéticas e literárias em comum – uma delas, o escritor estadunidense Eugene O’Neill –, seus teatros se diferem consideravelmente. Partindo dessa ideia, esta pesquisa pretende entender em que medida os autores absorvem e utilizam as marcas expressionistas nas suas dramaturgias. Para isso, a pesquisa assumiu como método de análise e abordagem a Literatura Comparada e foi embasada segundo três diálogos teórico-críticos. O primeiro deles, o Expressionismo, no qual foram trazidos à baila os estudos de Argan (1992), Cardinal (1984) e Guinsburg (2002). O segundo eixo foi estabelecido segundo as noções de dramaturgia moderna de Roubine (2005), Szondi (2001) e Williams (2012), associadas aos estudos históricos do teatro moderno brasileiro de Pontes (1990), Faria (2012) e Magaldi (2001). O terceiro diálogo diz respeito aos estudos críticos acerca dos dois autores trabalhados nesta dissertação. Em relação a Nelson, utilizou-se Fraga (1998), Castro (2014), Facina (2004), Lopes (2007) e Magaldi (1992; 2004); e no tocante a Hermilo, Carvalheira (2011), Reis (2008; 2018) e Silva (2017), além dos textos teóricos do próprio Borba Filho. Ao final, percebeu-se como a absorção de elementos expressionistas pelos dramaturgos se deu tanto em termos literários de forma, como em termos cênicos de estética e encenação, porém, cada um manipulado segundo os posicionamentos poéticos individuais desses escritores. Nelson voltado à investigação do amor e da morte com o Teatro Desagradável, e Hermilo, dedicado ao Teatro do Nordeste, no qual perseguiu (e criou) uma estética própria compromissada em refletir os temas e as formas do Nordeste.

Palavras-chave: Expressionismo. Dramaturgia moderna. Teatro Desagradável. Teatro do Nordeste.

RESUMEN

En el medio de la revolución estética de la década 1940 por la cual pasó el teatro brasileño, dos escritores se destacan por el diálogo establecido con el Expresionismo, importante movimiento artístico de origen alemana que se adaptó al escenario y al repertorio del país, componiendo el ambiente de la modernidad en las artes nacionales. En relación a la dramaturgia, específicamente, Nelson así como Hermilo se apropió de elementos dramáticos expresionistas a fin de construir el drama en sus obras. Sin embargo, aunque estuvieran orientados por influencias estéticas y literarias en común – una de esas, el escritor estadounidense Eugene O’Neill –, sus teatros se difieren en absoluto. Así, desde esa perspectiva, esta investigación pretende entender en qué medida los autores absorben y utilizan los rasgos expresionistas en las dramaturgias. Para ello, la investigación asumió como método de análisis y abordaje la Literatura Comparada y la fundamentó según tres diálogos teórico-críticos. El primero de ellos, el Expresionismo, en el cual se utilizó los estudios de Argan (1992), Cardinal (1984) y Guinsburg (2002). El segundo eje fue establecido desde las nociones de dramaturgia moderna de Roubine (2005), Szondi (2001) y Williams (2012), asociadas a las investigaciones históricas sobre el teatro moderno brasileño de Pontes (1990), Faria (2012) y Magaldi (2001). El tercer diálogo se vuelve a los estudios críticos acerca de los dos autores trabajados en esta disertación. En relación a Nelson, se utilizó Fraga (1998), Castro (2014), Facina (2004), Lopes (2007) y Magaldi (1992; 2004); y sobre Hermilo, Carvalheira (2011), Reis (2008; 2018) y Silva (2017), además de los textos teóricos del propio Borba Filho. Al final, se percibió como la absorción de elementos expresionistas por los dramaturgos se dió tanto en términos literarios de forma, como en términos escénicos de estética y de la puesta en escena, pero, cada uno manipulado según los posicionamientos poéticos individuales de los escritores. Nelson que se volvió a la investigación del amor y de la muerte con el Teatro Desagradável, y Hermilo, que se dedicó al Teatro do Nordeste, en el cual persiguió (y logró) una estética propia que objetivaba las reflexiones acerca de los temas y de las formas del Nordeste.

Palabras-clave: Expresionismo. Dramaturgia moderna. Teatro Desagradável. Teatro do Nordeste.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	A TÍTULO DE CONTEXTUALIZAÇÃO: AS PRIMEIRAS FRENTES DE TRABALHO NO PROCESSO DE MODERNIZAÇÃO DO PALCO BRASILEIRO.....	15
3	EXPRESSIONISMO, UMA ESTÉTICA DA CRISE	21
4	NELSON RODRIGUES E A POÉTICA DO TEATRO DESAGRADÁVEL	33
5	O TEATRO DO NORDESTE E A POÉTICA DRAMATÚRGICA DE HERMILO BORBA FILHO	55
6	A MODERNIDADE EXPRESSIONISTA NAS DRAMATURGIAS DE NELSON E HERMILO	86
7	CONCLUSÃO	121
	REFERÊNCIAS	127

1 INTRODUÇÃO

Mais ou menos todos os livros contêm, medida, a fusão de qualquer repetição.

(Stéphane Mallarmé¹)

Da aurora à meia-noite (2010), obra do dramaturgo alemão Georg Kaiser (sem informações precisas se escrita em 1912 ou em 1916), ainda hoje, é considerada em termos estruturais uma das peças mais bem-sucedidas a se apropriar da perspectiva estética do Expressionismo. Um dos traços marcantes do movimento na peça se reflete justamente na linguagem, representada de forma mais plástica – quase “deformada” – em relação ao que se propunha até então dramaturgicamente, oscilando entre articulações muito breves, reproduções comunicativas naturalistas e monólogos extensos. Além desse recurso, Kaiser lançou mão ainda de outros elementos expressionistas na intenção de traduzir o estado emocional instaurado na peça. São eles: as cenas rápidas, relativamente soltas, cuja sequência se liga sobretudo ao protagonista – nesse caso, o caixa de banco, que abre mão da vida mediana que levava e se lança a experiências diversas até fracassar definitivamente; e a identificação das personagens, que atendem não pelos nomes, mas pelos papéis sociais que desempenham: a mãe, a esposa, a empregada, o caixa, o auxiliar, o gerente, o porteiro, o contínuo, a dama, e assim por diante, tipificação essa tão cara ao movimento europeu.

Em boa parte desses aspectos conseguem se ambientar algumas das peças de Nelson Rodrigues e de Hermilo Borba Filho, ambos, escritores fundamentais para o teatro moderno que se estabeleceu no Brasil a partir da década de 1940. Leitores e admiradores em comum de Eugene O’Neill e de August Strindberg, dois outros autores inclinados ao expressionismo teatral, Nelson e Hermilo tomaram as obras destes como ponto de partida para pensar as suas, absorvendo-lhes, em certos momentos, as estruturas dramáticas, as perspectivas estéticas, algumas temáticas e os ambientes narrativos – o que não os impediu de percorrer objetivos e abordagens diferentes. No entanto, não apenas em caráter estrutural se aproximam as dramaturgias nacionais à obra de Kaiser. Há no drama alemão algo mais profundo que se coaduna às poéticas dos dois dramaturgos brasileiros. *Da aurora à meia-noite* narra a história de um caixa de banco, morador de uma cidade pequena, que, deslumbrado por uma mulher, larga o emprego e a vida medíocre e foge com dinheiro roubado, rumo, depois de vários

¹ MALLARMÉ *apud* JENNY, 1979, p. 5.

fracassos, ao suicídio. Um homem comum que traça um percurso que o leva inevitavelmente a um calvário particular, culminando “na cruz”.

É nesse período “da manhã à meia-noite” que se assenta o fardo da rotina sob o homem-caixa, cuja simbologia reside na repetição das mesmas tarefas, diariamente, como um robô refém do sistema burguês. Contudo, o próprio Kaiser defendia que o homem-caixa não precisaria executar esse papel indefinidamente. Como expressionista, acreditava no homem novo, naquele que existiria depois do homem-caixa. A peça, nesse sentido, mostraria a corrida desse homem atrás da própria humanidade² – dizimada no contexto histórico da I Guerra, no qual esteve inserido o autor –, guiado por impulsos que desconhecia serem vitais, mas que o perdem e para sempre. De modo semelhante, o estrato humano das personagens de Nelson Rodrigues e de Hermilo Borba Filho sente a necessidade de ser um homem novo empenhando uma busca por algo que o salve, motivado por amor, inveja, vingança, poder, sentimentos esses que o humanizam. Da mesma forma, “da manhã à meia-noite” uma parte das personagens de Nelson e de Hermilo reproduz comportamentos sociais e termina por abandoná-los. Lançam-se ao autoconhecimento, mas se aniquilam ao final, às vezes, de fato no espaço de um dia. O homem transposto nas primeiras produções dramáticas desses dois autores também é inconstante e incompleto, padece da velha necessidade de realização.

“Da manhã à meia-noite” se converte, então, além de rotina, em tempo, tanto naquele em que é robotizado o homem-caixa, quanto naquele que o protagonista leva para se perder. Um espaço de tempo curto, um lapso, assim como são e como passam as sete estações pelas quais peregrinam os “homens-caixa” de Kaiser, de Nelson e de Hermilo. “Da manhã à meia-noite” é o tempo-hora e, assim, movimento, que parte de uma fase iluminada da realidade ao breu da consciência, onde se perdem os homens novos. Projeção mental essa que se reflete paralelamente em sentimentos e efeitos cênicos. Assim, nesta dissertação, “da manhã à meia-noite”, diz respeito metaforicamente à essência expressionista absorvida pelas poéticas dramatúrgicas de Nelson Rodrigues e de Hermilo Borba Filho.

Nesse contexto, assumindo esse diálogo e percebendo outros tantos que seriam possíveis a partir da aproximação das dramaturgias de Nelson e de Hermilo ao Expressionismo, esta pesquisa se motiva a entender o universo poético dos dois autores, a fim de compreender em que medida os dois dramaturgos absorveram e introduziram nas suas peças de caráter mais expressionista elementos da estética alemã, de modo a estruturarem, respectivamente, o Teatro Desagradável e as bases do Teatro do Nordeste. Para isso, a pesquisa adota o método de

² Cf. KORFMANN, Michael. *Da aurora à meia-noite e a questão da intermedialidade no expressionismo* (2012).

abordagem e de análise da literatura comparada e parte da concepção de intertextualidade pensada por Julia Kristeva (2005) no começo do século XX, que se preocupa em investigar os pontos de contato entre uma obra e outros textos que a antecedam (ou em outra instância, que a sucedam), analisando como se deu o processo de absorção e a forma como foram operacionalizados os elementos (nesse caso) literários.

Nessa perspectiva, “o fim último da análise intertextual da obra literária é verificar de que modo o intertexto absorveu o material do qual se apropriou e não se deter nas semelhanças entre o enunciado transformador e o seu lugar de origem” (NITRINI, 2015, p. 166). Importa, portanto, neste texto que segue, saber em que medida o diálogo com o Expressionismo contribuiu para formar as bases das poéticas dramáticas das peças de Nelson e de Hermilo. Objetivo esse que difere, de certo modo, de uma análise das influências e das fontes, tendenciosa à cristalização acadêmica da ideia de “modelo”, uma vez que essa observação tem seu foco no “sujeito criador”, garantindo-lhe a primazia de um legado genético no qual as obras que o sucedem são devedoras. A intertextualidade, ao contrário, entende que a questão literária excede as noções de originalidade e propriedade, estaria centrada no produto criado, no texto em si, encarando-o por meio de uma visão desconstrutivista (KRISTEVA, 2005).

Por esse ângulo, então, o intertexto diz respeito às operações e aos elementos que aparecem nas obras, explícitos ou implícitos, e que remetem a outros textos, evidenciando uma relação de apropriação e de transformação literária. Isso, porque a “intertextualidade não só condiciona o uso do código, como também está explicitamente presente ao nível do conteúdo formal da obra” (NITRINI, 2015, p. 166), de modo que importam a esta pesquisa tanto os ambientes, as personagens, os recursos cênicos; quanto as cenas, os temas, os sentimentos que compõem as esferas dramáticas de *Senhora dos afogados* (1947) e *A barca de ouro* (1949), peças aqui analisadas, a fim de entender como se apropriaram Nelson e Hermilo da estética expressionista.

Em outras palavras, essa abordagem intertextual parte do pressuposto de que a linguagem poética de cada autor remete a um diálogo com outras poéticas de épocas e ou estéticas diferentes. E o processo de escrita, por sua vez, se daria conseqüentemente por dois vieses: o primeiro, chamado por Sandra Nitrini (2015, p. 162), professora de Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, de “ato da reminiscência”, aquele que faria evocação a outra literatura; e o segundo, também nomeado por ela, o “ato de somação”, processo de transformação do texto. Refletindo, portanto, acerca dessas noções, o percurso desta dissertação foi pensado, em um primeiro momento, na identificação dessas “reminiscências” rodrigueana

e hermiliana e, em seguida, na investigação do resultado da “somação” refletida nas peças desses autores. Nesse sentido, importa aqui aproximar essas duas poéticas dramatúrgicas e entender, dentro do processo de reminiscências individuais, como se deu o ato de somação quando aproximados à mesma estética.

Isso se torna viável, pois, ao articular a teoria da intertextualidade, Kristeva (2005) passou a entender a linguagem poética como uma escrita de pelo menos mão dupla, já que assumiria esse caráter de “sistema de signos”, seja entre textos literários, linguagens orais, sistema de símbolos de uma cultura ou mesmo do inconsciente coletivo. Com essa reflexão, vê-se atualizada a ideia de Mikhail Bakhtin de que o texto é um mosaico de citações, teórico no qual a escritora se fundamenta e de quem toma emprestado o conceito de “palavra literária” para desenvolver sua tese. Para a estudiosa, esses elementos que compõem a estrutura poética não se fixam em um sentido, em um contexto, formam antes um intercâmbio de superfícies literárias no qual se encontram as perspectivas formativas da experiência literária: seja a do escritor, a dos leitores (ou personagens) ou a dos contextos dos quais derivou e nos quais foi produzida a obra em questão (KRISTEVA, 2005, p. 184). Nessa perspectiva, complementa a professora Nitrini que:

O texto literário se insere no conjunto dos textos: é uma escritura-réplica de um outro (outros textos). O autor vive na história e a sociedade se escreve no texto. A ciência pragmática deve levar em conta uma ambivalência: a linguagem poética é um diálogo de dois discursos (NITRINI, 2015, p. 162).

Esse posicionamento revela ainda outros dois pontos importantes acerca dessa equação. O primeiro deles, a concepção de que o intertexto se realiza da aproximação do texto ao conjunto de textos, logo, esses contatos passam a existir para os leitores tão somente eles conheçam esses outros “textos”, pois é na experiência de recepção que se executaria um dos níveis do intertexto. Nesse sentido, assim como Franz Kafka precisou existir para que a sua idiossincrasia fosse percebida em Zenão, Han Yu, Kierkegaard e Browning (BORGES, 1951), tão necessária quanto foi a leitura de Jorge Luis Borges de todos esses autores para que ela se concretizasse, já que sem isso não se visualizaria a noção do intertexto. Ou seja, a relação intertextual se executa também a partir do repertório e do conhecimento de mundo que o leitor carrega. Somado a isso, a fala de Nitrini evidencia também outro aspecto importante da escrita literária, o fato de que o texto não está isento da história e da sociedade, ao contrário. Para ela, essas duas variantes (re)escreveriam de igual modo as narrativas (no caso desta dissertação, dramáticas) e as mentalidades dos seus leitores – o que lembra a defesa de Nelson sobre a

grande obra literária, cuja leitura de hoje não seria igual à da véspera, pois passado o tempo o livro já seria outro.

Nessa conjuntura, a teoria da intertextualidade se dedicaria a apontar não uma lista de influências e empréstimos, mas o pensamento que se originou desse diálogo e todo o processo de assimilação e transformação desses outros vários textos (JENNY, 1979). O intertexto, por sua vez, se referiria “a algo que aparece na obra, que está nela, e não a um amplo processo genético, cujo centro de interesse localizava-se sobretudo no trânsito” (NITRINI, 2015, p. 165), evitando com isso que se individualize a obra literária, como tenderia a fazer a análise das influências. É fundamental, portanto, ao conceito de intertexto, o entendimento da sociabilidade da escrita literária, que, “para Bakhtin, saído de uma Rússia revolucionária preocupada com problemas sociais, o diálogo não só é linguagem assumida pelo sujeito; é uma *escritura* na qual se lê o *outro* (sem nenhuma alusão a Freud)” (KRISTEVA, 2005, p. 71). Dessa forma, as análises que seguem nesta pesquisa, além de se deterem aos elementos que estão inseridos literariamente nas dramaturgias, tentam entender a percepção de Nelson e Hermilo acerca do homem e da sociedade, por meio da observação das poéticas dramáticas dos dois autores, de modo a lhes ressaltar os intertextos encontrados.

Nesse âmbito, assumindo tais pressupostos, esta dissertação se organiza de acordo com o percurso dramático traçado por seus autores. Em um primeiro momento, anterior à discussão propriamente dita, há a seção “A título de contextualização: as primeiras frentes de trabalho no processo de modernização do palco brasileiro”, na qual se apresenta a realidade teatral antes e durante os primeiros influxos modernistas dos anos 40, a fim de evidenciar tanto o ambiente de onde emergiram Nelson e Hermilo, quanto as suas contribuições para o amadurecimento estético do teatro nacional. A seguir, o terceiro capítulo é dedicado ao Expressionismo, proporcionando o conhecimento do “texto-origem”, ponto de contato em comum dos dois autores. Nele, vêm à baila o contexto histórico e a origem das reflexões estéticas, a história do movimento e as características dessa linguagem que podem ser percebidas em grande parte das expressões artísticas do ocidente, marcando presença, inclusive, nas artes modernas do Brasil. Já no quarto capítulo, a dramaturgia de Nelson Rodrigues ganha ênfase e são explicados a organização do Teatro Desagradável, a perspectiva poética assumida em cada uma das suas fases de escrita e seus “atos de reminiscências” nos diálogos que estabelece com os elementos expressionistas.

O quinto capítulo, intitulado “O Teatro do Nordeste e a poética dramática de Hermilo Borba Filho”, se volta ao pensamento teatral do dramaturgo, refletindo acerca da evolução da

sua proposta poética e o modo como o diálogo com a estética expressional foi um eixo fundamental desse processo (os atos reminiscetes), incidindo diretamente na estruturação das bases do Teatro do Nordeste e na escrita das suas peças. Processo semelhante ao capítulo anterior, mas que possibilita a compreensão da sua proposta artística, a fim de perceber em que medida se encontram e se distanciam esteticamente os dois dramaturgos estudados nesta dissertação. Por fim, o sexto capítulo tem uma lupa apontada para os textos dramáticos. Por meio da análise comparativa, são observados os processos de “somação” nas peças *Senhora dos afogados* e *A barca de ouro*, identificando os traços modernos e os recursos expressionistas presentes nas dramaturgias, de modo a identificar em que medida se aproximam e se distanciam quanto aos atos de ressignificação. Encerrando esta pesquisa, constam ainda as considerações finais e as referências que serviram de base ao árduo trabalho de investigação e reflexão literárias.

2 A TÍTULO DE CONTEXTUALIZAÇÃO: AS PRIMEIRAS FRENTES DE TRABALHO NO PROCESSO DE MODERNIZAÇÃO DO PALCO BRASILEIRO

À frente de uma das companhias teatrais mais importantes da história do teatro no mundo, Ariane Mnouchkine representa junto com o *Théâtre du Soleil*, nesse momento em que no Brasil a arte quase não respira, um pequeno milagre, além de uma referência no trabalho cênico. Herdeiro da geração de 1960, de quando se pensava em estruturas coletivas, esse grupo foi um dos poucos que se manteve na ativa, principalmente a partir dos anos oitenta, quando se voltou a individualizar os processos teatrais, dando prioridade à produção cênica ao invés da companhia em si. Ambientada na antiga fábrica de armamentos, *La Cartoucherie*, a companhia francesa se tornou um dos poucos empreendimentos bem-sucedidos dessa envergadura. Não se trata apenas de trabalhar com teatro, mas de viver para ele, morando nele, recebendo seu público como visitas, oferecendo-lhe o lanche de boas-vindas, acomodando-o da melhor forma. É construir uma encenação horizontalmente, experimentando as possibilidades de criação das personagens no palco, seu *habitat* por excelência (FÉRAL, 2010). Refletir sobre a complexidade do trabalho de Mnouchkine, seja em termos de estrutura predial ou de poeticidade cênica, de entrega dos atores, é refletir também, de certo modo, sobre a história desse projeto. É compreender, a partir da decisão primeira de criar em grupo, como o conceito “viver do teatro” se desenvolveu e se adaptou nesses quase sessenta anos de existência do *Soleil*, fazendo dele ainda hoje uma das experiências mais disputadas pelos artistas de teatro das mais diversas nacionalidades.

Quando perguntada sobre a concretude dessa improvável experiência bem-sucedida, Ariane compartilha como foi decisivo o momento da aquisição do terreno ocupado pelo grupo para o desenvolvimento dos processos e para sua sobrevivência econômica, do exercício administrativo de toda essa engrenagem, mas, sobretudo, da importância do período em que trabalhou no teatro de estudantes da universidade inglesa de Oxford. Esse, que teria sido seu primeiro contato mais sério com o palco, na década de 1960, determinou sua dedicação exclusiva ao teatro, pois, segundo ela, seria nesses lugares ocupados por esse tipo de teatro amador que se poderia experimentar, criar novas linguagens, colocar em prática os estudos teóricos e de observação, trilhando um caminho para o amadurecimento da prática teatral e, conseqüentemente, para o profissionalismo. De modo que, o espaço do teatro amador seria, para Mnouchkine, o local propício para a base da construção do pensamento cênico dos grandes autores e encenadores de teatro (ARIANE..., 2007, 51’34”).

Para além de um privilégio isolado da encenadora francesa, esse foi também o percurso traçado pelo teatro brasileiro na busca pela sua maturidade. A partir das primeiras experimentações de uma cena mais atualizada e consciente do seu tempo – encabeçadas pioneiramente na década de 1920 por Renato Vianna, Álvaro Moreyra, Flávio Carvalho e Samuel Campêlo, os três primeiros no Rio de Janeiro e o último em Recife –, o teatro de amadores, como um espaço alternativo que se ligava mais à arte do que ao comércio, ergueu as bases da modernização do teatro feito no país.

Seguindo a linha desses influxos pioneiros, Paschoal Carlos Magno, escritor e diplomata brasileiro, assim como Ariane, acreditava no espaço do teatro de estudantes como um ambiente formativo e revolucionário. Ao voltar de uma missão também na Inglaterra, percebeu a lacuna considerável que existia no tratamento teatral das peças produzidas no Rio de Janeiro na década de trinta em relação ao que havia visto fora do país. Nessa época, em que o teatro brasileiro ainda levava aos palcos as comédias de costume, utilizando a figura do ponto e os cenários repetidos (FARIA, 2012), Paschoal criou, em 1938, o Teatro do Estudante do Brasil (TEB). Seu objetivo era transformar esteticamente a arte teatral, contribuindo com a implementação de um teatro de arte no país, a fim de elevar a sua produção cultural, atualizando-a em diálogo direto com os palcos europeus. Para isso, introduziu dois elementos fundamentais na construção de uma cena moderna: o encenador e, no caso do Brasil especificamente, atores com novas formações. Contando, então, com esses novos componentes, Paschoal escolheu para a estreia do grupo *Romeu e Julieta* [1597], uma das montagens mais decisivas para o início do processo de implementação da modernidade nos palcos nacionais.

Segundo Fabiana Siqueira Fontana (2014), autora do livro *O Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno* [2016], a renovação instalada pelo TEB se apresentava desde a opção de Shakespeare para a estreia do grupo, a primeira montagem inteiramente nacional que se voltaria à peça do dramaturgo inglês³. A pesquisadora afirma ainda que “o acento nacionalista do TEB – altamente consonante com o ideário que caracterizou tão fortemente a conjuntura sócio-política do Estado Novo – revelava-se, portanto, na intenção de colocar em cena aquilo que era julgado como patrimônio universal, a obra clássica” (FONTANA, 2014, p. 47). A escolha da peça, nesse caso, refletiria a estratégia de Carlos Magno de imprimir, desde

³ Fabiana Fontana lembra também que “a ausência de espetáculos nacionais de peças de Shakespeare, por quase um século, no país, não significa um completo silêncio e desconhecimento do dramaturgo por parte dos brasileiros” (FONTANA, 2014, p. 45), pois representações estrangeiras teriam acontecido nesse hiato entre a adaptação melodramática de *Macbeth*, de Jean-François Ducis, em 1843, representada por João Caetano e considerada a primeira aparição do texto inglês no país (PRADO, 1972, p. 25), e a estreia do TEB, em 1938, com *Romeu e Julieta*, a primeira montagem de um grupo nacional do original de Shakespeare.

o lançamento do Teatro do Estudante, seu projeto estético: “disciplinar o palco ao mesmo tempo em que permitisse educar as massas” (FONTANA, 2014, p. 47).

Foi a partir, então, dessa primeira apresentação que o teatro brasileiro descobriu que era capaz de se desenvolver. Do contato com o TEB, alimentaram os palcos nacionais da década de quarenta em diante artistas como: Abdias do Nascimento, fundador do Teatro Experimental do Negro (TEN)⁴, projeto que nasceu de um curso de férias do TEB; Cacilda Becker, atriz revelada em 1941, na peça *3.200 metros de altitude*; Hermilo Borba Filho, um dos responsáveis pela modernidade cênica no Nordeste com o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP); e Maria Jacintha, dramaturga e diretora que substituiu Carlos Magno na direção do grupo quando o diplomata precisou se ausentar em uma nova missão. Segundo Sábato Magaldi, crítico de teatro:

Mesmo Jouvet, que residiu no Rio de Janeiro, escapando à ocupação alemã da França, na Segunda Grande Guerra, não atuou no meio, de modo a produzir frutos. Foram necessários mais alguns anos para que se consumasse a atualização estética. Sem escolas, sem modelos, sem conhecimento efetivo do problema, não poderíamos, por nossa conta, realizar a mudança” (MAGALDI, 2001, p. 207).

Era preciso que olhos experientes abrissem os caminhos. Isso porque o teatro brasileiro não havia experimentado nem o naturalismo de Anton Tchekhov, ainda permanecia ambientado ao romantismo de Martins Pena e de Artur Azevedo. Nesse contexto, no mesmo período da década de trinta, também no Rio, além do TEB, outro grupo se dedicou à tarefa de implementar o teatro moderno no país: Os comediantes, constituído inicialmente por “Aníbal Machado (presidente), Tomás Santa Rosa (diretor-artístico), Brutus Pedreira (diretor de produção) e Carlos Perry (diretor-financeiro)” (FARIA, 2013, p. 64). A eles agregaram-se depois Gustavo Dória e Agostinho Olavo, que apresentou ao grupo o encenador polonês Zbigniew Ziembinski, também fugido da Segunda Grande Guerra, o responsável pela supervisão da montagem de estreia da companhia, em 1941, com a peça *A verdade de cada um* (FARIA, 2013). Seguindo o conselho de Louis Jouvet de prestigiar a dramaturgia nacional, Brutus Pedreira travou uma busca até encontrar a peça recém-escrita por Nelson Rodrigues, *Vestido de Noiva* [1943], que não possuía precedentes quanto à complexidade dramática.

Somada, então, a direção de Ziembinski à obra, o resultado foi a reinvenção do teatro brasileiro: técnica e texto se irmanaram em cima do palco. A montagem do encenador polonês

⁴ O Teatro Experimental do Negro (TEN) foi criado em 1944, no Rio de Janeiro, por Abdias do Nascimento, e possuía a proposta de valorização social do negro e da cultura negra através da educação e da arte. Além disso, trabalhava também para delinear um novo estilo dramaturgico, uma estética própria que não fosse uma releitura do que se produzia em outros países (NASCIMENTO, 2003).

investiu em elementos expressionistas, sua especialidade, que ajudaram na realização física dos três planos de ação da peça: realidade, memória e alucinação foram executados, simultaneamente, sob os refletores do Palácio da Guanabara e cerca de cento e cinquenta efeitos luminosos. Outro fator decisivo para a inovação proporcionada pelo espetáculo foi a cenografia de Santa Rosa. Desenhista, ilustrador e cenógrafo modernista, era íntimo das vanguardas artísticas. Sua leitura da obra e da encenação acompanhou a proposta de profundidade psicológica, conferindo, assim, a plasticidade cenográfica necessária para que se estabelecessem os três níveis dramáticos da peça (MALGALDI, 1992).

De acordo com Sábato (2001), devido às repercussões, à continuidade dos trabalhos e à influência que exerceu em outros grupos pelo Brasil, consequência, de certo modo, da repercussão da encenação do texto de Nelson, o grupo Comediantes recebeu a pecha de renovador dos palcos nacionais, uma vez que oficialmente implementaram no teatro brasileiro as noções de *mise-en-scène* até então praticamente desconhecidas e uma dramaturgia moderna, e sobretudo, nacional. Foram introduzidos a partir disso a iluminação técnica, a preocupação com os figurinos e os cenários, além de ter sido abolida a função do ponto. Destituíu-se, afinal, nesse processo, a primazia da escolha do texto e da encenação dos primeiros atores das companhias, como foi o caso de João Caetano e *A dama das camélias* [1848]⁵. Vale ressaltar ainda, além desses, outros grupos menores trabalharam em prol do mesmo objetivo na capital, como o Teatro Universitário do Rio de Janeiro.

Fora do eixo carioca, o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), em Recife, desempenhava esse papel de atualizador em relação ao Nordeste do país. Após a morte de Samuel Campêlo, em 1939, diretor do Grupo Gente Nossa, cuja abordagem se inclinava decididamente a um recorte regionalista, a companhia foi assumida pelo colaborador administrativo, o médico Valdemar de Oliveira, que desativou o Departamento profissional aos poucos e fundou o Infantil, também em 1939, e o de Amadores, em 1941, até assumir de fato essa proposta de teatro, inaugurando definitivamente o TAP. Preocupado em promover um grande espetáculo, na primeira fase da sua extensa jornada, Valdemar se voltou aos textos estrangeiros de Molière, García Lorca e Thornton Wilde, encenados sob uma perspectiva de diretores convidados, como Zygmunt Turkov, Adacto Filho, Ziembinski e Willy Keller. Com o TAP, trabalharam também Martim Gonçalves, Hermilo Borba Filho e José Carlos Cavalcanti

⁵ João Caetano teria encomendado a peça de Alexandre Dumas Filho, *A dama das camélias*, devido à sua repercussão, mas, no primeiro contato com ela, descobriu que a personagem principal era uma mulher, desistindo, então, da montagem, pois não aceitava ser coadjuvante.

Borges, artistas fundamentais para a dramaturgia e o teatro modernos feitos em Pernambuco e no Nordeste (CADENGUE, 2011).

Além do Rio de Janeiro e de Pernambuco, São Paulo também produziu um teatro que tentou interferir no panorama estagnado da arte teatral brasileira. Impulsionado pela criação da Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas e Letras da Universidade de São Paulo, o teatro amador paulista ganhou força principalmente devido a Alfredo Mesquita, que já em 1936 havia encenado no Teatro Municipal a fantasia *Noite de São Paulo*; em 1938, levou ainda *Casa assombrada*; e *Dona Branca*, em 1939. Empenhado em mudar a situação, em 1942, criou o Grupo de Teatro Experimental (GTE) na sede da sua Livraria Jaraguá. Segundo aponta Nanci Fernandes, autora do capítulo sobre a modernização do teatro brasileiro na obra *História do teatro brasileiro* (2013), “Era objetivo do grupo ‘levantar o nível do teatro brasileiro, fazer um teatro-cultura e educar o público para a aceitação de peças fora do âmbito das possibilidades do teatro profissional da época’” (FARIA, 2013, p. 70). Ao redor da figura do professor francês Georges Raeders, além do GTE, surgiu também o Teatro Universitário (TU), que, posteriormente, se transformou no Grupo Universitário de Teatro (GUT), criado por Décio de Almeida Prado e por Lourival Gomes Machado, cujo interesse residia na modificação da cena nacional, um postulado presente já no programa do grupo, ao contrário do que propunha o TU.

Assim, observando as primeiras tentativas de mudança no cenário brasileiro, vê-se como as ações desses artistas visavam mais do que a atualização em relação ao que se fazia na Europa. Recuperando tardiamente as questões dos primeiros modernistas de vinte, tanto a partir de uma perspectiva mais cosmopolita quanto de uma tradicionalista, o teatro nos finais dos anos trinta e início dos anos quarenta possuía pretensões de se apropriar das questões nacionais e de produzir uma arte própria, não devedora gratuita de modelos, uma arte enfim brasileira. Por diferentes vieses e contextos socioculturais, o que se operou, afinal, com o processo de modernização da dramaturgia foi uma grande reflexão sobre a identidade do teatro feito no Brasil, fosse ela explícita ou não. Absorvendo as questões levantadas pelos artistas em vinte, esses dramaturgos verticalizaram a busca nascida com os românticos pela nacionalidade. O trabalho cênico desenvolvido a partir da década de 1940, portanto, irradiou pelas regiões brasileiras a preocupação de uma arte nacional, assumindo roupagens diferentes, mas em prol de um mesmo objetivo. Assim, Hermilo, Nelson, Abdias, Maria Jacintha, ou o próprio Oswald de Andrade, que caiu no ostracismo ao longo da vida, têm em comum essa busca por uma identidade nacional que conseguisse captar não apenas a essência do homem frente a si ou à

sociedade, manancial por excelência do teatro, mas também as necessidades da criação de uma identidade nacional não conquistada pelo teatro até então.

3 EXPRESSIONISMO, UMA ESTÉTICA DA CRISE

No período compreendido entre o final do século XIX e começo do XX, o solo europeu se encontrava em vias de conflito⁶, alcançando o seu ápice na primeira década de 1900, quando eclodiu a Primeira Grande Guerra, a guerra que foi pensada para acabar definitivamente com todos os outros conflitos bélicos por meio de uma higienização social e cultural. Foi desse momento conturbado que o pensamento expressionista eclodiu com mais força na Alemanha, manifestando-se como a tomada dolorosa de consciência de uma época, na qual as realidades interior e exterior do homem (sobretudo) europeu se encontravam em conflito. Encarada, portanto, como uma forma de resolver essas opressões sociais, em um primeiro momento, a I Guerra chegou a ser recebida com entusiasmo por uma parcela da sociedade europeia, gerando, inclusive, alistamentos voluntários de intelectuais e artistas – alguns deles, filiados ao Expressionismo, que em 1914 já se encontrava bem difundido. Sobre essa expectativa, o historiador da arte Dietmar Elger aponta que:

A primeira Grande Guerra Mundial foi uma experiência incisiva para o movimento expressionista. Viam a guerra, festejada em toda a Alemanha com entusiasmo nacionalista, como uma catarse que destruiria a ordem antiga, confrangedora, para que depois se pudesse criar uma sociedade melhor a partir dos escombros. Como soldados a lutar na frente, procuravam a grande aventura comunitária de uma juventude que ultrapassa as tradicionais barreiras de classe burguesas. Max Beckmann, Kirchner, Heckel, Macke, Marc, Kokoscha, Dix e muitos outros alistaram-se como voluntários, esperando também encontrar novas e inutilizadas impressões para a sua pintura (ELGER, 2003, p. 12-13).

No entanto, contrariamente ao que esperavam, o efeito desse momento da história foi devastador, principalmente, para o próprio homem ocidental, uma vez que ali foram perdidas algumas das suas crenças, pois já não havia mais a esperança cega em Deus, nem o crédito à ciência e menos ainda nos valores burgueses que o levaram àquele conflito. Porém, acima de tudo, aqueles sujeitos haviam perdido a crença no próprio homem, que havia utilizado todos os avanços tecnológicos conquistados para o seu bem-estar na tentativa de destruir o outro. Com isso, outras questões vieram à tona. Ao deixar de encarar seu oponente nas infantarias e lançar mão de artifícios como gases letais e bombas de longo alcance, houve a banalização da morte e, conseqüentemente, a nulidade da vida. O homem inaugurou, então, naquele momento, um

⁶ Na virada do século XIX para o século XX, os países da Europa, alguns ainda em formação, começaram a demonstrar um desejo de conquista e de consolidação, em partes, devido à experiência da revolução industrial, da revolução médica e da teoria do Positivismo de Auguste Comte, que justificava por meio da ciência essa necessidade de expansão do homem. Dentro, então, dessas concorrências econômicas e geográficas, os países passaram a se enfrentar uns aos outros.

sentimento de falência quanto à certeza de dominação da natureza, e mais ainda da natureza humana (HOBSBAWM, 1995).

Atrelado a isso, outro pensamento foi determinante para a crise existencial daquela época, o de Sigmund Freud, cuja teoria psicanalítica revelava que não somente o homem não era o centro da história, como não poderia dominar a natureza e nem tampouco a si mesmo, pois o cerne dos seres humanos, o seu inconsciente, seria inacessível. Nesse contexto, o homem moderno saiu das certezas sedimentadas de que os valores burgueses e a ciência poderiam salvá-lo, para a compreensão de que, na verdade, sua produção intelectual era destrutiva e que ele não seria dono das próprias vontades. Houve, portanto, uma mudança vertiginosa de um estado de estabilidade para um grande vazio existencial. De modo que as correntes das vanguardas artísticas que emergiram no começo do século XX tiveram como ponto norteador o questionamento dessa circunstância de instabilidade que a Europa vivia, oriunda de uma vontade permanente de potência, mas que era frustrada a todo momento. E isso se revelou de maneira mais evidente no Expressionismo, o movimento que pregava a superação da arte figurativa em detrimento de uma arte mais subjetiva, que expressasse não o mundo que lá estava, mas o modo como os artistas o percebiam, suas expressões individuais. Desse posicionamento estético, culminou nas artes, então, nesses primeiros anos do século XX, o ápice da crise da representação.

Dos gêneros artísticos, as artes plásticas, sobretudo a pintura, foi quem primeiro catalisou a crise do homem e a reproduziu por meio da indagação quanto à mimese da representação do universo externo aos ateliês. Assimilando essa inquietação, seguiram essa perspectiva a poesia, posteriormente o teatro, e alguns anos depois, como um dos últimos gêneros a incorporar à sua forma esse questionamento, o romance, que atestava como não havia uma realidade objetiva, mas várias realidades, assim como defendiam Freud, Albert Einstein e Friedrich Nietzsche. Com os velhos conhecimentos abalados pelas novas certezas científicas, os artistas passaram a questionar não apenas o seu objeto, mas também a forma de o representar, fundando, assim, a experiência artística moderna. Os artistas do final do século XIX e começo do século XX passaram a acreditar, antes mesmo que os sociólogos e os antropólogos, que o mundo burguês começava a falir. Nessa perspectiva, as vanguardas representaram justamente esse momento de crise, no qual se perguntava como representar um mundo falido por meio de uma linguagem igualmente falida – no caso do Expressionismo, atribuindo destaque à desestabilização mental do homem.

Pensando no desenvolvimento do embate sobre a representação no círculo das artes europeias, ambiente onde surgiram as vanguardas, o início da reflexão no âmbito da pintura se deu com os impressionistas, que, por meio da luz, afrontavam o academicismo que impunha as regras e as hierarquias das obras de arte, assim como o retratou Claude Monet, por exemplo, no quadro *Impressão do nascer do sol* (1872). Nessa obra, o pintor demonstrava como a incidência da luz poderia revelar novas cores, novos cenários e por isso novas realidades. O que Monet mostrava era que o que se vê não são as coisas, mas a impressão que se tem delas no momento em que são flagradas (ARGAN, 1992).

Imagem 1 – *Impressão do nascer do sol* (Claude Monet)



Fonte: Por Claude Monet - wartburg.edu, Domínio público.

Assim, direcionados por essa perspectiva artística e devido à experiência da fotografia, que superava facilmente qualquer registro pictórico realista, os pintores da época se dividiram entre aqueles que se dedicaram aos registros fotográficos, os que antes eram mais retratistas e comerciais, e os que passaram a explorar o ambiente fora do ateliê, registrando por meio de pinceladas rápidas o mundo no qual estavam imersos (BENJAMIN, 2015) – isso se tornou possível também graças à evolução da indústria, que passou a produzir tintas em cores variadas e em recipientes acessíveis, o que economizava o tempo de manufatura do pintor do seu material de trabalho e possibilitava a sua portabilidade, antes impossível (ARGAN, 1992). Foi nesse contexto, então, que os quadros passaram a registrar os momentos e os comportamentos da burguesia que ascendeu socialmente e que, na época, era a financiadora das artes.

A princípio, enquanto buscavam alcançar o poder, ainda no século XVIII, a oposição à aristocracia e aos bens materiais carregavam os signos da sua representação. Depois da dominação econômica, entraram em voga os valores burgueses (família, tradição e progresso), que, no entanto, passaram a ser certezas falidas após a I Guerra Mundial, gerando o embate do homem com a sua realidade e dando força, conseqüentemente, à crise da representação gestada sob várias expressões artísticas. Foi na virada do século XIX, em meio ao contexto das guerras e com a consciência da impossibilidade de uma representação objetiva, que se manifestou com mais força essa necessidade de se ater a um impulso pessoal. Conseqüentemente, a subjetividade passou a ocupar o discurso de palavra de ordem, alcançando com o movimento do Expressionismo sua representação maior:

apaixonado e premente, o impulso criativo da arte expressionista origina-se de um compromisso com o primado da verdade individual, pois encara a subjetividade como comprovação daquilo que é mais real. Esse compromisso é o dogma central de uma corrente de pensamento filosófico e psicológico que, originária do romantismo alemão e divulgada por pensadores individualistas tais como Stirner e Nietzsche, foi revivida enfaticamente pelo período expressionista (CARDINAL, 1984, p. 35).

O Expressionismo partia, nessa perspectiva, daquilo que defendia ser o sentido mais primitivo da existência, tomando como primordiais os apelos constantes dos impulsos dos próprios indivíduos. Sua proposta, então, era elaborar formas de expressar as emoções das experiências humanas. Em concretude disso, assumia um dogma essencial ao movimento: afirmavam seus artistas que esses ímpetos criativos emergiam do lugar mais profundo do ser, a tal ponto que nem os estudos acadêmicos, nem os da estética e da história da arte ou mesmo da história da humanidade teriam alcançado observar acerca dos sentimentos do homem. Dessa maneira, a vontade de criar era associada a um elã atemporal que poderia aflorar em qualquer momento, lugar ou cultura, uma vez que o essencial era a experiência do pintor. Partindo dessa ideia, vê-se como as pretensões do movimento eram também, em alguma medida, alçar a um sentido universal, que se comunicasse inclusive com outras expressões artísticas – postura essa que terminou por definir substancialmente a primeira fase do movimento (CARDINAL, 1984). Segundo o poeta e crítico Gilberto Mendonça Teles:

O homem alemão, tal como o europeu, de um modo geral, já não se contentava com a realidade objetiva e queria encontrar na vida interior elementos de sua salvação. Daí por que o expressionismo se faz sentir em todas as formas de relações: nas artes, na política, na filosofia e na religião. Foi mais do que um simples movimento artístico, foi uma revolução cultural que superou em unidade e coerência as ruidosas manifestações futuristas e antecipou claramente alguns aspectos essenciais do surrealismo (TELES, 1997, p. 105).

Nessa seara, observado mais amplamente e pensado a partir da perspectiva de um movimento aglutinador de intelectuais que congregavam um ponto de vista semelhante, o Expressionismo alemão teve dois momentos de concisão quanto à proposta criativa, que foram atravessados pela I Grande Guerra, assumindo, nesse sentido, cada qual abordagens diferentes, uma vez que a relação do homem com o meio foi determinada fundamentalmente por essa experiência bélica. A primeira fase do movimento, que se desenvolveu no pré-guerra, conservou um diálogo direto com as outras vanguardas artísticas surgidas nas primeiras décadas do século XX, como o Cubismo francês, o Futurismo italiano e mais intimamente como o Dadaísmo, que criticava os absurdos da guerra e os flagelos das relações humanas por meio da arte, e com Marcel Duchamp⁷ e *A fonte* (1917), questionava não somente o *status* da obra de arte⁸, mas o significado dela e o papel do artista em meio à guerra – semelhante ao que se perguntava Charles Baudelaire acerca do poeta na experiência da modernidade (ARGAN, 1992).

Imagem 2 – *A fonte* (Marcel Duchamp)



Fonte: Por Micha L. Rieser, Attribution. Domínio público.

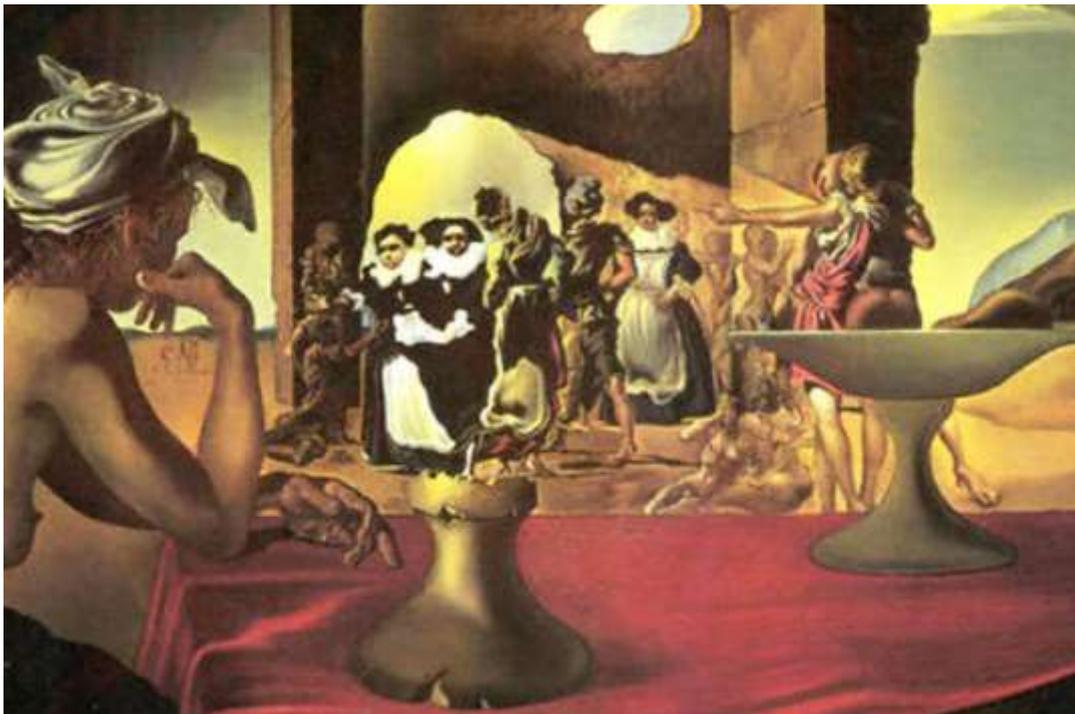
Além do Dadá, outro diálogo caro à primeira fase expressionista foi com o Surrealismo, movimento que assimilou à sua essência a ideia do inconsciente de Freud, enxergando a

⁷ Embora hoje pesquisadores discutam a autoria da escultura, se seria a baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven a sua criadora, não há um consenso sobre esse tema. Por isso, admite-se aqui que *A fonte* seja criação de Duchamp.

⁸ Duchamp questionava dois aspectos da obra de arte: o primeiro, em relação à condição de artista, que dependia das habilidades artesã e manufatureira (o que não correspondia mais à sociedade da “reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 1987), por isso ele trabalhava não só com o urinol, mas com diversos objetos - criando com isso o *ready-made*; e o segundo, o conceito em si de obra de arte, ao adotar um utensílio sem apreço estético e subverter seu significado.

realidade como um mal maior que precisava ser domado. Propunha, então, uma arte que fosse a expressão imediata do inconsciente, tal como pretendiam André Breton, Luis Buñel, René Magritte ou Salvador Dalí (ARGAN, 1992). No entanto, os surrealistas enfrentavam uma grande contradição, pois, ao compor uma tela, o ato de selecionar as informações e dar forma a elas por si só seria um ato consciente, tal qual nas composições de Dalí, que trabalhava a partir do jogo do “figura e fundo”, sugerindo por vezes duas imagens, o que acontece em algumas das suas obras, como em *Mercado de escravos com busto desaparecido de Voltaire* (1941). Partindo dessa perspectiva, o pintor estadunidense Jackson Pollock, um dos representantes mais expoentes do Expressionismo Abstrato, se aproximaria mais desse “fluxo de inconsciência” com a sua técnica de gotejamento em tela com o pincel livre, como se pode observar em vários dos seus quadros, um deles, *Lucifer* [1947].

Imagem 3 - *Mercado de escravos com busto desaparecido de Voltaire* (Salvador Dalí)



Fonte: site *Obras de arte: arte e cultura*.

Imagem 4 – *Lucifer* (Jackson Pollock)



Fonte: site Jackson Pollock.

Assim, estabelecendo-se em diálogo com os outros movimentos e empenhando esse sentido universal da expressão pessoal:

[o] Expressionismo, neste sentido, trans-histórico, é o mais flexível dos conceitos. É importante notar que os próprios pintores do Expressionismo alemão eram, nas décadas de 1910 e 1920, bastante apegados à ideia de um “expressionismo universal”. Um dos grupos mais importantes do Expressionismo alemão na pintura, *Die Brücke* (A ponte), manifestava um grande entusiasmo pela escultura tribal africana e oceânica, xilogravuras medievais alemãs e desenhos de criança, enxergando neles um imediatismo e um dinamismo bem superiores aos dos estilos já esgotados da arte acadêmica contemporânea na Europa (CARDINAL, 1984, p. 9).

Dessa fase inicial do Expressionismo, dois grupos se destacaram: o primeiro deles, o *Die Brücke*, cuja formação em 1905, em Dresden, alicerça o começo do movimento; e o segundo, o *Der Blaue Reiter* (O cavaleiro azul), de Munique, que figurava como uma abordagem mais intelectualizada devido aos manifestos e às declarações que produziam seus artistas. Por outro lado, sem se ater a essas questões formalizadoras, o grupo pioneiro, que também atuava em Berlim, dava mais vazão aos impulsos, agindo mais instintivamente, de modo que seus pintores tentavam expressar pictoricamente, da forma mais espontânea, as suas experiências no mundo (ELGER, 2003)⁹. Embora fértil, esse primeiro momento foi forçosamente interrompido pela guerra, que deixou marcas profundas nas produções da época:

⁹ Dessa fase, os artistas que ganharam algum reconhecimento e notoriedade foram: Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein e Otto Mueller, que integravam o *Die Brücke*; Alexej von Jawlensky, Franz Marc, Gabriele Münter, Kandinsky, e Marianne von Werefkin, que formavam o *Der Blaue Reiter*; e ainda espalhados pelo resto do país, ao norte, Christian Rohlf, Emil Nolde e Paula Modersohn-Becker; e na Renânia, August Macke, Heinrich Campendonk. Composto ainda o cenário expressionista, destacavam-se Egon Schiele e Oskar Kokoschka, em Viena; e Ludwig Meidner, Lyonel Feininger e Otto Dix, cujas observações se voltavam ao tema das grandes cidades.

A pintura de Dix transforma-se numa acusação ao militarismo e à burguesia. Kichner, Beckmann e Koskoscha não aguentam as atrocidades da guerra de trincheiras, adoecem física e psiquicamente e são mandados de volta ao país natal. Muitos dos expressionistas ainda jovens – Marc, Macke ou Morgner – são mortos em combate (ELGER, 2003, p. 13).

Devido, então, a essas atrocidades e às consequências da dificuldade em se comunicar com outros países em virtude do isolamento da guerra, em uma segunda fase, o movimento adquiriu outras nuances e mudou parcialmente de perspectiva, definindo uma nova linguagem plástica que se estabeleceu em meio ao cenário político-social conturbado da República de Weimar. Segundo Claudia Valadão de Mattos (2002, p. 43), autora do capítulo “Histórico do Expressionismo”, no importante estudo organizado por Jacó Guinsburg, *O Expressionismo* (2002), a “construção de equivalência histórica e psíquica entre a modernidade e o gótico, inspirada fundamentalmente nas concepções trans-históricas de Wilhen Worringer, impulsionará a busca por uma estética ‘autenticamente’ alemã (*urdeursch*)”. Na segunda fase, o Expressionismo assumiu, portanto, posicionamentos mais nacionalistas. Da Alemanha conturbada da primeira guerra, surgiu uma sociedade isolada política e culturalmente dos países vizinhos, que se converteu a uma busca obsessiva pela identidade nacional, resultando em um mergulho na Idade Média e no estilo gótico.

Assim, o inconsciente e conseqüentemente a vida passaram a se apresentar, a partir da experiência da modernidade, de modo multifacetado e poliédrico, de modo que as obras de arte daqueles artistas chamavam, sobretudo, a atenção dos espectadores para essa realidade múltipla que nunca se completava inteiramente. Nesse cenário, até 1920, aproximadamente, os acontecimentos políticos e o clima social encontravam no estilo expressionista a melhor forma de expressão. Contudo, foi a partir desse período também que começou a haver um declínio de manifestações expressionais nas artes plásticas, devido, em partes, à insurgência de outras correntes artísticas, como o Dadaísmo, que possuía um olhar mais anárquico em relação à realidade pós-guerra; e por outro lado, em virtude de, com o tempo, o discurso revolucionário tão difundido se incorporar à voz do sistema (MATTOS, 2002). Porém, ao passo que perdia espaço nessa forma de expressão artística, o Expressionismo ganhava território em outras. Um exemplo disso é o cinema, que estreou em 1919 sua primeira obra fílmica, *O gabinete do dr. Caligari*, na qual a perspectiva distorcida da estética alemã se traduz nos cenários, em ruas e espaços retorcidos ao longo do filme, como uma metáfora ao desarranjo íntimo dos indivíduos, de modo que realidade externa se subjugaria às questões internas. Com essa e as demais produções, o movimento expressionista terminou por se apropriar de um meio de comunicação

de massa, o que contribuiu para a sua difusão mundial, criando uma das escolas mais importantes da história do cinema.

Além das telas, outra linguagem artística que absorveu a estética expressionista foi a do palco. A revelação das vanguardas acerca da impossibilidade de representação da realidade – uma vez que o que existiriam seriam perspectivas da realidade – alcançou o teatro e levou ao extremo o conceito de crise da representação que Denis Diderot, à luz do Romantismo, havia trazido à baila ao ir de encontro ao racionalismo, requerendo a necessidade de o homem se manifestar. Na experiência moderna, essa premência de expressão é flagrada na denúncia do mundo falido. Primeiro com Ibsen, cujo drama se voltava ao que existia por trás dos costumes e das convenções sociais, analisando criticamente as condições de vida e as moralidades burguesas do século XIX; e posteriormente com Alfred Jarry, que mostrou como, de tão absurda, a realidade poderia ser mais inverossímil do que a literatura. Crítica essa que alguns anos depois Luigi Pirandello atualizou na peça *Seis personagens à procura de um autor* (1921), ao levantar o questionamento do estatuto da realidade e da ficção, por meio da materialidade da personagem no seu drama absoluto. Para ele, a realidade seria nada mais do que uma convenção (pois os homens é que determinariam o que é ficção e o que é real), tal qual a opção naturalista de representação, apegada aos mínimos detalhes da reprodução exemplar.

Nesse sentido, quando se instaurou a crise dos valores burgueses, além da representação pictórica, também a encenação do homem frente a ele mesmo obedeceu a essas circunstâncias. Isso se evidenciou no drama psicológico de Ibsen, na renúncia à realidade de Anton Tchekhov e na autobiografia que se desenvolveu na dramaturgia do eu de August Strindberg, ao introduzir no teatro a ideia de imersão na subjetividade (SZONDI, 2001).

O drama do final do século XIX nega em seu conteúdo o que, por fidelidade à tradição, quer continuar a enunciar formalmente: a atualidade intersubjetiva. O que vincula as diversas obras da época e remonta à mudança ocorrida em sua temática é a oposição sujeito-objeto, que determina seus novos contornos. Nos “dramas analíticos” de Ibsen, presente e passado, revelador e revelado, contrapõem-se como sujeito e objeto. Nos “dramas de estação” de Strindberg o sujeito isolado torna-se objeto para si mesmo (SZONDI, 2001, p. 92).

Foi a partir da segunda fase de escrita de Strindberg, que marca seu afastamento do Naturalismo, que a dramaturgia europeia se abriu a um tipo de construção dramática na qual os conflitos eram decorrentes das dinâmicas mentais dos protagonistas, condicionando, nesse sentido, a sucessão dos fatos, os espaços e o tempo às projeções das emoções das personagens. É nesse contexto que “a abstração forçosa e o vazio do indivíduo, de que os dramas de estação de Strindberg já davam testemunho, recebe aqui o seu alicerce teórico: o homem é visto pelo

expressionismo, conscientemente, como *abstractum*” (SZONDI, 2001, p. 126). Vê-se, portanto, como o cerne da dramaturgia expressionista se fundou na dimensão da individualidade, porém, dando margem a um substrato humano atemporal e, algumas vezes, andrógono, a fim de superar os signos sociais e culturais e alcançar a universalidade dos sentimentos. Nessa seara, tanto na primeira fase, que antecede a guerra em 1914, quanto na segunda, a partir de 1918, o que aproxima essas produções dramáticas é a “luta travada pela consciência individual para desvencilhar-se das restrições impostas pela civilização à vontade e às pulsões” (LIMA, 2002, p. 192).

São dessas associações metafóricas que derivam, então, as peças expressionistas, cujo drama se assenta sob a trajetória do herói, que, alheia aos fatores externos, funda não somente o tempo e os lugares, como também as outras personagens dessas obras. Nesse sentido, a base do drama chamado de “estações” é constituída pelo “ego do herói” em detrimento do confronto das outras personagens, ao defender a potência poética da subjetividade e ceder ao próprio âmagu um estatuto privilegiado.

O herói grandioso, maior do que o homem comum e cuja interioridade contém e espelha o mundo, é no teatro alemão, uma ressurgência. Contrapõe, sem dúvida, o indivíduo determinado pelo meio do programa naturalista, mas é também uma nova justificação da experiência feita através de um recurso empregado antes pelo drama romântico com inegável repercussão sobre a cultura germânica. Em parte, o empreendimento original da dramaturgia expressionista consistiu em revigorar o individualismo romântico com a centralização da ação dramática na consciência e na percepção do protagonista, ao mesmo tempo em que dissolvia ou eliminava os componentes localistas do teatro romântico (LIMA, 2002, p. 190-191).

Nesse contexto, anterior ainda à influência de Strindberg, foi da essência do Romantismo que o Expressionismo herdou o protagonismo do herói e de onde recuperou o seu projeto nacionalista, porém, sem aderir a um apelo ufanista. E tampouco o protagonista da dramaturgia expressionista assumiu um caráter superior. Ao contrário, uma vez que sua função dentro do drama era refletir o mundo deteriorado que o cercava, junto com suas convenções e moralismos, esse indivíduo não poderia ser excepcional, precisava ser também corroído. Em outras palavras, se as relações sociais e familiares eram corrompidas, os protagonistas também precisavam ser. Assumindo esse posicionamento e atrelando-o à motivação de renovação da literatura dramática germânica, os dramaturgos alemães romperam também com a lógica vigente do Naturalismo e do Realismo ao desestruturarem a estabilidade daquelas representações e defenderem o mergulho abissal no indivíduo, que, para eles, conteria a gênese da experiência humana no mundo. Desse modo, os protagonistas das peças expressionistas, assim como as personagens centrais de Strindberg, evoluem, à medida que caminha o drama,

rumo a uma elevação espiritual. Isso porque seus embates internos fundam os conflitos entre os próprios desejos e as convenções inflexíveis da sociedade, conduzindo os quadros, mas funcionando também como um aprendizado em meio a essa peregrinação, colaborando, dessa maneira, para a aquisição de consciência dessas personagens.

A consequência da atividade do drama é de ordem interior. Na melhor das hipóteses, o protagonista estará fortificado, como os protagonistas de Wedekind, Hasenclever e Sorge, para enfrentar a totalidade da experiência. Para outros dramaturgos, como Ernest Toller e Georg Kaiser, a transformação do herói é um fim em si mesmo. Torna-se superior às possibilidades do mundo circundante e, portanto, inadequado para sobreviver nele. Em ambos os casos, sua trajetória é similar à das “estações” nas moralidades do drama medieval, em que o obstáculo à progressão da jornada não tem outro desígnio senão o de pôr à prova a força espiritual do peregrino (LIMA, 2002, p. 201).

Contudo, ainda que se volte ao íntimo do herói, a dramaturgia expressionista não o compõe como ser isolado. É na ideia de contraste com o mundo e com a sociedade, com o comportamento das cidades, que ele se mostra em conflito, culminando, assim, no seu esvaziamento. A linguagem subjetivista oferece, nessa perspectiva, o conhecimento necessário para que se compreendam os sentimentos dessas personagens, ao mesmo tempo que é inapta a dizer qualquer coisa de essencial sobre elas, de modo que “o vazio formal do eu precipita e converte-se no princípio expressionista, na deformação subjetiva do objetivo” (SZONDI, 2001, p. 125). Para o Expressionismo, cada um desses protagonistas se desvincula dos deveres morais, sociais, tornando-se aquilo que, na época, era o que havia de mais lamentável: o homem. A ruptura com os princípios burgueses representa, em outra medida, a construção do homem nu, despido da existência social que antes o aprisionava inconscientemente e que, após revelada e abandonada, o joga numa espécie de “*via crucis*” do autoconhecimento.

Partindo dessa ideia, o Expressionismo tomado em seu significado artístico mais amplo, seria a representação da arte criada a partir do “impacto da expressão” (TELES, 1997), porém, expressão do íntimo, das imagens e dos devaneios que se originam no interior do homem e eclodem revestidos de um *pathos* profundo. A natureza dessa relação foi determinante para que nas obras expressionista a realidade ganhasse diversas conotações, sendo dificilmente percebida em planos iguais. O concreto, o cotidiano, se confundia com o psíquico e tudo resultava como uma expressão interior, a única realidade possível. Ora, por essa lógica, se o mundo interno não possuía um sentido nítido e, mais ainda, era sombrio, a realidade representada não poderia ser diferente. Ou seja, “ao contrário do equilíbrio clássico, os expressionistas buscavam um equilíbrio abstrato, estrutural, resultante que era do desequilíbrio de cada elemento da obra” (TELES, 1997, p. 105). Daí nasce na dramaturgia a necessidade da ruptura com a estrutura

dramática bem realizada e se passa a valorizar as cenas curtas associadas, como acontece no drama de estação de Strindberg, e a criação de atmosfera irreal, quase abstrata, que incide em uma objetivação radical das experiências subjetivas. Nesses termos, a poesia não residiria mais em “uma dor atroz ‘como’ um punhal, mas apenas a presença do “punhal atroz” (ROSENFELD, 1977, p. 111-112). Por isso, ganharam espaço na composição dessas cenas os elementos fantásticos, a fim de materializar, ainda que subjetivamente (e nem sempre de forma material de fato), o íntimo das personagens.

Além dessas, outras características são latentes desse estado de espírito, como o conflito entre gerações, pois é preciso que o antigo sistema se extinga para que o novo possa viver. E ainda, a tipificação das personagens em papéis sociais, como “pai”, “esposa” “professor”, “chefe” etc., apontando para uma confusão entre diversidade e identidade – o que leva, conseqüentemente, a uma apresentação deformada ou grotesca da realidade adulta. Artíficos esses usados como forma de desmascarar o mundo burguês em crise. Dessa questão derivam também duas outras características expressionistas importantes: a primeira seria as mensagens às vezes místicas, ou moralistas ou anarquistas proferidas por personagens em conflito com o mundo que as rodeia, a fim de encontrar respostas em uma outra realidade que não essa que elas vivem; e a segunda, a distorção, muitas vezes caricata ou espectral, dessas personagens desarranjadas que caminham rumo a uma transformação, seja em marionetes rígidas ou em animais que obedecem somente aos instintos pessoais, já que seriam esses impulsos naturais que conduziriam a “*via crucis*” dessas personagens. Isso, transposto em cenas rápidas, quase justapostas.

4 NELSON RODRIGUES E A POÉTICA DO TEATRO DO DESAGRADÁVEL

Eu não existiria sem as minhas repetições.
(Nelson Rodrigues¹⁰)

É na crônica *Uma banana como merenda*, reunida junto com outras tantas nas primeiras confissões de *O óbvio ululante*¹¹ (1993), que Nelson apresenta algumas das chaves de leitura mais importantes para não somente entendê-lo enquanto artista, mas, sobretudo, para entender sua obra. O texto tem início com a menção a um suposto amigo erudito – “E o pior é que se trata de um caso recente e diria mesmo de fulminante erudição” (RODRIGUES, 1993, p. 42), cujo conhecimento acumulado, tratado de forma irônica e quase caricatural, torna-se o fio condutor das reflexões que seguem. A partir da suposta carga de leitura desse conhecido, Nelson empreende sua defesa em prol da qualidade literária de Dostoiévski, cujas “obras totais” (RODRIGUES, 19993, p. 43) exigiriam uma vida inteira de leitura – o que de algum modo serve de pretexto para justificar um salto temporal direto para a sua infância e as primeiras experiências escolares, quase todas traumáticas. É da observação das habilidades intelectuais do tal erudito que o autor desenvolve sua reflexão, misturando crítica social, crítica literária e memórias, aproximando-se mais a um ensaísta do que a um cronista de fato. Isso, porque segundo o professor Luís Augusto Fischer:

o ensaísta faz, em seu terreiro o ensaio, um mix de arte, filosofia, religião e ciência. Nada lhe é estranho, nada é rejeitado a priori; e tudo vem ao caso. O escritor incorpora, encaixa, dá voz a tudo. (Oswald de Andrade bem podia emprestar a frase para servir de consigna ao ensaio: “Encaixo tudo, somo, incorporo.”) (FISCHER, 2009, p. 123).

Assim como os ensaístas, Nelson lançava mão da autoridade ancestral de quem narra a experiência vivida e lembrada: talvez por isso também se prestasse a dar conselhos, visto que por meio desses tentava de alguma forma explicar o mundo, didatizando-o. Sua experiência como indivíduo, isto é, a percepção de que as salas e os cinemas não possuíam mais escarradeiras, de que o ambiente de jornal havia se tornado salubre e luxuoso ou ainda de que a revolução precisava ser em “brasileiro”, converteu-se no manancial por excelência do seu entendimento de mundo, como uma compreensão fragmentária do todo. Walter Benjamin (1987) também defendeu isso, ao contemplar o detalhe – o insignificante – como representação

¹⁰ RODRIGUES, 2008, p. 151.

¹¹ As crônicas memorialísticas, ou os “ensaios de confissão”, como as intitula Fischer (2009), foram publicadas, originalmente, nos jornais nos quais Nelson Rodrigues trabalhou. Reunidas, renderam quatro livros: *Memórias de Nelson Rodrigues* (1967) (*A menina sem estrela*, 1992); *O óbvio ululante: primeiras confissões* (1968); *A cabra vadia* (1970); e *O reacionário: memórias e confissões* (1977).

de uma experiência maior, coletiva – um exercício intelectual refinado que reflete bem o pensamento rodrigueano explorado nos outros gêneros literários pelos quais transitou e encarou seriamente¹².

Em *Uma banana...*, Nelson traz à tona cinco noções fundamentais ao seu pensamento, que partem da sua própria história: seu descontentamento com outras demonstrações de inteligência que colocassem a sua à prova; seu espírito ressentido – “Está comigo, enterrado em mim, um perene menino humilhado” (RODRIGUES, 1993, p. 43); sua infância pobre na Aldeia Campista, antigo bairro da zona norte do Rio de Janeiro; sua inclinação a se apaixonar incondicionalmente; e sua identificação com o mundo retratado nas obras de Dostoiévski:

Há bastante de Dostoiévski, bastante de Dickens, na rua Alegre, na Aldeia Campista. Não será pura semelhança episódica. Não. É uma semelhança, digamos assim, de atmosfera. Sinto que parte de minha infância está inserida, difusa, volatilizada em certas páginas de Dickens ou Dostoiévski. Por exemplo: - eu poderia fazer, com a minha passagem pela escola pública, uma antologia de humilhações (RODRIGUES, 1993, p. 43).

É desse passado mais distante que sai grande parte das personagens rodrigueanas, pertençam elas aos contos, às crônicas, aos romances ou à dramaturgia: de uma vizinhança onde as varizes, as gazes nas pernas e as brotoejas reinavam, onde se matava e se morria por amor¹³ e de onde emergiram também suas grandes reflexões sobre a vida e a sociedade – e mais especificamente, sobre o amor e a morte, suas duas obsessões. O escritor partia da vida em si para criar suas obras e dela aproveitava o que mais se tentava esconder, fosse a zona norte sem facilidade de acesso aos cuidados com saúde e a limpeza pessoal, fossem os delitos morais e espirituais da ilustre e educada burguesia da capital federal. O teatro, nesse sentido, se converteu para Nelson em uma vitrine privilegiada, que lhe permitia, além de escrever histórias da vida social e familiar do Rio de Janeiro, ver o seu texto “vivo”.

A partir da sua trajetória particular de mendicância e de grandes paixões, Rodrigues entendeu o sentido tácito da máxima dostoiévskiana presente na obra *Os irmãos Karamazov* [1880], qual seja: se Deus não existe mais, o que no mínimo parece ser o caso, seus

¹² A vida dedicada ao jornalismo rendeu a Nelson experiências de escrita nas sessões infantil de quadrinhos, de reportagem de polícia, de futebol, de crônica narrativa, de conto, de folhetim, de consultório sentimental e de crítica de ópera. E, embora fossem enriquecedoras, à exceção daquelas que ele assinou com o próprio nome, essas atividades foram aceitas como forma de superar a fome que passava ou para evitá-la outra vez.

¹³ Além dos crimes de paixão da infância na rua Alegre, foram-lhe marcantes também o assassinato do seu irmão Roberto Rodrigues; a morte do pai, Mário Rodrigues, dois meses depois, culpado pelo que aconteceu ao filho; a consequente falência da família; os anos que se seguiram de fome; a tuberculose aos vinte e um anos, além do fantasma dela, que o fez conviver com a morte por muitos anos; o desabamento do prédio nas Laranjeiras que matou seu irmão Augusto e toda a sua família; e o nascimento da sua filha Daniela, que devido à complicações do parto nasceu sem a audição, a fala e a visão, este que era um dos maiores temores de Nelson, a cegueira.

mandamentos, julgamentos e punições tampouco fazem sentido para a natureza do homem social moderno; logo, tudo é possível. Construiu-se, então, dessas circunstâncias, a percepção de mundo do dramaturgo, perpassada profundamente pelas situações catastróficas pelas quais passou, das quais foi testemunha e para as quais escreveu, absorvendo delas os atos considerados hediondos, esses que dificilmente se esquecem. Acerca dessa captação da realidade para compor o universo dos seus dramas, Nelson deu um importante depoimento no qual destaca duas noções essenciais ao seu pensamento literário, o extrato poético e a empatia ao sofrimento alheio, nesse caso, dirigidas à coluna *A vida como ela é...*, mas que podem ser estendidas à sua dramaturgia:

“A vida como ela é...” enterra suas raízes onde? Nos fatos policiais. Muito bem. A matéria-prima, que necessariamente uso, é, e aqui faço dois pontos: punhalada, tiro, atropelamento, adultério. Pergunto: posso fazer, de uma punhalada, de um tiro, de uma morte enfim, um episódio de alta comicidade? Devo fazer rir com o enterro das vítimas? Posso transformar em chanchadas as tragédias daqui ou alhures? [...] Mais importante, porém, que o nosso frívolo conforto, que o nosso alvar egoísmo – é o dever de participar do sofrimento dos outros. Há uma leviandade na alegria! Resta mencionar um episódio que marcou decisivamente essa seção. Dias antes de começar “A vida como ela é...” estive, acidentalmente, numa policlínica. Lá, numa sala apinhada, estava um menino de três ou quatro anos, no colo materno. Súbito, a criança começa a chorar. Mas seu pranto era diferente: ela chorava pus. Desejo ser sóbrio, mas permitam-me dizê-lo: viva eu cem, duzentos, trezentos anos e terei comigo, cravada em mim, essa lágrima espantosa. Durante meses, tive vergonha de minha alegria, remorso do meu riso, horror de minhas lágrimas normais e apresentáveis. Por vezes penso: rir num mundo tristíssimo é o mesmo que, num velório, acender o cigarro na chama de um círio (CASTRO, 2014, p. 238-239).

Vê-se como o escritor tinha bem definido tanto o seu objeto de observação, quanto um dos grandes temas que utilizaria na sua literatura de modo geral: a misericórdia. Para as personagens rodrigueanas, não há um estado de bem ou mal, mas um paradoxo, a tensão entre os dois, o que as torna humanizadas. Nesse contexto, entendendo que suas peças não se tratam de histórias de vilões, percebe-se, então, como Nelson não fala em termos de condenação moral; antes, reflete acerca dos sentimentos dos homens, seus conflitos internos e suas existências no mundo. Assim, não interessava ao dramaturgo reproduzir pessoas em cima do palco, mas fazer confluir nelas diversos questionamentos do ser. Ao tentar buscar suas verdades mais profundas, essas personagens mostram como não há *uma* verdade, mas *verdades*, ou seja, as certezas de cada um – um princípio subjetivista típico do movimento artístico que permeou fundamentalmente a criação teatral de Nelson, o Expressionismo. É, portanto, desse embate entre os diferentes pontos de vista do eu e do mundo que o autor constrói sua poesia trágica.

No primeiro número da revista *Dionysos*, editado pelo Serviço Nacional de Teatro em outubro de 1949, o autor, além de reiterar o potencial dramático do seu recorte temático, argumenta sobre a consciência da escolha da sua proposta poética:

Peçam tudo, menos que eu renuncie às atrocidades habituais dos meus dramas. Considero legítimo unir elementos atrozes, fétidos, hediondos ou o que quer que seja, numa composição estética. Qualquer um pode, tranquilamente, extrair poesia de coisas aparentemente contraindicadas. Isso é tão óbvio, que me envergonho de repeti-lo.

E continuarei trabalhando com monstros. Digo monstros, no sentido de que superem ou violem a moral prática cotidiana. Quando escrevo para teatro, as coisas atrozes e não atrozes não me assustam. Escolho meus personagens com a maior calma e jamais os condeno. Quando se trata de operar dramaticamente, não vejo em que o bom seja melhor do que o mau. Passo a sentir os tarados como seres maravilhosamente teatrais. E, no mesmo plano de validade dramática, os loucos varridos, os bêbados, os criminosos de todos os matizes, os epiléticos, os santos, os futuros suicidas. A loucura daria imagens plásticas inesquecíveis, visões sombrias e deslumbrantes para uma transposição teatral! (RODRIGUES, 2017a, p. 657)

Com um apreço estético inclinado ao grotesco, Nelson transitou nessa seara ambientando suas personagens desde uma perspectiva mítica até a cotidiana, investigando com isso a dualidade do homem. Nesse retrato social urbano, o espelho da mencionada captura humana está impresso não apenas nas peças teatrais, mas também nos romances e nas páginas da coluna diária de *A vida como ela é...*, nas histórias sobre a vida cidadina carioca, protagonizadas por personagens até então marginalizadas no teatro dito sério do Brasil: desempregados, comerciários, malandros, bicheiros, prostitutas, contínuos, homens e mulheres comuns que transitavam aos montes pelo centro da cidade. Depreende-se, portanto, outra marca da sua poética desagradável: a valorização do vulgar. Na crítica à ópera *Esmeralda*, composta por Carlos de Mesquita em 1936, o dramaturgo já expunha seu ponto de vista sobre a criação de personagens e universos no palco ao reprovar a inspiração do autor veterano na velha *Notre-Dame de Paris* [1831], de Victor Hugo. Para o então crítico, faltava à obra analisada o vigor da cidade, que preenchia os silêncios e impregnava as pessoas com as sirenes das fábricas, os barulhos dos bondes, os choques dos atropelamentos. Para Nelson, a *Esmeralda* de Mesquita não possuía nem recalques nem complexos, era um ser em completo controle, presa a um romantismo decadente:

Se o maestro se dispusesse a investigar bem, concluiria surpreso que, na sua própria rua, existem personagens à altura de uma ópera, e personagens já urbanizados, humanizados, dramatizados pela vida mesma. Em suma, gente que vai sonhando, amando e sorrindo, não com poses convencionais, e sim histérica e grotescamente, com esgares, caras feias, rictus tremendos, babas de ódio, medo e lascívia. O maestro precisa conhecer melhor os seus semelhantes. Lembro ainda que procure adquirir uma certa cultura freudiana (CASTRO, 2014, p. 141).

Desse apelo modernista, ressaltam-se dois aspectos: o primeiro ligado ao princípio da sua criação, que estava centrado na observação da realidade, e especificamente a urbana; e o segundo, a importância que atribuía ao entendimento do outro, às questões que todos os homens carregam. Outra fonte importante para a construção de suas personagens e para a compreensão do autor acerca do universo reprimido das mulheres foi o correio sentimental, assinado por Nelson sob o pseudônimo de Myrna, na redação de *O cruzeiro*¹⁴. As cartas, na maioria das vezes confissões desamparadas, foram o laboratório no qual o dramaturgo observou e absorveu as questões sociais e sentimentais das realidades feminis, fazendo dessa experiência a base para compor a personalidade das suas personagens femininas. Ali estava toda uma gama de histórias de infelicidade e julgamento que as mulheres da década de cinquenta sofriam, em um Rio no qual meninas desvirginadas tinham suas cabeças raspadas e só realizavam seus amores ocultos depois de mortas.

Por mais suburbanas, pareciam-lhe [a Nelson] parte do grande teatro humano. (Quanto mais suburbanas, mais teatro e mais humano). Elas lhe davam subsídios para seus personagens femininos. Assim como Shakespeare fora um grande criador de tipos masculinos, Nelson sentia-se um criador de mulheres (CASTRO, 2014, p. 220).

A dramaturgia rodrigueana congrega, nesse sentido, um rol de mulheres frustradas, cínicas, luxuriosas, mas todas com uma marca que as une, a irrealização afetiva. Isso porque o Rio de Janeiro do Nelson escritor foi o dos anos 1940, 50 e 60, em que motéis e pílulas ou não existiam ou eram muito recentes, cuja sociedade ainda defendia os valores vigentes na época da gripe espanhola e regia com eles as convivências nos casarões onde moravam famílias inteiras (CASTRO, 2014). Sogra, noras, cunhados, sobrinhas, maridos, tias, primas, todos atravessados por um véu de moralismo intransponível¹⁵. Suas personagens femininas, no entanto, estão longe de padecer de amor: ao contrário, elas “são as mais puras porque estão salvas do desejo que apodrecia nelas (RODRIGUES, 2017b, p. 146). Um dos maiores exemplares dessas na literatura rodrigueana é Engraçadinha, cuja história foi narrada nos cento e doze capítulos de *Asfalto Selvagem*¹⁶. Tal qual *A vida como ela é...*, o folhetim escancarava a realidade de pobreza material e humana da família suburbana, sob a ótica de adultérios,

¹⁴ Depois de *A mulher que amou demais* (1949), um folhetim sem sucesso, Nelson, no papel de Myrna, inaugurou a sessão de correio sentimental. Anterior ainda a essa identidade, o escritor já havia experimentado de forma bem-sucedida o exercício estilístico com Suzana Flag, a escritora fatal – mais uma vez, pela necessidade de ganhar mais dinheiro do que pela vontade de escrever folhetins e autobiografias fictícias.

¹⁵ Nasceu, inclusive, desse ambiente, um dos grandes ícones da literatura de Nelson Rodrigues, Palhares, o canalha honesto, que beijou a cunhada mais nova no pescoço enquanto ela passava pelo corredor.

¹⁶ O folhetim, impresso de agosto de 1959 a fevereiro de 1960 pelo jornal *Última Hora*, foi reunido posteriormente e publicado em dois volumes de romance: *Asfalto selvagem: Engraçadinha, seus amores e seus pecados*. Além desses, publicou também *O casamento*, em 1966.

defloramentos, estupro, mutilações genitais, suicídios e assassinatos, o que contribuiu para a face de tarado que criaram sobre o escritor, confundindo a voz da personagem com a sua – ainda que Nelson não defendesse ideias por meio dos diálogos.

Assim, por centrar suas críticas na base da sociedade brasileira, a família, atirando-lhe de cima do palco as perversidades, as dualidades e os sentimentos reprimidos, Nelson passou a empenhar a pecha de autor mais censurado do Brasil, tanto pelos órgãos de controle dos governos nos quais viveu, quanto pelos seus leitores e sua plateia, que não aprovavam a livre circulação das suas obras, fosse no teatro, no romance, no cinema¹⁷ ou na teledramaturgia¹⁸. Marginalizado, foi rejeitado pela direita tradicional, que o julgava pervertido (mas que não o impediu de tecer linhas elogiosas aos militares e ao general Emílio Garrastazu Médici), e pela esquerda revolucionária da década de 1960, que o tinha como reacionário. Um público enfurecido, mas que não deixava de acompanhar as criações rodrigueanas, o que denota por si só uma relação paradoxal bem aos moldes do autor. Foi nessa trajetória que Nelson Rodrigues, o escritor que tanto valorizava o cafezinho para escutar o outro, terminou fundando a solidão que o acompanharia até o fim da vida – pessoal e artística (CASTRO, 2014).

E nesse sentido, Nelson foi artista na acepção estrita da palavra, pois defendeu a sua individualidade como criador, preferindo fundar um mundo próprio a espelhar o já existente. Mesmo contra o cenário artístico, que não lhe era favorável, dedicou-se a levar as dezessete peças ao palco, embora nem sempre tenham sido experiências bem-sucedidas, como foi o caso das encenações de Ziembinski de *Anjo negro* (1947) e de *Doroteia* (1949) (MAGALDI, 1992). Nessa perspectiva, a decisão de seguir uma linha poética, de escrever e de montar uma obra que rompesse com os padrões e as estruturas consolidadas, chocando o público, reflete também uma postura vanguardista, que privilegia o estatuto principal da arte, a desarticulação do estabelecido. Dessa convivência atravessada entre imposição poética e rejeição crítica nasceu,

¹⁷ Foram adaptados para o cinema: *Meu destino é pecar*, em 1952, direção de Manuel Peluffo; *Boca de ouro*, em 1962, de Nelson Pereira dos Santos; e *Bonitinha, mas ordinária*, em 1963, de J. P. Carvalho, promovendo uma leitura mais erótica das obras. E ainda: *Vestido de noiva* (Joffre Rodrigues, 2005), *Álbum de família* (Braz Chediak, 1981), *A falecida* (Leon Hirszman, 1965), *Perdoa-me por me traíres* (Braz Chediak, 1980), *Os sete gatinhos* (Neville d’Almeida, 1980), *Beijo no asfalto* (Bruno Barreto, 1981; Murilo Benício, 2018), *Toda nudez será castigada* (Arnaldo Jabor, 1982), *Engraçadinha* (dos 18 aos trinta) (Haroldo Marinho Barbosa, 1981), *Engraçadinha depois dos trinta* (J. B. Tanko, 1966), *O casamento* (Arnaldo Jabor, 1974) e *A dama do loteação* (Neville d’Almeida, 1978), obras em que o acento sexual não é tão explorado.

¹⁷ É de Nelson Rodrigues a primeira novela transmitida nas telas brasileiras: *A morta no espelho*, produzida pela TV Rio, em 1963, ocupando o horário das 22h. Além dessa, escreveu ainda mais duas teledramaturgias, *Sonhos de amor* e *O desconhecido*, que foram ao ar, em 1964, pela rede Globo. Na esteira das produções televisivas, há ainda o teleteatro veiculado pela TV Cultura sob a adaptação de Antunes Filho de *Vestido de Noiva*, em 1974.

¹⁸ É de Nelson Rodrigues a primeira novela transmitida nas telas brasileiras: *A morta no espelho*, produzida pela TV Rio, em 1963, ocupando o horário das 22h. Além dessa, escreveu ainda mais duas teledramaturgias, *Sonhos de amor* e *O desconhecido*, que foram ao ar, em 1964, pela rede Globo

portanto, o Teatro Desagradável, assim nomeado pelo dramaturgo nos seus primeiros anos de produção, para ratificar sua postura estética e a investigação dramática que ele desenvolvia. E nesse processo de afirmação, a distribuição de *Álbum de família* (1946) para a crítica foi crucial:

Com *Vestido de noiva*, conheci o sucesso; com as peças seguintes, perdi-o, e para sempre. Não há nesta observação nenhum amargor, nenhuma dramaticidade. Há simplesmente, o reconhecimento de um fato e sua aceitação. Pois a partir de *Álbum de família* – drama que se seguiu a *Vestido de noiva* – enveredei por um caminho que pode me levar a qualquer destino, menos ao êxito. Que caminho será este? Respondo: de um teatro que se poderia chamar assim – “desagradável”. Numa palavra, estou fazendo um “teatro desagradável”, “peças desagradáveis”. No gênero destas, incluo, desde logo, *Álbum de família*, *Anjo negro* e a recente *Senhora dos afogados*. E por que “peças desagradáveis”? Segundo já disse, porque são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si só, de produzir o tifo e a malária na plateia (RODRIGUES, 2017a, p. 653-654).

Dentro da trajetória de construção do teatro de Nelson Rodrigues, *Álbum de família* representa, na verdade, um momento cume das críticas sobre o seu teatro. Desde *A mulher sem pecado* (1941), sua primeira peça, acusavam-lhe de torpe por abordar temas como adultério e criar uma atmosfera cênica fúnebre. Poucos críticos o elogiaram, dentre eles o poeta Manuel Bandeira, já atento à organicidade dos diálogos rodrigueanos. Em *Vestido de noiva* (1943), contudo, a excelência do texto e da encenação de Ziembinski o consagraram gênio, e para o consenso de grande parte dos críticos, o “inventor do teatro moderno” no Brasil. No entanto, ainda que tenha sido ovacionada e se convertido em uma obra de referência, essa peça também recebeu as mesmas críticas de que suas personagens e temas eram vulgares. Ao radicalizar na terceira peça sua investigação sobre o homem, transformando a família em um celeiro de incestos, todas as antigas apreciações da sua obra se fizeram mais fortes e estabeleceram o divórcio definitivo entre a crítica e as peças de Nelson (MAGALDDI, 1992). A decisão de assumir esse posicionamento mesmo a despeito de ter futuro ou não sua obra, vê-se como arroga a decisão de não escrever mais para o elogio, mas para ele próprio, ainda que gerasse desconforto (RODRIGUES, 1993). E apesar de investir a fundo nessas produções dramáticas, poucos eram os jornalistas e intelectuais que o levavam a sério.

Dessa mudança de opiniões acerca da sua dramaturgia, percebe-se também, em outra instância, como foram fabricadas, algumas pelo próprio Nelson, várias imagens e personagens acerca dele: “de gênio revolucionário para autor maldito na década de 1940, a estreia do bardo dos subúrbios cariocas na década de 1950, a constituição do reacionário das décadas de 1960 e 1970 e, por fim, a consagração como autor popular, ainda que com certa aura de maldição” (FACINA, 2004, p. 33). Em *Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson*

Rodrigues (2004), Adriana Facina, professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, ao analisar a construção da figura pública do dramaturgo, constatou como a criação dessas várias personas funcionava como uma ilusão biográfica, uma espécie de processo dinâmico no qual elas se sobrepunham sem se excluírem.

Logo, segundo Facina, essas construções estariam ligadas à forma como o dramaturgo teria se inserido no campo artístico e intelectual da época, as metamorfoses sofridas sendo um aceno para uma trajetória artística não linear coerente com o perfil do autor, de modo que essa multiplicidade de imagens de Nelson refletiria na mesma medida uma multiplicidade de possibilidades de interpretação dos seus textos. Isso não resulta em uma análise coercivamente biográfica do conjunto das peças de Nelson Rodrigues, mas no entendimento da complexidade em que se estruturam esses dois eixos, sua vida e sua dramaturgia, pois, segundo ele mesmo, seu “teatro não seria como é, nem eu seria como sou, se eu não tivesse sofrido na carne e na alma, se não tivesse chorado até a última lágrima de paixão o assassinato de Roberto” (RODRIGUES, 1993, p. 133). Assim, para entender a “antropologia rodrigueana”, torna-se importante conhecer a compreensão artística do autor, sua perspectiva analítica da natureza humana, seu apreço pelo grotesco e pelo vulgar e a base da construção dos seus protagonistas; em suma, sua opção pela poética do desagradável.

Dessas chaves de leitura da sua obra, podem-se destacar a do cristianismo dostoievskiano, assumido de certa forma pelo próprio autor; a da autoanálise e verificação do pecado pessoal, comum na literatura de espiritualidade; a partir das crônicas nomeadas de memórias, a da leitura agostiniana, ainda no terreno cristão; e ainda nessa perspectiva, a do Jansenismo (MAGALDI, 1992), que parte da compreensão de que a natureza é caída, dominada pelo pecado, e somente a graça de deus pode tirar o homem do atoleiro – nesse caso, tal é a misericórdia rodrigueana, no sentido de um coração que sente a miséria do outro, cujo exemplo maior talvez seja *Perdoa-me por me traíres* (1957). Na esteira da filosofia, pode-se aproximá-lo também a uma leitura que parte do Moralismo, cujas análises são centradas na natureza humana sem qualquer preocupação em satisfazer alguém; e na psicanálise, a de Freud, devido à compreensão do centro da personalidade a partir do sexo. Tomando as construções dramáticas, especificamente, outras pontes são possíveis, mas é o diálogo com o Expressionismo que mais interessa a esta dissertação, uma vez que, sobretudo nos primeiros ciclos de escrita do dramaturgo, é uma das marcas cênicas que mais se evidencia, compreendendo esteticamente todo o bloco mítico do Teatro Desagradável. A título de organização, Sábato Magaldi, com a concordância de Nelson, dividiu o conjunto das obras em

três blocos a partir da predominância de determinados elementos no texto, são eles: as peças psicológicas, as míticas e as tragédias cariocas.

Assim, *A mulher sem pecado* (1941); *Vestido de noiva*; *Valsa nº6* (1953); *Viúva, porém honesta* (1957); e *Anti-Nelson Rodrigues* (1973) encerrariam o ciclo psicológico. *Álbum de família*; *Anjo negro*; *Senhora dos afogados* (1947); e *Doroteia, o mítico. A falecida* (1953); *Perdoa-me por me traíres*; *Os sete gatinhos* (1958); *Boca de ouro* (1959); *Beijo no asfalto* (1960); *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária* (1962); *Toda nudez será castigada* (1965); e *A serpente* (1978), o de tragédias cariocas. Essas fases, contudo, não correspondem a uma sequência de escrita, de forma que uma tenha acabado para a outra começar. Ao contrário, elas se fundem cronologicamente, assim como suas características (MAGALDI, 1992). Nessa perspectiva, portanto, componentes míticos e de tragédias cariocas figuram nas peças psicológicas; problemas psicológicos e característicos das tragédias cariocas estão presentes em peças míticas e, finalmente, situações psicológicas e referências míticas compõem as tragédias cariocas. No estudo que dedica às dramaturgias e encenações de Nelson, Magaldi (1992) aponta que a imersão no inconsciente primitivo “equivaleu a dolorosa escola de autoconhecimento, em que o dramaturgo pesquisou suas origens. Sem essa fase, nosso teatro se amputaria de algumas das expressões poéticas e Nelson não adquiriria o instrumental para fazer a síntese de tragédias cariocas” (MAGALDI, 1992, p. 190), fase mais madura na qual o dramaturgo encontrou um equilíbrio poético.

Ao tomar o bloco das peças psicológicas como ponto de partida, observa-se uma predominância da criação de ambientes e de situações narrativas a partir das mentes dos seus protagonistas. Tal é o caso de Olegário, em *A mulher sem pecado*, que constrói a ideia infundada do adultério da sua esposa. Essa crença torna-se cerne de todas as ações na peça, que giram então em torno disso até que se concretize o ato e se encontre o que tanto era buscado. Na primeira das obsessões rodrigueanas, tem-se a esposa Lídia que é simultaneamente adulta e menina de dez anos – esta última aparência sendo visível apenas para o marido, Olegário. Assim como essa garota, os conflitos da peça vão sendo traçados segundo as subjetividades do protagonista, um recurso expressionista por excelência que revela como os influxos mentais de cada um constroem as realidades que conhecem. No entanto, foi em *Vestido de noiva* que Nelson radicalizou esse procedimento. Nessa peça, os planos da realidade, da memória e da alucinação se realizam juntos, condicionados a um jogo de iluminação e escuridão, de modo que a objetividade da mesa de cirurgia na qual se encontra Alaíde se confunde com as projeções da sua mente em deterioração enquanto delira no pré-morte. Pela primeira vez no palco

brasileiro, tentava-se a materialização da psique, objetivo alcançado devido também à experiência do seu diretor e do seu cenógrafo, que investiram em efeitos luminosos da escola expressionista e em uma cenografia mais plástica (MAGALDI, 1992), pondo em cena um cenário quase nu, formado por arcos, escadas, objetos e cadáveres imaginários, que completam a atmosfera subjetiva da peça.

Além das duas primeiras obras escritas por Nelson, no bloco das psicológicas, *Valsa nº6* é outra amostra dessa primeira fase de escrita do dramaturgo. Nesse monólogo, assim como no drama de Alaíde, tem-se Sônia, a menina de quinze anos assassinada, que reconstrói o passado a fim de entender o que lhe aconteceu, interpretando, inclusive, outras personagens que teriam interagido com ela quando ainda estava viva. Nesse sentido, assim como as peças anteriores, esta também se ampara no recurso de construção da realidade a partir da mente dos seus protagonistas, evidenciando o diálogo que Nelson matinha com a perspectiva expressionista de pautar a realidade desde o subjetivismo. Em contraponto ao colocado, percebe-se como as outras duas obras que compõem esse ciclo de escrita distanciam-se um pouco das anteriores no pertinente à aproximação ao movimento expressional.

Em relação à *Viúva, porém honesta*, isso se justificaria devido às intenções do autor ao escrevê-la: depois da violenta rejeição que se deu na recepção de *Perdoa-me por me traíres*, Nelson escreveu e montou *Viúva...* em dois meses, buscando ofender a crítica e impulsionado pelo desagravo. Assim, de um modo geral, a peça destoa do conjunto de obras do autor, por apelar intencionalmente à comicidade, sem que desenvolva grandes inquietações. Figura neste bloco, entretanto, já que, segundo Sábado, os conflitos são de ordem interna dos personagens, o que é observado também em *Anti-Nelson Rodrigues*: vê-se o caso de Oswaldinho e sua conversão do estado de degeneração por amor, que exemplifica o colocado. Esta, que é a penúltima peça do escritor, já está impregnada da veia das tragédias cariocas: o cenário é urbano, os diálogos incorporam frases das suas confissões publicadas nos jornais, Nelson introduz personagens reais, como Salim Simão, jornalista; os limites do palco já estão bastante alargados (um exemplo é o contrarregra que entra em cena vestido a caráter e entrega um copo de leite a Joice) e utiliza-se ainda a técnica da cena dentro da cena, ilustrando uma memória em um diálogo corrente. Nesse sentido, apesar de irmanadas quanto à criação da cena a partir da projeção do interior dos protagonistas, em *Anti-Nelson...* a estrutura reclama a vivência das tragédias rodrigueanas. E, contrariamente ao título, essa é a peça que melhor resume um dos fundamentos principais da poética de Nelson, o poder redentor do amor, tema recorrente na sua dramaturgia, flagrada sobretudo em *Perdoa-me por me traíres*, com a personagem Gilberto; em

Os sete gatinhos, nos sonhos de Aurora; em *Beijo no asfalto*, na sensibilidade de Arandir; e em *Toda nudez será castigada*, no suicídio de Geni.

O segundo ciclo de escrita que figura nesse primeiro momento da produção de Nelson é o de peças míticas. Esse, ao contrário dos outros, foi interrompido. Depois de *Álbum de família*, o dramaturgo só buscou outras experiências após *Doroteia*, a última das quatro obras e a mais abstrata de todas. É importante perceber como, nesse bloco, o diálogo com o Expressionismo se faz evidente não apenas na construção dramática como nas propostas de encenação do dramaturgo, o que certamente é devido à investigação que ele empreendia naquele momento, remontando o mergulho no inconsciente primitivo do homem, seus tabus e sentimentos represados. Segundo Sábato (2004), “Na exploração das verdades profundas do indivíduo, o passo seguinte se dirigia para o estabelecimento dos arquétipos, dos mitos que se encontram na origem das nossas forças ‘vitais’. A menos que traísse sua vocação autêntica, Nelson teria mesmo que escrever *Álbum de família*” (MAGALDI, 2004, p. 50).

Na primeira da série de três tragédias míticas (pois *Doroteia* é uma farsa irresponsável), a realidade é quase decorativa, ainda que sejam fornecidos alguns dados sobre ela, como uma possível localização e uma data. Isso porque era o desnudamento do homem que importava: daí seu isolamento, empreendido para que as máscaras da convivência social não interferissem na investigação da sua natureza. Na história da família de dona Senhorinha, as cenas passam rapidamente, permeadas por poucos diálogos, mas retratos concisos das personagens. Nessa família, seus membros não expressam a consciência dos seus atos, dão vazão somente aos instintos, e oprimindo a todos está a presença onipotente do pai, Jonas, que busca somente a realização plena dos seus próprios desejos. Segundo Eudinyr Fraga, autor do estudo *Nelson Rodrigues expressionista* (1998):

Se, por um lado, odeiam a autoridade simbolizada no Pai/Jonas, de forma confusa, por outro lado, odeiam-se porque reconhecem nele o retrato de suas próprias frustrações. O frenesi das personagens dos dramas do chamado “teatro expressionista” corresponde a uma tentativa de escapar do isolamento em que vivem, marginalizadas pela sociedade hostil, através de soluções que, se não levam a nada (do ponto de vista prático), são marcadas pelo signo de uma rebeldia construtiva. As de Nelson visam apenas à consecução dos seus desejos sem quaisquer preocupações éticas (FRAGA, 1998, p. 80).

Além dessas características, há também uma excitação sexual permanente, que impregna a todos da família, terminando de compor o quadro expressionista da tragédia. Esse elemento, que não ocupa o primeiro plano das discussões por conectar-se a questões do incesto e sua raiz mítica, mas que nem por isso deixa de ser notado no rol das torpezas de *Álbum de família*, leva novamente ao aparecimento da questão do adultério, uma das obsessões de Nelson

Rodrigues. Nesse caso, da esposa que trai o marido com o próprio filho. Esse tema aparece nas duas primeiras peças do escritor e na maior parte das subsequentes, à exceção de *Doroteia*, *Valsa N°6*, *Viúva, porém honesta* e *Anti-Nelson Rodrigues*, que se voltam a outras discussões. É possível que essa repetição se dê porque, na tradição cristã, a adúltera representa a pessoa que carrega o peso do desejo desenfreado do ser humano e não resiste à tentação. Coadunando com a sua perspectiva de mundo, o autor se apropria dessa personagem e a incorpora na sua dramaturgia, partindo do mote da irrealização feminina na sociedade brasileira para, a partir disso, investigar os homens frente a seus desejos, convertendo a adúltera em uma espécie de arquétipo no qual confluem várias simbologias.

Na segunda tragédia mítica, *Anjo negro*, essa discussão se apropria de outras roupagens. Nessa peça, a casa – afastada no tempo e no espaço – é como um túmulo no qual as personagens ficam cada vez mais isoladas, permitindo que o universo dramático assumira uma perspectiva mais interiorizada, seguindo a linha subjetivista do expressionismo. Nessa perspectiva, vê-se como a oposição luz, alvura e escuridão, negrume, assume um caráter social e se assenta sobre a cor da pele das personagens, determinando o conflito central de *Anjo negro*, o preconceito racial. Inclusive, nota-se aqui o tema da sexualidade latente, pois ao passo que rejeita Ismael por ser negro, Virginia o deseja pelo mesmo motivo. É em *Anjo negro* que Nelson faz o primeiro experimento de analisar situações e personagens sob diversos ângulos, procedimento que ele radicaliza anos depois em *Boca de ouro*. E na mesma medida o dramaturgo intensifica o diálogo com as tragédias gregas, adotando delas alguns elementos, como o coro e a noção de maldição, retomando a frase de Oswald de Andrade que Fischer direcionou aos ensaios: parece que também nas peças Nelson encaixava, somava e incorporava várias linguagens, construindo, assim, vários níveis narrativos e dramáticos, sem perder com isso a fluidez do teatro.

Senhora dos afogados é a terceira das tragédias míticas e talvez a maior de todas, assumindo mais claramente o diálogo com o teatro grego. Dessa relação, o dramaturgo absorveu elementos como o coro, a máscara, a maldição e o destino. No entanto, no tocante à constituição da atmosfera trágica, aos efeitos cênicos, à orientação das personagens e suas caracterizações espectrais e míticas, ao embate entre gerações (e nesse caso retomando outra obsessão de Nelson, o ódio entre mãe e filha) e ao teor sexualizado aflorado, esses elementos fazem da história de Moema uma das mais expressionistas também. Um espelho disso aparece nas rubricas, nas soluções abstratas dos cenários indicadas pelo dramaturgo. O percurso de isolamento e abstração iniciado com *Álbum de família* foi aprofundado em *Anjo negro*, naquela casa sem teto que permitia que a escuridão da noite possuísse todos os moradores, e

potencializada em *Senhora dos afogados*, no jantar na mesa sem pratos, nas escadas que não levam a cômodo nenhum. Mas foi em *Doroteia*, a quarta e última das peças míticas, que o autor mergulhou deliberadamente na decisão de abandonar a noção de realidade, abstraindo até mesmo as personagens.

No rol dessas figuras estão dona Flávia – que deu luz a das Dores, natimorta de cinco meses que, de outra forma, estava na realidade viva, relacionando-se emocionalmente com a cena e contribuindo ainda com afazeres domésticos; e dona Assunta da Abadia, que é mãe de um par de botas. Além de abstrato, o universo da peça é sempre fúnebre, graças à presença das viúvas e suas máscaras, carregando o luto e a repressão no mesmo grau de importância. O cenário, por sua vez, é praticamente nu, compondo-se a partir da imaginação das personagens. Por mais que estas busquem a racionalidade – rejeitando qualquer tipo de sonho ou entrega, abolindo para isso os quartos da casa e as noites de sono – as personagens dessa farsa irresponsável entram em um nível cada vez maior de introspecção. A temática da peça, nesse sentido, se converte na fragmentação dos homens a partir do apelo sexual, o instinto e sua força primitiva em detrimento das convenções sociais de todos os tipos. Nessa seara, outro estigma é abordado pelo dramaturgo em *Doroteia*: o da prostituição. Assim como a adúltera, a prostituta assume uma posição arquetípica, permeando parte das peças do autor como símbolo da realização do sexo banal, da vazão ao desejo sem convenções sociais, tendo na personagem Doroteia seu espécime por excelência, uma vez que se prostituiu não por necessidade, mas por desejo. Para Fraga (1998):

Nelson constrói uma peça de ideias mas estas não são transmitidas por intermédio do pensamento racional ou de um processo dialético. São inerentes às personagens e aos acontecimentos que se processam no palco. O universo cênico expressa o universo mental daquelas mulheres (e talvez do próprio autor) e sua apreensão é feita através da intuição do leitor/espectador [...] (FRAGA, 1998, p. 140).

Doroteia, nesse sentido, fecha um ciclo de investigação mítica caracterizado pela sublimação do palco e o abandono da realidade, no qual o dramaturgo fundou as bases das questões que desenvolveu nas peças seguintes, alcançando com as tragédias cariocas uma maturidade poética. Quando postas lado a lado, a maior diferença que se interpõe entre as primeiras e as últimas produções dramatúrgicas de Nelson é que nestas não somente o espaço, mas principalmente as personagens correspondem ao elemento real. As abstrações, portanto, deixaram o plano dramático das personagens e passaram a se ocupar das operações cênicas, das indicações do tratamento do texto no palco, cedendo espaço para que a dramaturgia de Nelson abordasse a vida cotidiana em si, as ruas e os bairros cariocas – o extrato real. Nesse propósito, o dramaturgo passou a incorporar personalidades da época nos seus dramas, como é o caso de

Otto Lara Rezende, que aparece no nome da peça e em citações nas falas das personagens; ou do bicheiro Arlindo Pimenta, o mote da boca de ouro do Rio de Janeiro, Rubem Francisco da Silva. Enquanto nas peças míticas o ambiente era distante e as personagens figuravam em um estado bruto maior, nas tragédias, o drama invade a vida real, em situações comuns de um Rio de Janeiro tal como ele era, com referências a paisagens e locais populares – o que dá margem para pensar, partindo de uma outra perspectiva, em como Nelson também investigava os limites entre a vida e a arte.

Consequentemente, essa lógica de criação faz suas personagens abandonarem o Olimpo, aterrissando nos subúrbios cariocas com seus ares míticos e espectrais, compondo um desfile de mazelas típicas das vizinhanças rodrigueanas, o que lhes concede ainda mais autenticidade e vigor. Na busca por outros objetivos estéticos, Nelson passou a desenvolver novos procedimentos, sem deixar de recuperar continuamente, entretanto, suas obsessões na forma do adultério, da prostituição e da oposição entre o amor e a morte, temas sobre os quais refletiu em toda a dramaturgia. Em virtude dessas mudanças, o contato com o Expressionismo também se ressignificou e passou a se concentrar na figura do protagonista em si, como fundador da sua própria realidade. Tal é o caso de Zulmira, em *A falecida*. Nesta peça, a obsessão com a ideia da tuberculose faz com que esta se concretize, a personagem contraindo enfim a doença e falecendo. Perspectiva idêntica de obsessão tornada realidade é notada já em *A mulher sem pecado*, na figura de Olegário, e é observada também em *Perdoa-me por me traíres*, na concretização do adultério de Judite. Fica evidente que essas fases de escrita de Nelson Rodrigues se entrecruzam sem se anularem, antes completando-se.

Antes, contudo, de serem míticas, psicológicas ou trágicas, as dramaturgias rodrigueanas atendem a outra organização, a uma própria que o dramaturgo atribuiu anteriormente à proposta de blocos temáticos de Sábado Magaldi. Além das tragédias em três atos e das peças em três, dois e um atos – gêneros nos quais ambientou sobretudo os primeiros textos escritos –, Nelson transitou por espaços próprios e lançou mão de uma mescla de linguagens, promovendo uma permeabilidade entre os gêneros já atestada nos dramas, que teve na farsa irresponsável, *Doroteia*, seu ponto de partida. Logo em seguida veio *A falecida*, como farsa trágica; *Perdoa-me por me traíres*, como tragédia de costumes; *Viúva, porém honesta*, outra farsa irresponsável; depois, *Os sete gatinhos*, uma divina comédia; *Boca de ouro* e *Beijo*

no asfalto, como tragédias cariocas; e *Toda nudez será castigada*, uma obsessão em três atos. Além de revelar seu hibridismo estético, a ambientação empreendida por Nelson evidencia as tipificações próprias do seu teatro e dos recursos dramaturgicos que utiliza, como é o caso de *obsessão em três atos*, nomenclatura que em outras propostas literárias não recuperariam o sentido que possui no Teatro Desagradável e nas repetições típicas do seu autor.

Assim, a escolha de abrigar esse grupo de gêneros híbridos sob a égide de “tragédias cariocas” sugere duas perspectivas acerca da poética dramaturgica de Nelson Rodrigues. A primeira delas é o intuito principal de reafirmar seu compromisso com um teatro sério, fugindo, portanto, de outras nomenclaturas que lembrassem as comédias de costume, espetáculos que em geral não possuíam tanto apreço estético (CASTRO, 2014). A segunda diz respeito à referência direta à tragédia, estabelecendo uma relação que de certa forma liga essas duas esferas dramáticas: aquela que Nelson criou efetivamente nas peças e a que ele entendia que unia todas elas a despeito de suas particularidades. Nesse sentido, ao ambientar parte da sua dramaturgia no terreno das tragédias, Nelson não pretendia ser tradicional, pois não possuía “qualquer interesse arqueológico” (GUEDES, 2017 *in*: RODRIGUES, 2017b, p. 26). Antes, como coloca a professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Angela Leite Lopes (2007), interessava-lhe apontar a origem e não recuperar a forma estritamente, mas a linguagem que lhe serve de base. Isso porque pensar uma tragédia grega em sua complexidade e estruturação narrativa é um exercício que requer uma reflexão acerca do modo de pensar grego, da organização social vigente na Grécia e dos preceitos que lhes serviam de prumo à sociedade. Pensar a tragédia como um espelho desse organismo, hoje enterrado sob milhares de anos de ruínas, é pensar também essa sociedade e a relação do homem com ela:

O que é importante notar é que qualquer conceituação sobre o sujeito grego ou sobre a tragédia grega só é possível se atentarmos para a maneira como a linguagem revela as relações do homem com seus sentimentos, suas vontades, suas escolhas ou com o acaso. A construção da linguagem revela o homem e seu tempo. É na escrita sobre o sentimento que lemos esta relação do indivíduo consigo próprio. É na fala dos personagens que identificamos a presença dos deuses no cotidiano do homem grego. É, portanto, na força da construção da linguagem que nomeia a trajetória dos personagens (GUEDES, 2017 *in*: RODRIGUES, 2017b, p. 26).

É a essa relação que Nelson alude quando decide reunir suas obras em um bloco de tragédias: trata-se de um aceno à percepção que se estabelece entre o homem, o seu tempo e os princípios que regem sua existência no mundo, mesmo que pertença a uma época na qual o homem já empenhava o seu poder de decisão, ao contrário do que acontecia na antiguidade, cuja deliberação estava totalmente condicionada à vontade dos deuses. É importante entender como o escritor, ao ambientar esse gênero clássico à modernidade, ressaltou aquilo no que mais

se distanciam os heróis gregos e o moderno, o trato com os sentimentos. Em contraste com a realidade que se conhecia na década de cinquenta, o entendimento que se tinha sobre o indivíduo na Grécia Antiga não concebia que os sentimentos lhe fossem imanentes, assim como suas atitudes, que eram permeadas por ações externas comandadas pelas entidades divinas. A tragédia grega, nessa perspectiva, representava seus homens como seres despossuídos de vontade própria, uma espécie de receptáculo dos desejos e sentimentos de acima – daí a rejeição a Eurípides, o poeta da decadência, cujas peças foram tiradas de cartaz devido à substituição dos deuses por homens, mostrando que o sujeito podia responder por si, uma objeção ao pensamento corrente (BORBA FILHO, 1968).

No contexto grego, então, o homem não teria qualquer controle sobre o seu destino, pois este estaria determinado a despeito do seu conhecimento. Nesse sentido, a tragédia se fundamentava sob dois preceitos, o destino e a justiça, sendo esta última o equilíbrio entre as decisões divinas e o comportamento dos homens. Assim, tomando as definições de Aristóteles (2010), tem-se que a função da tragédia, afinal, não era a representação do homem, mas das suas ações (físicas, espirituais e emocionais) durante a trajetória empreendida; a vida seria um processo em que se caminha lentamente rumo ao sacrifício – uma metáfora ao canto do bode dionisíaco. Por isso a importância de representar não o que aconteceu (a realidade), mas o que poderia ter acontecido (o possível), segundo a necessidade e a verossimilhança, valorizando nessa narrativa as ações magnânimas dos homens, a fim de dar indicações de como alcançar a harmonia na vida em sociedade. Dessa maneira, por meio da catarse – os sentimentos de horror e de piedade na recepção do espetáculo –, a tragédia colaboraria para o controle das paixões da plateia grega:

É, pois, a tragédia imitação de uma acção de carácter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efectua] não por narrativa, mas mediante actores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções (ARISTÓTELES, 2010, p. 110).

Para servir de modelo, então, o herói trágico precisaria erradicar as próprias contradições frente aos conflitos que lhe foram impostos, a fim de recuperar o equilíbrio original do mundo, a estase. Por isso a necessidade de imitar personagens consideradas superiores: um protagonista idealizado, em situações extremas, normatizaria a maneira de os homens comuns estarem no mundo: “Um rei mítico (Agamenon, Teseu), um imperador romano (Augusto, Tito), um príncipe otomano (Bajazer) são aureolados por esse prestígio conferido pelo mistério do distante. Adquirem deste uma dimensão fabulosa, que acentua a magnificência

do gênero” (ROUBINE, 2003, p. 67). O sofrimento, nessa perspectiva, se converte no signo da passagem terrena, pois é por meio dele que o homem seria elevado à sua grandeza (MALGALDI, 2012), na tentativa de instaurar uma nova ordem por meio do autossacrifício.

Nesse sentido, predestinado pela desdita a que os deuses o lançaram, o herói trágico grego sai de um estado de justiça, no qual todas as forças estão equilibradas, para a desmedida, quando há o desequilíbrio dessa equação. É a partir da *hybris*, portanto, dos atos intencionais (diferente dos erros por ignorância, a *harmatia*), que o destino se torna visível (LESKY, 1996): o herói se deixa motivar por ações e julgamentos externos, tenta reagir, mas os deuses não aprovam e dão uma resposta; o herói então não aguenta e reage de volta, fundando, assim, a própria catástrofe. Tal é o caso de Édipo, por exemplo, que para não matar o pai foge de casa, cumprindo através desta atitude a sua predestinação. A condição trágica inventada pelos gregos, nasce, nesse sentido, dessa contradição inconciliável que cerca o sujeito trágico, na qual toda tentativa de liberdade ocasiona o padecimento. É justo quando o protagonista não quer perder que ele perde:

O homem grego torna-se consciência trágica na e pela tragédia. O que significa que o trágico se liga exclusivamente à tragédia; a sociedade ateniense em si não tem nada de trágico. O trágico não poderia ser, portanto, um elemento essencial ao universo, existindo *a priori* – como afirmou Max Scheler –, mas sobretudo, e unicamente, uma experiência, uma relação que se estabelece no decorrer do espetáculo [...] É na ordem da linguagem que se constitui o questionamento da realidade social [...] A tragédia não se define pelo que *diz* da condição humana, mas pelo que põe em jogo – em questão – do discurso humano, enquanto ação (LOPES, 2007, p. 177-178).

Sendo estabelecido no nível da linguagem o sentido trágico – concretizado por meio das dramaturgias e das encenações –, é intuitivo acreditar que tenha passado a existir de modo coletivo a partir do momento em que, assim como no espetáculo, a realidade posta em xeque se tornava a experiência em comum daqueles homens, unindo-os no mesmo processo de identificação com o percurso do herói. A tragédia, por conseguinte, preocupada em encenar a contradição humana, relegou ao efeito trágico essa natureza conflituosa entre o homem e sua experiência no mundo, tensão por excelência do indivíduo moderno.

Nessa perspectiva, ao contrário da tragédia em si, a condição trágica seria intrínseca à modernidade, pois revela a ruptura com a ideia de equilíbrio e de uniformização daquilo que se entende por realidade, afastando a ideia de uma unidade original tal qual acreditavam os gregos. Como no mundo moderno o homem já nascia em conflito e sem orientações, sem as bases nas quais se firmar (em crise com os valores burgueses, científicos e cristãos), essa condição trágica passou a ser seu modo de ser e estar no mundo. Contudo, outro fator fundamental para essa relação decididamente moderna é a influência da tradição judaico-cristã, que relegou como

herança ao homem ocidental suas tradições filosóficas. Nestas está incluída a decisão do livre arbítrio, que fez com que o destino deixasse de ser implacável e passasse a ser fruto da decisão de cada um. Atrelado a isso, as ideias de Sêneca fizeram com que a noção de pecado fosse incorporada à relação do homem com o mundo e os conflitos passaram, portanto, a se estabelecer em torno das questões morais, da associação de pecado e culpa, conceitos que passaram a orientar a convivência social moderna (LESKY, 1996).

Assim, contemporâneo a uma realidade filha de duas guerras mundiais, Nelson conhecia um homem que tomava suas próprias decisões, fazendo ele mesmo a sua trajetória, e uma justiça que havia passado a ser enxergada a partir de múltiplos pontos de vista, de modo que ao relato da situação daqueles que são mais poderosos é conferido o estatuto de verdade. Para esse homem, portanto, a justiça havia deixado de ser um equilíbrio entre forças antagônicas, sendo convertida numa disputa de forças retóricas (LOPES, 2007). Nessa perspectiva, ao dramaturgo fluminense continuava interessante o paradoxo humano, aquilo que o movia profundamente, mas que entrava em conflito com algo que lhe era superior, matéria principal da tragédia. No seu recorte cultural, no entanto, o que passava a reger os homens não era mais a vontade dos deuses, mas as convenções sociais, que impediriam a plena realização dos sujeitos. Assim, o destino, “ou seja, aquilo que não podemos fugir, aquilo que nos leva a fazer o que não deveríamos, aparece como ‘desejo’ ou ‘paixão’. Estes são os nomes das desmedidas (*hybris*) contemporâneas” (GUEDES, 21017 *in*: RODRIGUES, 2017b, p. 27).

Nesse sentido, nas tragédias cariocas, mais do que atualizar a forma, Nelson mergulhou na essência da problemática grega e a atualizou segundo sua realidade: a década de cinquenta do Rio de Janeiro, permeada pela moral cristã ao modo brasileiro. Porém, ao contrário do que se fazia na tragédia clássica, o dramaturgo centrou o seu manancial humano em um estrato social que, antes dele, não havia protagonizado os grandes conflitos existenciais da dramaturgia nacional: o subúrbio da zona norte carioca, dotado, agora, de profundidade psicológica e filosófica, e não mais a serviço do riso facilitado, como na comédia de costumes. Assim, o bardo dos subúrbios invadiu o teatro dito sério do Brasil, impregnado, provavelmente, pelo engajamento do autor com a coluna *A vida como ela é...*, consolidada como parte de sua rotina já em 1953, na ocasião da escrita de *A falecida*, primeira tragédia carioca. A partir da pretensão universal das tragédias clássicas, Nelson reduziu seu ambiente dramático ao cotidiano, alcançando ainda mais o sentido da universalidade. Ele partia de um naturalismo cru, a fala da rua, do povo, mas o transcendia a questões essenciais, justamente por se voltar à condição trágica do homem, sua tentativa de ser livre e a reação ao saber que não poderia sê-lo. É nessa

relação que se estabelece outro paradoxo (ponto de partida substancial à escrita rodrigueana): da observação objetiva da realidade e, de certo sentido, da sua reprodução naturalista, o dramaturgo desenhou dramas que provêm de uma perspectiva subjetivista.

Tomemos como exemplo *A falecida*, farsa trágica (que por si só já deixa pré-estabelecidas duas ligações com o contexto grego) que tem início com um jogo de sinuca (imaginário) e termina em uma torcida no estádio de futebol, elementos populares que até então não haviam sido incorporados à dramaturgia nem colocados no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, ainda que fizessem parte do cotidiano carioca. O drama, no entanto, se constitui na busca de Zulmira pela sua realização pessoal, um enterro de luxo, sua chance última de redimir a miséria na qual vive, tanto econômica quanto existencial – uma busca que lembra a do homem caixa de Kaiser. Na intenção da concretização do seu desejo, ela passa a se consultar com médicos, a fazer exames, até decidir visitar uma vidente, a fim de saber se ela morreria ou não da doença que acreditava que tinha. Zulmira ansiava pela própria morte, e havia se preparado para isso: traiu o marido com outro homem rico para ao final extorquir-lhe o dinheiro do enterro que ela mesma encomendou. A protagonista projetou seu futuro, de modo que ele se concretizasse e ela pudesse vencer a sua própria condição, nesse caso, social. Para além das questões estruturais que envolvem o gênero de origem, a farsa, interessa perceber aqui como a construção do drama da protagonista é produto das suas vontades, da sua projeção mental, lembrando a herança expressionista de construção de mundo a partir das perspectivas individuais.

Colocando-se o fato de que a noção de justiça na modernidade passa pela ideia de construção de relatos sobre a realidade – esta última experimentando a crise de representação notada, sobretudo, pelo Expressionismo, que a denunciou plural –, percebe-se que os heróis de Nelson Rodrigues empreendem percursos no quais forjam as suas verdades, buscando aí dar vazão aos próprios desejos e se libertarem da sua condição trágica, construindo um sentido próprio de justiça. Como um bode moderno, eles caminham igualmente para o sacrifício, contudo, não mais pelo bem-estar do convívio social, mas pela própria realização. Zulmira urde a sua realidade e faz com que Tuninho participe dela. A história gira, portanto, em torno do *seu* triunfo, a *sua* morte. Esse percurso rumo ao próprio aniquilamento, recurso que se repete em grande parte das peças de Nelson, segundo Sábato Magaldi (1992), se converteria em uma marca expressionista que os protagonistas rodrigueanos carregariam. Para ele:

O herói expressionista tem com o trágico o parentesco da fatalidade, que o abate irremediavelmente. Apenas, a fatalidade vem do íntimo, força avassaladora que o arrasta para o abismo (é bem essa realidade, não recurso da expressão). O homem

carrega dentro de si demônios que, se liberados, o perdem para sempre. A vida arrasta-se em equilíbrio instável, até que, acionada a fera que habita nele, domina-o a vertigem do aniquilamento (MAGALDI, 1992, p. 31).

Zulmira cumpre seu trajeto como o projetou, mas é na possibilidade de realização que se evidencia a sua marca trágica. Ao descobrir que foi traído, Tuninho pega o dinheiro de Pimentel para o enterro e o joga para a plateia do estádio do Maracanã, enquanto ela descansa em uma cova rasa. Como uma “maldição da estirpe” dos heróis trágicos, aos heróis de Nelson não é permitido vencer – uma perspectiva de acentuado pessimismo expressionista. Essa marca aparece também em seu Noronha, de *Os sete gatinhos*, que se submete ao trabalho de contínuo na câmara dos deputados e mantém as aparências familiares por acreditar na sua possibilidade de redenção, o casamento da sua filha caçula ainda virgem. Ao descobrir a gravidez de Silene, e ter a consciência da sua condição de miséria perene, nada mais vale o esforço de tentar manter as forças equilibradas. Noronha, então, passa a construir a própria justiça, caminhando, dessa forma, para o próprio aniquilamento. Ou ainda em Arandir, de *Beijo no asfalto*, que na realização do gesto que o salvou de uma vida de pequenezas, o último beijo em um desconhecido que morria, iniciou sua própria *via crucis*. Em suma, para se realizarem, os protagonistas de Nelson, à exceção de Oswaldinho, em *Anti-Nelson Rodrigues*, sempre perdem ao final, retomando mais uma vez a ideia dos paradoxos como ponto de partida da sua escrita.

Ainda nessa esteira das oposições, para além da essência das personagens, esse paroxismo se estabelece também em nível de linguagem, esteja ele inserido nos diálogos das peças, como na frase de Peixoto em *Bonitinha, mas ordinária*, “o mineiro só é solidário no câncer” (RODRIGUES, 2017b, p. 512); ou refletido nos seus títulos, como *perdoa-me por me traíres* e *viúva, porém honesta*; e nas suas interpretações sociais, ao dizer, por exemplo, que “todo devasso é casto” ou que “a adúltera é a mulher mais pura” e ainda que “sentiríamos falta do canalha honesto”. Nesses enunciados, o paradoxo se assenta no uso que o autor faz de conhecimentos vulgares, de clichês, mas subvertendo-os, elaborando com isso uma quebra do senso comum. Ele parte do clichê para romper com ele mesmo, recurso que Flora Sussekind (1993) chamou de “fundo falso das frases”, na qual a “verdade” se encontra não no que é dito, mas em uma espécie de fundo falso que conservaria dentro dele a “verdade de fato” do que o escritor quer transmitir. Para a crítica, esse uso recorrente do silogismo retórico permite ao dramaturgo externar pensamentos aparentemente absurdos, mas que conduzem o leitor e o espectador a compreender, a partir dessa mesma chave de leitura, como os pressupostos morais e os argumentos a que lança mão já concentram em si absurdos maiores. Para a dramaturga Priscila Gontijo:

O uso do entinema ou da demonstração imperfeita é uma construção que leva ao raciocínio silogístico. É um absurdo moral que está ali e, ao mesmo tempo, que desmonta o senso comum. Aquela articulação retórica aparece, mas o que está pontuado na fala dos personagens contraria o pensamento com o raciocínio acabado, prefigurado. Esse conceito atravessa todos os diálogos de Nelson e é da ordem do paradoxo: tem um modo de enunciar, mas a enunciação quebra com essa platitudo moralista. O fundo falso das frases revela o absurdo moral, desmonta o senso comum, o raciocínio prefigurado (SOARES, 2018, p. 52).

E da mesma forma como o dramaturgo transcende o clichê por um viés filosófico, questionador, também por meio da poesia ele atribui outro olhar ao elemento vulgar. Isso aparece refletido nos diálogos em formas inusitadas, como a sensação de alívio e consolo de Arandir ao ver o copo de água: “Água linda!” (RODRIGUES, 2017b, p. 376), e na liberdade que o palco ganha com as tragédias cariocas, como na poesia cênica da corrida de Aurora e Bibelot para realizarem o ato sexual, em *Os sete gatinhos*, “Começa o breve e desesperador balé do ato amoroso. Simbolicamente, os dois estão se despindo. Arrancam de si roupas imaginárias. [...] Então, à distância, sem se tocarem, vivem o bárbaro desejo” (RODRIGUES, 2017b, p. 179). E talvez nisto resida o maior paradoxo de Nelson Rodrigues: da poética do desagradável, da qual assolaria o tifo e malária na plateia, ele fez uma poesia do vulgar.

Observando, portanto, o percurso dramaturgico de Nelson Rodrigues, vê-se como os anos cinquenta evidenciam uma mudança natural na perspectiva estética do autor, que compreendeu tanto o nível cênico das suas obras, quanto o do drama. Sem empenhar nenhuma diretriz ou manifesto artístico, Nelson pretendeu fazer um teatro sério, no qual as questões fundamentais do homem fossem investigadas. Assim, nesse exercício de observação humana, o dramaturgo se dedicou às duas que mais o intrigavam, o amor e a morte. A partir das várias representações que esses dois signos poderiam apresentar, o desejo foi a força motriz para que esse paradoxo se estabelecesse sob diversas medidas – fosse em nível mítico, trágico ou realista. Nesse contexto, no seu primeiro momento de escrita, que antecede os anos de 1950, Nelson começou seus experimentos voltando-se ao subjetivo, àquilo que estava represado sob as forças mentais. Para esse ambiente psíquico, o Expressionismo promoveu ao dramaturgo a possibilidade de construir tanto uma cena moderna, quanto de materializá-lo sob a perspectiva do inconsciente coletivo, como são os casos das tragédias míticas; e do ponto de vista individual, como acontece com as peças psicológicas, cuja construção dramática parte necessariamente dos influxos mentais das personagens. A presença expressionista, dessa maneira, ocupa nessa fase não somente a dimensão de construção do drama, como também os recursos cênicos que compunham esse universo de abstração e pessimismo.

Contudo, ao mergulhar na realidade da cidade, nos anos cinquenta, absorvendo dela seus ruídos e vulgaridades, Nelson passou a olhar ao entorno do próprio homem, procurando entender não mais quais eram as questões que o angustiavam, mas como essas se davam no dia a dia. É desse período que nascem as peças do bloco das tragédias cariocas. Se observada a ordem cronológica de escrita, percebe-se como até *Valsa n°6*, em 1949, o dramaturgo cultivava uma linguagem mais onírica, ao passo que depois da publicação de *A falecida*, em 1953, o universo dramático de Nelson saiu das penumbras do inconsciente e deixou o sol da praça Saenz Peña inundá-lo. Nessa trajetória, a publicação de *Viúva, porém honesta* sai ligeiramente da curva, pois partiu de motivações pessoais e não estéticas do autor. De modo que das dez peças escritas depois da década de cinquenta, nove conservam o mesmo impulso estético, a exploração da condição trágica do homem no seu cotidiano. Nesse sentido, paradoxalmente, ao ser mais realista, naturalista (o que não o impediu de tornar o palco mais plástico), Nelson foi mais universal, pois havia acertado o sentido trágico da existência humana.

Nessa perspectiva, a experiência expressionista estabelecida nos primeiros anos de escrita proporcionou ao dramaturgo, na composição das suas tragédias cariocas, uma abordagem que possibilitava a construção de verdades por meio do subjetivismo das suas personagens, de modo a criarem versões da realidade e lançarem sua própria concepção da justiça trágica. Com isso, o diálogo expressional se ressignificou. Da preocupação com a construção da cena e da atmosfera e o estado mental de suas personagens, na fase mais madura da sua poética do desagradável, Nelson direcionou a perspectiva subjetivista na projeção das realidades que sufocam os seus heróis, seja por meio da repetição de um relato até que ele ganhe o estatuto de verdade, seja pelo descortinamento da condição trágica do homem moderno.

5 O TEATRO DO NORDESTE E A POÉTICA DRAMATÚRGICA DE HERMILO BORBA FILHO

Ser escritor no Brasil é uma desgraça como qualquer outra.

(Hermilo Borba Filho¹⁹)

A proposta de renovação do palco brasileiro instalada por Paschoal Carlos Magno com o Teatro do Estudante do Brasil terminou por educar não somente a plateia brasileira, mas também outros interessados em teatro. A primeira apresentação de *Romeu e Julieta*, em 1938, vista por Hermilo Borba Filho, impressionou profundamente o jovem crítico, rendendo-lhe matéria para um artigo publicado dois anos depois²⁰, em 1940, no jornal recifense *Diário da manhã*. Nela, destacava importância do TEB, ressaltando tanto a figura de Paschoal como um grande mestre e incentivador, quanto os aspectos da encenação: o figurino, a iluminação e os demais elementos manipulados para que se realizasse aquela montagem de proposta verdadeiramente moderna (REIS, 2008). Passados sete anos desde a primeira peça do grupo, quando esteve em Recife para uma palestra em janeiro de 1945, Carlos Magno aproveitou o ensejo para se encontrar com os artistas ligados ao teatro pernambucano, o que incluía Hermilo, que havia divulgado essa conferência em um artigo na sua coluna “Do meu caderno de teatro”, no *Jornal do Commercio* (CARVALHEIRA, 2011).

Incitado pelo projeto de Magno, pela possibilidade de dirigir um grupo teatral que trabalhasse uma cena moderna – desde a seleção dos textos até as novas técnicas de encenação difundidas pelos países ocidentais de maior representatividade teatral –, Hermilo conduziu, oito meses depois, a reestruturação do Teatro do Estudante de Pernambuco²¹. Em setembro desse mesmo ano, foi organizada por Felipe Gomes²² e Joel Pontes, integrantes da Campanha do

¹⁹ BORBA FILHO, 1972 in: COREEYA; ALVES, 2007, p. 147.

²⁰ Em toda sua carreira de homem ligado ao teatro, e consequentemente às letras, Hermilo Borba Filho contribuiu em seis jornais recifenses (*Folha da Manhã*, *Jornal Pequeno*, *Diário da Noite*, *Diário de Pernambuco*, *Jornal do Commercio* e *Jornal da Cidade*) e em três paulistas (*Última Hora*, *Correio Paulistano*, *Movimento*) (CARVALHEIRA, 2011). Suas contribuições mais regulares foram no *Folha da Manhã*, de 1947 a 1950, quando assinou sua coluna de teatro "Fora de cena" (REIS, 2008), e no *Diário de Pernambuco*, de 1971 a 1976, publicando crônicas (BEZERRA; ALVES; CORREYA, 2000).

²¹ Anterior à fase de coordenação de Hermilo, o Teatro do Estudante de Pernambuco esteve vigente em outros dois momentos. O primeiro, em 1940, quando estudantes de Direito, dirigidos por Raul Priston, representaram a peça de Paulo Gonçalves, *1830*. E o segundo, na Campanha do Ginásio Pobre, uma fase mambembe do grupo, em virtude da necessidade de angariar fundos para o aluguel das salas de aula destinadas aos alunos atendidos pela Campanha (BARBOSA, 2011).

²² Presidente do Diretório Central dos Estudantes, fundou em 1948 outro grupo de teatro amador, o Teatro Universitário de Pernambuco (TUP), que manteve "montagens ininterruptas até 1952. A partir daí, suspendeu suas atividades, a elas retornando em 1956 e prolongando-se até 1968, quando deixou de atuar nos palcos do Recife"

Ginasiano Pobre²³, a 2ª Semana de Cultura Nacional, realizada no Gabinete Português de Leitura de Pernambuco, cujas discussões apresentadas partiriam de Otávio de Freitas Júnior, que falaria sobre psiquiatria social; de Gilberto Freyre, que encerraria o ciclo com a palestra "Povo, província, estudante e arte"; e de Hermilo Borba Filho, que apresentaria "Teatro, arte do povo", a ampliação de uma exposição que havia sido dada quinze dias antes, numa mesa de diálogos do Rotary Clube do Recife, intitulada "O teatro: arte popular" (PONTES, 1990).

Das três ofertas de discussão, a voltada ao teatro foi a de menor procura²⁴. Os poucos que compareceram, sentaram-se ao redor de uma das mesas do Gabinete Português e desse encontro saíram os primeiros integrantes da nova fase do Teatro do Estudante de Pernambuco. Foram eles: Galba Pragana, Genivaldo Wanderley, José Guimarães Sobrinho e Joel Pontes, o elo entre Hermilo e o TEP, aos quais se agregaram posteriormente Ariano Suassuna, Aloísio Magalhães, José Laurêncio de Melo e Gastão de Holanda, formando o grupo que trabalharia, com alguns percalços principalmente nos anos finais, entre 1946 e 1953, período no qual estudavam na Faculdade de Direito do Recife (CARVALHEIRA, 2011, p. 134)²⁵. Essa fala de Hermilo, segundo Pontes (1990), enaltecia os feitos do teatro moderno, afirmando-o como arte coletiva, que caminhava rumo ao apogeu que conheceram Ésquilo e Sófocles. Isso, porque, para o diretor de 28 anos, depois da derrota nazifascista e dos traumas causados pela Segunda Grande Guerra, Jean Cocteau e seus monólogos sentimentais já não se comunicavam com o mundo de 1945, faltava a identificação com o cotidiano, era preciso o mergulho psicológico de Henrik Ibsen transplantado em uma personagem de carne e osso.

Começava dizendo que o teatro moderno caminhava para o apogeu dos tempos de Ésquilo e Sófocles [...] Em seguida, mostrava o Renascimento como um eclipse do teatro ("por ser um movimento de artes individuais, ao passo que o teatro é uma arte coletiva") e a reação que se esboçava através dos teatros de massa. "Nós marchamos - com a derrota do nazi-fascismo [sic] - a passos de gigante para um mundo melhor. Se não o atingirmos, que importa? Nenhuma luta é vã. A nossa época não hesita mais entre a arte de um Cocteau, que lança fogos de artifício em uma peça como **Les Chevaliers de la Table Ronde** e a arte de um Ibsen, que produziu **Um inimigo do povo**, protestando contra a fraude e a mistificação". A lembrança de Ibsen era pouco

(CADENGUE, 2011, p. 221). Em 1961, Hermilo dirigiu para o grupo *O eclipse* (1961), de José Carlos Cavalcanti Borges.

²³ Segundo Luiz Maurício Britto Carvalheira (2011, p. 123), "a Campanha do Ginasiano Pobre foi fundada em 29 de julho de 1943, pelo alagoano Felipe Tiago Gomes, e alguns companheiros, com o objetivo de criar ginásios populares, inteiramente gratuitos, para atender aos estudantes carentes". A campanha mudou ainda de nome duas vezes (em 1945, chamou-se Campanha para Ginásios Populares, e em seguida, Campanha Nacional de Educandários Gratuitos), antes de ser conhecida, ainda hoje, como Campanha Nacional de Escolas da Comunidade (<http://www.cnec.br/>).

²⁴ Em partes, devido à chuva torrencial que caía naquele dia e que espantou a plateia do evento como um todo (PONTES, 1990).

²⁵ Contribuíram com o grupo ainda o compositor Capiba, Lula Cardoso Ayres, artista plástico, e Vicente Fittipaldi, o maestro que tentava popularizar a Orquestra Sinfônica do Recife (VIEIRA, 2019), fazendo do TEP mais que um grupo de teatro, mas um movimento cultural (BORBA FILHO, 1976 in: CORREYA; ALVES, 2007, p. 200).

incisiva no encaminhamento do raciocínio, pelas referências às implicações políticas do teatro. Em todo o caso, repercutia com violência no ambiente da província. E mais ainda as idéias [sic] de que “o teatro brasileiro deve atuar sobre o público com a exaltação do carnaval e do futebol”. Lembrava então o caminho para o apogeu: aproveitamento dramático dos assuntos brasileiros (PONTES, 1990, p. 71-72, grifos do autor).

Esse posicionamento crítico a favor de novas formas no teatro era, na verdade, compartilhado pelo encenador desde meados de 1939, quando começou a frequentar a casa de Álvaro Lins e, conseqüentemente, a escrever críticas a espetáculos e a dramaturgos. Sobre essa bagagem cultural, Luiz Maurício Carvalheira (2011, p. 140) diz que o Hermilo da década de quarenta já era um “intelectual estudioso, preocupado com a arte e o teatro, com a literatura, mantendo-se a par dos problemas culturais da atualidade”²⁶. Nesse contexto, quando publicou no *Jornal do Commercio* a crítica à peça de Nelson Rodrigues²⁷, *Vestido de noiva*, em 1944, Hermilo já refletia em termos maduros sobre dramaturgia e teatro. Na análise à obra carioca, não escapou à sua observação a construção das personagens por meio de uma poesia de fatos e acontecimentos, que revelaria, na sua opinião, uma noção apurada de teatralidade por parte de Nelson.

Consonante a isso, também em 1944, seguindo a linha dos autores modernos, o dramaturgo transplantou um texto clássico para o cotidiano do século XX ao escrever a peça *Electra no circo*, uma releitura da tragédia orestiana ambientada no universo do picadeiro, publicada nove anos depois do seu primeiro texto para o teatro²⁸. Na *Electra* hermiliana, há a recuperação dos conflitos humanos denunciados pelos gregos, como o dilema entre a vingança e a justiça, mas repensados a partir da perspectiva do homem moderno, sujeito da própria história, que tenta pensar o mundo pelo traço da razão. Para Luís Reis (2008, p. 325), pesquisador do pensamento teatral de Hermilo, o que se destaca nessa e nas outras tragédias subsequentes escritas pelo autor (*João sem terra* (1947) e *A barca de ouro* (1949)) “é a busca da universalidade no trato de questões humanas atemporais, como o amor, a loucura, o destino,

²⁶ Esse conhecimento adquirido por meio da leitura, a maneira de Hermilo de se atualizar com o mundo, levou-o a assumir um posicionamento sempre *avant-garde*, influenciando diretamente o conteúdo das críticas às peças e aos espetáculos sobre os quais escrevia. O que gerou, em alguns episódios, embates ideológicos nas páginas dos jornais com Mario Melo, Ariano Suassuna e Valdemar de Oliveira, que representaram, em situações distintas, reações mais conservadoras. Apesar da forte discordância com Valdemar, seu maior interlocutor, os dois teatrólogos trabalharam juntos no Grupo Gente Nossa (GGN) e no Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), grupo fundado pelo diretor recifense, que manteve funções entre 1940 e 2008. Borba Filho contribuiu com o TAP de 1942 a 1945 e, posteriormente, dirigiu encenações em 1958, 59 e 61. Junto com Valdemar escreveu ainda a peça *Soldados de retaguarda* (1944), vencedora do Prêmio Agamenon Magalhães (REIS, 2008; BORBA FILHO, 2007a).

²⁷ “Vestido de Noiva”. *Jornal do Commercio*, 03/09/1944.

²⁸ Escrita em 1935, *A felicidade*, assim como outras peças do autor, não aparece nos três volumes da dramaturgia de Hermilo Borba Filho publicada pela Funarte e que compõem o *corpus* dessa pesquisa. Nesse sentido, a análise da trajetória dramaturgica de Hermilo se volta às doze peças publicadas e acessíveis.

a violência, o desejo, a vingança, o arrependimento e a morte", um desafio constante à racionalidade. Com essa obra, portanto, o dramaturgo teria dado um dos pontapés para o estabelecimento de uma postura estética cada vez mais definida em relação à cena e, conseqüentemente, à literatura dramática.

Ainda segundo Reis (2008, p. 59), esse encenador dos anos quarenta “queria um teatro moderno não apenas tão bom quanto, mas que fosse, ao mesmo tempo, diferente [ao que se fazia na Europa], original. Ele queria um teatro que descobrisse suas marcas próprias, e que embora partindo de modelos estrangeiros, não se limitasse a copiá-los”, dotando-o de uma expressão “que transcendesse o particular e o local sem perder sua peculiaridade” (CARVALHEIRA, 2011, p. 140). Nessa perspectiva, portanto, Hermilo Borba Filho encontrou no teatro de estudantes um local de experimentação, no qual poderia colocar em prática seus preceitos, baseados não somente nas leituras, mas também nas experiências teatrais anteriores em outros grupos recifenses, como no Grupo Cênico Espinheirense (GCE)²⁹, de Augusto Almeida; no Grupo Gente Nossa (GGN), de Samuel Campêlo; e no TAP, de Valdemar de Oliveira; que foram importantes na construção da sua poética teatral³⁰ – seja por aproximação das práticas cênicas, como no caso de do GCE, ou por oposição, como aconteceu com o TAP, pois, ao contrário do que pretendia o encenador, o grupo: "estava marcando passo, não progredia. Eu estava então estudando teatro mais seriamente, mais profundamente, e achei que o caminho não era aquele" (BORBA FILHO, 1996 *in*: CORREYA; ALVES, 2007, p. 207).

Assim, ao reinaugar o TEP, Hermilo sedimentou aquilo que há alguns anos preconizava como norte para o engrandecimento do teatro feito no Brasil, a modernização do teatro nacional, assim como pretendia também Paschoal Carlos Magno, com o Teatro do Estudante do Brasil. O encenador pernambucano, porém, além de se voltar aos clássicos, como o diplomata, propunha fazê-lo a partir da redemocratização do teatro e da renovação dramaturgica no país. Uma vez que seus espetáculos eram montados todos a partir de obras literárias dramáticas, na sua opinião de encenador, não se poderia renovar a cena sem antes renovar também a dramaturgia que a alimentava. Por isso a preocupação de Hermilo e do TEP em lançar autores novos, cujos interesses literários estivessem voltados aos temas nacionais.

²⁹ Esse grupo foi importante na formação teatral de Hermilo, pois, teria sido nele onde teve as suas primeiras experiências como encenador, montando a peça *Fruto proibido*, de Oduvaldo Vianna, e *Divino perfume*, de Renato Vianna (CADENGUE, 2011).

³⁰ Desses, apenas o Grupo Gente Nossa era profissional. Quando Hermilo saiu de Palmares para continuar os estudos em Recife, graças à indicação de Miguel Jasseli, seu antigo professor em Palmares, ele migrou com o emprego de ponto garantido na companhia de Samuel Campêlo, ganhando dois mil réis por semana.

A retomada oficial das atividades do grupo aconteceu em 13 de abril de 1946, na Faculdade de Direito do Recife, um dos espaços mais seletivos da cidade e de onde sairia a primeira campanha de popularização do teatro pernambucano. Em cima das mesas da biblioteca, com os cenários improvisados de Lula Cardoso Ayres, o TEP encenou *O segredo* [1935], de Ramón J. Sender, e *O urso* [1888], de Anton Tchekhov:

Pensamos numa nova etapa e escolhi duas peças que foram **O urso**, de Thecov [sic], e **O segredo**, de Sender. Esta atendia perfeitamente o que nós pretendíamos. [...] era uma peça antinazista, uma peça cuja ação decorria num campo de concentração nazista, e respondia muito mais ao ponto de vista político do que o artístico. A peça de Thecov [sic], claro, estava mais ligada ao enfoque artístico. Mas eu acho que, em certas épocas, de crise, o homem precisa ser politizado, o teatro deve, como qualquer arte, não se abstrair da política, quer dizer, tem de entrar na discussão (BORBA FILHO, 1970 *in*: CORREYA; ALVES, 2007, p. 207-208).

Refletindo sobre a composição do programa, a seleção consciente dessas dramaturgias revela o espírito revolucionário de Hermilo. Por um lado, com a peça de Sender, o diretor evidenciava tanto sua natureza insurgente, seu posicionamento crítico sobre as velhas formas, defendendo a liberdade do homem; quanto sua faceta questionadora, ao levar ao palco uma peça cujo objetivo era atingir diretamente a consciência da plateia, fazendo-a refletir. Por outro lado, evidenciava da mesma forma seu apreço estético pela literatura dramática moderna, observadora do seu tempo, testemunha ocular da crise na sociedade burguesa, nova tanto em termos estéticos quanto temáticos.

Contudo, não apenas sobre a natureza de Hermilo falam esses dois trabalhos. Neles, estão concentrados também os dois eixos que alicerçaram o pensamento teatral do TEP, absorvidos das inquietações do seu diretor: a redemocratização e a modernização do teatro. *O segredo*, antes de mais nada, denunciava o cerceamento da possibilidade humana de existir, reclamava a redemocratização da vida, questão mais ampla de que o encenador se apropriou e que desenvolveu especificamente sob a seara do teatro, tanto em relação à seleção temática, quanto ao espaço físico inacessível aos bolsos do povo. Já com a peça russa, a modernização abria a fórceps a possibilidade de esse homem consciente refletir sobre a própria existência ao se ver no palco desnudado³¹. Por isso a empolgação de Hermilo na palestra do Gabinete Português ao se referir a um “apogeu” do teatro moderno, assim como conheceram Ésquilo e Sófocles, porque, tal qual o teatro clássico na sua época, o teatro moderno voltava a colocar o

³¹ Esse desnudamento, inclusive, é um elemento recorrente no trabalho literário de Hermilo. Reiteradas vezes o escritor fala como se desnudou para escrever a tetralogia ou como suas personagens narrativas não falam sobre sexo, mas sobre as questões íntimas do ser humano, a fim de descortiná-lo. Sobre *Deus no pasto* [1972], especificamente, na entrevista a Raimundo Carrero para o *Diário de Pernambuco*, ele afirma que o romance trata de “um HOMEM inteiramente despojado, sem nada, nu de corpo e alma” (BORBA FILHO, 1972 *in*: CORREYA; ALVES, 2007, p. 101). Um homem, além do bem e do mal.

homem para questionar a si e ao mundo. Função essa que o teatro burguês de *boulevard*, herdeiro do francês dos anos vinte, havia retirado das pautas cênicas do país, e cuja presença ainda era dominante nos palcos nacionais, pois apenas dois anos separavam essa de outra estreia: a do teatro moderno brasileiro.

Para reforçar a linha de atuação do grupo, antes das representações, Hermilo fez a leitura do manifesto escrito por ele para esse momento de volta, a fim de demarcar as novas diretrizes a serem seguidas. Nela, o diretor defendia abertamente que o Teatro do Estudante teria “uma função revolucionária, lutando contra a mercantilização e o aburguesamento da arte, fazendo com que o povo assista às representações sem a impressão de que está diante de uma cópia ou de uma caricatura da vida” (BORBA FILHO, 1946 *in*: BORBA FILHO, 2005, p. 31). Além disso, dizia ainda que o grupo procuraria “abolir, sempre que for possível, os cenários pintados com as mesmas cores já usadas milhares de vezes já gastas, que dão às montagens esse caráter convencional de coisa morta” (BORBA FILHO, 1946 *in*: BORBA FILHO, 2005, p. 31).

Nessa leitura do manifesto, Hermilo terminou por empreender três marcos para o teatro pernambucano. O primeiro, diz respeito ao funcionamento do Teatro do Estudante de Pernambuco, um espaço popular de acesso à arte, uma vez que, a partir dessa fala e dessas encenações, teve início o período de produção teatral de um grupo que se tornou fundamental para o teatro feito não somente em Pernambuco, mas no Nordeste de um modo geral. Visto que, durante o período de existência do TEP, subiram ao palco *A sapateira prodigiosa*, de Frederico García Lorca, em 1947; *A casa de Rosmer*, em 1948, e *Quando despertamos dentre os mortos* (a primeira montagem no Brasil), em 1949, ambas de Ibsen; *Édipo-Rei*, de Sófocles, em 1949; e *Otelo*, de Shakespeare, em 1951, no repertório internacional. E no nacional, foram montadas ainda *O vento do mundo* (1948), em 1950, e *Três cavaleiros a rigor*, em 1953, escrita no mesmo ano, ambas de autoria de Hermilo; e *A cabra cabriola* (1948), *Mãe da lua* e *A caipora*, três peças de um ato que compuseram um mesmo espetáculo em 1952 – o que revela, também, o apreço do diretor tanto pelo teatro clássico e pelo moderno nas escolhas da peça, quanto pelos autores nacionais e o seu empenho em movimentar o circuito teatral da cidade.

A segunda contribuição significativa que envolve a leitura do manifesto do TEP diz respeito sobre a poética teatral do próprio encenador. Nesse documento, *Teatro: arte do povo*, Hermilo concatenou suas preocupações artísticas, algumas já compartilhadas nas palestras e nos artigos publicados anteriormente, quando chamava atenção para o teatro feito na Grécia Antiga, no teatro medieval, no Elisabetano, ou no espanhol (sobretudo aquele que fazia Lorca). Para ele, o teatro feito no Brasil deveria fazer parte da vida da cidade, assim como acontecia

nessas épocas, nas quais espetáculos eram proporcionados gratuitamente às várias camadas sociais. Desse modo, a fim de integrar o teatro ao povo, o encenador o defendia como uma arte fundamentalmente popular, e como tal deveria ser executada pensando em uma aceitação igualmente popular. Os seus temas, nesse sentido, deveriam ser retirados daquilo que o povo compreendesse e estivesse apto a discutir (BORBA FILHO, 1946 *in*: BORBA FILHO, 2005).

Ora, se o homem vai ao teatro para se ver, se questionar, para refletir sobre a realidade, era preciso, então, fazer algo com que essas pessoas excluídas socialmente, analfabetas em sua maioria, se vissem também no palco, porque, ao se perceberem, elas passariam a refletir criticamente acerca do mundo. Era imprescindível, pois, fundir duas questões importantes, a encenação de uma obra que problematizasse as questões humanas à identificação da plateia com o conteúdo da peça:

já não mais estamos na época da *torre-de-marfim* [sic], na qual prevalecia a concepção de arte pela arte. O artista não pode ficar indiferente às aspirações da humanidade, às lutas, ao sofrimento. Não pode ficar apático, fechado em sua arte, burilando palavras e publicando coisas apenas eruditas, sem finalidade. A função do artista, na hora que passa, é despertar nacionalidades, lutar pelos oprimidos, amenizar o sofrimento, expondo-o sem subterfúgios para que mais facilmente sejam encontrados os remédios (BORBA FILHO, 1946 *in*: BORBA FILHO, 2005, p. 26).

A realidade pernambucana, no entanto, agia contrária a isso, a começar pela privatização do teatro. E, nesse sentido, havia duas formas de fazê-lo: a primeira era temática. As peças que subiam ao palco na década de quarenta no Recife alimentavam, boa parte delas, o gosto alienante da burguesia, que preferia um teatro exuberante e sem muito conteúdo. Assim, eram constantes as representações dos seus pequenos costumes e seu cotidiano superficial, que em nada se aproximavam às questões da terra, da cultura, e menos ainda do povo. A segunda privatização, por sua vez, tinha a ver com a questão financeira efetivamente, visto que, não somente cobrava-se caro pelo ingresso ao teatro, como os prédios onde estavam situados eram suntuosamente ornados³², o que de certa forma contribuía para essa segregação social, uma vez que o povo não podia pagar para ter acesso e, quando havia ingressos disponibilizados, essas mesmas pessoas não se sentiam pertencentes àqueles ambientes (BORBA FILHO, 1996 *in*: CORREYA; ALVES, 2007). Enxergando a defasagem estética e o aburguesamento da “arte do povo”, Hermilo propunha, então, essa redemocratização do teatro a partir do próprio povo:

³² Um exemplo é o Teatro Santa Isabel, principal palco da capital pernambucana. Nele, se realizavam a maior parte dos espetáculos que aconteciam em Recife, desde os estrangeiros até os produzidos na cidade, como é o caso das peças representadas pelo Teatro de Amadores de Pernambuco anteriores à aquisição do próprio teatro. Ainda que o edifício em si não fosse o responsável pela exclusão do povo, os valores sociais atribuídos a ele terminavam por afastar essas pessoas da casa de espetáculos.

O que o Teatro do Estudante pretende realizar é a redemocratização da arte cênica brasileira, partindo do princípio de que, sendo o teatro uma arte do povo, deve aproximar-se mais dos habitantes dos subúrbios, da população que não pode pagar uma entrada cara nas casas de espetáculos e que é apática por natureza, de onde se deduz que os proveitos em benefício da arte dramática serão maiores levando-se o teatro ao povo em vez de trazer o povo ao teatro [...]. De nada valem os decretos governamentais de amparo ao teatro brasileiro, quando o mal é mais profundo, quando vem de uma arte dramática que não reflete o pensamento do povo, que continua negando os desejos do povo, sem procurar resolver seus problemas, apresentando pequenos caso sentimentais burgueses, manifestações anti-sociais [sic] que não representam as aspirações do povo (BORBA FILHO, 1946 *in*: BORBA FILHO, 2005, p. 23-24).

Conforme acreditava o diretor do grupo, o teatro deveria ser feito e existir em função do povo, que teria o instinto natural do espetáculo: “é comum vermos na rua a aglomeração que se faz em volta de um camelô. Não é somente para comprar as suas drogas que a multidão o cerca – porque quase sempre nada compra – mas para ver a encenação do homenzinho” (BORBA FILHO, 1946 *in*: BORBA FILHO, 2005, p. 25). Assim, ao propor a redemocratização do teatro nacional, Hermilo tentava executar uma arte pensada a partir dessa identificação com o popular, ressaltando, para isso, as peculiaridades da cultura. Partindo desse pressuposto e observando que o Brasil é dividido por regiões bem delimitadas culturalmente, para pensar uma arte brasileira, e por isso moderna³³, o encenador acreditava que era preciso antes que ela fosse regional, que absorvesse os temas locais, de modo a estabelecer um diálogo direto com a sua plateia³⁴ ao se reconhecer representada em cima do palco. Nessa perspectiva, fundamentado pelo manifesto, Hermilo incorporou definitivamente às suas escolhas vanguardistas a identidade regional do Nordeste, a fim de alcançar uma universalidade artística, desenvolvendo, nesse sentido, um pensamento regionalista:

Anda-se à procura de argumentos e temos dentro de casa os maiores assuntos, as grandes histórias, os dramas enormes, cheios de vida, de intensidade, de potência. O nosso dever é despertar o povo, fazê-lo sentir que é a origem e que é o fim, que a arte dramática brasileira encontra nele seu filão criador e que podemos dar ao nosso teatro um caminho real, um caminho largo, universalizando esses motivos. É preciso que se teatralizem as histórias heroicas do povo dos ABC dos cegos da feira, o drama do amor sangrento de Lampião com Maria Bonita, o sacrifício de Zumbi dos Palmares e, assim, far-se-á arte teatral para o povo. É preciso fazer teatro infantil com as lendas

³³ Vale lembrar que, em 1945, pensar em um teatro genuinamente brasileiro era uma visão moderna, porque, diferente da poesia e da prosa, da música, da pintura, que na década de 20 assumiram esse discurso de busca a uma identidade nacional, o teatro até 1942 ainda estava preso a uma expressão romântica, alienado às revoluções estéticas que eram empreendidas nos meios artístico e intelectual brasileiros.

³⁴ Tanto no TEP quanto no TPN, Hermilo se preocupou que a sua plateia fosse composta essencialmente pelo povo. Assim, além da temática ser popular, o acesso ao espetáculo também deveria sê-lo. As representações, nesse caso, eram pensadas para serem feitas em praças, vilas de comerciários, pátios de fábrica e outros espaços ocupados pelas camadas mais pobres – o que excluía apresentações em grandes espaços, como o Teatro Santa Isabel. No entanto, devido à falta de investimentos e apoio do governo, situação que se repetiu nos dois grupos, Hermilo se viu obrigado a se apresentar para plateias burguesas, a fim de angariar fundos e continuar com a proposta de levar teatro ao povo, e porque era necessário manter financeiramente a si, aos outros integrantes e ao próprio grupo.

maravilhosas da caipora, do lobisomem, do saci-pererê, de Iemanjá, fazer um teatro caracteristicamente brasileiro, dando-lhe o seu caráter popular, o seu verdadeiro caráter (BORBA FILHO, 1946 *in*: BORBA FILHO, 2005, p. 30)³⁵.

Isto posto, percebe-se como a leitura desse texto pretende marcar, oficialmente, o início de uma investigação estética do encenador, em certa medida já iniciada anteriormente, mas acentuada nesse período de direção frente ao TEP. Ao se voltar para a terra, o Hermilo encenador tomou os temas populares como elemento constitutivo e essencial à feitura da sua encenação, penetrando na cultura nordestina, especificamente nas raízes populares do Nordeste, definindo-as como o cerne da sua pesquisa cênica. Na década de quarenta, no entanto, nos palcos brasileiros, assim como não existia um espaço aberto para uma cena moderna, tampouco existia representatividade da cultura nordestina na dramaturgia brasileira – com uma ressalva para os espetáculos de riso, como o de Cornélio Pires, *Brasil pitoresco – viagem de Cornélio Pires ao Norte*, apresentado no Teatro Fênix, em 1926, e escrito para que o público risse dos costumes pitorescos, esquisitos e ridículos dos “irmãos do Norte” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011). Ou seja, para existir um espetáculo de fato moderno desse teatro popular pensado por Hermilo, era preciso antes criar uma dramaturgia verdadeiramente popular, e por conseguinte nordestina. Nessa vereda, as peças e as montagens hermilianas inauguraram aquilo que Paschoal Magno chamou de Teatro do Nordeste³⁶ e que representa o terceiro marco relativo à leitura do manifesto do TEP na biblioteca da Faculdade de Direito.

A partir da prática teatral defendida naquele discurso (que foi alimentada posteriormente pelo Concurso de Peças promovido pelo grupo em 1946³⁷) e das suas próprias dramaturgias, Hermilo Borba Filho inaugurou também uma estética cênica, a do Nordeste, fomentando diretamente dramaturgos como Aldomar Conrado, Ariano Suassuna, Aristóteles Soares, Isaac Gondim Filho, José Carlos Cavalcanti Borges, José de Moraes Pinho, Osman Lins e Sylvio Rabello, abrindo o filão de trabalho, inclusive, para a dramaturgia de Luiz Marinho

³⁵ Nesse sentido, tanto Hermilo quanto Nelson tinham consciência da importância de se voltar ao povo a fim de criar uma identificação com a plateia. Nos textos pernambucanos, a partir de uma perspectiva rural, nos cariocas, por um viés urbano, da zona norte do Rio de Janeiro, com as suas gazes enroladas nas pernas com varizes e seu cheiro de suor.

³⁶ Em *O teatro brasileiro moderno*, Décio de Almeida Prado se refere à “Escola do Recife”. Como Hermilo assimilou o nome “Teatro do Nordeste”, esta dissertação utiliza também essa nomenclatura. Cf. PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

³⁷ Sobre o regulamento do concurso de peças, Luiz Mauricio Carvalheira diz: “O regulamento, publicado pela primeira vez em [24] outubro de 1946, previa um prazo longo, de quase um ano, para a entrega das peças concorrentes. Em seu segundo parágrafo lemos o seguinte: ‘O fundador do Teatro do Estudante, no Brasil, tendo tido o conhecimento da obra idealista e revolucionária que os estudantes realizam em Pernambuco, sugeriu a criação de um Concurso de Peças, para o qual seria o doador do primeiro prêmio que teria o nome de Prêmio Nicolau Carlos Magno, em homenagem à memória do seu pai, um grande idealista que foi amigo da mocidade e apaixonado pelas coisas do teatro’” (CARVALHEIRA, 2011, p. 192-193).

nos anos sessenta (VIERA, 2019)³⁸. Nesse sentido, além de ter marcado o início da sua direção frente a um grupo que foi substancial no teatro realizado na década de quarenta no Nordeste e de ter intensificado sua pesquisa de encenador mergulhando na cultura popular, Hermilo estreou também com aquele manifesto a “estética do Nordeste”, uma linguagem cênica que serviria de guarda-chuva para abrigar não apenas para os desdobramentos dentro do próprio teatro, como o sistema cênico implementado pelo encenador no TPN ou o Movimento Armorial de Suassuna na década de 1970, como também fecundou um palco que receberia mais tarde a dança de Antônio Nóbrega e ainda o cinema, com a filmografia de Guel Arraes, ambos nos anos noventa e nos dois mil.

Desse modo, observando a proposta de Hermilo para a modernização do teatro, sobressaem dois diálogos decisivos para a constituição da sua poética teatral, cruciais tanto para a sua atividade de encenador, quanto para a sua escrita dramaturgica. O primeiro deles se estabelece com García Lorca, poeta da terra, e para o diretor: “o maior dramaturgo espanhol do século vinte na Espanha” (BORBA FILHO, 1968, p. 237). No que tange ao escritor hispânico, o interesse de Hermilo por ele se revelava desde os primeiros artigos publicados nos jornais do Recife, nos quais promulgava a necessidade de se modernizar o palco brasileiro. O diretor brasileiro se apropriou das ideias e das palavras do espanhol sobre a perspectiva de teatro do povo e as agregou ao discurso organizado no manifesto do TEP, definindo e delimitando, a partir disso, o seu entendimento de popular³⁹:

Não posso deixar de citar as palavras pronunciadas pelo grande poeta e dramaturgo Federico García Lorca, barbaramente assassinado pelo fascismo, em contraposição às palavras de Sêneca, a que me referi acima⁴⁰: "o teatro é um dos mais expressivos e úteis instrumentos para edificação de um país e o barômetro que marca a sua grandeza ou o seu declínio. O teatro é uma escola de pranto e riso e uma tribuna livre onde os homens podem denunciar morais velhas e enganadoras e explicar com exemplos vivos normas eternas do coração e do sentimento do homem. Um povo que não ajuda e não fomenta o seu teatro, se não está morto está moribundo". Toda razão com García Lorca, porque o teatro é, acima de tudo, uma arte essencialmente popular no sentido mais elástico da palavra. Claro que não me refiro a uma arte popular como a cerâmica, por exemplo, feita pelo povo, elaborada por mãos incultas, independente do

³⁸ Sobretudo, após a montagem em 1957, em São Paulo, de *O auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, por Clênio Wanderley, cuja encenação representa uma virada na sua carreira de encenador e na dramaturgia brasileira, mediante a inserção do Nordeste nas discussões estéticas do teatro nacional.

³⁹ E não somente a ideia de incorporar o popular à prática do teatro foi absorvida de Lorca, mas também a ideia de um teatro itinerante. Em 18 de setembro de 1948, no Parque 13 de Maio, o TEP inaugurou “A Barraca”, com a peça de Ariano Suassuna *Cantam as harpas de São* (Nessa mesma ocasião, foi inaugurado o Teatro de Bonecos do TEP). Projetada pela Base Naval do Recife, ela era feita de ferro, madeira e lona, em grandes proporções, o que dificultava sua locomoção e que culminou na desistência desse projeto devido às dificuldades de transporte. A Barraca terminou sendo doada aos doentes do Hospital Oswaldo Cruz. Nesse mesmo dia, no 13 de Maio, foi inaugurado o do TEP.

⁴⁰ A menção de Hermilo é à fala de Sêneca "Não há nada mais funesto para os bons costumes que as representações teatrais" (BORBA FILHO, 1946 in: BORBA FILHO, 2005, p. 24).

movimento cultural. O teatro é arte popular por seu nascimento - pois teve a sua origem nas festas pagãs dedicadas a Dionísio - e pela sua finalidade. [...] O teatro é feito para o povo, vive em função do povo, é uma arte popular, a mais democrática de todas as artes (BORBA FILHO, 1946 *in*: BORBA FILHO, 2005, p. 24).

Partindo da perspectiva de Hermilo, para ele, a região Nordeste em si, “a mais trágica e a mais poética do Brasil” (BORBA FILHO, 1964 *in*: CORREYA; ALVES, 2007, p. 70), equiparava-se a um drama de alto nível, uma vez que ambientava a tragédia das secas, o trabalho escravocrata da cana-de-açúcar e o cangacerismo. Como bem retrataram os escritores brasileiros que se voltaram às questões da terra, como João Cabral de Melo Neto ou Graciliano Ramos, é gente que luta, que sofre, que é explorada. São essas vivências que interessam ao povo e com as quais ele se identifica – e, em alguma medida, que ele compreende. Essas personagens que compõem a história do Nordeste, como Lampião ou Zumbi do Palmares, estão imersas no cotidiano do povo, nas feiras livres, na boca dos cantadores. Para o Hermilo do manifesto do TEP, era preciso que se fizesse “teatro com esse material e a multidão sairá das feiras para as casas de espetáculos e daí partirá a compreensão para as obras de elite. Que se acostume primeiro o povo com os dramas que vivem dentro do seu sangue” (BORBA FILHO, 1946 *in*: BORBA FILHO, 2005, p. 28).

Nesse contexto, ao tomar as questões da terra para compor sua dramaturgia e alicerçar seu teatro, outro diálogo se faz evidente, desta vez, com o regionalismo de Gilberto Freyre, como um desdobramento intelectual, eco do Congresso Regionalista do Recife, realizado em 1926, um momento decisivo para o pensamento intelectual sobre o Nordeste e sobre a modernização do país. O regionalismo freyreano pregava que, para se manter erguida a cultura, era preciso antes que se voltasse às mais profundas tradições de cada região, da própria terra, pois, somente assim, seria possível assegurar a sustentação cultural necessária para incorporar, como pretendiam os modernistas do Sudeste, as inovações que chegavam da Europa. Esse voltar-se às tradições revela similarmente como Gilberto também se posicionava contra a burguesia novidadeira que apreciava a exportação de tudo o que consumia, desde hábitos alimentares a conceitos de arte.

Antes de olhar para o outro para falar de si, Freyre pretendia olhar para si para entender a si próprio. Dessa forma, tal qual para entender a cultura nordestina era preciso estudar as suas tradições mais tenras, para entender esses fenômenos da terra, seria necessário partir das próprias experiências para melhor mensurá-las. Dessa maneira, o sociólogo lançava mão de uma perspectiva mais subjetiva em detrimento da crença positivista naturalista de que a apreensão da realidade pudesse ser feita de modo exato e fotográfico por meio de métodos teórico-metodológicos. Esse posicionamento crítico deixa transparecer outra aproximação cara

ao pensamento freyreano, sua afinidade com a interpretação expressionista de mundo, submetendo o exterior ao que lhe é interior. De acordo com o professor de Teoria da Literatura da Universidade Federal de Pernambuco, Anco Márcio Tenório Vieira, essa relação de Gilberto com o Expressionismo era manifestada desde 1922, época da sua estadia em Berlim, no seu “diário de adolescência e primeira mocidade”. Segundo Vieira (2010), a obra do pernambucano se mostra:

fortemente materialista, colocada em cima da produção material humana (seja ela simbólica ou não) – o vestir, o comer, o falar, a sexualidade, o construir, o morar... –, como se exige de um bom antropólogo, Freyre inova ao se colocar, enquanto ser dotado de experiências humana e subjetiva, na interpretação do seu objeto. Em sua obra, a realidade material, a teoria e o método são submetidos, ou filtrados, à sua subjetividade interpretativa, da mesma maneira que essa subjetividade interpretativa é filtrada e medida pela realidade material, a teoria e o método científicos. O uso de imagens expressionais na obra de Freyre é o que parece dar vivacidade à sua narrativa científica (VIEIRA, 2010, p. 55).

Partindo dessa concepção interpretativa, não seria mais o discurso conceitual que cativaria o leitor, mas o discurso imagético, conferindo força à palavra poética. Nessa perspectiva, a geração nordestina da prosa regionalista de 1930 começou a legitimar as suas memórias sociais, pautando-se na construção de narrativas a partir das experiências dos próprios autores, porém, sem um apelo ufanista, pois assumia também um posicionamento crítico acerca das circunstâncias. Como é o caso de José Lins do Rego, que viu no movimento de Freyre a seara para o seu trabalho artístico, reconstruindo a região nordestina a partir das suas recordações desde a infância, contrapondo-as à realidade de falência daquele momento – falência essa tanto econômica, quanto social. Passado esse desdobramento primeiro da década de vinte, no qual os escritores se voltaram à produção de narrativas que oscilavam entre os mitos do Nordeste, como o problema da seca que havia virado uma questão nacional desde 1877, e as causas econômico-sociais, os escritores que surgiram na década de 1940, conscientes das potencialidades artísticas da região, perceberam que era preciso dar relevância a outro discurso, o de resistência. Para isso, eles atualizaram as imagens folclóricas, preservando as questões da tradição, mas, dessa vez, tomando o povo, e conseqüentemente sua cultura e sua revolta, como elemento poético.

Nesse entrecho, encontra-se também Hermilo Borba Filho, que se apropriou dessa premissa e a atualizou a partir da busca pela identidade do teatro nacional, não mais em comparação aos elementos estrangeiros, mas olhando para dentro de si, da própria produção cultural, como o fez, além de Gilberto Freyre, Mário de Andrade, em *O turista aprendiz* [1976], livro fruto das suas viagens e pesquisas sobre a cultura e o folclore brasileiros em 1927 e 1928,

marcando um dos descobrimentos culturais do Brasil. Nesse sentido, em vista dessa relação com o pensamento freyreano, a valorização da região Nordeste em Hermilo se apresenta expressiva como consequência tanto desse espírito decorrente do movimento regionalista de 26, que ainda constituía parte da reflexão dos intelectuais recifenses na década de quarenta, quanto do tempo que passou no Grupo Gente Nossa. Isso porque Samuel Campêlo esteve diretamente envolvido com o movimento, tanto contribuindo com um capítulo para o *Livro do Nordeste* [1925], quanto no congresso de vinte e seis⁴¹.

O contato com o GGN, portanto, foi decisivo na sua formação de encenador, ao revelar a importância da valorização do regional. A preocupação do diretor pernambucano era construir uma arte nacional, dos temas aos autores, que se adequasse ao ambiente cultural de onde seria retirado seu material de representação. É justo nessa perspectiva que ele mais se aproxima a Freyre, quando decide limitar sua região e a toma para, a partir dela, propor um novo modo de observação da cultura, pautado nos temas do povo. Assim, a equação freyreana de “tradição, região e modernidade” foi assimilada por Hermilo e transformada nos três pilares que sustentam a sua produção teatral, que, nessa fase dos anos quarenta, pode ser traduzida em “popular, Nordeste e Expressionismo”, cuja influência se deve tanto a Freyre, quanto a Lorca e Eugene O’Neill, outro escritor de quem era admirador. Para o dramaturgo pernambucano, o recurso que possibilitaria a junção entre o popular e o erudito dentro do teatro seria conciliar as novas dramaturgias de temas nordestinos a uma estética que as transmutasse em uma linguagem cênica moderna, nesse caso, recorrendo ao Expressionismo.

Nesse contexto, as peças escritas por Hermilo correspondem, antes, aos preceitos cênicos buscados por ele (nesse caso, na direção do TEP): uma cena marcadamente regionalista e, sobretudo, popular, que utilizasse de linguagens modernas de autores do teatro ocidental. Para isso, o Hermilo dramaturgo mergulhou no folclore nordestino (nas histórias e nas lendas que compõem o imaginário da região), criando um ambiente para desenvolver os objetivos da sua dramaturgia. Textos que possuíam a identidade cultural do povo aliada à arte erudita da escrita teatral, atribuindo às obras recursos expressionistas cênicos, como os efeitos luminosos de claro e escuro e a incorporação do *ballet* na cena; e narrativos, como o conflito entre gerações, a caracterização de personagens por tipos sociais, mas, principalmente, a construção

⁴¹ Samuel impregnou seu grupo com o espírito do Congresso. Promulgou junto com Elpídio Câmara a encenação de dramaturgos brasileiros e pernambucanos; ademais da profissionalização dos atores e do corpo técnico; e da representação do seu repertório tanto em teatros tradicionais, como o Santa Isabel e o do Parque, como em outros palcos alternativos da Região Metropolitana do Recife e do interior do estado (VIEIRA, 2019). Dessas três diretrizes, duas foram recuperadas e atualizadas por Hermilo no TEP, já a profissionalização – ou a tentativa disso – aconteceu posteriormente com o TPN.

do drama a partir dos sentimentos dos protagonistas, cujos conflitos externos são frutos, antes, dos dilemas individuais e subjetivos.

Na entrevista concedida a Sebastião Uchoa Leite, em 1964, para o *Jornal do Commercio* (CORREYA; ALVES, 2007), Hermilo pôde falar mais amplamente sobre a sua dramaturgia e as fases de escrita pelas quais atravessou em busca de um ideal popular. Para o dramaturgo pernambucano, esses “ciclos de escrita” podiam ser divididos em três. O primeiro seria o “da terra, da região”, composto por *Electra no circo*, *João sem terra* e *A barca de ouro*, textos nos quais o escritor fundiu os mitos gregos aos nordestinos, “no seu aspecto mais literário e poético” (BORBA FILHO, 1964 in: CORREYA, ALVES, 2007, p. 58-59). Acerca dessas produções dramáticas pioneiras no percurso da sua poética dramatúrgica, o autor explica que:

na fase do Teatro do Estudante de Pernambuco, em que se lutava pela fixação do autor nacional, quis dar o exemplo e escrevi três peças: **João sem terra**, que inaugurou o Teatro Duse, de Paschoal Carlos Magno, no Rio de Janeiro; **A barca de ouro**, montada pela companhia de Graça Melo, e **Electra no circo**, montada por Geraldo Queiroz no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (BORBA FILHO, 1996 in: CORREYA; ALVES, 2007, p. 211, grifos do autor).

Essas três peças, portanto, além de inaugurarem a face regionalista do teatro brasileiro e a escola que Hermilo começava a desenvolver, a do Teatro do Nordeste, consagram a concretização do diálogo empreendido por ele com a tríada freyreana na concepção da sua poética: a tradição popular, da região Nordeste, sob as lentes da estética expressionista. Para isso, Borba Filho utilizou a relação do homem com a terra e o ambiente, sobretudo o rural – seu campo de observação por excelência –, como acontece em *João sem terra* (1947) e *A barca de ouro* (1949), e se apropriou das narrativas orais nordestinas e das personagens do imaginário e das manifestações populares, como é o caso do *Auto da mula do padre* (1948), um drama-ballet que usa como base a lenda da mulher do padre, no qual as imagens construídas revelam muito dos costumes locais e dos julgamentos morais da sociedade, fruto de um discurso religioso predominante no Nordeste. E assim como há uma multiplicidade na escolha dos temas, é possível vê-la também quanto ao gênero, que variava de acordo com a necessidade do espetáculo, como ocorre em *A cabra cabriola* (1948), um texto de um ato e dois quadros feito para teatro de bonecos do TEP, no qual a lenda nordestina foi transformada em farsa a fim de despertar o interesse pelo teatro em crianças.

Um parêntese se abre nessa mesma entrevista ao *Jornal do Commercio*. A peça *O vento do mundo*, escrita também em 1948, não foi mencionada. De certo, porque a tragédia de Ájax foge aos apelos regionalistas das suas primeiras produções, dando face a outra questão: o homem moderno em si. Nela, interessa ao autor explorar como aquelas personagens

tradicionais, ambientadas a uma consciência moderna, se entendem frente às próprias contradições. Para isso, atualizou a natureza dos conflitos dramáticos, que passaram a nascer não mais de uma causalidade, mas da relação do homem consigo mesmo e com o mundo que o cerca. Ao passo que Ajax tem as ações do passado absorvidas pelo coro, sua família o despreza pela indiferença e pelas humilhações. Diferente das tragédias clássicas, que defendiam o sofrimento individual como forma de restituição da ordem coletiva, esse herói se sentenciava não pela condenação dos seus atos, mas pela consciência deles e, antes ainda, de si. O conflito, portanto, se estabelece não mais no coletivo, mas dentro do próprio protagonista. Essa imersão no universo das tragédias, porém, compunha parte do programa teatral de Hermilo, que pretendia tanto sondar a natureza humana por meio dos conflitos dessas personagens, investigando seus sentimentos e suas controvérsias, quanto aproximar o povo do teatro clássico, educando-o artisticamente. Atrelando essas duas preocupações, suas demais peças se coadunam por perseguir um ideal nítido: a identificação cada vez maior com o imaginário popular, a fim de aproximar o teatro do povo.

Seguindo a lógica da sua organização, o segundo seria o de “peças da burguesia”, ao qual o dramaturgo associou *Três cavalheiros a rigor* e *Um paroquiano inevitável* (BORBA FILHO, 1964 in: CORREYA, ALVES, 2007), escritas em 1953 e 1954, respectivamente, obras essas que se debruçam sobre os costumes da pequena burguesia, cravando-lhe duras críticas. Nessa mesma perspectiva, mas também não citada pelo dramaturgo, está *As moscas*, escrita seis anos depois, em 1960, cuja atualidade, inclusive, é evidente. Nessa peça, Hermilo deixa à mostra a sordidez do jogo de interesse pelo capital que domina não somente a política brasileira, mas também o jornalismo e os grandes empresários, que não medem esforços para não perder seus privilégios. Para compor esse cenário, o dramaturgo cria um conflito social a partir da rejeição aos judeus – fazendo alusão, de certa forma, aos velhos ideais de higienização social, postura essa assumida pelos mais ricos em relação às camadas mais pobres da sociedade – e a imagem ignorante e fútil da alta burguesia, que prefere alimentar os luxos dos cachorros de estimação ao povo que morre por conta da peste de moscas causada pelo próprio prefeito para ganhar dinheiro com o superfaturamento da caça à praga. Esse mesmo sentimento de repulsa, que aparece transposto por meio das situações abjetas, revela uma série de críticas mordazes, que reaparecem sete anos depois em *A porteira do mundo*, no período no qual o protagonista Hermilo trabalha na companhia de petróleo *Glory Oil Company of Brasil* e convive com os donos do petróleo.

Em ambas as obras, Borba escancara o universo burguês por meio da representação da futilidade de promover festas para as cadelas de estimação. Contudo, nessas duas cenas especificamente, outro elemento se repete, a relação entre o olhar-se no espelho e o reflexo da consciência crítica dos dois protagonistas, contrários àquele cenário. No segundo livro da tetralogia, Hermilo revela: “Vi-me, refletido no espelho, de copo na mão, participando daquela farsa e logo senti uma náusea forte” (BORBA FILHO, 2010, p. 49); ao passo que Davi, o judeu da peça, confessa afastando-se da cena que presencia: “Felizmente não existe um espelho nesta sala. Eu morreria de vergonha com a minha cara” (BORBA FILHO, 2007. P. 114). Esse procedimento de intercâmbio de cenas, fábulas e personagens é apontado por Luís Reis (2008) e Luís Roberto Leite Farias (2017) nas suas pesquisas. Segundo os dois autores, seria somente em *Agá* e em *Os ambulantes de Deus*, ambas narrativas escritas na década de setenta (1974; 1976), que se poderia encontrar elementos de peças escritas anteriormente, como *O bom samaritano*, de 1965, que apareceria nesses dois textos, e *Um paroquiano inevitável*, de 1954, que teria sido inserida apenas no romance. A demonstração em *A porteira do mundo*, nesse sentido, já anunciaria na década de sessenta o rumo que tomaria a literatura produzida pelo escritor pernambucano dez anos depois.

Assim, observando esse primeiro indício de uma escrita experimental na prosa, percebe-se como é a partir dos anos 1960 que Hermilo passa a investigar cada vez mais os limites entre o drama e a prosa, entre a vida e a arte. Essa mudança é reflexo do período no qual viveu em São Paulo e aprofundou seus estudos sobre teatro, alargando sua imersão cultural brasileira e europeia. E não apenas nos romances isso se evidencia. As peças, sobretudo, acompanharam essa necessidade de experimentar do Hermilo encenador dos anos sessenta. Vale salientar, com isso, que esses ciclos de escrita da sua dramaturgia não se sucederam linearmente no tempo, seguiram, antes, as suas pesquisas desenvolvidas frente ao TEP e, posteriormente, as outras que o intelectual conduziu sozinho.

Nessa seara, a terceira fase da escrita hermiliana, que ele mesmo chamou de “precursora do teatro popular brasileiro”, teria iniciado em 1948, com a publicação de *Auto da mula do padre*, ao qual se agregou depois, em 1961, *O cabo fanfarrão* (BORBA FILHO, 1964 in: CORREYA, ALVES, 2007), uma farsa de elementos populares. Nela, ganham destaque os temas e as personagens das histórias do povo, que introduzem à fábula de *Miles Gloriosos* [206 a.C.], transposta da comédia latina de Plauto ao ambiente nordestino (REIS, 2008), o ritmo dos versos dos cantadores das feiras livres. Contudo, diferente do auto que a antecede cronologicamente, nessa peça, Hermilo introduz uma perspectiva cênica nova: a quebra da

quarta parede⁴². Recurso esse que o conduziu a uma pesquisa ainda mais intensa acerca dos espetáculos populares, levando-o a criar um sistema cênico próprio, no qual a erudição e o popular passam a se complementar além da dramaturgia na encenação.

Do tempo que esteve em São Paulo, trabalhando como encenador profissional e como jornalista, atuando como crítico de teatro no jornal *Última Hora* e na *Revista Visão*, Hermilo assimilou duas questões decisivas que contribuiriam para a mudança na sua abordagem cênica. A primeira remetia à modernidade implementada nos palcos paulistas. Na sua opinião, apesar das várias contribuições para o teatro que se fazia no Brasil, ela ainda era espelhada em uma abordagem europeia, aos moldes das tendências artísticas parisienses. Para além das questões que envolvem as divergências ideológicas entre as modernidades cosmopolita e regionalista, Hermilo entendeu, a partir daquelas vivências, que não havia, ainda, uma encenação estritamente brasileira. Ele havia percebido, na realidade, que para isso não se tratava somente de se apropriar dos temas nacionais e com eles compor um texto dramático conservando as formas estrangeiras, mas de elaborar uma linguagem cênica nacional, contemplando desde a dramaturgia até os cenários o seu recorte regionalista e, no seu caso especificamente, popular.

Nesse contexto, pouco interessado em se espelhar nos moldes europeus, após viver cinco anos em São Paulo, Hermilo Borba Filho voltou para Recife, em 1958. O cenário para a produção teatral da cidade, na época, prometia ficar menos árido devido à inauguração do curso de teatro instalado na Escola de Belas Artes, integrado à Universidade do Recife⁴³, onde assumiu o cargo de professor e lecionou a disciplina “História do espetáculo” (PONTES, 1990). Segundo Reis (2008, p. 204), “apesar das dificuldades enfrentadas, teve importância decisiva para o teatro recifense dos anos 1960 [o curso de teatro]. Nessa época, as ações mais expressivas da cena local eram quase sempre concebidas por pessoas direta ou indiretamente ligadas à universidade”. A instituição, portanto, teria desempenhado um papel fundamental não somente

⁴² A parede imaginária que separa a plateia do palco e que conserva a ilusão teatral. Com o objetivo de fazer as pessoas se conscientizarem dos horrores da guerra e da exploração capitalista, Bertold Brecht, dramaturgo e encenador alemão, propôs no seu sistema cênico, que chamou de Teatro Épico, a ruptura dessa ilusão, dentre outras formas, por meio da quebra da quarta parede. Esse procedimento consistia na interrupção da peça para os atores se voltarem à plateia lembrando-lhes que aquilo a que assistiam era apenas uma história e que fora dali as pessoas morriam e eram exploradas de verdade. Incluída em outros contextos, a quebra da quarta parede se refere a essa interação da personagem com a plateia. Apesar de esse conceito ganhar notoriedade com Brecht, Hermilo vai buscar essa referência nos espetáculos populares do Nordeste, sua fonte por excelência, principalmente no Bumba meu boi.

⁴³ Hoje, chamada de Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

para a história do teatro pernambucano ao formar novos atores (que se organizaram em grupos de amadores fomentando a cena local com encenações modernas, trabalho antes feito apenas pelo TEP), mas também para o exercício de pesquisa sobre o folclore nordestino que Hermilo empreendeu mais intensamente na década seguinte, resultando no processo de amadurecimento da sua poética teatral.

A partir dos anos sessenta⁴⁴, Hermilo, somando a experiência paulista ao aprofundamento dos estudos teatrais, passou a amadurecer sua compreensão sobre o elemento popular no teatro que fazia, voltando o foco mais intensamente para o trabalho no Teatro Popular do Nordeste, grupo que de fato se alinhava aos seus preceitos cênicos. Para Luís Reis (2008), a existência do TPN pode ser dividida em três fases: a primeira delas teria se estendido de 1960 a 1962; a segunda teria ido de 1966 até 1970; e a terceira teria sido em 1975, quando o grupo morreu por inanição. No período inicial, o TPN se identificava como o continuador dos trabalhos do TEP, contudo, estabelecia também novos diálogos. Três deles valem a pena serem destacados, pois influenciaram diretamente os rumos tomados pelo grupo, marcando, dessa forma, algumas diferenças entre o Teatro Popular e o Teatro do Estudante.

O primeiro desses intercâmbios se estabeleceu com o curso da universidade, cuja escola era formada por professores mais arejados, como Aloísio Magalhães, Joel Pontes e José Carlos Cavalcanti Borges, preocupados em estudar o teatro dito “sério” e com o qual tiveram contato nos anos quarenta com o TEP. O TPN se encarregava, portanto, de absorver esses alunos formados, atuando como um espaço de profissionalização, uma vez que a grade curricular do curso se preocupava em promover “um aprimoramento cultural e não especificamente profissional” (BORBA FILHO, 1959 *in*: REIS, 2018, p. 33), funcionando, dessa forma, como um projeto de extensão da universidade. O segundo diálogo estabelecido foi “o alinhamento com princípios cristãos, apreço por um ideal de justiça cristã, baseada no amor e na caridade” (REIS, 2018, p. 50), que refletia tanto o momento no qual Hermilo se encontrava, o de união com Leda Alves, que o levou a redescobrir sua fé católica, quanto a tendência religiosa dos

⁴⁴ Além das experimentações na prosa, em 1960, Hermilo fundou o TPN, coordenou e publicou a antologia *Teoria e Prática do Teatro* (um livro que reúne textos de dramaturgos, encenadores e personalidades dos teatros feitos na Europa e nos Estados Unidos. Figurando entre eles, encontra-se também o próprio Hermilo Borba Filho, que já naquela época era um dos maiores pensadores sobre a arte feita no Brasil, principalmente o teatro); e inaugurou o Teatro de Arena do Recife, junto com Alfredo de Oliveira. O vínculo do encenador, no entanto, não se estendeu por muito tempo, já que os rumos do Arena não percorriam a experiência popular. Ainda assim, no ano de abertura, foram encenadas por Hermilo *Marido magro, mulher chata* [1957], de Augusto Boal, e *Eles não usam black-tie* [1958], de Gianfrancesco Guarnieri; e em 1961, *Canção dentro do pão* [1953], de Raimundo Magalhães Júnior, e *A farsa da boa preguiça* [1961], de Ariano Suassuna – todos, textos de autores nacionais e dedicados ao teatro moderno.

integrantes do grupo, que, em sua maioria, se identificavam com o catolicismo mais progressista pregado no estado.

O terceiro diálogo decisivo para o caminho percorrido pelo TPN foi assumido como estatuto antes mesmo da sua estreia, na carta que Hermilo escreveu a Ricardo de Almeida Brennand, em 1959, a fim de angariar financiamentos para os futuros trabalhos do grupo. Nela, o encenador lançava mão da filiação ao teatro de Jean Vilar, reclamando o Teatro Popular do Nordeste como herdeiro do Teatro Nacional Popular da França (TNP), deixando claro seus objetivos estéticos e agregando um caráter de profissionalismo ao grupo – o que, com o TEP, não era possível. Com isso, preocupava-se também em se afirmar como um grupo antenado, a seu modo, com as tendências europeias e que não se pretendiam “passadistas”, como ficaram conhecidos equivocadamente tanto Gilberto Freyre quanto aqueles que se identificavam com a pauta regionalista:

O TPN inspira-se, por outro lado, no Théâtre National Populaire, de Jean Vilar, tomando-se a designação “popular” no sentido de oferecer ao público as obras de maior apelo artístico em relação à maneira de sentir as plateias. E ainda mais: crenças de que o público necessita de autores e que o autor é o único elemento eterno no teatro, não se podendo falar em teatro nacional sem escritores próprios, os que compõem o TPN farão representar os dramaturgos brasileiros, particularmente os da nossa região, ao lado dos clássicos e dos modernos que se enquadram no espírito que os anima (BORBA FILHO, 1959 *in*: REIS, 2018, p. 33).

Para Hermilo, o TNP representava a possibilidade de concretização daquilo que ele perseguia, um teatro moderno feito para o povo a partir de uma grande dramaturgia. Partindo da noção de popular de Lorca, aquela que permeou o início da construção da sua poética teatral quando esteve frente ao TEP, Hermilo se aproximou nessa fase a outra perspectiva de popular, a de concepção de um teatro popular, um espaço que congregasse o povo e que para ele fosse oferecido um produto de qualidade. Além disso, adotava também um caráter de profissionalismo, desde a manutenção do grupo à formação do elenco. Esse diálogo reflete, na mesma medida, como outras questões se tornaram prioridades na sua perspectiva cênica. Não se tratava somente de criar uma dramaturgia popular, mas de possibilitar que toda a engrenagem funcionasse para que houvesse de fato uma cena popular. Assim, ao assumir essa filiação, Hermilo revelava como sua preocupação naquele momento estava voltada para outros elementos cênicos além do texto, por isso um encenador passava a ocupar esse lugar de referência na equação freyreana – base da sua poética teatral –, atualizando o conceito de popular do encenador.

Para conseguir criar e manter o seu teatro, Vilar partiu de um ideal que provinha de dois objetivos: “i. abrir o teatro a um público novo; ii. fazer os grandes textos brilharem sem sufocá-

los sob o decorativo e o embelezamento” (ROUBINE, 2003, p. 133). Para isso, foram propostas montagens de encenações em espaços não convencionais avaliando as limitações impostas pelos novos ambientes. Segundo Jean-Jacques Roubine (2003), pesquisador de teatro, avaliando as coerções impostas pelos lugares, Vilar propôs uma nova estética centrada no ator, tornando esse o cerne da representação, uma vez que o espaço oferecido não contaria com cenários. Caberia, portanto, ao encenador, dar vida ao espetáculo por meio do jogo de luz, da composição do figurino, da discreta marcação cênica, mas sem, no entanto, abrir mão das obras do “grande” repertório – o que o levou a expandir sua seleção dramática desde as obras clássicas até os textos estrangeiros e os até então desconhecidos na França, as obras modernas e as contemporâneas a ele. A ideia original do diretor francês consistia em inventar um teatro de unificação social, logo, o palco à italiana, com suas divisões socioeconômicas dos camarotes ao poleiro, não poderia ser o *locus* da representação. Sua solução, então, foram “os assentos da comunhão dramática”. No entanto, Brecht e Sartre alertaram que:

é claro que o banqueiro poderá ficar ao lado do operário durante duas horas; não será por isso que deixará de ser banqueiro, e em nenhum instante renunciará à sua ideologia de banqueiro. Essa unificação contribuirá sobretudo, de maneira ambígua, para impor às categorias populares os valores burgueses dominantes... (ROUBINE, 2003, p. 134).

Em outras palavras, o teatro que se promulgava popular ainda respondia, no final das contas, a uma lógica burguesa, porque o conceito de popular naquela época não era, muitas vezes, o de cultura produzida pelo povo, mas o de cultura feita para o povo, ou seja, aquelas que pretendiam emancipar as camadas mais economicamente desfavorecidas. Embora Hermilo estivesse à frente nesse quesito, uma vez que aliava o espaço cênico à escrita dramaturgica popular, essa questão que envolveu o Teatro Nacional Popular também alcançou o TPN. Tal qual Vilar, Hermilo não teria visto seu projeto se concretizar completamente. Ao longo dos anos, ele entendeu que a ideia de “teatro popular” não teria sido inteiramente realizada, porque, de um lado, a plateia ainda continuava majoritariamente burguesa, tanto pela necessidade de se fazer espetáculo com bilheteria para a manutenção do grupo, quanto pelo acanhamento da plateia operária em ir ao espaço teatral, ainda que sem ostentações, como foi o caso da casa de espetáculos do TPN. E, por outro lado, o povo não se identificava com o teatro erudito, ainda que mergulhado no imaginário e nas formas da arte popular nordestina. Contudo, apesar desses impasses sobre a legitimação do popular no TNP, Vilar conseguiu, em 1951, após quatro edições do Festival de Avignon, que esse teatro se convertesse em uma necessidade para o Estado, de modo que passou a ser financiado por ele, o que não ocorreu com Hermilo, por mais que tenha tentado.

Assim, ao estabelecer esse vínculo com o Teatro Nacional Popular, Hermilo unia renovação cênica aos antigos propósitos:

O Teatro Popular do Nordeste (T.P.N.) representa aquêle [sic] mesmo espírito de 1946, de reação contra um teatro acadêmico, esclerosado, frívolo e sem ligação com a realidade. [...] Somos o mesmo grupo que fêz [sic] questão de valorizar, como fonte de literatura e teatro, a poesia popular nordestina, realizando no Santa Isabel, um torneio de cantadores em 1946. Somos o mesmo grupo que iniciou, em nossa comunidade, o teatro ambulante, com uma “Barraca”, inspirado em Lorca e que estreou no Parque Treze de Maio, com um espetáculo em homenagem a êle [sic]. [...] Somos o mesmo grupo que estimulou, fundou e encenou as primeiras manifestações de uma dramaturgia nordestina, escarnekida e combatida a princípio, hoje respeitada em todo Brasil como aquela que mais representa o que nossa tradição, nossos contos e mitos, nosso romanceiro e nosso espírito populares têm de mais verdadeiro e profundo (BORBA FILHO, 1959 *in*: REIS, 2018, p. 23).

Com o intuito de continuar o trabalho iniciado no TEP, Hermilo e o TPN insistiam (1) na conscientização do teatro como artefato artístico e não somente passatempo; (2) na democratização do acesso ao teatro; (3) na promoção do autor nacional a fim de cultivar uma dramaturgia nacional moderna; (4) na convicção do caráter pedagógico do teatro, como agente do aprimoramento crítico pessoal e coletivo. Nesse sentido, pensando na associação à universidade e nesse trabalho “educativo”, percebe-se como o TPN era mais do que uma companhia de teatro, era antes um “centro capaz de agregar e de aperfeiçoar artistas, técnicos e intelectuais ligados às artes cênicas, ao passo que contribuiria para a formação de plateias cada vez mais aptas a consumir um teatro de arrojada investigação artística” (REIS, 2018, p. 35). O que o TPN pretendia, de um modo geral, era dar continuidade ao projeto inicial do Teatro do Nordeste por meio de espetáculos populares, intercalando as encenações dos autores nordestinos com os textos clássicos, a fim de “educar” sua plateia.

E assim como aconteceu com o TEP, a história desse novo grupo também foi marcada por um manifesto no qual indicavam-se as filiações e as diretrizes seguidas. Esse, no entanto, não foi o ponto de partida para o início dos trabalhos cênicos, ao contrário dos amadores. O Manifesto do TPN foi escrito mais de um ano após a encenação de *A pena e a lei*, de Ariano Suassuna, em 1960, peça com a qual o grupo estreou no Teatro do Parque. Embora assinado tanto por Hermilo quanto por Ariano, as duas figuras centrais do TPN nessa fase, o documento foi redigido pelo futuro criador do Movimento Armorial (HERMILO..., 2019, 17’47”), refletindo, em outras instâncias, a sua perspectiva estética cristalizada. Nesse documento, Ariano voltou-se para o passado, recuperando as mesmas intenções de trabalho do grupo anterior dirigido por Borba Filho, ecoando palavras já ditas e ações já concretizadas, além das menções aos mesmos autores que compunham, para eles, o cânone da grande dramaturgia:

Nosso teatro é popular. Mas, popular para nós, não significa, de maneira nenhuma, nem fácil nem meramente político. Incluem-se aí os trágicos gregos, a comédia latina, o teatro religioso medieval, o renascimento italiano, o elisabetano, a tragédia francesa, o mundo de Molière e Gil Vicente, o século de ouro espanhol, o teatro de Goldoni, o drama romântico francês, Goethe e Schiller, Anchieta, Antônio José, Martins Pena e todos aqueles [sic] que no Brasil e principalmente no Nordeste, vêm procurando e realizando um teatro dentro da seiva popular coletiva. Mas não esquecemos que, as dores individuais ainda contam: e se um grande espírito, como Ibsen, escreve “Um inimigo do povo”, rompendo com o abcesso de demagogia, que infecciona boa parte do pensamento contemporâneo, sua obra se inclui dentro do programa do TPN, perfeitamente de acôrdo [sic] com a outra parte – aquela que perpassa mais a visão épica e coletiva de mundo. Repelimos uma arte puramente gratuita, formalística, sem comunicação com a realidade, uma arte frívola, estéril, sem sangue e sem pensamento, covarde e indefinida diante dos abusos dos privilégios, da fria e cega vida contemporânea, do mundo dos privilegiados sem entranhas e das sanguinárias tiranias que fingem combatê-lo. Mas repelimos também a arte alistada, demagógica, que só quer ver um lado do problema do homem, uma arte deturpada e dirigida por motivos políticos, arte de propaganda, arte que agrega ao universo da obra o corpo estranho da tese, para fazer do espetáculo um libele interessado. Acreditamos que a arte não deve ser nem gratuita nem alistada: ela deve ser comprometida [...] Nossa arte é comprometida com o homem e com o mundo: mas, por isso mesmo que é popular, mantém-se fiel ao espírito do nosso povo, vivo, vigoroso, amante da paz, religioso, irreverente e chocarreiro com o pomposo, o falso, o grandiloquente, mas respeitoso diante da verdade dos heróis, do grandioso e do trágico. Por isso, nosso compromisso não é assumido, interessadamente, apenas com o lado político da realidade: pelo contrário, é feito com o total do mundo, do que tem de mais cotidiano ao que possui de mais sagrado e transcendente (BORBA FILHO; SUASSUNA, 1961 in: REIS, 2018, p. 24-25, grifos do autor).

Semelhante ao que foi promulgado por Hermilo no Manifesto do TEP, em 1945, quando as necessidades eram outras, nesse texto, Ariano traçou para o trabalho do grupo na década de sessenta as mesmas abordagens cênicas e perspectivas dramáticas que foram empregadas para a criação de um teatro, que, nessa época, já se havia consolidado. Nessa fase, o TPN levou à cena antes de interromper os trabalhos em 1962 por falta de verba: *A mandrágora*, em 1960; em 1961, *O processo do diabo*; em 1962, subiram ao palco ainda *A bomba da paz*, talvez a dramaturgia e o espetáculo mais polêmicos feitos por Hermilo, em resposta ao MCP e a Germano Coelho⁴⁵; e *O município de São Silvestre*, de Aristóteles Soares. Devido aos problemas enfrentados em relação a um espaço para se apresentar e à frequência de público,

⁴⁵ Sobre essa peça, fala o próprio Hermilo: “*A bomba da paz* foi uma peça de circunstância, foi uma peça apenas que nasceu de uma raiva pessoal, que cometi o pecado e o mal de escrever a peça e, além de não satisfeito em escrever, dirigi a peça. Ela nasceu de uma desavença com Germano Coelho, na antiga Secretaria de Cultura, uma desavença pessoal que eu tive com ele. Então escrevi a peça para desmoralizar certos princípios que estavam me parecendo errados naquela época, e existia realmente muita coisa errada naquela época, como existia muita coisa certa, mas eu na minha cegueira embrulhei tudo e meti o pau desordenadamente. A peça não conduziu a nada. Do meu ponto de vista de católico, por exemplo, foi uma peça anticaridosa; do meu ponto de vista de político, foi uma peça absolutamente insensata, sem nenhum sentido; e além do mais, a peça de um ponto de vista dramático não tinha qualidade” (HERMILO..., 2019, 27’36”). Em virtude da recepção acalorada por parte da direita conservadora apoiadora dos militares, Hermilo retirou do conjunto das suas obras essa obra, por não acreditar que ela tivesse algum valor depois disso.

Hermilo decidiu que só voltaria a encenar com o TPN depois que conseguisse uma casa de espetáculos própria, o que só aconteceu quatro anos depois.

Foi nesse período que, mais uma vez, Hermilo refinou os seus estudos sobre o teatro e a encenação, contudo, dessa vez, voltando-se especificamente às manifestações populares nordestinas. Conseqüentemente, mudanças significativas foram operadas no pensamento teatral e na dramaturgia do encenador dos anos sessenta:

Enquanto nos anos de 1940 Hermilo fomentava um diálogo com a cultura popular, sugerindo que dela fossem colhidos temas para serem trabalhados dramaturgicamente, agora o interesse recaía menos sobre o conteúdo e mais sobre a forma. Falar sobre o bumba meu boi ainda era importante, porém torna-se mais importante observar como o espetáculo do bumba meu boi era realizado, a fim de absorver daquela fonte elementos capazes de enriquecer os trabalhos do TPN, não somente na dramaturgia, mas também, e sobretudo, na interpretação e na encenação (REIS, 2018, p. 88).

Nas pesquisas que fez sobre os espetáculos populares, Hermilo percebeu que existiam movimentos, temas, comportamentos, que se repetiam em várias manifestações teatrais pelo mundo e que guardavam um passado em comum, como a relação do teatro popular com os autos medievais e com a *commedia dell'arte*. Dessas observações, resultaram os primeiros estudos teóricos sobre os espetáculos populares nordestinos. Em 1966, o diretor do TPN publicou *Espetáculos populares do Nordeste*, livro no qual faz uma apresentação de quatro espetáculos populares: o Bumba meu boi, o Mamulengo, o Fandango e o Pastoril. Nesse mesmo ano, desenvolveu também um estudo aprofundado sobre o Mamulengo, publicado sob o título *Fisionomia e espírito do Mamulengo*, no qual problematizava o boneco como um ator inanimado que adquire uma alma e passa a promover um espetáculo. No ano seguinte, em 1967, Hermilo publicou ainda outros dois livros sobre a arte do Nordeste, revelando o valor dos folguedos dramáticos e valorizando o folclore, ao considerá-lo como um objeto de estudo científico e não mais como uma produção cultural aquém das possibilidades intelectuais e eruditas. Um deles foi *Arte popular do Nordeste*, coordenado pelo dramaturgo, que reúne pequenos textos sobre as representações artísticas nordestinas, e o livro *Apresentação do bumba meu boi*, no qual as investigações sobre a quebra da quarta parede no teatro se verticalizaram. Acerca dessa nova perspectiva de trabalho, Hermilo compartilhou em uma carta enviada ao seu amigo e também escritor Osman Lins, em 1967, em que sentido caminhavam as encenações do grupo:

O Teatro Popular do Nordeste tem um programa em relação a textos: os clássicos e os autores brasileiros. Não fugimos dessa linha. Creio na atualidade de clássico e crio justamente na medida em que o clássico vem ao encontro da nossa posição de homem da hora atual. Montei dois nesta nova fase do TPN: *O inspetor*, de Gógol, e *Um*

inimigo do povo, de Ibsen. O primeiro denunciava, dentro do espírito épico, anti-ilusionista que preside as nossas encenações, a corrupção administrativa e o ridículo das classes armadas; o segundo denunciava, ou melhor, rasgava o abscesso da demagogia e a falsa compreensão de massa. Que acontece com *Antígona*? O abuso da autoridade e a violentação do indivíduo. Não acha que isto é de uma atualidade a toda prova? Aí estão os IPMs e aí está a realidade nordestina, principalmente tendo você em vista que a “roupagem” do espetáculo induz o espectador a [rascunho] situar-se numa situação que se repete há séculos e que estamos, nela, sofrendo. Não creio que o teatro consiga interessar gratuitamente ao público, um público que, do ponto de vista didático, precisa ser reformado na medida em que deseje ser reformado. Estamos vivendo uma época terrível e cabe a nós, artistas, lutar com as nossas armas pela sobrevivência do homem no momento e sua vivência integral através de exemplos. Montamos dois autores brasileiros: Dias Gomes e Hermilo Borba Filho. O primeiro com uma denúncia – *O santo inquérito* – o segundo com uma farsa plautina à maneira nordestina, de sabor de região. E por que Antonio José? Por que somos todos nós sentimos a necessidade de ser Quixotes contra as baionetas e as bombas. Não é uma forma de luta? Além disto, a peça está dentro do espírito lúdico, do bestial, da imaginação, dos cantos, do mamulengo (Você sabia que ele escreveu a peça para um teatro de bonecos?) Todas as peças que citei estão perfeitamente enquadradas dentro da nossa linha anti-ilusionista, com bases muito menos em Brecht, por exemplo, que no Bumba-meu-boi. Quero peças brasileiras que não copiem a estética naturalista e realista, que não seja uma “talhada de vida”, um engodo, que obriguem o público a participar do espetáculo e não recebê-lo empaticamente, mas enquanto essas peças não chegam por que não lançar mão dos clássicos, amoldados às nossas necessidades, eternos? Esta é a nossa luta e a nossa função. O Nordeste é uma região que se transforma e o teatro tem de transformar-se com ela, deixando de ser puramente anedótico para ser contundente, agressivo, revolucionário, do HOMEM. E ainda mais: do HOMEM NOVO. Creio que isto significa lutar por um sentido exato de nacionalidade, em vez de nos colocarmos numa posição enquadrada (ou quadrada?), de brasileiros por brasileiros, quando o que conta são as dores do mundo: vietnamitas, dos negros americanos, de opressão capitalista e das ditaduras marxistas (BORBA FILHO, 1967 in: VIEIRA, 2019, p. 69-70).

Com essas investigações acerca da forma popular, Hermilo fundou uma nova abordagem cênica que influenciou diretamente a sua postura de diretor e de encenador na década de sessenta. Nessa segunda fase do TPN, ele havia percebido, fundamentalmente, como antes de serem sistematizadas por Brecht no seu Teatro Épico⁴⁶ as ideias sobre distanciamento, ruptura da ilusão cênica e a quebra da quarta parede já aconteciam de modo natural no Bumba, como um espetáculo que se realizava em um cenário limpo, em que a atenção do espectador se fixa apenas na representação. Para o pesquisador, a interação do capitão com o público, o fato de se dirigir a eles, por exemplo, ou no ato de tomar uma dose de cachaça conversando com alguém da plateia meio da cena, pressupunha naturalmente esses mecanismos então modernos.

⁴⁶ O *Verfremdungseffekt* (efeito de estranhamento ou distanciamento) vai de encontro à alienação que seria produzida pelo teatro aristotélico e defende que, para a reflexão crítica dos espectadores, seria necessário romper com a ilusão teatral, aliviando as tensões causadas pelo espetáculo. A quebra da quarta parede (aquela imaginária que estaria na frente do público) auxiliaria nesse processo. Ao se voltarem para a plateia e se dirigirem diretamente aos espectadores falando sobre a realidade fora dos teatros, os atores encaminhariam seu público para a razão, para a reflexão crítica. Assim, em equilíbrio, esses sujeitos da plateia poderiam refletir racionalmente sobre a sua própria condição existencial. Não seria suficiente apresentar problemas humanos, reais, mas proporcionar, também, condições racionais de julgamento (BRECHT, 1978).

Ficou claro para o encenador, portanto, como os espetáculos que aconteciam nas zonas rurais do Nordeste guardavam relações diretas com as raízes da expressão teatral. E isso ele tratou de incorporar ao seu trabalho cênico, na composição do seu palco, fosse nos elementos da *mise-en-scène*, fosse na preparação dos seus atores.

A quebra da quarta parede para Hermilo, nesse sentido, adotada a partir das observações do espetáculo popular, passou a ser empregada para além do discurso politizador descrito por Brecht, era antes um recurso artístico empregado como ferramenta para a construção da criticidade do espectador⁴⁷, como acontece nas peças escritas por ele a partir de *O cabo fanfarrão*. Desse modo, ao assumir essa postura radicalmente regionalista (do tema à forma), Hermilo Borba Filho terminou por fundar um sistema cênico que se aproximava muito daquilo que ele buscava desde o TEP, uma arte genuinamente nacional, mas que até então não havia se realizado efetivamente, uma vez que ainda recorria às linguagens estrangeiras, a exemplo do diálogo que estabeleceu com O'Neill no seu primeiro ciclo de escrita. Foi somente no TPN que o encenador conseguiu encadear tema e forma⁴⁸. Assim, a tríade Gilberto freyreana se atualizou não somente no que dizia respeito ao popular, mas à forma também, que, ao invés de recorrer às estrangeiras, o encenador passou a assimilar as nacionais oriundas dos espetáculos populares.

Dentro do que se propunha ser o Teatro do Nordeste, Hermilo definiu um jeito próprio de trabalhar com a sua pesquisa cênica, executada principalmente entre os anos de 1966 e 1971, período no qual esteve à frente sozinho do TPN. Tal como assevera Luiz Carvalheira (2011, p. 128): “mais do que um estilo de teatro, o que Hermilo buscava era essa escrita cênica” e isso, inclusive, foi externado pelo próprio encenador na carta que escreveu aos seus atores pedindo adesão artística incondicional ao seu projeto:

⁴⁷ No entanto, em alguns momentos, esse recurso cênico foi utilizado tal como no Teatro Épico. Nas peças encenadas na segunda fase do TPN, como em *O santo inquérito*, em 1967, de Dias Gomes, os atores interrompiam a encenação para relatar quem havia morrido ou estava desaparecido ou havia sido preso pelo Governo Militar (HERMILO..., 2019, 52'08"). Isso se justifica devido ao posicionamento assumido por Hermilo, bem explicada na tabela escrita para a encenação de *O inspetor*: “Por tudo isto, nós, cristãos ou não, mas gente de teatro, devemos ir ao encontro das necessidades da comunidade que vivemos, o crime consistindo na omissão. Se estamos numa hora de sobrevivência por que sonharmos com textos abstratos ou malabarismos intelectuais? Isto não seria ajuda. A ajuda é esta: agitar em nossa época os problemas que nos avassalam” (BORBA FILHO, 1967 in: REIS, 2018, p. 120-121).

⁴⁸ Testemunha disso foi o pesquisador alemão Gerald Moser, professor na Universidade Estadual da Pensilvânia, estudioso da cultura brasileira. Em uma viagem ao Brasil, havia passado por Belém, Fortaleza, São Luiz, Natal e João Pessoa em busca de um “teatro brasileiro”, mas sem render-lhe muitos frutos. Em Recife, viu o anúncio do espetáculo *Cabeleira aí vem*, uma peça completamente pernambucana, desde a dramaturgia até os técnicos de montagem, que lhe despertou o interesse imediato. No Sobrado do TPN, o estudioso alemão viu o espetáculo três vezes: “Nas duas noites seguintes [à primeira vez], segundo relato de Joel Pontes, voltou a ver a peça, registrando todo o áudio do espetáculo com um gravador portátil. Dizendo que, para o professor Moser, o TPN ‘cheirava-lhe aos teatros de bolso off-Broadway’, o artigo descreve, de modo bem sintético, como ele reagiu à proposta estética do conjunto recifense: ‘ficou preso à poltrona sem piscar o olho nem durante o intervalo’” (REIS, 2018, p. 139).

Estou convencido, depois de tantos anos de estudo, de pesquisas ao vivo e experiências, que posso lutar com rendimento contra a idéia [sic] simplesmente realista e burguesa [sic] do teatro que se pratica hoje em dia. A revolução pretendida terá de partir de um estilo de representar absolutamente novo [sic] que possa convencer o público da sua participação no mistério do espetáculo que, no nosso caso, deverá ser o de uma admirável comunhão. Para isso serão preciso meses [sic] de trabalho para a descoberta de valores [sic] ocultos de cada um dos atores que deverão ser dirigidos nesse sentido. [...] Necessito de um engajamento total para realizar o meu plano, sem tempo determinado, embora com a liberdade de crítica e reformulações que se fazem inclusive do meu sistema, porque da mesma maneira que, como encenador, não pretendo dirigir bonecos que me imitem, no plano humano, da convivência social, respeito e exijo até a liberdade de expressão, contacto [sic] e opinião (BORBA FILHO, 1965 *in*: REIS, 2018, p. 150-151).

Tal como Copeau ou Brecht, Hermilo tentava criar algo novo a partir da renovação das velhas formas. Opondo-se ao teatro burguês exportadouro, o encenador dos anos sessenta estabeleceu o diálogo entre as manifestações dramáticas do povo nordestino e o teatro moderno, produzindo a partir disso uma cena erudita, embora popular; e popular, porém, não folclórica. Em suma, uma arte intelectualizada assim como seu criador, um dos maiores pensadores e críticos teatrais do país. Nesse contexto, analisando a trajetória de Hermilo junto ao TPN, percebe-se como o manifesto do grupo, escrito por Ariano, não representou um momento balizador da sua trajetória pessoal tal qual ocorreu com o do TEP. Isso, porque, à medida que a perspectiva de encenação de Hermilo dialogava mais intensamente com encenadores estrangeiros, aumentavam, em contrapartida, as dificuldades em harmonizar as suas propostas estéticas às de Ariano, que passou a reduzir, paulatinamente, sua participação no TPN. Mais uma vez à frente de um grupo teatral sozinho, no entanto, mais consciente do que desejava, Hermilo pôde, então, experimentar novas composições cênicas, exercendo mais à vontade sua função de encenador, regendo não apenas o TPN, como o Sobrado adotado como a casa de espetáculos.

Assim, pensando nessa condição de marco, outra obra se destaca e assume o estatuto de um manifesto pessoal do próprio Hermilo enquanto encenador. Publicado em 1964, *Diálogo do encenador* revela uma pesquisa apurada acerca desse elemento determinante para a composição do teatro, sobretudo, o moderno: o encenador. Nessa obra, Borba Filho ficcionaliza um diálogo entre o encenador, seu alter ego, e o aprendiz, no qual é explanada toda a história dessa figura teatral, suas duas possíveis origens, a grega e a moderna, até alcançar as vanguardas europeias, ambiente onde ele melhor se desenvolveu. É dentro desse período também que a personagem traz na fala um mapeamento dos principais encenadores experimentais do século XX, explicando as perspectivas e os desdobramentos das suas práticas. Divido em três diálogos, os

dois primeiros são dedicados exclusivamente a esse apanhado histórico, exercício que Hermilo já havia feito antes, porém, em proporções menores em duas outras ocasiões.

A primeira foi apresentada na conferência da Escola de Belas Artes de Pernambuco, em 8 de abril de 1947. *Reflexões sobre a mise-en-scène* é um estudo embrionário acerca da problemática levantada na década de sessenta, que, já nos anos de 1940, envolvia as preocupações de Hermilo em relação à construção de uma cena moderna. Para isso, o autor se dedicou a organizar a história do encenador em ordem cronológica e a revelar a importância da *mise-en-scène* para o teatro que ele pretendia executar (BORBA FILHO, 1947 in: BORBA FILHO, 2005). Dezesete anos depois da leitura desse texto, o encenador mais uma vez desenvolveu esse estudo, dessa vez, de forma mais didática a fim de ministrar um curso em um ciclo de ações formativas organizado pelo Teatro Universitário de Pernambuco (TUP), em 1964 (REIS, 2018).

Diálogos do encenador, nesse sentido, seria a maturação dessa pesquisa, mas em um novo gênero, dessa vez ficcional, que flertava com o ensaio de T.S. Eliot *Diálogo sobre a poesia dramática*, selecionado e publicado pelo próprio Hermilo junto com outros textos no livro *Teoria e prática do teatro* – o que se deduz que o texto do crítico estadunidense fazia parte do seu cânone pessoal sobre teatro e, por isso, lhe despertava interesse. Nesse ensaio, Eliot, por meio de um diálogo entre cinco personagens, faz a trajetória das perspectivas estéticas do teatro, que ele chamou de poesia dramática. Centrado no encenador, por sua vez, Hermilo não apenas apresentou esse compilado histórico, como também a sua perspectiva de encenação. No último diálogo, a personagem do encenador lança o seu sistema cênico pautado no popular, revelando as influências teóricas de outros encenadores e sua aproximação ao Bumba meu boi, refutando, em certo sentido, a filiação ao teatro brechtiano:

Há muitos anos que venho estudando demoradamente certos teóricos e certos experimentadores, como Jacques Copeau, Antonin Artaud e Bertold Brecht. [...] o que eu desejo é que o espectador seja um participante do espetáculo e não um ser passivo, que tudo recebe sem discutir. O que eu desejo é quebrar de vez a ilusão burguesa do teatro realista e para isto torna-se necessário que os nossos autores escrevam peças para a cena e não para as prateleiras das bibliotecas. A peça terá de nascer espetáculo e não obra literária apenas. [...] Pois bem: juntando essas ideias às minhas próprias experiências e juntando tudo a um espetáculo típico do Nordeste, cheguei à conclusão de que se pode tentar uma nova maneira de produzir o espetáculo nordestino, não somente pelos processos dramáticos mas por uma maneira peculiar de interpretar. Enfim, a criação de um estilo específico de interpretação nordestina [...] os elementos do bumba meu boi aí estão para que se crie uma nova arte do espetáculo. Começamos com o despojamento, a ausência total de decoração. O lugar em que se representa é o lugar de ação, em forma de arena, o público envolvendo os atores por todos os lados e *participando*. E fazendo parte do jogo. Dialoga com os atores, grita piadas, aplaude, tudo isso sem que o *interesse* diminua. É isto, meu caro, que eu chamo de *espetáculo total* (BORBA FILHO, 2005, p. 146-147).

Nesse sentido, ao observar as mudanças ocorridas na abordagem cênica defendida por Hermilo depois da publicação dessa obra, vê-se como ela condensa as operações por ele elencadas de forma a anunciar os percursos artísticos empreendidos pelo encenador na direção do TPN. Arelada a essas inovações da cena, a sua dramaturgia também recebeu os influxos desse novo pensamento. Publicada no mesmo ano que *Diálogo do encenador, A donzela Joana* foi considerada pelo dramaturgo a peça que melhor traduziu a sua poética teatral. Em carta a Osman Lins, Borba Filho deixa claro as suas pretensões com esse texto: “[...] Gostei muito que você houvesse gostado da *Donzela*. Estou tentando um processo anti-ilusionista no teatro do Nordeste, guardando o espírito e a técnica dos nossos espetáculos populares e creio que, pelo menos neste sentido, a peça tem algo a dizer” (BORBA FILHO, 1966 in: VIEIRA, 2019, p. 43). Nessa obra, o dramaturgo constrói os conflitos em cima da história de Joana d’Arc, mas ambientada a uma realidade social brasileira, e sobretudo nordestina; propõe uma encenação livre, praticamente sem cenários; utiliza as personagens da cultura popular; e retoma os princípios anti-ilusionistas a fim de levar sua plateia à reflexão. Além disso, lança mão ainda de elementos abstratos e de outras discussões desenvolvidas pelo Teatro do Absurdo⁴⁹, criando uma poesia cênica a partir da ruptura entre o objeto enunciado (sua designação) e a sua representação concreta em cima do palco (o objeto em si):

Vieirinha – Pegue lá seus apetrechos para me aformosear.

(*Entra o MESTRE MACÊBARO com uma mala cheia de coisas e fica a uma certa distância*)

Mestre barbeiro – Ô mestre Macêbarô!

Mestre Macêbarô – Que quereis, meu âmagô?

Mestre Barbeiro (*cantando*) – Mandê a tesoura e a tesoureta, pra cortar o cabelo desse maganeta.

Mestre Macêbarô – Lá vai a tesoura e a tesoureta, pra cortar o cabelo dessa maganeta. To-ri-lo-ri, to-ri-lo-rá!...

(*Joga uma tesoura: dois enormes pedaços de madeira, cruzados, aos pés do MESTRE BARBEIRO, que dá início ao trabalho*)

[...]

Mestre Barbeiro – Mandê lá o pente e o pentezinho, pra pentear o cabelo desse senhorzinho.

Mestre Macêbarô – Aí vai o pente e o pentezinho, pra pentear o cabelo desse senhorzinho. To-ri-lo-ri, to-ri-lo-rá!...

(*Joga uma tábua grande cheia de pregos*) (BORBA FILHO, 2005, 182-183).

⁴⁹ “Teatro do Absurdo é uma expressão cunhada pelo crítico inglês Martin Esslin (1918-2002) no fim da década de 1950 para abarcar peças que, surgidas no pós-Segunda Guerra Mundial, tratam da atmosfera de desolação, solidão e incomunicabilidade do homem moderno por meio de alguns traços estilísticos e temas que divergem radicalmente da dramaturgia tradicional realista. Trata-se, porém, não de um movimento teatral organizado tampouco de um gênero, mas de uma classificação que visa colocar em destaque uma das tendências teatrais mais importantes da segunda metade do século XX” (Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo13538/teatro-do-absurdo>).

Nesse trecho, percebe-se como o efeito cênico se revela não na coisa dita, mas naquilo que se apresenta como tal, gerando, inclusive, um tom de humor. Ao colocar o texto a serviço da cena, o Hermilo Borba Filho procurou desenvolver uma dramaturgia que refletisse os seus preceitos cênicos, gerando propostas a serem seguidas e reinterpretadas. Atitude essa que se repete na história do encenador no momento em que ele defendeu exatamente essa posição de “propositor dramático”, na ocasião das peças escritas no “Ciclo da terra”, quando se aventurou na escrita dramática para dar exemplo a outros dramaturgos. Seu interesse maior, afinal, parece ter sido alimentar uma cena na qual ele pudesse realizar seu projeto de um teatro erudito feito a partir das formas dos espetáculos populares. Sua preocupação cênica, portanto, esteve voltada em grande medida para o palco, o que levou sua dramaturgia a carregar um teor mais técnico, uma vez que foram escritas sob a perspectiva de um encenador, principalmente, e não somente de um dramaturgo – característica que se acentuou principalmente nessa segunda fase do TPN.

Após regressar a Recife depois da estadia em São Paulo, Hermilo escreveu três peças, que compõem o quarto ciclo de escrita do autor, iniciado com a peça *A donzela Joana*. Esse, diferente dos anteriores, não chegou a ser nomeado pelo dramaturgo. Contudo, observando as peças escritas posteriormente, *O bom samaritano*, em 1965, um mistério popular, e *Sobrados e mocambos, uma peça segundo sugestões da obra de Gilberto Freyre nem sempre seguidas pelo autor*, em 1972, percebe-se como esses três textos apresentam traços em comum dessa nova etapa de escrita de Hermilo, sendo chamado nesta dissertação, a título de organização, de “ciclo de peças sínteses”. Tomando esse recorte como aquele que encerra não somente as dramaturgias, mas também as suas atividades mais intensas no teatro, observa-se como *A donzela* deu início a uma série de três peças que refletem o amadurecimento da sua poética teatral, tanto no trabalho com os temas quanto com a forma da encenação. Em *Um bom samaritano*, por exemplo, a denúncia dos desmandos e da violência do governo militar conjuga o moderno e o tradicional, o popular e o erudito, concretizando aquilo que buscava o encenador desde o TEP, porém, de modo ainda mais rico, extrapolando os limites da literatura, inserindo a fábula desse texto no seu último romance, *Os ambulantes de Deus* (1976), revelando sua natureza experimental. E nessa tônica, o dramaturgo escreveu também *Sobrados e mocambos*, que, partindo da obra de Gilberto Freyre, mais do que adaptar, ele “recria, com seu toque pessoal, informações histórico-sociais dadas pelo conterrâneo” (LIMA, 1986, p. 29), incorporando “ao discurso das personagens textos de fontes heterogêneas, que vão do popular

à História do Brasil, passando pelo reaproveitamento do próprio discurso hermiliano anteriormente elaborado” (LIMA, 1986, p. 30).

Quando escreveu essa peça, Hermilo possuía outras inquietações. Sua poética dramaturgica, fundamentada nos temas populares nordestinos, nessa fase, ganhou outras conotações, deixou-se permear pelo espírito efervescente da época, período no qual o espaço do TPN era um receptáculo da cultura contemporânea e dos impulsos tropicalistas, gerando cultura e arte no centro do Recife. Ao longo da sua história, o sobrado do TPN foi uma espécie de escola, local onde as pessoas se encontravam e aproximavam ideias, saberes e valores. Foi também um centro de ação e de discussão cultural, com repercussão direta não somente na arte dramática, mas também na música, na literatura, nas artes visuais e no artesanato. Passaram pela casa de espetáculos Gilberto Gil, Edu Lobo, Terezinha Calazans, Geraldo Azevedo, Paulinho da Viola, Naná Vasconcelos, Nara Leão e Zé Keti, João do Vale acompanhado por Paulo Fernando (violão), Luciano Pimentel (bateria) e Toinho Alves (baixo), estes dois que ao lado de Marcelo Melo e de Generino Luna, outros duas personalidades constantes no TPN, e de Fernando Filizola “estarão, a partir de 1970, entre os primeiros integrantes do Quinteto Violado, prolífico e longevo conjunto de música popular nordestina, fortemente influenciado pelas ideias de Hermilo Borba Filho” (REIS, 2019, p. 113). No entanto, ainda que procurasse novos temas, voltando-se pela primeira vez ao tema urbano, o encenador não abria mão do potencial crítico do seu teatro. A ironia de Hermilo em *Sobrados...* revelava, por meio do sexo escancarado e sem limites, uma crítica a essa perspectiva positiva de Freyre, de não querer subjugar o saldo positivo da miscigenação brasileira às cicatrizes e sequelas deixadas por ela. Esse comportamento provocador estendia-se, sobretudo, às peças que subiram ao palco na sombria década de setenta⁵⁰.

Observando, portanto, em perspectiva a produção cênica de Hermilo, desde as primeiras ações frente ao TEP até os últimos anos de TPN, vê-se como sua visão de teatro e de dramaturgia foi permeada sempre por opções intelectualizadas. Com isso, não se quer dizer que suas obras sejam de “gabinete”, ao contrário: partindo da sua vivência do popular, da realidade que conheceu na Zona da Mata pernambucana, o encenador pernambucano buscou proporcionar um ambiente teatral no qual poderia criar uma arte própria, cujos temas da terra

⁵⁰ Foram elas: em 1966, *O inspetor*, de Gogol e *O cabo fanfarrão*, de Hermilo Borba Filho. Em 1967, *Um inimigo do povo*, de Ibsen; *O santo inquérito*, de Dias Gomes; e *Antígona*, de Sófocles. Em 1968, *Andorra*, de Max Frisch e *O melhor juiz, o rei*, de Lope de Vega. Em 1969, *Dom Quixote*, de Antônio José, *o Judeu* e *Farsa da boa preguiça*, de Ariano Suassuna. Em 1970, *Cabeleira aí vem*, de Sylvio Rabello; o espetáculo *Buum*, composto pelas peças *Auto do salão do automóvel*, de Osman Lins, e *Enquanto não arrebenta a derradeira explosão*, de José Bezerra Filho (REIS, 2019).

importavam tanto quanto as técnicas e as abordagens consolidadas no universo do teatro ocidental. Porém, sua inquietação quanto à modernização da cena brasileira se transformou com os anos em outra busca, a de um sistema cênico que sugerisse formas próprias, desde a formação dos atores até a montagem do palco. Consciente do trabalho que precisava ser feito para executar sua proposta poética, as escolhas de Hermilo, nesse sentido, não foram aleatórias, foram pesquisadas, pensadas e postas em cena – o que credita maior valor ao que propunha fazer, já que fez o teatro acontecer segundo os moldes que tanto teorizava. Logo, sua dramaturgia, base para a fundação do Teatro do Nordeste, respondeu a processos bem articulados e com propósitos específicos: além de inserir a região nordestina no extrato temático das confecções dramáticas no Brasil, consolidar seu trabalho de encenador a partir de um projeto artístico nordestino, mas universal.

Nesse sentido, refletindo em termos de composição artística, entender a poética do Hermilo dramaturgo requer, em alguma medida, conhecer o seu pensamento intelectual, o percurso de amadurecimento do diálogo com as teses que o fundam, sobretudo, quando se percebe que essa síntese teórica permeia todo o argumento poético da sua produção dramática, seja ela na encenação ou na escrita. Tudo isso atrelado a sua necessidade de se atualizar com o mundo como um homem moderno que era. Nessa perspectiva, dessa relação de não apenas aquisição, mas também de produção de conhecimento sobre o teatro, teria resultado uma dramaturgia traspassada por uma consciente concepção de cena, que, por sua vez, toma como base as reflexões de encenadores, dramaturgos e brincantes populares, alguns deles, produtores dos espetáculos e das dramaturgias nos quais se inspiram suas peças, a exemplo de Jonas Francisco Pereira ou Vieira, o Velho Faceta, personagem icônico do pastoril pernambucano; ou ainda os espetáculos *As bravatas do professor Tiridá na Usina do Coronel de Javunda* e *As aventuras de uma viúva alucinada*, de Januário de Oliveira; e *As trapaças de Benedito*, de Manuel Amendoim. A obra teatral hermiliana assume, nesse sentido, um grau intenso de complexidade, uma vez que sua literatura dramática não se dissociaria das suas leituras formativas (sejam elas teóricas ou ficcionais, eruditas ou populares) e o trabalho de encenação se apropriaria desses dois eixos como pilares da sua execução cênica.

6 A MODERNIDADE EXPRESSIONISTA NAS DRAMATURGIAS DE NELSON E HERMILO

O problema com os termos literários é que, à medida que se tornam importantes, tornam-se inúteis, e à medida que se tornam exatos, tornam-se inaplicáveis. [...] Um termo literário é como uma criatura instável, muda de cor quando é observado.

(Eric Bentley⁵¹)

Embora partindo de perspectivas distintas, Nelson Rodrigues e Hermilo Borba Filho possuíam o mesmo objetivo: em meio à estagnação de técnica e repertório do que se apresentava nos palcos nacionais na década de 1940, desejavam fazer um teatro sério, que revelasse não apenas uma literatura bem-acabada, mas também suas pretensões artísticas. De um lado, uma renovação intelectual do teatro; do outro, a observação pungente e compadecida dos homens. Hermilo, consciente da importância do papel do encenador para a construção de uma cena moderna, se dedicou a criar um ambiente teatral que possibilitasse o trabalho desse profissional no Nordeste, inaugurando, para isso, uma estética cênica própria no teatro brasileiro. Nelson, personagem de si mesmo e observador clínico da realidade carioca, sabia que seu lugar no meio teatral era o de proporcionar uma dramaturgia inquietante, que o fez, da mesma forma, contribuir para o amadurecimento do teatro feito no país, sem discursos ou manifestos literários⁵², preocupado, antes, em evidenciar o estado mental (muitas vezes) confuso das suas personagens. Enquanto o dramaturgo palmarense entendia a dramaturgia como um dos elementos para o seu “espetáculo total” (BORBA FILHO, 2005, p. 148), o autor obsessivo se centrou no drama, no homem em si, ao propor o seu Teatro Desagradável. A sua dramaturgia deveria encher o palco desde a poesia dos diálogos até a plasticidade da cena. Nelson era um “autor total”, acreditava no teatro a partir do texto e dirigia suas próprias obras pelas rubricas⁵³.

⁵¹ BENTLEY, 1991, p. 15.

⁵² Embora tenha redigido o manifesto da Companhia Suicida do Teatro Brasileiro, projeto que surgiu em uma mesa do café “Vermelhinho” junto com Léo Júsi, Gláuco Gil, Abdias do Nascimento e Augusto Boal, uma reação à má vontade das grandes companhias de teatro em encenarem autores nacionais (mas que nunca foi levada a cabo), no que tange à sua carreira de dramaturgo e às suas produções, não houve qualquer repercussão direta ou indireta do manifesto. Ao contrário, todas as reações ao seu teatro decorriam dos seus próprios posicionamentos publicados nas crônicas e nos jornais (CASTRO, 2014).

⁵³ Para as obras rodrigueanas era fundamental que houvesse um encenador para colocá-las no palco, alguém que percebesse a dimensão das suas peças, fato que nem sempre aconteceu. E, nessa seara, o histórico de montagens não felizes é recorrente, mesmo repetindo a fórmula bem-sucedida de Ziembinski, como em Doroteia, que o próprio diretor não a entendeu, transformando-a de farsa a uma tragédia incorrigível, dificultando a compreensão da plateia e a condenando a apenas 13 dias em cartaz. O mesmo em *Anjo Negro* com os deslumbrantes efeitos

O encenador nordestino, pautado nas raízes rurais, populares, tanto em relação aos temas, quanto às formas, defendia um sistema que aliava a erudição teatral à identificação com o povo, esfera socialmente rejeitada, cujas manifestações artísticas não eram reconhecidas como tal. Nesse contexto, voltando-se aos espetáculos populares, Hermilo pretendeu não reproduzir um bumba meu boi, mas incorporá-lo enquanto forma na essência do seu espetáculo, dando espaço ao mesmo tempo às histórias e lendas do povo do Nordeste e às suas expressões culturais, principalmente as da Zona da Mata pernambucana com seus costumes interioranos e rurais. O dramaturgo da vida carioca do mesmo modo deu uma atenção especial à massa para compor o imaginário das suas peças. Voltado à realidade da Zona Norte do Rio de Janeiro, também marginalizada, assimilou esse espectro humano e o incorporou à sua dramaturgia, expondo-lhe a miséria humana mais inconfessa, que, segundo ele, habitaria em todos. Somando essa parcela de personagens ao cenário urbano da capital do país, as peças rodrigueanas aterrissaram em meio à cidade, ao som de buzinas e torcidas de futebol, catalisando o que acontecia ao seu redor.

No entanto, ainda que transpusessem a realidade para os palcos por perspectivas distintas, além da esfera social de onde saem suas personagens, outros elementos literários e teatrais os aproximam enquanto concepção artística. Sobressaem em algumas das obras dos dois autores, principalmente naquelas escritas na década de quarenta, traços que se aproximam ao Expressionismo, que teve em Eugene O'Neill um dos seus maiores expoentes fora do eixo germânico, uma admiração em comum dos dramaturgos brasileiros. Não à toa Eudinyr Fraga (1998) dedica uma pesquisa às opções expressionistas das dezessete peças de Nelson e Hermilo é apontado por Luís Reis (2008, p. 344) como a “veia expressionista do Nordeste”. De Borba Filho, os textos críticos dos anos 1940, publicados em jornais, revelam sua inclinação aos autores precursores do teatro expressionista, como Georg Büchner, Franz Wedekind e August Strindberg, mas destacam sobretudo seu grande respeito ao autor de *Mourning Becomes Electra* [1931] (REIS, 2008). Nesse período, para o dramaturgo nordestino, O'Neill representava a síntese que ele mesmo buscava para estruturar a sua proposta de modernização do teatro nacional, uma vez que aliava uma forma erudita aos temas do povo:

plásticos da produção nos cenários *technicolor* de Sandro, marido de Della Costa, e da direção de Ziembinski, que camuflaram a crítica do texto. E ainda *Valsa nº6*, dirigida por madame Henriette Morineau, cujo cenário não respeitou as indicações do dramaturgo, tornando o texto, naquele ambiente fúnebre, ainda mais mórbido. E até na linguagem cinematográfica isso se repetiu, fosse nas chanchadas produzidas a partir dos seus textos, fosse nas produções mais sérias, com em *A falecida*, que o próprio Nelson achava que era “séria” demais, perdendo por completo seu traço cômico (CASTRO, 2014; MAGALDI, 1992).

A dramaturgia moderna se assenta sobre Shakespeare e Shakespeare foi um homem do povo. O teatro latino tem o seu maior representante em Molière que também foi um homem do povo. E o maior dos dramaturgos modernos - Eugene O'Neill - antes de ser escritor teatral foi vagabundo de estrada, marinheiro, taifeiro e é um homem do povo (BORBA FILHO, 1946 *in*: BORBA FILHO, 2005, p. 24-25).

Herdeiro dessa geração fortemente impregnada pelo subjetivismo expressionista, radicalizando a proposta de uma “dramaturgia do eu” (SZONDI, 2001), O'Neill colocou em cena sob várias facetas as suas próprias experiências, pois acreditava que, como não é possível acessar o íntimo da mente do outro, para alcançá-lo, seria preciso antes confessar os próprios sentimentos, já que estes seriam universais. Da experiência com a marinha mercante na viagem que realizou à América do Sul, resultaram as peças de um ato que compõem o seu primeiro ciclo de escrita, o chamado “Ciclo do Mar”, ponto de partida para a sua carreira de escritor de teatro. Nesses textos, assim como fizeram Nelson e Hermilo no Brasil, Eugene aproveitou não só o conhecimento adquirido do contato com os funcionários daqueles navios, mas sobretudo aqueles homens, muitos marginalizados socialmente, cujos personagens até então não haviam ganhado voz na dramaturgia estadunidense, que até o final do século XIX concentrava seu foco no teatro comercial (EUGENE O'NEILL *in*: O'NEILL, 1982).

Foi pautando, então, suas peças no mundo do trabalho, principalmente dentro do contexto marítimo, e nos aspectos da sociedade norte-americana, que O'Neill contribuiu para o momento da fundação do teatro moderno dos Estados Unidos. Posterior a essa fase inaugural de escrita, o dramaturgo deu início ao “Ciclo expressionista”, no qual abandonou parcialmente os moldes naturalistas de representação. Dessa fase, *O Imperador Jones* [1920], umas das suas obras mais representativas, inspirou Nelson a criar *Anjo Negro*, em 1947, e chamou a atenção de Abdias do Nascimento sobre ausência de protagonistas negros na dramaturgia brasileira⁵⁴, um dos fatores que o levou a fundar, posteriormente, o Teatro Experimental do Negro⁵⁵.

⁵⁴ Partindo dessa mesma inquietação, Nelson escreveu *Anjo Negro* e a deu para Abdias do Nascimento, de quem era amigo. No entanto, precisou enfrentar grandes embates na defesa da peça. Em um primeiro momento, contra a Censura Federal, que a interditou; e, depois, com a comissão cultural do Teatro Municipal, que permitiria a pauta desde que Ismael, com esse nome bíblico, fosse interpretado por um ator branco, já que aquele não era um espetáculo folclórico e que havia cenas entre um negro e a loira. Após várias tentativas de manter a atuação de Abdias, o próprio diretor do Teatro experimental do Negro abriu mão do papel e disse a Nelson que o mais importante era que a peça fosse levada à cena. Assim, em 1948, *Anjo negro* subiu ao palco do Teatro Phoenix com a companhia de Della Costa e direção de Ziembinski e com Orlando Guy, branco, de graxa no rosto, no papel do protagonista (CASTRO, 2014).

⁵⁵ Ao ver a encenação de *O imperador Jones* em Lima, no Peru, Abdias escreveu a O'Neill, consultando-o e revelando o desejo de encenar essa peça no Brasil. Em resposta, o dramaturgo estadunidense declarou abrir mão dos direitos autorais e as primeiras peças encenadas pelo Teatro Experimental do Negro foram essas do “Ciclo Expressionista”. Na ocasião do falecimento de O'Neill, em 1953, O TEN fez um grande festival, entre 1953 e 1954, reencenando essas peças, momento marcante das encenações brasileiras desse autor.

Somente após a experiência com os *Provincetown Players*, O'Neill voltou sua atenção à forma da tragédia, tencionando colocá-la dentro do contexto americano de então. Unindo, portanto, seu perfil literário mais subjetivista à sua visão trágica do mundo, o escritor norte-americano produziu alguns dos exemplos mais maduros dessa fase e da sua carreira artística, entre eles *Electra enlutada*, escrita em 1931, a tragédia moderna da *Oréstia* esquiliana; e *Longa jornada noite adentro* (1941), obra na qual O'Neill "afrontou os seus mortos" (O'NEILL, 1982, p. 3), criando uma versão de si e da família, protagonizada ficcionalmente pelos Tyrone. Do ponto de vista da forma, essa não é uma peça de progressão dramática, na qual os acontecimentos levam a um conflito ápice para desenvolver a partir daí o desfecho do drama. É uma obra de verticalização no mergulho nas questões psicológicas, nesse caso, longamente reprimidas no universo familiar.

Nesse drama, a concentração espacial e a temporal típicas da tragédia são representadas por meio de um dia de verão de agosto, das oito e meia da manhã à meia-noite, na casa de veraneio da família, onde se passa toda a história. Nela, o destino grego é ressignificado e assume a forma da vida, como um fardo de inevitabilidade, evidenciado através dos laços familiares, de modo que, independente das escolhas assumidas pelas personagens, o seio familiar, o ambiente no qual se desenvolvem as primeiras interações sociais, se converte em um ambiente intrinsecamente angustiante – o que resulta na consciência de isolamento dessas personagens. As motivações, portanto, tornam-se internas a elas, e se convertem na força motriz da tragédia, cujo efeito trágico reside justo na irrealização desses homens. A diferença entre *Electra* e *Longa jornada*, então, residiria na natureza dos conflitos familiares. Enquanto na primeira os elementos externos impeliriam os conflitos familiares, na segunda, sem contato com o mundo, o conflito se instaura dentro de cada personagem e seus sentimentos em relação aos outros. Para o crítico Raymond Williams:

Não se trata de que os relacionamentos criem ao final a consciência. Dramaticamente, é a consciência que cria os relacionamentos. O que parece um drama familiar é na verdade um drama isolado. [...] O que está propondo não é, fundamentalmente, um conjunto de relacionamentos destrutivos, mas um modelo de destino que não depende de qualquer crença exterior ao homem (WILLIAMS, 2002, p. 157-158).

Nessa seara, ao atualizar as antigas formas – como a tragédia – a partir das preocupações modernas e das "inter-relações [sic] humanas mais completas, intensas e fundamentais" (MAGALDI, 2012, p. 254), O'Neill empenhou um forte papel na dramaturgia moderna

americana, tanto na porção do hemisfério norte, quanto na do sul⁵⁶. Reconhecendo a importância de Eugene O'Neill e se identificando com a sua abordagem dramática, tanto Hermilo quanto Nelson dedicaram ao dramaturgo estadunidense não apenas uma admiração, como projetaram nele um modelo de criação.

A priori, de Hermilo, salta aos olhos a aproximação com essas fases de escrita, que ele mesmo nomeou de “ciclos”. E assim como O'Neill, no primeiro deles, no “Ciclo da Terra”, também elegeu o mar como um dos ambientes para desenvolver sua pesquisa cênica, fosse em relação à produção de um teatro regionalista e popular, fosse pela investigação do próprio homem em relação ao seu ambiente e os seus relacionamentos pessoais, como é o caso de *A barca de ouro*. Outro diálogo evidente se faz com *Electra enlutada*, obra na qual Hermilo teria se inspirado para produzir *Electra no circo*, uma reescritura, a seu modo, da tragédia da *Orestia*. Nelson também se voltou para essa mesma obra o'neilliana, resultando na escrita de *Senhora dos afogados*, que preserva o elemento principal das dramaturgias de Eugene e de Nelson, a família⁵⁷. Desses conflitos, sobressai a luta dessas personagens para sentirem que têm poder sobre si e autonomia sobre a vida, fato que é constantemente questionado pela escrita expressionista que os três dramaturgos assumiram, seja no conflito entre gerações, ou apelo aos impulsos pessoais – e em certa medida, devido ao voo abstracional das peças.

É importante perceber como essas obras, que figuram entre as primeiras dramaturgias dos autores brasileiros, mantêm um diálogo efervescente com a estética expressionista, o que influencia na escolha dos motivos dos conflitos, nas opções de cenário ou no fardo que carregam seus protagonistas. Mas não apenas de O'Neill se deve essa interferência. Outros escritores também impregnaram a produção e a visão do mundo das artes dos dois dramaturgos brasileiros. No caso de Hermilo, o diálogo com os mesmos escritores que foram fundamentais para a construção da sua poética, Gilberto Freyre e Frederico García Lorca, que apresenta em algumas peças, principalmente em *Yerma* [1934] (REIS, 2008), elementos que o aproximariam do Expressionismo, sobretudo o subjetivismo da obra.

Nelson, por sua vez, além das óperas que acompanhou de 1937 a 1943 enquanto crítico, possuía as referências expressionistas dos filmes que assistia nos cinemas do centro do Rio de

⁵⁶ No Brasil, Eugene O'Neill é encenado desde meados da década de quarenta, em um primeiro momento, tanto pelo TAP, por Os comediantes e pelo Teatro Experimental do Negro, permeando, portanto, o imaginário teatral brasileiro, quanto em experiências mais recentes, nos anos 2000, sob as vestes de um teatro contemporâneo, como a peça *Cardiff*, dirigida por André Garoll para a Cia Tripal, baseada na obra *Rumos a Cardiff* [1916], peça de um ato escrita na fase do “Ciclo do Mar”.

⁵⁷ Essa aproximação foi estudada anteriormente por Tânia Márcia Cezar Hoff, na sua pesquisa de mestrado intitulada *Dois Electras brasileiras* (1992), na qual ela se dedicou a analisar as relações entre as personagens Electra em Nelson e em Hermilo, retomando o mito trágico e o atualizando na modernidade.

Janeiro, como *Varieté* [1925], um dos últimos da geração expressionista do cinema alemão, que Nelson declarou ser um dos seus favoritos, ou *Cidadão Kane* [1941], cuja matriz de criação remete também ao Expressionismo (CASTRO, 2014). Além desses, outro diálogo foi fundamental para a sua “veia expressionista”, que é também um ponto em comum com Hermilo: a dramaturgia de August Strindberg, autor que inaugurou a dramaturgia do eu, que fundamenta o teatro expressionista, e cuja influência pode ser observada, inclusive, em O’Neill e no seu contemporâneo Tennessee Williams, autor de *Um bonde chamado desejo* [1947], outro exemplar de seres isolados, cujas lutas refletem os impulsos do amor, o que justificaria a vida, ou de morte, na falta de ilusões.

Inclinados a essa perspectiva de criação, os dramaturgos que se aproximaram à estética expressionista exploraram esses conflitos privados até as últimas consequências, investigando sobretudo o aspecto arquetípico dessas situações. É nesse sentido que surgem as noções que se contrapõem nos dramas expressionais, gerando os embates entre os valores estabelecidos e os insurgentes. Sobre esses conflitos, Eudinyr Fraga, pesquisador da Fapesp, aponta aqueles mais recorrentes. Seriam eles:

o velho e o novo, a natureza e a civilização, o homem e a máquina, as solicitações do sexo e do espírito. Envolve antagonismo entre pai – ou mãe – e filhos (fundamental), entre os sexos e, naturalmente, todos os dramas decorrentes: incesto, violência física, chegando ao assassinato e suicídio, crueldade deliberada, sadismo, masoquismo, sempre como formas disfarçadas de reajustar humilhações e repressões sociais hipócritas (o mal-estar da civilização). Na verdade, o tema fundamental é o choque entre a autoridade constituída (pai/ mãe/ marido/ amante/ professor/ policial/ pessoas mais velhas) e aqueles que seriam as vítimas injustiçadas dessas convenções (chamemo-las assim) do poder. Mas é o Pai, “sua caricatura fóbica, ele representa todas as formas de opressão” (FRAGA, 1998, p. 35).

Isso porque foi na experiência da ascensão da burguesia que o conceito de família se reestruturou e formou um novo código de conduta, e conseqüentemente reformulou os papéis de cada membro da família. É desse momento que surge a função provedora do pai, o conceito de infância e é absorvida a necessidade de herança de valores, antes presente somente na nobreza, que passava de pai para filho o cuidado com a linhagem. Assim, desacreditada essa “herança”, a carga genética passou a adquirir um caráter de fardo, ao qual estavam presos todos os familiares e no qual o poder patriarcal passou a subjugar às próprias necessidades as vontades da geração que o sucederia, nesse caso, os próprios filhos.

É nesse ambiente que estão situadas as peças das primeiras fases de escrita de Nelson, principalmente as que são intituladas como míticas, e as de Hermilo, as que pertencem ao Ciclo da terra. Nelas, os conflitos se desenvolvem dentro do âmbito familiar, que por si só carrega as condenações morais que afligem os protagonistas, mas que não impedem que os instintos dominem as ações dessas personagens, levando-as ao próprio aniquilamento. Nas peças nordestinas, *Electra no circo*, *João sem terra* e *A barca de ouro* aparecem essas mesmas questões, o conflito entre a máquina e a natureza, as relações incestuosas, a violência física, no entanto, o embate geracional é o que mais se destaca nelas. Nas três peças essa contenda vem à tona, mas principalmente em *João sem terra* e *A barca de ouro*, cuja vitória é destinada aos mais velhos, como representação da manutenção dos antigos valores. Além dessas, outra obra que carrega traços expressionistas mais significativos é o *Auto da mula do padre*, na qual a composição cênica, o jogo de claro e escuro com as sombras noturnas e a expressividade do texto evidenciam uma aproximação ao Expressionismo, derivando ainda na inclusão da linguagem do balé, que retoma o universo mítico das entidades religiosas. Assim, enquanto forma e efeitos, a peça lança mão de técnicas expressionais, porém, preserva no drama sua essência regionalista, que se ampara na lenda da mulher do padre e no comportamento social das personagens, corroborando com o que Hermilo buscava cenicamente em meados de 1940.

No Teatro Desagradável, esse contato com a estética alemã é preservado por Nelson em praticamente todas as obras por meio da trajetória dos protagonistas, contudo, é nas peças míticas onde é mais expressivo, devido às opções cênicas do dramaturgo reclamarem uma construção mais abstrata, subjetiva, na qual remete-se aos influxos mentais das personagens. São recorrentes os jogos de iluminação entre claro e escuro, os ambientes e as personagens com um ar fantasmagórico, a aparição de espectros no palco, recursos esses decididamente expressionistas⁵⁸. Além disso, *Álbum de família*, *Anjo negro*, *Senhora dos afogados* e *Dorotéia* trazem em comum o isolamento tanto espacial quanto social e a incerteza em relação ao recorte temporal. Ensimesmadas, essas famílias terminam por se consumir. Importava ao autor nesse momento investigar as verdades que o homem dizia acreditar, retomando, para isso, alguns temas profundos, por isso a chuva de incestos, de taras e assassinatos. As famílias de d. Senhorinha, de Virgínia, de d. Eduarda e de Dorotéia não precisam de elementos externos para revelarem as crises pessoais e o dilaceramento moral da sociedade, elas mesmas expõem o que

⁵⁸ O que de certa forma enfraquece a teoria levantada por alguns críticos de que *Vestido de noiva* foi uma criação de Ziembinski, o que justificaria a consistência da montagem expressionista em 1944. Ao perceber esse mergulho de Nelson na estética alemã em outras obras, sobretudo nas míticas, e a reutilização de alguns temas em peças subsequentes, parece difícil desacreditar a autoria do dramaturgo.

de mais aterrador a falência do mundo burguês produziu, desde a segregação racial e econômica até a condenação social baseada em um discurso cristão de pecado e culpa. Para Raymond Williams:

O século XX “é um mundo pela metade, peculiar, do qual Deus está ausente – ou está presente na ausência –, mas no qual o mal e a culpa são próximos e recorrentes, não apenas em relacionamentos determinados, mas como uma espécie de força vital: um elemento que é por fim reconhecido sob e além das aspirações e desejos individuais. Enquanto esse padrão se mantém, todo relacionamento destrutivo pode ser visto como uma experiência que o confirma, e deste modo, frequentemente, deixamos de notar como a interpretação e a seleção estão sendo conduzidas, de maneira consciente e inconsciente, pela convicção da existência de uma verdade geral. Superficialmente, essa literatura é empírica e, com uma frequência significativa, autobiográfica ou baseada em casos conhecidos (WILLIAMS, 2002, p. 154).

Assim como destaca o pesquisador inglês sobre as dramaturgias do eu, as peças *Senhora dos afogados* e *A barca de ouro*, de certa forma, têm relação com experiências pessoais dos dois dramaturgos. No caso de Nelson, com a única viagem que fez ao Recife aos dezesseis anos⁵⁹, cuja experiência nas praias de Olinda e Boa Viagem e na zona de mulheres do cais o teriam inspirado a criar o ambiente de *Senhora* (CASTRO, 2014). E no de Hermilo, com um momento de repouso médico que passou na Ilha de Itamaracá, onde conheceu a lenda da mulher do mar que tragava os pescadores, absorvendo dela não apenas a motivação da peça, mas o cenário e o clima propícios para a sua atualização dramática (BORBA FILHO, 1996 *in*: CORREYA; ALVES, 2007). A praia, então, se faz cenário nas duas obras, o que termina por influenciar na personalidade das personagens, pois, longe da turbulência e dos olhares vizinhos da cidade, esse passa a ser um ambiente onde se pode esconder e se esconder dos outros, onde os costumes se preservam; e o mar se torna um elemento fundamental, presente como cenário, personagem, som e cheiro.

Aliando essa escolha consciente dos autores ao fato de pertencerem as duas obras aos primeiros ciclos de escrita de Nelson e de Hermilo, momento em que o diálogo com o expressionismo esteve mais patente, as duas peças pareceram dialogar quanto ao momento de escrita (ambas na década de 1940) e à importância dada aos mesmos elementos estéticos, justificando serem eleitas para compor o *corpus* desta pesquisa. Chama atenção também o diálogo que estabelecem com a dramaturgia de O’Neill, quanto a cenários, à estrutura – nesse caso, as duas brasileiras remetem à forma da tragédia – e ao recorte familiar, que compõem os

⁵⁹ De um total de catorze filhos, Maria Esther, mãe de Nelson, teve seis em Recife, de onde eram naturais ela e o marido, Mário Rodrigues. O dramaturgo nasceu em 1912 e viveu até 1916 na cidade, quando se mudou para o Rio de Janeiro com a família e de onde não saiu mais. Fez apenas uma viagem ao Recife, em maio de 1929, para visitar o primo Augusto Rodrigues, importante artista plástico e arte-educador de Pernambuco (CASTRO, 2014).

dois núcleos dramáticos. Nesse sentido, a dissertação assume esse diálogo entre as peças nacionais e se volta a perceber como são operados os elementos expressionistas nos dois textos.

Nesse contexto, retomando a importância do mar nas duas tragédias, percebe-se como ele assume significados distintos em cada uma delas: em Nelson, é um mar quase onírico, fruto de memórias, que guarda uma ilha redentora; já em Hermilo, sua composição parte do imaginário popular, situando-o tanto como trabalho diário e forma de sustento, quanto um espaço mítico, onde jazem os corpos dos pescadores e está guardada a lenda da barca de ouro. Em *Senhora dos afogados*, a maior parte das ações resvala na “personagem invisível, o mar próximo e profético” (RODRIGUES, 2017a, p. 570), que, desde a primeira definição posta em rubrica, revela algo de mítico. E assim como ele, as personagens também possuem essa caracterização: dona Eduarda e Moema, mãe e filha, são apresentadas com “uma palidez quase sobrenatural” (RODRIGUES, 2017a, p. 570); os vizinhos são espectrais; Misael, o pai, tem “qualquer coisa de profético, nos olhos duros, na barba imensa e negra, nas faces fundas” (RODRIGUES, 2017a, p. 585); e dona Marianinha, a avó, “é a doida da família” (RODRIGUES, 2017a, p. 570), vive em uma intensa inquietude. A esse universo familiar e social acrescenta-se ainda o efeito de claro e escuro causado por um farol remoto, uma constante na peça a atormentar as personagens (“Avó – Por que não espantam essa luz daqui? Por que não a mandam embora?” (RODRIGUES, 2017a, p. 581)), compondo uma atmosfera expressionista.

O quadro genealógico proposto por Nelson na primeira rubrica funciona, na verdade, como uma projeção do drama. A cena praticamente estática sintetiza o conflito central da peça e os elementos que o alimentam: o figurino do luto representa a áurea da tragédia, uma vez que ela começa e termina em funerais e é perpassada por assassinatos e suicídio; o embate entre mãe e filha, que se reflete no movimento das mãos, a obsessão da história; das pessoas da família, apenas a avó está presente, sinalizando a sua importância para a progressão das ações; os momentos de luz e escuridão proporcionados pelo farol; e a presença incansável do mar:

[Superposição de dois ambientes: casa dos Drummond e café do cais. Na casa dos Drummond, mãe, d. Eduarda, e filha, Moema. D. Eduarda ainda formosa, apesar de alguns cabelos grisalhos, casta e severa no seu luto fechado. Moema também de luto – e sem pintura como d. Eduarda. Ambas de uma palidez quase sobrenatural. Mãe e filha estão de pé, rígidas, hieráticas. Nenhuma semelhança especial entre as duas. Mas os seus movimentos de mão coincidem muito; e isso as exaspera. Esta coincidência será uma das constantes da peça. A avó, d. Marianinha, anda de um lado para outro, numa constante excitação de doente. É a doida da família. Nas paredes, retratos a óleo dos antepassados. Em cena, também os vizinhos. São figuras espectrais. Um farol remoto cria, na família, a obsessão da sombra e da luz. Há também um personagem invisível: o mar próximo profético, que parece estar sempre chamando os Drummond,

sobretudo as suas mulheres. Moema tem um rosto taciturno, inescrutável, de máscara] (RODRIGUES, 2017a, p. 570).

Esse “chamado profético” marinho é uma indicação fundamental, pois aglutina em si algumas chaves de leitura importantes para compreender a essência das personagens na peça. E uma delas remete diretamente à origem do próprio sobrenome da família, a condição que ata todos esses seres atormentados. Segundo os estudos etimológicos, dentre as várias possibilidades de explicar o surgimento de “Drummond”, algumas delas remeteriam a uma relação com o mar. Em termos claros:

DRUM [seria] – elevado, alto, forte, grande e violento e ONDE – a onda. Nome dado às tempestades marítimas: DRUM – altura e UND – a onda. Nome que se conferia aos almirantes ou chefes de embarcação ou empresas marítimas, porque DROMON, DROMONT ou DROMOND era o nome dado ao navio veloz (DRUMMOND, 2019, n. p).

O sobrenome adquire, então, a ideia de que o brasão é nascido nas águas, não em tempos de calmaria, mas no meio de ondas altas. Ainda nessa perspectiva etimológica, não somente o sobrenome Drummond revelaria essa relação turbulenta, como também o nome da protagonista da peça, Moema, teria uma ligação com o mar. Isso se justificaria na sua origem tupi-guarani que deriva da palavra *moeemo*. Nesse sentido, Moema significaria “mentira” (MOEMA, [s.d.]). Seu uso foi difundido na literatura brasileira por Frei José de Santa Rita Durão, no poema épico Caramuru [1781], por meio da personagem indígena amante de Diogo Álvares Correia, marido de sua irmã, Paraguaçu. Na história, ao ver o amante partir com a esposa em um navio para Portugal, a índia decide nadar atrás dele, mas termina morrendo afogada. Nessa perspectiva, o nome Moema estaria ligado tanto à mentira relacionada ao amor sacralizado, relacionado ao assassinato da prostituta, que precisou morrer para preservar as leis do matrimônio socialmente instituído; quanto à morte por afogamento, mas como uma chave invertida: não mais a mulher morre afogada sem conseguir o que quer, em *Senhora*, ela afoga a todos para concretizar o amor que tanto busca, o do pai (ALMEIDA, 2020). E quem primeiro revela essa relação obsessiva com o mar é dona Marianinha, que aponta na sua loucura no que consiste esse chamado aos Drummond:

Avó – Minha neta Clarinha não se matou... Foi o mar... Aquele ali... [*indica na direção da plateia*] Sempre ele...
 Vizinhos [*espantados em conjunto*] – O mar!
 Avó – Não gosta de nós. Querem levar toda a família principalmente as mulheres. [*num sopro de voz*] Basta ser uma Drummond, que ele quer logo afogar. [*recua diante do mar implacável*] Um mar que não devolve os corpos e onde os mortos não boiam! [*violenta, acusadora*] Foi o mar que chamou Clarinha. [*meiga, sem transição*] Chamou, chamou... [*possessa de novo e para os vizinhos*] Tirem esse mar

daí; depressa! Tirem, antes que seja tarde! Antes que ele acabe com todas as mulheres da família!
 Vizinhos – [*em conjunto*] Primeiro, Dora, depois Clarinha!
 Vizinhos – [*solista, um para o outro*] Já duas afogadas na família!
 Avó – Depois das mulheres, será a vez dos homens...
 Vizinhos – Acredito!
 Avó – E depois de não existir mais a família - a casa! [*olha em torno, as paredes, os móveis, a escada, o teto*] Então, o mar virá aqui, levarão a casa, os retratos, os espelhos!
 [*num súbito desespero, unindo as mãos*]
 Eu sei! Os mortos me disseram... Os mortos da família... (RODRIGUES, 2017a, p. 572-573)

Desse diálogo, saltam aos olhos dois fatos importantes: o primeiro é o estado mental de inquietude no qual Nelson desenha, por meio de incessantes rubricas, a personagem da avó, que oscila entre reações extremas durante todo o diálogo, impedindo que se ouça com clareza o que ela diz; e segundo, a ênfase que a própria dona Marianinha atribui à relação do mar com as mulheres. O chamado parece direcionado a elas, e somente depois de tê-las consumido, todo o resto seria tragado, inclusive os retratos dos antepassados, selos de trezentos anos de fidelidade conjugal. Essa convocação que é indicada na primeira rubrica e reforçada pela avó se refere por um lado a uma espécie de chamado da morte, como uma referência direta às duas netas que nele foram afogadas – e segundo a previsão dos mortos da família os outros morreriam; e por outro, a um chamado de perdição, já que é para esse lado onde se localizam o café do cais, estabelecimento de prostituição da peça, e a suposta ilha que abriga as prostitutas depois de mortas, local onde elas encontrariam a redenção.

Moema – Por que falas só de tua mãe e de teu pai nunca?
 [...]
 Noivo – [...] Se não fosse ele, minha mãe não estaria na ilha...
 Moema – [*desesperada*] Tens tanto orgulho dessa ilha! Falas tanto nela! Nas suas dalias selvagens, nas suas praias de silêncio... Dizes que as luas maiores a procuram... Que as estrelas se refugiam nela como barcos...
 Noivo – É impossível que não compreendas! Se soubesses como essa ilha é linda... (esboça uma carícia) Ah, se tu visses os ventos ajoelhados diante da ilha!... Como é doce o seu ventre... Queria tanto que tu conhecesses. Mas não podes ir lá, não te deixariam entrar...
 Moema – Não me deixariam por quê?
 Noivo – Mulheres como tu, não entrariam. Para lá, vão as prostitutas, depois de mortas... As vagabundas...
 Moema – Odeio a tua ilha!
 [...]
 Noivo [*meigo, querendo deslumbrá-la*] – O mar em torno, às vezes. É louro...
 Moema – Mentira!
 Noivo - ... outras vezes, verde, azul. As mulheres pisam as espumas... E quando voltam têm nos pés sandálias de frescor! (RODRIGUES, 2017a, p. 603)

A relação que se estabelece entre a família e o mar, portanto, tem uma natureza conflituosa. É o lugar onde os Drummond morrem e matam, sobretudo, uns aos outros. Nele, estão mortas antes de começar a história a prostituta amante de Misael, Dora e Clarinha, e é lá

onde d. Eduarda sangra até morrer e Paulo se mata. O mar se converte, então, em sinônimo de algo ruim em *Senhora dos afogados*, ainda que represente alívio para as prostitutas, vagabundas e adúlteras, mulheres não aceitas socialmente. Isso, porque o drama se constrói a partir da perspectiva da família, do brasão sinônimo de fidelidade, desde Clarinha, recém-defunta, que “D. Eduarda – [...] Quando esteve doente e o médico quis auscultar... a sua resistência... Foi um custo para descer a alcinha da combinação!” (RODRIGUES, 2017a, p. 571); até dona Marianinha, o espécime por excelência desse hábito, que empenha orgulhosa a castidade: “Eu, [*indica o próprio peito*] quando era moça e bonita, como és agora, eu tinha vergonha de mim mesma... Tinha vergonha de tudo que é mulher em mim” (RODRIGUES, 2017a, p. 573).

Assim, tudo o que não condiz com o sentimento de moralidade internalizado pelos Drummond, em *Senhora*, é ligado ao negativo. E é por essa mesma ótica que Misael assassina a prostituta no dia do seu casamento, depois de ela querer experimentar a cama antes da noiva. Ao matá-la, o patriarca da família tentava exterminar tanto o passo errado, quanto o desejo que havia nele e que não poderia existir mais depois do matrimônio, pois a cama para essa família é triste: “Misael – [...] Um Drummond não pode amar nem a própria esposa. Desejá-la não, ter filhos. Se Deus nos abençoa é por isso, porque somos sóbrios... Nossa mesa é sóbria e triste...” (RODRIGUES, 2017a, p. 596). Uma linhagem ariana que prefere sucumbir a macular o purismo do sangue, e nem d. Eduarda escapa a isso. A mãe é marcada pelo estranhamento da avó e, por extensão, de Moema, o que a faz carregar o fardo de estar na família sem pertencer a ela: “Avó – Não! Não é da família, Moema. Nem noivo, nem marido, nem amante são da família” (RODRIGUES, 2017a, p. 576).

Uma marca dessa segregação está presente no diálogo que se desenvolve durante o velório de Clarinha. Na busca por quem fizesse quarto à filha morta, dona Eduarda procura quem possa rezar e chorar pela menina, mas Moema deixa claro que na família não se chora, certamente porque eles não têm dúvidas, pois são fiéis às noções de moralidade, nem remorso, já que fazem tudo o que é preciso ser feito para conseguir o querem. Por não ser uma Drummond efetivamente, uma vez que lhe falta o sangue, apenas a mãe poderia chorar, “porque é de outra terra. E meu irmão, que saiu à minha mãe. Também é só” (RODRIGUES, 2017a, p. 575). É nessas circunstâncias que as diferenças entre Eduarda e Moema vão se delineando, sobretudo no que toca à fidelidade. Para mãe, ao contrário da filha, ser fiel tornou-se uma obrigação, não um hábito:

Paulo – Jura, mãe, que não farás nada, nada que uma esposa não possa fazer...
D. Eduarda [*exasperada*] – Devo jurar, eu? [*espantada*] Preciso jurar?

Paulo [*sem ouvi-la*] – Jura... Na nossa família todas as esposas são fiéis... A fidelidade já deixou de ser um dever – é um hábito. Te será fácil cumprir um hábito de trezentos anos... Por que me olhas assim?
 D. Eduarda [*rindo e chorando*] – Achas fácil ser fiel?... Fácilimo... [*estreita o rosto do filho entre as mãos; grave e triste*] Não farei nada que uma esposa não possa fazer... (RODRIGUES, 2017a, p. 584).

Desses meandros familiares, desdobra ainda outra questão imediata. Todos os Drummond são nomeados, até mesmo a estrangeira da família, dona Eduarda. Contudo, todas as outras personagens de *Senhora dos afogados* não possuem nomes próprios. Além dos vizinhos, “que estão em todos os lugares ao mesmo tempo” (RODRIGUES, 2017a, p. 630), no núcleo do café do cais há o noivo, filho de Misael com a meretriz morta; a dona, avó do noivo e cafetina do lugar; as mulheres, que formam o coro de prostitutas; o vendedor de pentes; e Sabiá, personagens bem pontuais, mas que compõem integralmente o ambiente degradado do estabelecimento. Porém, nenhum deles recebe nome, apenas algo que os contextualize socialmente. Nessa construção de personagens, não escapou a Nelson nem as gazes manchadas amarradas às pernas, um achaque realista que, nesse contexto, causa mais transtornos do que um dia de feriado no prostíbulo (“Vendedor de pentes – A coisa que mais me invoca aqui – o senhor não faz ideia [*vira-se para o noivo*] – é as pernas dessa dona... [...] causa até má impressão...” (RODRIGUES, 2017a, p. 627); e menos ainda a relevância da tipificação expressionista, que, nesse caso, é utilizada pelo dramaturgo como artifício para evidenciar a segregação e o desprezo social da família tradicional burguesa, que, em conflito com os valores pregados, termina por se livrar daquilo que não lhe serve mais e das consequências indesejadas:

Noivo – [...] Minha mãe te disse que o filho morrerá, porque eu não podia ser um Drummond... Pareço morto? Minha mãe escreveu uma carta na véspera de morrer – escreveu que tu querias matá-la... Confessa agora para mim e para a tua mulher...
 Misael – Não!
 Noivo - ... confessa – mataste?
 [*Misael recua, apavorado.*]
 Misael [*ofegante*] – Matei.
 [...]
 Misael [*em monólogo*] – Com um machado – no dia do meu casamento... ela exigiu que eu a trouxesse aqui... Queria entrar nessa casa, neste quarto... Veio de manhã... Nunca foi tão bonita e meiga... Deitou-se na cama da noiva... Eu sentia que ela precisava morrer, devia morrer... Agarrei-a pelos cabelos...
 [...]
 Misael – Levei-a, assim, até a praia...
 [...]
 Misael – O golpe abriu aqui... Mas o pior é que ela não fechou os olhos... Morreu de olhos abertos... Era muito bonita e clara... Cobri o sangue com areia... Fugi, para me casar... Só a minha mãe viu, sem dizer nada... E enlouqueceu nesse dia... [...] (RODRIGUES, 2017a, p. 610-611).

E não apenas a avó louca é atormentada, todos os outros Drummond são, e nesse caso, até o não registrado – segundo Paulo, eles teriam “a loucura na carne. A loucura e a morte”

(RODRIGUES, 2017a, p. 582). Nessa peça, a loucura de Marianinha é como uma cicatriz para Misael, que ele vê, identifica, mas que não o incomoda. A mulher da vida é assassinada, a primeira filha é afogada e o mundo dos Drummond continua em estase, “uma condição de equilíbrio entre várias forças; uma permanente quietude: uma imutável estabilidade; um estado em que todas as forças se equilibram entre si, e que resulta em falta de movimento” (BALL, 2014, p. 37). Somente dezenove anos depois do assassinato que cometeu, com o regresso da prostituta vinda da ilha, o patriarca começa a se sentir perseguido: “Ela tornou o banquete maldito... Todos sentiram o que havia ali uma morta entre os convidados. Eduarda, quando essa mulher apareceu, houve no banquete um cheiro de mar... Ela veio de alguma praia...” (RODRIGUES, 2017a, p. 588). A partir dessa situação, sua prioridade passa a ser a própria angústia, que o tira da realidade e o impede de pensar sobre os acontecimentos, deixando, inclusive, a morte de Clarinha em segundo plano: “Agora não. Estou cansado, muito cansado... Esse banquete me alquebrou. Já não sou rijo como são os velhos da família... Vem, Eduarda. Preciso estar só contigo. Mais tarde talvez, um dia, eu reze...” (RODRIGUES, 2017a, p. 588-589). No entanto, seu tormento não é culpa, mas o medo de que a convicção das suas verdades seja arranhada. Sentimento esse que é potencializado quando dona Eduarda decide trai-lo com o noivo:

Misael [*com ar de louco*] – Quero paz... Quero que minha carne fique tranquila... E eu que pensei que nossa família fosse casta...

Moema – E é, pai.

Misael – Se eu não sou, por que seriam os meus antepassados?... Se tua mãe foi infiel, as outras mulheres da família, também... (RODRIGUES, 2017a, p. 614).

Nesse contexto, é quando o eixo da família burguesa se abate que, simbolicamente, toda a estrutura começa a também ruir, desde a reputação até a constelação doméstica. Após Misael ver a morta, Clarinha é afogada, o coro de mulheres do cais começa os lamentos, o noivo decide assumir sua real identidade, o patriarca descobre a fragilidade e se debilita (“Misael – A velhice caiu sobre mim, de repente – e no meio da escada... Eu senti nas articulações, nas mãos e na vista turva... Ela me espreitava nas escadas, Moema! [...]” (RODRIGUES, 2017a, p. 615)) e dona Eduarda comete adultério, o que o faz se vingar dela e todos terminarem morrendo, exceto a única filha da casa. No entanto, ainda que convirjam no sentido de Misael, outra personagem é responsável por operar os conflitos que se desenrolam na história, assumindo, dessa forma, o primeiro plano da narrativa: Moema, que assim como sugere o nome da peça, é a “responsável” pelos eventos que caem sobre a família. Orientada pela obsessão de ter o pai só para si, primeiro ela deseja ser a única filha, mas percebe posteriormente que precisa ser a única mulher da casa.

Para isso, mata duas irmãs, induz os assassinatos do noivo (que é seu irmão) e da mãe, consequente entrega Paulo ao mar e deixa de alimentar a avó, que também termina morrendo.

A peça, nesse sentido, se converte no percurso de Moema rumo a alcançar o que deseja. Afogar duas irmãs não desestabilizou seu mundo, ao contrário. Dona Eduarda estava mais frágil, acuada (“d. Eduarda [*transida*] – Tenho medo de Moema...” (RODRIGUES, 2017a, p. 583)), Paulo concentrado em achar o corpo da irmã e o pai mais acessível ao seu contato. Porém, é a partir da intrusão, “algo que abala o ‘status quo’ [a estase], causando ou liberando forças que compõem o conflito e o progresso da peça” (BALL, 2014, p. 43), em outras palavras, depois da aparição da amante de Misael, com o mundo em desequilíbrio, que a protagonista encontra espaço para avançar radicalmente no plano que articulava: “Moema – [...] Pedia por tudo que ela pecasse. Se não desmanchei meu noivado, foi para que os dois se apaixonassem... Eles se amam agora e fui eu quem despertei este amor... Fui eu quem disse à minha mãe – quantas vezes – “Meu noivo te olha muito... [...]” (RODRIGUES, 2017a, p. 623). Assim, ao invés de ser a única filha, ela passa a concretizar a ideia de ser a única mulher – e é nessa obsessão que reside a importância da personagem da avó nessa peça. Para além dos trejeitos de louca, dona Marianinha está sempre ligada a Moema. Ora a anciã revela seus pensamentos (“[para Eduarda] Não te pareces com as outras mulheres da família... És estrangeira...” (RODRIGUES, 2017a, p. 573)); ora suas ações (“Minha neta Clarinha não se matou... [...]” (RODRIGUES, 2017a, p. 572); e ainda complementa suas ideias:

Moema [*com uma expressão de triunfo*] – Só eu existo!
 Avó – Nenhuma outra filha, nenhuma outra irmã.
 Moema – Só eu.
 Avó – És a única filha, mas não a única mulher...
 Moema [*elevando a voz com espanto*] – Não sou a única mulher... Nesta casa, não sou a única mulher...
 Avó – Existe outra. Não eu, que sou velha e doida...
 Moema – Não tu, que és velha e doida. Outra mulher, outra mulher, outra mulher... (RODRIGUES, 2017a, p. 590).

Vislumbrando a lucidez dessa sugestão, pouco acessível a um raciocínio perturbado, percebe-se como a avó age na verdade como uma projeção da mente de Moema (uma perspectiva expressional de reconstruir o mundo), imbuindo seus pensamentos. Inclusive, a partir do momento que o noivo e o coro de vizinhos levam nos braços Eduarda, d. Marianinha já não aparece mais em cena. Com a ida da mãe, Moema já não precisaria se preocupar com ela, logo, o “apoio” da avó já não lhe seria necessário. Porém, à medida que percebe que ao pai é mais forte a nostalgia da esposa do que a vontade de a esquecer, essa sugestão volta à tona, mas aparece na boca do coro, e termina por exasperá-la, levando-a às últimas consequências:

Misael – [...] Graças por ter uma companheira na minha insônia!...
 Moema – E no medo...
 Misael – E no medo.
 Moema – Amém.
 Vizinho [*para Moema*] – És a filha única.
 Vizinho – Mas não a única mulher.
 [*E cada vizinho avança até Moema para lançar, no seu rosto, com escárnio, a frase que lhe corresponde.*]
 Vizinho – És a filha única.
 Vizinho – Mas não a única mulher (RODRIGUES, 2017a, p. 619).

Nesse diálogo, Moema entende que, enquanto o pai não se desfizer da memória de Eduarda, o que a torna presente na ausência, não o terá para si. E se atormenta justamente na semelhança com a mãe, sua maior rival, cuja representação reside nos gestos das mãos: “É mentira! Eu e ela não somos a mesma pessoa... Só nossas mãos são parecidas! Se parecem tanto, tanto! Não queria ter essas mãos, não queria que elas fossem minhas [...] São elas que me ligam à minha mãe... Enquanto elas existirem, seria filha de sua carne” (RODRIGUES, 2017a, p. 582). Nessa coincidência, Moema passa a existir à imagem e semelhança de Eduarda, que, ao mesmo tempo em que perde sua individualidade, se converte em um reflexo da mãe, alimentando as lembranças acerca dela, o que ao invés de ajudar a ganhar o amor do pai, só a atrapalha:

Misael [*tomando entre as suas as mãos de Moema*] – Parecem as mãos da tua mãe...
 Moema [*com sofrimento*] – Eu sei.
 Misael [*na nostalgia carnal*] – E se eu ficasse assim, olhando só para as tuas mãos, pensaria estar aos pés da tua mãe... Juraria que tu eras ela... Mas olho teu rosto...
 [*Moema ergue o rosto*]
 Misael – ... e vejo que és tu... Se não tivesses rosto, eu te amaria...
 [*Beija as mãos da filha em delírio.*]
 Moema [*desesperada*] – Pai, esquece que eu tenho rosto... (RODRIGUES, 2017a, p. 620).

Nesse contexto, torna-se uma questão de sobrevivência que a matriarca morra, mas não pelas suas mãos, o que lhe acarretaria a aversão do pai e do irmão, antes, pelo próprio Misael, que traído poderia castigá-la. Assim, a única filha incute no patriarca o seu desejo de libertação, transmutado em um desejo de vingança que não era dele: “Misael [*suplicante*] – Eu não quis ser assassino do teu noivo... E queres que eu mate minha mulher...” (RODRIGUES, 2017a, p. 621). A solução, então, é exterminar a lembrança de Eduarda, eliminando o que de mais vivo ela possuía, as mãos: “E por que não a castigas nas mãos? As mãos são mais culpadas no amor... Pecam mais... Acariciam... O seio é passivo; a boca apenas se deixa beijar... o ventre apenas se abandona... Mas as mãos, não... São quentes e macias... E rápidas... E sensíveis... Correm no corpo” (RODRIGUES, 2017a, p. 621). Evidencia-se, nesse ponto, como a oposição entre e mãe

e filha resvala na noção de embate entre gerações do Expressionismo, em que prevalecem os antigos valores, porém, nesse caso, representados pela personagem mais jovem, Moema.

Mortos a avó, Paulo e a mãe, Moema consegue o que buscava, existir somente ela e o pai na casa. Contudo, na consciência de haver destruído o que lhe mantinha de pé, a família, Misael passa a sentir culpa, não de ser assassino e de ter matado a prostituta, mas a esposa. Tenta, por isso, se eximir da responsabilidade, como uma tentativa última de se salvar da miséria que alcançou:

Misael – De tudo... Culpada de tudo... Eu não teria feito o que fiz... Teria perdoado tua mãe... Os velhos perdoam... Tu me disseste para castigá-la aqui. [*indica as próprias mãos*] Eu te obedeci, Moema, fiz o que mandaste, e sem ódio, com um ódio que não era meu, era teu... [*ergue meio corpo, abraçado às pernas da filha*] Eu teria perdoado, juro, Deus é testemunha... (RODRIGUES, 2017a, p. 644).

Com a morte do pai, a trajetória de Moema se converte em um processo de autoaniquilamento, tal qual os protagonistas das dramaturgias expressionistas, que seguem seus instintos em prol daquilo que ambicionam, rompendo com o mundo estabelecido que os rodeia. Em Nelson, sua protagonista carrega um fardo de aniquilamento que, dentro do contexto rodrigueano, revela o caos do dilaceramento humano, característica central da sua poética. Imersos nessa tônica, os conflitos mais insolúveis de suas personagens são revelados e explorados sob uma análise atenta da desordem sentimental. A perda do próprio reflexo na cena final de *Senhora dos afogados* representa para Moema não somente a eliminação da identidade, pois ela deixa de ser a única filha e passa a ser a assassina de toda a família, como também o estado de solidão completo no qual ela ficou após sua “*via crucis*”.

Nessa motivação principal de Moema, seu amor incestuoso por Misael, percebe-se como Nelson preservou, além da sobreposição de cenários (MAGALDI, 1992) um dos motivos trágicos tanto da *Orestia*, de Ésquilo, quanto de *Electra enlutada*, de O’Neill, seu diálogo direto. Entre as três, há em comum o sentimento de Electra pelo pai e sua oposição à mãe, mas é na peça do dramaturgo brasileiro que isso se dá de modo mais explícito. Nela, o autor buscou nos gregos os temas míticos para executar a sua investigação sobre a natureza humana e a esse embate amoroso Nelson atribuiu duas outras camadas temáticas. A primeira, a questão da alma hipócrita do homem e a segunda, a questão social. Contudo, entendendo essa experiência humana como uma aventura sem saída e tomando a força que adquire Moema na sua trajetória em busca do poder da família e da posse do pai, vê-se como essa protagonista se aproxima em essência a outra Electra, a de Eurípides, que conta os dias para se vingar da mãe, induz o irmão despreparado a participar do matricídio e mata Clitemnestra desejando que ela encontre “no Hades o homem com quem dormias, viva!” (SÓFOCLES; EURÍPIDES, 2009, p. 124). Em

acusação semelhante, antes de morrer, Eduarda se dirige a Moema: “Desce e vem chamar tua mãe de prostituta!” (RODRIGUES, 2017a, p. 636), e a filha obedece: “Prostituta!” (RODRIGUES, 2017a, p. 636)⁶⁰.

Desse diálogo com a tragédia euripideana, Nelson conservou também, além da síntese dos seus três atos, uma poesia não realista de apelos míticos, o tema da mãe que se embeleza frente ao espelho para outro que não o seu marido e a representação dos homens como eles são, e não como eles deveriam ser, dotando-os de angústia (MAGALDI, 2012) – o que confere à tragédia grega uma perspectiva inusitadamente moderna. Isso, porque “a tragédia de Eurípidés significa, precisa e essencialmente, a humanização dos temas” (BORBA FILHO, 1968, p. 24), pois, assim como Nelson, o tragediógrafo grego falava em termos de natureza humana. E é nesse contexto que se irmanam também os espíritos inertes de Orestes e do irmão de Moema. Paulo é a personagem mais abatida de *Senhora dos afogados*, uma criatura frágil e sem posicionamento próprio, que é manipulado tanto pela mãe (“Se Moema te disser alguma coisa de mim, ela ou qualquer outra pessoa – não acredites... Mas se acreditares... [...] não quero que me julgues... Quero que faça comigo o que eu faço contigo – eu não te julgo, Paulo. Fosses criminoso e eu estaria ao teu lado, dia e noite” (RODRIGUES, 2017a, p. 584)), quanto pela irmã: “[severa] Não quero que procures mais o corpo de tua irmã... Não sentes que atormentas Clarinha, que irás irritá-la? É preciso não atrair o ódio dos afogados!” (RODRIGUES, 2017a, p. 580).

Paulo, assim como Misael, é usado como artífice dos objetivos de Moema. Atormenta-o o mar que não devolve seus mortos e por isso se fixa na obsessão de encontrar o corpo da irmã Clarinha nele, trocando-a apenas pelo tormento da culpa em ter contribuído com a morte da mãe. Por sair à estrangeira, padece de remorso por ter cedido ao desejo da irmã. O grito do Orestes euripideano “Ó Terra, Ó Zeus pan-ocular, olhai o que foi feito, mácula sangrenta, dois corpos no chão, lado a lado, vítimas de minhas mãos, prêmio pago à pena!” (SÓFOCLES; EURÍPIDES, 2009, p. 125) pode ser atualizado em: “Não posso viver mais. Não posso viver, sabendo que minha mãe, a mulher que me gerou, vai sofrer sempre... Moema, tu que me fizeste matar teu noivo... [...] Diz que o mar está-me chamando e eu acreditarei... Caminharei para o mar. [num apelo] Sim, Moema?...” (RODRIGUES, 2017a, p. 640).

Partindo dessa perspectiva, nota-se como o tema da vingança não se mostra evidente na protagonista tal como rege a trama das outras Electras. Em Nelson, ele se converte em um

⁶⁰ A acusação dessa cena é transposta onze anos depois em *Os sete gatinhos* [1958], nos diálogos de Arlete e do dr. Portela com seu Noronha, nos quais o chamam de contínuo. Cf. RODRIGUES, 2017b.

impulso inconsciente de Moema, como um diálogo que o dramaturgo estabelece já com a teoria de Freud, outro desdobramento intelectual das tragédias gregas. No entanto, esse sentimento não se perde em *Senhora dos afogados*, possuindo também grande influência nos conflitos da obra. Retomando a discussão social que permeia a peça, ele é deslocado dos irmãos legítimos para o bastardo. A personagem do noivo, obcecada pela mãe morta, vive em função de vê-la novamente. Atormenta-o saber do homicídio e não poder se vingar matando o pai. Por isso, resolve feri-lo roubando de Misael tudo o que lhe foi negado, a família. Assim, ele se insere na família no intuito de se “[...] vingar dele, através de outra pessoa... [*ilumina-se*] Ferindo outra mulher que ele amasse... Os outros podem morrer. Tudo mais pode morrer. Menos a minha mãe... [...]” (RODRIGUES, 2017a, p. 602). Nessa perspectiva, a maior agressão que o noivo poderia causar a Misael e à família Drummond seria quebrar o hábito da fidelidade, destruindo o único pilar que lhes mantinha em pé, a moral:

Noivo [*febril*] – Eu queria entrar nesta casa, para pertencer à tua família, para que uma Drummond me pertencesse...

Misael - Você não pode ser noivo da minha filha.

Noivo – [*fora de si*] Não posso ser noivo da tua filha, mas posso ser amante da tua mulher!

Misael [*apavorado*] – Não!

Noivo [*baixo e caricioso*] – De tua mulher, sim, de tua mulher... Não quero tua filha, quero tua mulher – assassino! (RODRIGUES, 2017, p. 611)

Interessava ao noivo apenas a esposa para que se cumprisse a análise de Sabiá: “[...] A prostituta deitou-se na cama da noiva e agora a noiva deita-se na cama da prostituta...” (RODRIGUES, 2017a, p. 633). Esse ato, contudo, guarda não somente a vingança do ex-oficial da marinha, como também a da própria dona Eduarda, que procura a oportunidade de se libertar do marido após dezenove anos de irrealização amorosa em um casamento sem sentimentos: “Há muitos meses, eu ando com um veneno escondido no seio para misturar no remédio do meu marido... E na hora me falta coragem... [...]” (RODRIGUES, 2017a, p. 633). Sobre essa mãe mítica – parente direta de Clitemnestra quanto à mentira e manipulação –, cai ainda o peso da esfera real da sociedade, que na década de quarenta cuidava das suas mulheres a pires de repressão e frustrações. Nesse sentido, sua composição corresponderia também a um retrato social capturado por Nelson, germe daquilo que ele desenvolveria anos depois com as tragédias cariocas. Eduarda se mantinha fiel porque era uma Drummond, por isso calava a respeito da desconfiança sobre ser Misael o assassino da prostituta. No entanto, ao ter a certeza de que o marido era o primeiro corrompido, pois havia traído e matado, ela decide abandonar o hábito e passa a seguir os próprios desejos. Já que havia sido em vão seu sacrifício, ela decide ceder à vingança do noivo e, com isso, se vingar também, enterrando definitivamente os pilares da

família Drummond: “minha também!... Minha! Eu também estou me vingando... Deles, todos!... Daquela casa, e dos parentes vivos e mortos... Do meu marido! Da minha filha! E me vingo também de mim mesma... Me vingo da minha própria fidelidade... [...]” (RODRIGUES, 2017a, p. 631).

Ao observar essa estrutura em ruínas, percebe-se como a família se converte no centro da tragédia, ambiente no qual são gerados os conflitos mais importantes da peça. E ainda que seja localizada em um espaço mítico e tenha procedimentos cênicos que remetam a isso, *Senhora dos afogados* assume também uma dimensão social, característica da poética do seu autor. Nesse contexto, refletindo acerca das atualizações sofridas pelo gênero trágico, vê-se como os elementos tradicionais foram amodernados segundo o pensamento e a realidade da época. Dois exemplos disso são o destino grego, que se converte nos laços sanguíneos, recuperando o sentido de inevitabilidade nos tempos modernos; e a personagem do coro, que tanto assume uma função litúrgica, representado pelas mulheres do cais, que cantam pela misericórdia da prostituta assassinada:

Primeira – Mulheres do cais...
 Segunda – Mulheres do cais...
 Terceira – ... te imploramos, Senhor,
 Quarta – Nós, que cheiramos à maresia,
 Primeira – Te imploramos
 Segunda – Piedade para a que morreu,
 Terceira – Piedade, misericórdia,
 Quarta – Para a que morreu.
 Primeira – Recebei, Senhor, em vosso céu...
 Segunda – Em vosso céu,
 Terceira – A alma pecadora,
 Quarta - Fazei secar o sangue derramado,
 Primeira – Mas recebei a alma,
 Todas – Tu que és o Grande Pai (RODRIGUES, 2017a, p. 591).

Assim como adquire o papel dos vizinhos, testemunhas oculares da vida alheia, preservando, portanto, a sua dimensão coletiva: a tradução do pensamento social acerca dos conflitos, nesse caso privados, da família. As opiniões coletivas, na peça, são reveladas por meio de insultos jogados à família (“Vizinho – Assassino! / Vizinho – Matou!” (RODRIGUES, 2017a, p. 612)⁶¹ e das histórias que correm de boca em boca (outro tema desenvolvido pelo dramaturgo em textos futuros, como em *Beijo no asfalto*):

Vizinho [*logo que Misael aparece à porta*] – Olha o grande pai!
 Vizinho – O grande bêbado!

⁶¹ Acerca da atualidade dessa manobra, fala Marco Antônio Braz sobre a montagem de *Senhora dos afogados* dirigida por ele a partir de uma releitura do caso Suzana Ristoff, que o contato entre a obra e o crime se estabelecia, além da questão mítica do parricídio, no coro de vizinhos gritando “assassino” na reconstituição do assassinato, assim como na peça (SENHORA..., 2012, 3’17”).

Vizinho – Não bebe! O doutor não bebe!
 Vizinho – Bebe, sim!
 Vizinho – Não!
 Vizinho – Tem úlcera no duodeno!
 Vizinho – Mas foi ele, não foi?
 Vizinho – Quem?
 Vizinho – Foi ele!
 Vizinho – Quem matou aquela mulher?
 [Vizinhos cochichando entre si]
 Vizinho – Dizem que foi ele!
 Vizinho – Mentira!
 [Os vizinhos aproximam-se, agora, da família, em diferentes atitudes, uns agachados, outros rindo, outros gritando. A família nada percebe, nada vê.]
 Vizinho [numa ofensa coletiva] – Família que não chora os seus defuntos!
 Vizinho – [patética] – Não chora seus afogados!
 Vizinho – [patético] – Nem seus doidos! (RODRIGUES, 2017a, p. 585-586)

Nesse trecho, além de ganhar evidência a obsessão de Nelson pelas doenças – possivelmente um recurso para humanizar as personagens, revelando-lhes sua finitude –, percebe-se como esses falatórios partem de uma cultura oral presente no cotidiano (dentro e fora da dramaturgia) e guiam os acontecimentos da peça, desde os que se desenrolam nessa instância pública, até aqueles que deveriam condizer apenas à vida privada: “[*No quarto, a única coisa que existe de realmente integral é a cama hereditária – grande, pesada, antiga. Os vizinhos colocam um pudico biombo, como se nada quisessem ver da cena conjugal, mas logo trepam em cadeiras e suas máscaras aparecem por cima do biombo [...]*]” (RODRIGUES, 2017a, p. 590-591). O coro assume, portanto, um caráter de coringa, pois, ao passo que informa ao leitor e espectador a recepção social dos fatos, ele interage, atença e serve de testemunha para as demais personagens. Nessa perspectiva, a presença dos vizinhos é preponderante na maior parte da peça. Atuam, inclusive, como “operadores de cena”: eles montam e desmontam o cenário na frente da plateia: “[*Os vizinhos trazem a mesa. Nenhum prato, absolutamente nada, apenas a toalha imaculada*]” (RODRIGUES, 2017a, p. 579)); possuem códigos com as mãos para indicar se participam ou não da cena diretamente⁶²: “[*Os vizinhos recuam para o fundo da cena. Viram as costas para d. Eduarda e Moema. Tapam o rosto com uma das mãos. Isto significa que não participam da ação imediata [...]*]” (RODRIGUES, 2017a, p. 576); indicam quem fala e quem cala: “[*Interferem os vizinhos. A avó desaparece, no seu dinamismo de doida. Um dos vizinhos aproxima-se de d. Eduarda. Esta cobre o rosto com as mãos*]” (RODRIGUES, 2017a, p. 582); e ainda comentam a cena:

⁶² Como se vê, a obsessão nessa peça não se restringe somente aos movimentos das mãos que coincidem entre mãe e filha. Esse símbolo aparece também nas que são decepadas, porque são as mais culpadas no amor; as que matam d. Eduarda de saudade; na ênfase de Misael nas suas mãos encarquilhadas; as que o noivo beijava na intenção de Eduarda; as que Paulo beija antes de se suicidar; nas que são lavadas ao rosto indicando se a personagem participa ou não da cena; e as que restam em Moema, representação da memória.

[*Os vizinhos estão acendendo os círios*]
 Vizinho – Enfim, já se sabe quem vai morrer...
 Vizinho – D. Eduarda.
 Vizinho – Claro!
 Vizinho – Prevaricou! (RODRIGUES, 2017a, p. 622)

Além de desempenhar essas funções, o coro de vizinhos ainda congrega outro elemento da tragédia grega, a máscara. É por meio dela que a personagem muda de personalidade e assume diferentes tratamentos a depender das circunstâncias, refletindo, em certa medida, a crítica que Nelson Rodrigues lançava acerca das relações sociais. Quando têm interesse ou necessidade de manter as aparências, os vizinhos são representados por atores usando a face, o que na peça corresponde, na verdade, à máscara social da personagem:

[...] *Os vizinhos resolvem tirar o rosto e colocar a máscara*
 Vizinhos – Vamos tirar o rosto!
 Vizinhos – E colocar a máscara!
 [...]
 [*Simultaneamente, arrancam a máscara. Estão com o rosto [...]*] (RODRIGUES, 2017a, p. 600).

Já quando não interage diretamente com a família ou quando não precisa manter as convenções sociais, o coro lança mão de máscaras ignóbeis, que são sua verdadeira face:

D. Eduarda – Os vizinhos.
 [*O grupo de vizinhos aproxima-se das duas. Destaca-se um dos vizinhos*]
 Vizinho – [*numa mesura*] Às suas ordens.
 D. Eduarda [*apontando para o rosto do vizinho*] – Mas este não é o teu rosto – é a tua máscara. Põe o teu verdadeiro rosto.
 Vizinho – Com licença.
 [*O vizinho põe uma máscara hedionda que, na verdade, é a sua face autêntica*]
 (RODRIGUES, 2017a, p. 578).

Ou seja, sem se desfazer da identidade da personagem – portanto, sem romper com a ilusão teatral –, o coro usa a máscara a fim de assumir uma nova identidade dentro da peça, evidenciando a metáfora da hipocrisia social. Nelson recupera esse elemento tradicional e sem romper com o pacto de ilusão, confere-lhe outra operação cênica, moderna, herdeira inclusive de uma linguagem anti-ilusionista: a ação de pôr ou tirar a máscara na frente do público, resultando disso uma crítica pungente. E assim como diferem em termos de opção cênica, a influência dessa personagem dentro da história também se modifica, se tomada em relação à perspectiva grega, pois o homem moderno já não busca restabelecer a ordem perdida, para ele, a estase não basta, o que importa é a busca pela sua realização – independente da sua natureza. Por isso o coro de vizinhos fala, julga e xinga, mas as personagens não se abatem, continuam rumo ao caos completo.

Outro elemento dramático que contribui para essa modernidade cênica são as rubricas, que além de direcionarem especificamente as emoções e os comportamentos das personagens, apresentam uma visão consideravelmente plástica do dramaturgo para a época. Nelas, Nelson propõe soluções de encenação que só seriam desenvolvidas anos mais tarde, no teatro do absurdo, como:

[*Misael e d. Eduarda fazem todo o semicírculo da escada e verifica-se, então, que só de uma maneira muito teórica saíram do ponto de partida. Estão, agora, no quarto. Entram por uma porta também teórica e que de porta mesmo só tem uma indicação sumária. Misael senta na cama, ofegante. É evidente que fez um enorme esforço físico*] (RODRIGUES, 2017a, p. 590).

Além dessas indicações, há ainda os objetos abstratos com os quais os vizinhos compõem as cenas e os seus códigos de participação ou não da ação, estratégias essas que alçaram um voo maior na peça seguinte, em *Doroteia*, texto em que há uma personagem que nunca nasceu e outra representada por uma bota. Nessa perspectiva, associado um drama de filiação expressionista aos elementos abstratos, o universo que se estabelece em *Senhora dos afogados* torna-se sombrio e fúnebre, o que remete ao sentimento de tormento, sobretudo quando são trazidos à tona os conflitos da tragédia. A iluminação proporcionada pela luz do farol contribui para essa áurea ao oscilar entre o claro e o escuro, fornecendo uma ideia visual de inconstância. O farol que é um artefato profundamente ligado à vida marinha, que, nesse caso, além de indicar que o cenário da peça é uma região portuária (principalmente se considerado o café do cais, estabelecimento comum nessa localidade), reforça o chamado para outros lugares fora da casa da família Drummond, indicando que há terra onde podem aportar os “navios” em curso e à deriva.

Ao contrário do que acontece em *A barca de ouro*. Nessa peça, não existe um farol apontando outras possibilidades, há apenas a terra onde habitam as personagens da obra. A iluminação das cenas, nesse sentido, está condicionada à luz natural e aos lampiões instalados dentro da casa que serve de cenário único. Nessa ilha, uma oposição fundamental rege a sobrevivência desses habitantes: terra e mar. Para os homens, a terra é sinônimo de algo negativo, pois, tanto está relacionada ao trabalho miserável das salinas (“Anselmo – Trabalho de bicho. Homem não nasceu para aquela coisa imunda, deixando o sangue dos pés no meio do sal, arrebatando os olhos com a luz, inchando todo.” (BORBBA FILHO, 2007b, p. 74)), quanto à maldição de morrer fora do mar (“Pai – Deve ser horrível morrer em terra. / Anselmo – Que esse castigo nunca chegue pra mim” (BORBA FILHO, 2007b, p. 40)). O mar, por sua vez, faz parte da honra desses pescadores, que vivem em cima das águas para morrerem nelas. Apesar de representar o fim para a maioria deles, já que guarda a moça loura que os traga, no

universo masculino essa relação não é encarada como ruim. Entende-se com isso, como, ao contrário do mar de Nelson que chama as mulheres, o chamamento do de Hermilo é para os homens:

Pai – Ele era meu pai. Não vou deixar que uma pessoa minha se deite debaixo da terra, podendo mandá-la para lá. Quando eu era menino ele costumava me falar de tudo o que tinha visto nas suas viagens de dias inteiros em cima das ondas. Mas sentava nos joelhos e falava horas inteiras. O seu maior desejo era morrer no mar. Quando ficou com as pernas paradas, sem poder andar, sem poder viajar, era só no que falava. Muitas vezes, eu peguei ele chorando. Não existe nada mais triste na vida do que homem chorando. Eu prometi que sacudia ele no mar (BORBA FILHO, 2007b, p. 45).

Para as mulheres, a terra também não representa algo bom, porque é na areia onde elas secam à vista esperando pelos maridos pescadores (“Corina – [...] Os olhos vão ficando cada vez mais fundos, de tanto olhar para o horizonte, sem bater pálpebras, o sal estragando a vista [...]” (BORBA FILHO, 2007b, p. 60)) e, quando os perdem para a lenda, é onde fazem coro à viuvez precoce. Contudo, para elas, não somente a terra, mas da mesma forma o mar reflete uma realidade ruim, pois é nas águas que habita a maldição que as prende a esse ciclo de infelicidade: “Dona – Vocês não sabem o que é a gente ter um homem e vê-lo morrer no mar. [...] (com o punho fechado, para o mar, através da janela.) Bruxo!” (BORBA FILHO, 2007b, p. 41). Nesse contexto, assim como em *Senhora dos afogados*, por abrigar uma lenda, ser som, cenário e destino, o mar ganha também aqui a importância de uma personagem, impregnando a consciência e os sentimentos de Anselmo e da sua família (“Primeiro pescador – Mulher de pescador é o mar” (BORBA FILHO, 2007b, p. 65)). E da mesma forma que na peça anterior, ele carrega um sentimento fúnebre, que predomina em toda a obra, devido, sobretudo, à constante iminência da morte que vem dele: “Anselmo – Parece que a tristeza não deixa esta casa nunca. Até no dia do meu casamento! Mesmo que as donzelas cantem, ali estão os pescadores pra lembrar as coisas ruins” (BORBA FILHO, 2007b, p. 68).

Nessa perspectiva de tormento, assim como os familiares de Misael, os de Anselmo também estão angustiados, em conflito consigo, e a iluminação da cena contribui para que se crie um ambiente mortificado. Na obra de Hermilo, a intermitência luminosa também aparece, mas predominam os momentos de escuridão, que se opõem diretamente à grande luminosidade oriunda da barca encantada, o que faz com que a luz simbolicamente remeta à perdição desses homens: “A luz explode invadindo tudo. É uma luz violenta e branca, cegando Anselmo e Dona, que tapam os olhos com as mãos deslumbrados. Depois a luz vai se diluindo por toda a cena, concentrando-se na porta de entrada [...] a moça loura, na porta, está dentro desse foco” (BORBA FILHO, 2007b, p. 93). A tensão que se cria, então, entre o claro e o escuro é

proporcionada em partes pela luz do sol, que enfraquece à medida que os conflitos ganham dimensão, inundando as cenas de escuridão (“*O sol vai desaparecendo à proporção que as cenas sucedem*” (BORBA FILHO 2007b, p. 57)); e em partes devido ao luar, que ora não aparece fisicamente, contribuindo para que não haja claridade (“*A mesma casa, ainda ao cair da noite. Tem-se a impressão até que nunca houve dia, é sempre noite caindo [...]*” (BORBA FILHO, 2007b, p. 77)), e ora se associa às imagens poéticas dos cantos dos coros, como os das donzelas: “Primeira donzela – O sol já vai se sumindo! [...] Escuro o mar vai ficando! [...] Peixes dormem escondidos... [...] Estrelas já vão surgindo... [...] Debruçadas sobre as águas... [...] Luz e trevas, treva e luz... [...] Escondem velas e mastros... / Coro – Vem a noite, vem! (BORBA FILHO, 2007b, p. 70); e como os das viúvas:

Primeira viúva – Ó pálida lua das noites de morte!
 Coro – Ó lua! Luar!
 Primeira viúva – Ó pálida lua das noite de amor!...
 Coro – Ó lua! Luar!
 Primeira viúva – Ó pálida lua das noites de medo!...
 Coro – Ó lua! Luar!
 Primeira viúva – Ó pálida lua das noites de fuga!...
 Coro – Ó lua! Luar!
 Primeira viúva
 São Jorge na lua
 Levanta um braço
 Faz sombra no mar, na terra também.
 Coro – Ó lua! Luar
 Primeira viúva
 A luz das estrelas
 Formando um caminho,
 Indica a morada
 Do fundo do mar (BORBA FILHO, 2007b, p. 89-90).

Ainda na esteira do jogo de claridade e escuridão, outros elementos também introduzem na cena essa tensão, os lampiões pendurados na casa (“[...] *somente a luz de um candeeiro, na parede, projetando claridade e sombra*” (BORBA FILHO, 2007b, p. 39)), que contribuem para que se evidencie essa áurea fúnebre nos três atos, dando margem às confusões emocionais, recurso esse tão caro à encenação expressionista e que Hermilo conseguiu explorar sob vários matizes. Refletindo ainda acerca dos candeeiros, nessa tragédia moderna, eles representam não só um artifício luminoso, mas outro signo importante para compreender a composição dramática proposta pelo dramaturgo. Juntamente com os demais objetos do cenário, eles indicam como a noção de transposição dramática de Hermilo, nessa fase, partia de uma perspectiva naturalista, amparando-se na reprodução de uma casa de pescadores, de modo que todo o ambiente e os objetos comuniquem sua simpleza e rudimentariedade – o que lembra, respeitadas as devidas diferenças, os cenários de O’Neill, com os detalhes estéticos e

arquitetônicos das salas das casas onde se passa uma parte considerável da sua dramaturgia trágica:

Corte numa casa de pescador: uma sala com uma mesa no meio, cercada de tamboretas; na parede da esquerda uma porta e uma janela; ao centro, um quarto, a porta dando para o corredor que liga a sala da frente à de refeição que tem uma porta à direita, por onde se perde o resto da casa. No quarto, quando a porta se abre, vê-se uma cama. Em cada aposento há um candeeiro. Paredes nuas e brancas [...] (BORBA FILHO, 2007b, p. 39).

Contudo, embora o cenário seja naturalista, a peça de um modo geral foge desse procedimento. A princípio, pela linguagem adotada pelas personagens, que não são uma reprodução de uma possível variante linguística mais comum em comunidades específicas como essa (algo que Hermilo sempre defendeu, falas não naturalistas⁶³), e por desenvolverem esses homens longas reflexões metafísicas em monólogos, no meio das cenas, entrando em contradição com a rudeza que também carregam as personagens. Pois, embora manejem bem a adequação linguística, seus tratamentos demonstram como eles possuem comportamentos mais rudes, como deixam transparecer o pai: “[para Dona] É melhor que você se cale.” (BORBA FILHO, 2007b, p. 41); e Anselmo: “(Brusco) Acabem com essas cantigas!” (BORBA FILHO, 2007b, p. 65). Além dessas características que fogem a um naturalismo, a obra carrega também um caráter mítico, embasado na lenda da barca, e assim como na peça de Nelson, aqui tampouco se conhece o lugar e o tempo nos quais transcorre o drama, permanecendo, assim, o universo em suspensão. Em *A barca de ouro*, um encantamento em corpo feminino surge em alto mar e seduz os pescadores jovens a mergulharem e passarem a morar com ela embaixo das águas, morrendo, portanto, afogados. Segundo testemunho das personagens, essa mulher chegaria sentada na proa do navio, “os pés mais alvos do que o sol tocando as ondas, e cantando como se todos os pássaros estivessem na sua garganta. [...] nua, [...] e dos bicos dos peitos saíam dois fachos de luz” (BORBA FILHO, 2007b, p. 79).

Percebe-se, com isso, como Hermilo se apropriou de uma narrativa oral da cultura nordestina, a lenda da barca encantada da ilha de Itamaracá, e a partir dela traçou os conflitos que se desenvolvem na peça, de modo a levar suas personagens a se perderem. Observando por essa perspectiva, torna-se mais nítido o modo como o Hermilo dramaturgo dos anos quarenta buscava harmonizar a tríade do seu pensamento estético (tradição – região – modernidade): uma lenda da cultura oral, do Nordeste, sob as vestes modernas do Expressionismo. O

⁶³ Sobre essa crítica, ver a discussão intelectual empreendida por Hermilo Borba Filho e o dramaturgo Aristóteles Soares nos jornais. Cf. REIS, Luis. *Fora da cena, no palco da modernidade: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho*. 2008.

dramaturgo partiu de um símbolo do inconsciente coletivo daquela comunidade para debater as questões individuais do ser humano, que, nesse caso, se desenrolam dentro do âmbito familiar. Assim como nas tragédias modernas de O'Neill, o peso dos conflitos recai sobre a família sem que haja interferências de personagens ou elementos externos a ela, com exceção da mulher encantada. Analisando, portanto, por esse viés, o destino trágico se atualizaria aqui tanto nos laços familiares que prendem essas personagens entre si, quanto na relação desses pescadores com a barca, cujo chamamento não se pode ignorar, o que torna a todos conscientes dos seus destinos, inclusive Anselmo:

Pai – [...] Você já imaginou o que vai ser a vida de sua mulher? Já pensou no sofrimento que vai lhe causar?
 Anselmo – É o destino de todos desta ilha.
 Pai – Você não tinha o direito de sacudir Dona nesse jogo.
 Anselmo – Que era que o senhor queria que eu fizesse?
 Pai – E se fosse somente o mar... (*Pausa ligeira*) Mas tem aquela outra coisa...
 Anselmo (*Ápero*) – O quê?
 Pai – A maré não vai encher e secar muitas vezes que não se descubra o corpo.
 Anselmo – Não sei do que está falando!
 [...]
 Pai – Não adianta esconder de mim. Eu sei de tudo.
 Anselmo – Corpo sem carne é de todo mundo.
 Pai – Zé Pinga não tinha um braço...
 Anselmo (*Gritando*) – Cale-se!
 Pai – Está vendo como eu sei? (BROBA FILHO, 2007b, p. 62-63)

Vê-se, então, como a ameaça de Anselmo ser “levado” representa, na verdade, outras instabilidades anteriores a ela. O próprio pai o persegue por causa da nora, a sua irmã nutre sentimentos confusos pela sua noiva e ele havia matado alguém para casar com a mulher. Essa áurea inquietante de sentimentos, de uma emergência sexual, também presente em Nelson, é um traço em comum dos dois dramaturgos que remete a uma preocupação expressionista, também vista como um vetor de perturbação emocional, um caminho no qual se perdem os homens⁶⁴. Nesse contexto, ao redor da questão da lenda, percebe-se como Hermilo construiu uma trama em que se coloca em juízo a realização ou não dos desejos individuais dessas personagens: Anselmo sustenta a decisão de casar com Dona, mesmo sabendo que vai fazê-la sofrer, porque ele quer tê-la; o pai passa a se opor ao casamento, e como consequência ao filho, pois quer satisfazer os seus próprios desejos com a nora; a irmã deseja desesperadamente não dar continuidade ao ciclo de sofrimento que está cravado em todas as mulheres da ilha, mesmo sabendo das poucas possibilidades de isso acontecer; e Dona prefere insistir no casamento, fruto do seu desejo por Anselmo, ignorando os avisos que lhes são dados (“Dona – [...] Tenho a

⁶⁴ Um exemplo dessa tensão é encontrado nos desenhos e nos quadros de Egon Schiele, pintor expressionista que trabalhou nos arredores de Viena (CARDINAL, 1984).

impressão, tio, de que hoje não é a minha noite de casamento, mas o princípio de uma noite de morte” (BORBA FILHO, 2007b, p. 72)).

Partindo dessa perspectiva, a sala de estar dessa casa de pescadores se converte no lugar por excelência para que se desenvolvam essas questões familiares, desenroladas durante os três atos da peça: o primeiro, curiosamente igual a *Senhora...*, também começa em um velório, o do avô, “o primeiro homem da família que morre em terra” (BORBA FILHO, 2007b, p. 40); o segundo, no dia do casamento de Anselmo e Dona; e o terceiro, depois de o recém-casado ter visto a barca. Diferente da tragédia clássica, cuja história em geral se passa no período de um dia, a obra de Hermilo é recortada em três dias diferentes, até que o protagonista se abandone por completo, no tempo de vinte e quatro horas (“Anselmo – Um dia completo... vinte e quatro horas se passaram e eu ainda estou aqui” (BORBA FILHO, 2007b, p. 81)). Os atos, dessa forma, se justapõem como as cenas rápidas do teatro expressionista, sem que se explique necessariamente o entremeio da trama. No entanto, um elemento dramático contribui fundamentalmente para que se compreendam as tensões de cada momento, o coro.

Em *A barca de ouro*, ele aparece sob três vozes distintas, a dos pescadores, a das donzelas e a das viúvas, e tanto expressa a atmosfera das cenas quanto revela o que está por acontecer. A voz masculina é responsável pela ladainha fúnebre nos dois primeiros atos (“Ouça o canto dos homens. Não tem palavras, é uma coisa que sai da garganta, do sangue, das veias” (BORBA FILHO, 2007b, p. 53)): no velório do avô, lamentando e encomendando o corpo que vai ser lançado ao mar (“Primeiro pescador – Sem auroras, sem poente... [...] Sem sol imenso a brilhar... [...] Sem lua branca a correr... [...] Sem a rainha do mar... [...] Pescador morreu em terra! / Coro – Morreu em terra! / Primeiro pescador – Não viu a barca de ouro!” (BORBA FILHO, 2007b, p. 42)), e no casamento de Anselmo, lembrando o destino que se cumprirá:

Primeiro pescador – O vento zuniu, crescendo...
 Coro – Na beira do mar!
 Primeiro pescador - Procurou cama de navio...
 Coro – Na beira do mar!
 Primeiro pescador – Separou corpo de corpo...
 Coro – Na beira do mar!
 Primeiro pescador –Deixou mulher soluçando...
 Coro – Na beira do mar!
 Primeiro pescador – Santelmo subiu no mastro...
 Coro – Por dentro do mar!
 Primeiro pescador – Luz Azul, luz encarnada...
 Coro – Por dentro do mar!
 Primeiro pescador – Mostrando caminho certo...
 Coro – Por dentro do mar!
 Primeiro pescador – Ao homem que se perdeu...
 Coro – Por dentro do mar!
 Primeiro pescador – O canto da noite escura...
 Coro – Pela praia à beira-mar!

Primeiro Pescador – Se transformou em gemidos...
 Coro – Pela praia à beira-mar!
 Primeiro pescador – De mulher se lamentando...
 Coro – Pela praia à beira-mar!
 Primeiro pescador – Mordendo a areia do chão... (BORBA FILHO, 2007b, p. 76)

Também no segundo ato, como uma insurgência de esperança, aparece o coro das donzelas, que instaura o clima de festa na casa, a despeito do mal-estar que há em todos os convidados. No pai e em Corina devido ao casamento em si, nos noivos pela ameaça da lenda e nos pescadores que cantam a maldição. O coro destes, inclusive, é substituído somente pelo de viúvas, no terceiro ato, que testemunha a resistência do pescador em ir ao encontro da barca:

Corina – [...] Por que estão tão caladas?
 Primeira viúva – A gente já está sem forças, minha filha.
 Corina – Melhor que fossem para as suas casas.
 Primeira viúva – Não saímos antes do fim.
 Corina – Não vai haver fim nenhum. Anselmo não vai ao mar.
 Primeira viúva – Não diga tolices, minha filha. Ele não resiste (BORBA FILHO, 2007b, p. 86).

Colocando em outras palavras, uma vez que a moça loura apareceu para Anselmo, não seria preciso mais um canto profético, é necessário, antes, um de encomenda para a alma que se vai. As viúvas, nesse sentido, ratificam a materialização da ação da lenda. Assim, observando os cânticos empenhados pelos pescadores e pelas viúvas, que ora cantam uma morte que virá, ora apressam sua chegada no leito final, verifica-se como se assemelham às incelenças (ou excelências) nordestinas, uma expressão musical popular e religiosa específica para falecimentos (LEITE, 2009 *in*: VIEIRA, 2010), comum em cidades mais afastadas das regiões metropolitanas. Nessa perspectiva, vê-se, então, a partir de outra demonstração, como Hermilo se apropria da cultura popular e a ressignifica como um elemento teatral.

Ainda acerca dessa absorção da cultura popular, chama atenção como as tradições locais foram introduzidas à tragédia de modo a construírem efetivamente sua cena. Um exemplo disso está no primeiro ato, no velório do defunto. Ali, revela-se um comportamento social da cultura popular e religiosa do povo nordestino, fortemente ligado a uma tradição mais interiorana, no qual se vela o corpo em respeito, mesmo que morto em terra, condição do avô, bebendo em sua homenagem até que saia o sepultamento – que, neste caso, ocorre no mar: “[...] *na sala da frente vários homens estão sentados em volta da mesa, bebendo cachaça, no ritual do velório*” (BORBA FILHO, 2007b, p. 39). Comportamento diferente do velório de Clarinha, em *Senhora dos afogados*, cuja simbologia do ritual reside apenas nos círios e nas coroas de flores. As solenidades religiosas, no caso de Nelson, encontram-se desintegradas e dona Eduarda não consegue quem reze pela sua filha – e quando se põem a fazê-lo, “quem não sabe, finge” (RODRIGUES, 2017a, p. 604).

Retomando o diálogo com o Expressionismo, outras características saltam aos olhos nessa peça. A primeira delas, a tipificação das personagens. Em *A barca de ouro*, apenas os irmãos têm nome, Anselmo e Corina. Os demais, o pai, o tio, os pescadores, são identificados segundo suas representações sociais. Dona, “por ser a estrangeira” da família, não se pode dizer se seu nome remeteria ao substantivo feminino comum ou se ao próprio. De uma forma ou de outra, refletiria a mesma ideia de poder, de “senhora” da peça – o que em certo sentido se justificaria devido à concentração dos sentimentos de três personagens por ela. Uma segunda marca expressional bastante evidente aparece ainda no embate entre gerações que se estabelece sobretudo na relação entre pai e filho, por meio da disputa velada pela personagem Dona: “Pai – [...] Essa mulher me persegue em sonhos, no mar, em toda parte. Vai ser a mulher do meu filho, mas eu não me importo. Eu quero ela pra mim. Fui eu que conheci primeiro, que trouxe ela pra aqui. E ela se liga a Anselmo, me deixa assim sofrendo [...]” (BORBA FILHO, 2007b, p. 46).

Impulsionado pelo seu desejo, o patriarca é a única personagem que reage na peça, todas as outras ou estão mortas, como o avô e Zé Pinga, ou estão inertes, como Corina, Dona e o próprio Anselmo, que estão em conflito consigo, mas não tencionam nenhuma atitude para mudar a situação. Assim, é desse sentimento de perda do pai que nasce a motivação para sedimentar o fim iminente de Anselmo, denunciando-o à polícia (“Mandeí um recado para a polícia, sabia, velho? Pois mandei. Se você compreendesse essas coisas havia de dizer que eu sou um pai miserável e outras tolices iguais a essa. Mas eu sou um homem, antes de mais nada” (BORBA FILHO, 2007b, p. 80)). Nessas circunstâncias, fica evidente como, independentemente do que aconteça, Anselmo não vence nunca: ou ele é preso pelo assassinato de Zé Pinga ou se lança ao mar em busca da moça loura, o que termina acontecendo:

A moça loura – Vim buscá-lo... Mornas e frias as águas nos esperam. É bom caminhar em noite de lua... os meus pés sangram. As águas estão paradas para o nosso caminho. Sinto frio na terra. Sonhava comigo desde menino quando ficava na praia horas inteiras olhando o mar e me esperando. Cresceu pensando em mim, desejando o momento. Vamos. Meus pés continuam sangrando.

Dona – Anselmo, você vai morrer!

A moça loura – Vamos...

Anselmo – Vamos (BORBA FILHO, 2007b, p. 93).

Essa vitória revela, em outras medidas, como velhos costumes podem se sobrepôr aos novos, um pessimismo estritamente expressionista que se repete também em *João sem terra*, peça que antecede esta tragédia moderna no ciclo da terra de Hermilo Borba Filho. Nela, a figura paterna é vitoriosa sempre, ainda que a terra, objeto de disputa entre as gerações, seja arada ao final e perca sua virgindade, contrariamente ao que queria João, o pai. Isso se dá porque

Paula, sua filha concebida fora do casamento (e, para ele, a única terra virgem restante), dá a entender que foi violentada pelo patriarca, como vingança aos sentimentos de Conrado, seu filho e amante da garota – o que revela também uma situação incesto. Assim, mesmo se impondo frente ao pai, Conrado, o mais novo entre os dois, perde, pois seu pai, mesmo sem terra e morto, termina ditar o sofrimento de todos.

Nesse sentido, tomando a história dos pescadores, quando postos em paralelo pai e filho, vê-se como essa oposição tem uma natureza mais profunda: ambos desejam incontrolavelmente uma mulher, Dona, mas por ser um homem do mar, Anselmo não resiste ao chamado da moça loura. Em contraposição a ele e aos demais pescadores, o pai é o único que rejeita a morte nas águas (“[...] Eu é que não vou mais ao mar. E mesmo não há perigo, a barca só aparece aos homens moços. É bom pra mim. Fico na terra. Que me importa de morrer aqui se vou alçar o que quero?” (BORBA FILHO, 2007b, p. 80)), esse que foi o desejo do avô até os últimos minutos “Anselmo – [...] E você morreu gritando: ‘Não vi a barca de ouro! Não vi a barca de ouro!’” (BORBA FILHO, 2007b, p. 43)). Assim, por pertencer à terra, deseja o pai uma mulher de carne e osso (“[...] Que me importa uma mulher no fundo do mar se eu posso ter uma aqui em cima?” (BORBA FILHO, 2007b, p. 46)), enquanto Anselmo, que é do mar, deseja a marítima (“Não posso esquecer. [...] Daria tudo na vida para vê-la de novo” (BORBA FILHO, 2007b, p. 79)).

Esse conflito geracional, porém, não acontece somente em relação ao filho. Oposição semelhante ocorre entre pai e filha, que, por um lado, também disputam Dona, e por outro, porque, assim como Anselmo, essa personagem possui uma fixação no mar (“Pai – Quando você era menina vivia impressionada com as mulheres-peixe, a quem queria se entregar. Cresceu com essa ideia, não foi” (BORBA FILHO, 2007b, p. 76)), é marcada pela água, creditando a ele uma forma de redenção, no seu caso, ao sofrimento que passa em terra. A origem dessa relação, inclusive, remonta uma origem mítica na qual cresce deslumbrada Corina, igual ao irmão:

Quando eu era menina passou um velho por aqui. Um dia eu estava na praia sozinha, deitada na areia, a noite já vinha chegando, quando ele se sentou junto de mim. E me contou uma história que nunca mais saiu de dentro da minha cabeça. Ele disse que no fundo do mar tem mulheres-peixe. Não são como aquela maldita, a rainha, que leva os homens pro fundo do mar. As mulheres-peixe protegem as outras, assim como eu, que não encontram paz nos homens [...] Quando eu não aguentar mais, desço pro fundo das águas (BORBA FILHO, 2007b, p. 60).

Contudo, por estar inerte a qualquer mudança, diferente do velho, a garota não intervém na situação, sua crise se dá, portanto, internamente. E na sua atitude de resiliência revela-se

uma lei da ilha, a de que todas as mulheres vão sofrer. No seu caso específico, mesmo que não seja pelos pescadores que são tragados, mas pelo desejo que nutre na esposa do irmão. Nenhuma possibilidade lhe é dada para ser feliz, ainda que tente fugir dos casamentos com os pescadores, que, ao final, se convertem em sentenças de morte (“Pra que se juntar a um homem? Pra chorar depois? Pra morrer todo dia um bocadinho, quando ele voltasse do mar? Pra ter a boca amargando e as pernas tremendo, de manhã, de tarde, de noite? Não, Dona! Tenho horror aos homens!” (BORBA FILHO, 2007b, p. 59)). Por isso Corina rejeita qualquer demonstração de felicidade, pois sabe que, na ilha, isso não é possível. Um retrato dessa circunstância é o fato de, mesmo ao final, Anselmo tendo ido ao encontro da mulher da barca, o que descompromissaria sua cunhada do casamento, Dona se mata, o que impossibilita totalmente Corina de realizar seu desejo: “(*Faz-se uma pausa e do quarto vem o grito de dona*) / Dona (*De dentro do quarto*) – Adeus, para nunca mais!” (BORBA FILHO, 2007b, p. 94).

Vê-se, nesse sentido, como o mar é uma constante na peça, pois, além de tornar a todos infelizes, os traga inapelavelmente – seja aqueles que mergulham nele para se perder nas suas profundidades, seja os que ficam na terra e tentam romper com esse ciclo de sofrimento, como é o caso do pai e de Corina, cada qual a seu modo. Nessa perspectiva, a ideia do destino trágico em *A barca de ouro* é também fortemente delimitada pela relação com o mar. De um lado, para os homens, é essa força inapelável que os leva à desdita, porém, tão decisiva que transforma essa experiência em uma condição de honra, a despeito do sofrimento feminino. E do outro, para as mulheres, essa marca inapelável aparece na irrealização da felicidade (“Pai – [...] Mulher nasceu para ter filho e secar os olhos no horizonte [...]” (BORBA FILHO, 2007b, p. 62)), condição que a elas permite almejem apenas não sofrer tanto (“Anselmo – Comigo ela não vai sofrer muito” (BORBA FILHO, 2007b, p. 62)). A propósito desse tema, é inclusive outro ponto em comum com a peça de Nelson, pois as duas obras trazem em um panorama de destaque o perene estado de frustração das mulheres em uma sociedade patriarcal.

E nem Dona escapa a isso. Consciente do seu destino de sofrimento, ela prefere se entregar à realização do seu desejo por Anselmo do que ouvir o aviso de todos de que não há alternativas positivas quando se trata da barca. Contudo, na sua perspectiva de futuro, como não há outras possibilidades de felicidade, ela decide caminhar para a sua única opção de menos sofrimento conscientemente: “Mas você não está sofrendo da mesma maneira e só com o pensamento? Melhor sofrer com alguém do lado” (BORBA FILHO, 2007b, p. 60). No entanto, na entrega de Anselmo à barca, ela entende que verdadeiramente não há alternativas, apenas o destino de compor um coro de viúvas. A única solução, então, é se matar para ganhar algum

conforto e não seguir sofrendo – destino que teria ao lado do pai, por exemplo. Nesse contexto, refletindo acerca da última atitude de Dona, percebe-se como o tom que a peça assume é extremado, de modo a refletir no comportamento das personagens, que terminam por agir sem limites. Além de Dona, também procedem assim o pai, que denuncia o próprio filho à polícia, contribui para que ele vá para o mar (“O caminho é curto, meu filho. Ouça como o mar está chamando e as ondas cantam uma canção de amor. O amor na terra muda com o tempo. Lá é eterno, infinito como o azul do céu. Está chegando a hora” (BORBA FILHO, 2007b, p. 82)) e ainda se volta para Dona de forma direta: “Não tem mais jeito. A desgraça vai chegar de qualquer maneira. E já que não houve remédio antes, eu quero estar com os meus olhos bem abertos. Então poderei falar muito mais, contar tudo, vencer. Não estou tão velho...” (BORBA FILHO, 2007b, p. 66). E também Corina, que tem um comportamento abusivo com Dona, tentando algo contra a vontade da mulher: “Por isso gosto de você dormindo, sem defesa, abandonada” (BORBA FILHO, 2007b, p. 53).

Nessa seara de comportamentos extremados, essa mesma postura é assumida por Anselmo, que faz da lenda uma obsessão mesmo antes de receber o chamado da rainha e vai até as últimas consequências por ela. Nesse sentido, entendendo que o que move essa peça são os desejos das personagens, percebe-se como, mais do que Dona, a motivação que faz com que Anselmo tome decisões na trama é a de morrer no mar, vendo a barca de ouro, assim como todos os homens da família: “[...] Lembra-se dos outros? Dos meus irmãos mais velhos? Que chegaram em casa gritando que tinham visto a barca, naquela noite de lua? Todos dois foram de uma só vez [...] Um dia chegará a minha vez. Dona que se perca em caminhos estreitos e eu partirei para a minha viagem” (BORBA FILHO, 2007b, p. 43). Ele não tem o intuito, ou parece não querer, mudar o seu destino. Alheio ao que acontece dentro da sua casa, das tensões sexuais que se instauram entre o pai e a irmã e a noiva, ele caminha sem nenhum desvio rumo ao próprio fim, e o faz de modo consideravelmente consciente (“Eu volto. Não se impressione com isso. Não há força que me arraste de você, nem mesmo ela. Pode aparecer vinte barcas de uma vez, com vinte mulheres louras em cima. [...] Dona. E prometo o seguinte: se a barca de ouro aparecer, eu deixo o mar” (BORBA FILHO, 2007b, p. 74)). A peça, nesse sentido, conta a trajetória de Anselmo, que, profundamente envolvido com o seu mundo, a comunidade de pescadores na qual uma mulher encantada leva todos os homens jovens para si, aceita o seu destino trágico e se lança ao autoaniquilamento. Refletindo, de certo modo, como a felicidade permitida na ilha é a do encontro com a barca, aquela que pode ser concretizada. Nessa perspectiva, observando a trajetória de Anselmo na peça, vê-se como o pescador assume essa

possibilidade de realização como ideal e converte-a em uma atitude que o dignifica da sua pequenez. A barca, portanto, se torna a única salvação.

Nesse contexto, tomando as atitudes das quatro personagens de destaque de *A barca de ouro*, nota-se como o conflito que se estabelece é sempre de ordem íntima. Corina está em crise com seus desejos, não sabe se segue como amiga de Dona, se a aborda ou se vai ao encontro das mulheres-peixe; o pai está às voltas com a impossibilidade de possuir a nora; Dona está em conflito com os próprios sentimentos, pois sabe do destino que a aguarda caso siga com o casamento; e Anselmo, mesmo sabendo e desejando o seu destino, não abre mão de Dona porque tem afetos por ela. Das quatro situações, somente o pai tenta modificar a sua realidade, contudo, antes dessa ação que chega no terceiro ato, os conflitos são sentidos e externados intimamente. E é justo nessa tarefa que reside a importância do tio mudo.

Uma vez que essa peça propõe uma investigação subjetiva dos homens, a tendência é que suas personagens sejam observadas mais intimamente e, conseqüentemente, que seus conflitos se estabeleçam de forma mais introspectiva. Nessa seara, ao compartilhar suas intimidades, as personagens de *A barca de ouro* assumem tons de confiança. Não mais o coro informa aos leitores e à plateia o que ela deve sentir ou como deve reagir. Nessa tragédia moderna, as personagens falam por si, contam como pensam e o que pretendem, estendendo-se em longos monólogos aos moldes tchekhovianos no meio das cenas. Além dessas opiniões mais incisivas, nessa fala confessa, revelam também seus pensamentos mais profundos, externam suas angústias. O que só é possível já que o tio é mudo, ou seja, não escuta e por isso não é testemunha, e não fala, por isso não é delator, convertendo-se em um confidente por excelência. Atestam isso o pai: “Você não entende nada do que a gente diz, não é, velho? É mesmo que está pensando em voz alta” (BORBA FILHO, 2007b, p. 46); Corina: “Estão cantando, tio, mas você não ouve nada. Você não escuta nada: nem mesmo barulho do mar, nem o vento, nem mesmo eu dizendo em voz alta o meu pensamento” (BORBA FILHO, 2007b, p. 50); Dona: “Ouve como cantam, tio? Não, você não ouve. As donzelas acreditam no amor e cantam alegres” (BORBA FILHO, 2007b, p. 72); e Anselmo:

Anselmo – Está falando sozinha?

Corina (*Estremecendo*) – Não às vezes gosto de falar com o tio.

Anselmo – Falar para ninguém ouvir, não é?

Corina – É como se pensasse em voz alta (BORBA FILHO, 2007b, p. 67).

É por meio desses diálogos, então, que o leitor e o espectador conhecem os reais conflitos que regem a tragédia para além da questão da barca, ao contrário do que ocorre em

Senhora dos afogados, em que em geral tudo é dito, mostrado, e quando é guardado por muito tempo, é extravasado pelas personagens publicamente.

Percebe-se, com isso, como as duas peças se aproximam e se distinguem fundamentalmente. Ao passo que possuem temas, ambientes e perspectiva estética semelhantes, ou seja, as questões familiares, a praia e o Expressionismo, na mesma medida os dramaturgos oferecem possibilidades distintas de operacionalizar todo esse material. Nesse sentido, constata-se como em *Senhora dos afogados* o Expressionismo aparece tanto na construção do universo da tragédia, um ambiente quase onírico no qual sobressai a oscilação entre luz e escuridão; quanto na composição de personagens atormentadas, desde dona Marianinha, a louca da família, até as demais personagens, que assumem ares espectrais, como os vizinhos, e míticos, como os Drummond, o que contribui para uma investigação poética do homem frente ao seu inconsciente. Já em *A barca de ouro*, esse diálogo expressional responde a uma engrenagem, que aparece nos efeitos luminosos da encenação, flagrados com os mesmos jogos de claro e escuro; na caracterização dos pescadores e das suas mulheres; no universo pessimista da peça; e nas motivações dos conflitos. No entanto, nessa obra, Hermilo associou o funcionamento desse mecanismo ao conteúdo dos temas populares nordestinos, nesse caso, duas tradições da cultura oral, a lenda da barca encantada e as incelenças, impregnando o texto de um caráter marcadamente regionalista.

Assim, mesmo que essas dramaturgias se aproximem estruturalmente à tragédia moderna, colocando a família no centro dos conflitos, e executem seus elementos dramáticos segundo as propostas estéticas expressionistas de escrita teatral, os dramas que resultam desses processos alçam objetivos diferentes. E isso se reflete, por exemplo, em uma das marcas expressionais que eles têm em comum, o embate entre gerações. Em termos de narrativa, ainda que metaforicamente os resultados sejam iguais, os velhos valores se sobrepondo aos novos, na disputa que se instala entre dona Eduarda e Moema, o conflito se dá na investigação das questões do homem e seu antepassado mítico, matricida. Enquanto entre Anselmo e o pai, o embate se estabelece a título de instinto sexual, transposto nas vestes da lenda da mulher loura. Nesse contexto, refletindo acerca das obras em si, percebe-se como esses caminhos empreendidos pelos dois dramaturgos revelam antes as suas investigações poéticas. No caso de Nelson Rodrigues, a compreensão dos sentimentos do homem, para ele em perene dilaceramento, por isso a ênfase na hipocrisia das relações sociais; e no de Hermilo Borba Filho, a criação de uma estética dramática na qual tradição popular e modernidade pudessem se irmanar, dando fruto a uma obra de sentimentos universais.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após um longo percurso textual, permeado de perspectivas históricas, argumentações estéticas e discussões acerca das literaturas, se encarregam estas considerações finais de propor alguma luz ou sentido ao que foi dito até aqui. Nesse sentido, algo esclarecedor a ser levado em conta de início é o fato de a pesquisa ter se dedicado, de um modo geral, a responder uma inquietação: o como. Mesmo sendo tão diferentes as dramaturgias de Nelson Rodrigues e de Hermilo Borba Filho, como podem ser os dois dramaturgos expressionistas? Eis o ponto de partida desta pesquisa. Assim, no intuito de compreender essa contenda, sua resposta se converteu no norte da dissertação, como um objetivo a ser alcançado, ou antes, encontrado. Para tentar explicar – e com isso entender – o que parecem ser as conclusões dessa pergunta, o texto que lhe serve de argumento foi organizado segundo pareceu mais interessante encadear as ideias a respeito do assunto.

Nessa perspectiva, antes de dar início à discussão propriamente dita, mostrou-se relevante pontuar as primeiras ações de inserção da modernidade artística no teatro brasileiro, revelando, conseqüentemente, o ambiente no qual surgiram Nelson e Hermilo, a fim de mensurar também, a partir dos capítulos posteriores, em que medida os dois dramaturgos apresentaram projetos dramáticos diferenciados em relação ao que se tinha em meados da década de 1940. Compreendido o cenário de origem, uma vez que o cerne da investigação são as questões expressionistas, abriu-se um espaço para entender o pensamento estético que determinou a formação das dramaturgias dos dois autores. Para isso, o terceiro capítulo se voltou ao movimento expressionista, com a intenção de explanar o contexto de origem dessa estética, como ela contribuiu para o desenvolvimento do subjetivismo nas artes do começo do século XX e, o mais importante, de que modo essa efervescência intelectual alcançou a literatura e o palco. Desse mergulho, ficou claro como a descoberta da possibilidade de realidades, e não apenas uma realidade, influiu diretamente para o entendimento de mundo desde a recepção do eu. Com base nesse novo prisma, os artistas do começo dos anos 1900 passaram a reproduzir o mundo como eles acreditavam que era, e não mais como ele seria de fato. Foi nesse contexto, portanto, que melhor se desenvolveu o Expressionismo, ganhando representação em várias linguagens artísticas, inclusive, na literária e na teatral, e não somente na Alemanha, seu lugar de origem, mas em uma parcela considerável da expressão artística ocidental do homem.

Nessa seara, entendendo que a expressão e a representação da realidade dizem respeito antes à experiência de quem a viveu e por isso não existiria uma reprodução exata, mas percepções de assimilação dela, deu-se continuidade à busca que move esta dissertação, a compreensão de como os dois dramaturgos se valeram artisticamente dessa perspectiva de mundo. Assim, o quarto capítulo foi destinado à apreensão da poética dramatúrgica que alicerça o Teatro Desagradável de Nelson Rodrigues, perpassando, para isso, suas três fases de escrita: a psicológica, a mítica e a das tragédias cariocas, a fim de capturar o pensamento teatral do seu autor. Apesar de não serem consecutivos esses ciclos, as quatro peças que compõem a esfera mítica, particularmente, formam um bloco sólido e ininterrupto de escrita e publicação, mas também de breve produção. Em relação às dezessete peças escritas por Nelson, percebeu-se como esse mergulho mítico pontual foi importante para não somente desenvolver sua visão plástica do palco, mas para que ele investigasse os sentimentos humanos mais profundamente, dominando, nesse sentido, a simbologia dos arquétipos que ele usaria nas outras duas fases de escrita, e principalmente nas tragédias cariocas.

Dando margem, portanto, a esses universos arquetípicos trabalhados por Nelson, o Expressionismo permitiu que ele os compusesse de forma mais plástica na cena, incidindo sobre as luzes, o ambiente abstrato, mas, sobretudo, na influência de dois temas fundamentais ao movimento: as relações burguesas e seus valores decaídos e o tormento individual do homem, que busca uma forma de se salvar daquilo que o aprisiona, seja a pobreza, a miséria humana ou um casamento sem amor. Do percurso poético que o dramaturgo traçou, uma dessas marcas se fez constante – a despeito das operações cênicas das tragédias cariocas (sua fase mais madura) já não retomarem tão claramente um caráter expressionista: o herói em perene angústia. Na maior parte das suas peças, os protagonistas rodrigueanos se lançam à própria desdita, sobretudo, quando descobrem que não têm nada a perder, pois seus mundos já não fazem mais sentido.

Por outro lado, analisando a construção do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho, ficou evidente como o Expressionismo esteve presente preponderantemente nos seus ciclos iniciais de escrita estética e dramaticamente, mas representando apenas um dos elementos manipulados para a construção da sua poética no Teatro do Nordeste. Na trajetória de Hermilo, dois momentos se fazem fundamentais para entender sua perspectiva dramatúrgica: os anos quarenta em que esteve à frente do TEP e os anos sessenta, quando se dedicou ao TPN. Nessa conjuntura, o capítulo cinco tratou de explicar a relação de Hermilo com a tríade Gilberto freyreana de “tradição – região – modernidade”, a base da sua reflexão artística, e o modo pelo

qual traduziu essa inquietação em termos teatrais, inaugurando, assim, uma estética própria. Enxergou-se, com isso, que dos quatro ciclos de escrita que percorreu o dramaturgo, foi sobretudo no primeiro, o da terra, que o contato com o Expressionismo se deu de forma mais evidente – refletindo na composição dos dramas, no tratamento dos temas nordestinos e nos componentes estéticos da cena –, ao passo que nas fases mais maduras cedeu lugar a outras emergências criativas. A forma expressionista, por conseguinte, permitiu que o encenador dos anos quarenta atribuísse ao teatro nordestino desse período uma execução moderna.

Contudo, pensando no aprimoramento da concepção de uma cena nordestina, o Hermilo encenador dos anos sessenta atualizou os preceitos de “popular por Lorca – o Nordeste – e o Expressionismo”, os três pilares da formação da sua poética, pelas definições de “popular por Vilar – o Nordeste – e os espetáculos populares”, uma vez que nas suas pesquisas sobre as manifestações populares nordestinas ele havia percebido como a linguagem moderna do teatro ocidental já existia naturalmente nos espetáculos do povo. Nessa lógica, ele terminou por alcançar uma unidade de sentido quanto ao pensamento regionalista na expressão teatral, fundando com isso um sistema cênico próprio. O espetáculo do Teatro do Nordeste mais do que se utilizar dos temas da região, passava a introduzir as formas populares nordestinas na base da sua composição, elas que eram tradicionais e, ao seu modo, modernas. À vista disso, nesse processo complexo de busca pela representação do Nordeste, a dramaturgia de Hermilo acompanhou os preceitos cênicos que ele buscava com a sua poética, adaptando-se – e com isso fazendo escola – sobre o que propunha levar ao palco, antes do dramaturgo, o encenador.

Terminadas as abordagens sobre a construção da poética dos dois autores, o capítulo seguinte, destinado à análise, teve início com os pontos de desencontro e de encontro entre Nelson e Hermilo. Um destes, o diálogo expressivo que mantêm com o dramaturgo expressionista Eugene O’Neill, escritor que exerceu grande influência nas escolhas dramáticas dos dois autores brasileiros. Dessa aproximação e dos seus frutos, partiu-se para a análise das peças que compõem o *corpus* da pesquisa, *Senhora dos afogados* e *A barca de ouro*, ambas, obras do princípio das carreiras dos escritores e que possuem em comum o mar como cenário. Como uma herança o’neilliana, os dois textos remetem à forma trágica e dela atualizam alguns elementos, como o coro, que desempenha um papel fundamental nas duas obras, assumindo características modernas e específicas: por um lado, o falatório geral da sociedade e, por outro, a cultura nordestina dos cantos de morte; e o destino grego, que foi atualizado e convertido nos laços familiares.

Nesse sentido, importaram ao estudo das duas dramaturgias três elementos principais: o mar, as famílias e os protagonistas (cuja trama se desenrola a partir das suas projeções particulares), a fim de averiguar como são operacionalizados esses componentes dramáticos em cada poética e em que medida o Expressionismo contribuiu para esse arranjo. Assim, dessa atividade, percebeu-se como o problema central do estudo de Hermilo no teatro se pautava na busca por um teatro efetivamente popular e moderno, de modo que suas preocupações não eram meramente dramatúrgicas. Antes do dramaturgo estava o encenador, guiando sua perspectiva literária a fim de achar meios de validar sua cena, e tomando, para isso, o Expressionismo como característica estética e organização do drama, em outras palavras, sua forma cênica. Em contrapartida, Nelson se dedicou a investigar não a forma do teatro, mas o próprio homem, por meio do amor e da morte, suas maiores inquietações, remontando, assim, um universo profundo, no qual a estética expressionista proporcionou-lhe a sua materialização subjetiva, dando vazão aos sentimentos represados das suas personagens.

Enquanto a dramaturgia de Nelson transborda suas obsessões, parte da experiência individual para entender o coletivo, para pensar o fim e a redenção do homem, a de Hermilo, sem deixar de investigá-lo, busca uma erudição que reflete a sua intelectualidade, mas que deixa evidente que a entrega do eu flagrada nos seus romances – e que lhe permite questionar os limites entre a vida e a arte – dá lugar ao objetivo cênico do encenador, determinando o caráter dramático dos seus textos. A sua peça é correta no sentido mais estrito que se possa dar. É bem-feita, tem um propósito, reflete uma poética, mas lhe falta o ruído de algo, talvez aquilo a que se chama teatralidade, o atributo antropológico sem o qual a organização do olhar do outro não alcança uma materialidade. Sobre isso, o velho reacionário defendia que a obra de arte para ser boa precisa ser imperfeita, porque a perfeição a torna acadêmica, converte-a em algo irrealizável. E também por isso foi criticado, por misturar elementos teatrais de várias naturezas – realista, expressionista, clássica, melodramática – sem limites expressos. Percebe-se, então, como Hermilo e Nelson possuem registros literários essencialmente opostos, pois a este interessava-lhe a metamorfose poética da vulgaridade, fosse ela social ou linguística. A poesia de Nelson nasce do óbvio. Além disso, o que é verdadeiramente essencial é o que tão bem definiu Paulo Mendes Campos em um prefácio à obra do dramaturgo fluminense: o importante para todos é que a pintura de Nelson esteja poeticamente correta no tocante à natureza humana; e quanto mais certa, mais verdadeira.

Nesse contexto, refletindo acerca de toda esta discussão, além da resposta à pergunta inicial – os diálogos com o Expressionismo empreendidos pelos dois autores –, compreende-se

também como buscavam Nelson Rodrigues e Hermilo Borba Filho, cada qual à sua maneira, entender o homem como ele era, por isso a necessidade de contar sobre ele, e entender os limites entre a vida e arte por meio do teatro. Porque sabiam os dois dramaturgos como a realidade não se comunica bem, e como sua multiplicidade de entendimentos faz com que nos percebamos sós. O que pretendiam Nelson e Hermilo era que seus leitores e espectadores conhecessem aquilo que eles entendiam ser o homem por ele mesmo e em sociedade. Nesses extratos de realidade, então, as personagens em toda sua complexidade de papel passam a congregar não a reprodução de uma pessoa real, mas confluências psicológicas que as tornem todos nós, evidenciando, assim, não o homem como ele é, mas o que ele sente. Essa natureza arquetípica, procurada pelos dois autores, promove à personagem a possibilidade de falar não apenas dela, como pretendiam os realistas, mas de uma generalidade por meio dos próprios conflitos: da mesma forma que Hamlet se converte em dúvida, Moema se reflete na ambição pelo poder e Anselmo em desejo.

Ao entender isso, naturalmente, outra pergunta foi respondida no decorrer desta pesquisa, o por quê. Por que depois de setenta anos ainda é necessário falar de Nelson Rodrigues e de Hermilo Borba Filho? Longe de pretender esgotar as possíveis respostas a essa questão, mas estudar Nelson é, em certo sentido, um exercício de reflexão acerca de um pensamento intelectual complexo, que se ampara em diversas perspectivas de análise do homem, e sobretudo o brasileiro. A dramaturgia rodrigueana, expressão artística a que mais se dedicou o autor, reúne em suas personagens as várias dimensões que perpassam o indivíduo moderno, desde a social, até a psíquica, a sentimental e a espiritual. Assim, estudar as peças de Nelson se converte, para além da atividade de observação estética, em um exercício de reflexão acerca do homem em seu nível metafísico e social. Em um mundo pandêmico, no qual a vida é encarcerada, isolada, como não lembrar da personagem Gilberto e sua convocatória – talvez a maior de Nelson – à misericórdia (*miseratio*/compaixão e *cordis*/coração) com o outro, com o armário, com tudo o que esquecemos de amar? Ou ainda, como não lembrar de que o mineiro só é solidário no câncer, e em sendo um vírus valem mais as necessidades individuais? Como um espelho invertido do brasileiro, que reflete a face que queremos esconder, Nelson precisa ser estudado porque ele continua atual.

Ao passo que pesquisar Hermilo Borba Filho é ter, antes de tudo, a consciência fatal de que não se valorizam devidamente os intelectuais deste país. É entender o complexo sistema cênico que ele criou e percebê-lo como um homem que de fato se dedicou a pensar a modernidade artística do teatro, assim como os artistas da geração de vinte do Nordeste e do

Sudeste fizeram em outras linguagens, refletindo sobre uma criação autêntica, nordestina. Mas que, diferente deles, decidiu unir no palco o que mais eles repeliavam: a tradição e a modernidade, embasando-se sob uma densa camada de pesquisa cênica e de conhecimento sobre o teatro. O pensamento teatral de Hermilo é sofisticado, o que faz com sua dramaturgia esteja intrinsecamente ligada à sua produção de encenador, sua maior inquietação. Assim, para falar desse autor, é preciso recuperar um capítulo ilustrado do teatro e da literatura nordestina, brasileira, tão necessário, mas que foi levado, em certa medida, ao ostracismo. Nesse sentido, esta dissertação se guiou também pela compreensão da importância de mostrar a atualidade e os desdobramentos do trabalho intelectual de Hermilo, fornecendo uma explanação mais detalhada acerca da sua contribuição para o teatro nacional, a fim de valorizar o seu pensamento e suas produções.

Assim, desse entrecruzamento de autores, da investigação e da descoberta estética da dramaturgia brasileira, nordestina, originou-se não somente uma produção textual, esta produção, como também um entrecruzamento de pesquisas: entre a anterior, gênese das reflexões tecidas para se chegar até aqui, e a próxima, que desdobra questionamentos surgidos durante este processo de escrita. Estas considerações, portanto, apesar de finais, não encerram uma reflexão literária, antes, abrem margem para outras novas.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste**. São Paulo: Cortez, 2011.
- ALMEIDA, Samantha Lima. As densas águas do desagradável: a representação do mar em Senhora dos afogados. **Macabéa**, Crato, v. 9, n. 4, p. 697-715, out./ dez. 2020.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARIANE MNOUCHKINE E O TEATRO DE SOLEIL - Antonio Jordão Pacheco. São Paulo: SescTV, 2007 (51 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vLmRJH3wiDg>. Acesso em: 15 jun. 2020.
- ARISTÓTELES. **A poética**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2010.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BALL, David. **Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BARBOSA, Virgínia. Teatro do Estudante de Pernambuco. **Fundação Joaquim Nabuco**, 2011. Disponível em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisa-escolar/index.php?option=com_content&view=article&id=876:teatro-do-estudante-de-pernambuco&catid=54:letra-t&Itemid=1. Acesso em: 21 jun. 2020.
- BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BENTLEY, Eric. **O dramaturgo como pensador** – um estudo da dramaturgia nos tempos modernos. Rio de Janeiro: Civilização moderna, 1991.
- BORBA FILHO, Hermilo. **Agá: versão vermelha**. Recife: Cepe, 2019.
- BORBA FILHO, Hermilo. **Apresentação do bumba-meu-boi**. Recife: Editora Guararapes, 1982.
- BORBA FILHO, Hermilo. **Diálogo do encenador, Teatro do povo, Mise-en-scène e A donzela Joana**. Recife: Editora massangana; Edições Bagaço, 2005.
- BORBA FILHO, Hermilo. **Hermilo Borba Filho: teatro selecionado**. Rio de Janeiro: Funarte, 2007a. (v. I)
- BORBA FILHO, Hermilo. **Hermilo Borba Filho: teatro selecionado**. Rio de Janeiro: Funarte, 2007b. (v. II)

- BORBA FILHO, Hermilo. **Hermilo Borba Filho**: teatro selecionado. Rio de Janeiro: Funarte, 2007c. (v. III)
- BORBA FILHO, Hermilo. **História do espetáculo**. Rio de Janeiro: Edições o cruzeiro, 1968.
- BORBA FILHO, Hermilo. **Margem das lembranças**. Porto Alegre: Mercado aberto, 1993.
- BORBA FILHO, Hermilo. **A porteira do mundo**. Recife: Edições Bagaço, 2010.
- BORBA FILHO, Hermilo. **Teoria e prática do teatro**. São Paulo: Agência editora Iris, 1960.
- BORGES, Jorge Luis. **Kafka e seus precursores**. Buenos Aires, 1951. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2029539/mod_resource/content/1/Kafka.pdf. Acesso em: 20 jan. 2021.
- BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1978.
- CADENGUE, Antonio Edson. **TAP - Sua cena e sua sombra. O teatro de Amadores de Pernambuco (1941 - 1991)**. Recife: Cepe, 2011. (v. 1)
- CARDINAL, Roger. **O expressionismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1984.
- CARVALHEIRA, Luiz Maurício Britto. **Por um teatro do povo e da terra: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco**. Recife: Cepe, 2011.
- CASTRO, Rui. **O anjo pornográfico: a vida e obra de Nelson Rodrigues**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- CORREYA, Juarez; ALVES, Leda. **A palavra de Hermilo**. Recife: Cepe, 2007.
- DALÍ, Salvador. **Mercado de escravos com busto desaparecido de Voltaire**. Disponível em: https://www.obrasdarte.com/arte-moderna-surrealismo-por-rosangela-vig/salvador_dali_o_desaparecimento_do_busto_de_voltaire_1941_2007_9_disappearing_bust/. Acesso em: 21 jan. 2021.
- DUCHAMP, Macerl. **A fonte**. Por Micha L. Rieser, Attribution. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=4096794>. Acesso em: 21 jan. 2021.
- ELGER, Ditmar. **Expressionismo: uma revolução alemã na arte**. Colônia: Taschen, 2003.
- EUGENE O'NEILL – vida e obra. *In*: O'NEILL, Eugene. **Longa jornada noite adentro**. São Paulo: Abril cultural, 1982.
- FACINA, Adriana. **Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2004.
- FARIA, José Roberto (dir.). **História do teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva; Edições SescSP, 2012. (v. 2)

FARIAS, Luiz Roberto Leite. **O grotesco e as imagens do corpo no romance Agá de Hermilo Borba Filho**. 2017. 181 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura)- Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.

FÉRAL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchkine**: erguendo um monumento ao efêmero. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

FISCHER, Luís Augusto. **Inteligência com dor**: Nelson Rodrigues ensaísta. Porto Alegre: Arquipélago editorial, 2009.

FONTANA, Fabiana Siqueira. Shakespeare, teatro moderno e movimento amador – a experiência do Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno. **Pitágoras 500**, Campinas, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 43-62, jul./dez. 2014.

FRAGA, Edinyr. **Nelson Rodrigues expressionista**. São Paulo: Ateliê editorial, 1998.

GUEDES, Antonio. Sobre tragédia... afinal, são tragédias! *In*: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo Nelson Rodrigues**: tragédias cariocas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017b.

GUINSBURG, Jacó (org.). **O expressionismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

HERMILO NO GRANDE TEATRO DO MUNDO – Massangana audiovisual. Recife: Massangana, 2019. 52 min., [S.l.], color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=V0M0rkyBI_U&list=WL&index=39&t=2810s. Acesso em: 07 jun. 2019.

HOFF, Tânia Márcia Cezar. **Duas Electras brasileiras**. 1992. Dissertação (Mestrado em Artes)- Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

HOWBSBAWM, Eric. **Era dos extremos**: o breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *In*: JENNY, Laurent *et al.* **Intertextualidades**. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

KAISER, Georg. Da aurora à meia-noite. Tradução: LINCK, Gabriela Wondracek; SCHULTZ, Erica Foerthmann; KORFMANN, Michael. **Revista Contingentia**, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 38–74, nov. 2010. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/contingentia/article/view/17672/10378>. Acesso em: 16 jan. 2021.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2005).

KORFMANN, Michael. Da aurora à meia-noite e a questão da intermedialidade no expressionismo. **Pandaemonium**, São Paulo, v. 15, n. 19, p. 49-81, jul. 2012.

LEITE, João Denys Araújo. Joaquim Cardozo e Hermilo Borba Filho – excelências marítimas: *O capataz de Salema* e *A barca de ouro*. *In*: VIEIRA, Anco Márcio Tenório. **Hermilo Borba Filho**: diálogos pernambucanos. Recife: Fundação da Cultura da Cidade do Recife, 2010.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LIMA, Mariângela Alves de. Dramaturgia expressionista. *In*: GUINSBURG, Jacó (org.). **O expressionismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. (p. 189-221)

LIMA, Sônia Maria Van Dijck. **Hermilo Borba Filho**: fisionomia e espírito de uma literatura. São Paulo: Atual, 1986.

LOPES, Angela Leite. **Nelson Rodrigues**: trágico, então moderno. Rio de Janeiro, 2007.

MAGALDI, Sábato. **Nelson Rodrigues**: dramaturgia e encenações. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.

MAGALDI, Sábato. **Teatro da obsessão**: Nelson Rodrigues. São Paulo: Global, 2004.

MAGALDI, Sábato. **O texto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MATTOS, Claudia Valadão de. Histórico do Expressionismo. *In*: GUINSBURG, Jacó (org.). **Expressionismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. (p. 41-63)

MONET, Claude. **Impressão do nascer do sol**. Por Claude Monet - wartburg.edu, Domínio público. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=5504881>. Acesso em: 21 jan. 2021.

NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 209-224, 2005.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**: História, Teoria e Crítica. São Paulo: Edusp, 2015.

O'NEILL, Eugene. **Longa jornada noite adentro**. São Paulo: Abril cultural, 1982.

PIRANDELLO, Luigi. **Seis personagens à procura de um autor**. São Paulo: Abril cultural, 1977.

POLLOCK, Jackson. **Lucifer**. Disponível em: <https://www.jackson-pollock.org/lucifer.jsp>. Acesso em: 21 jan. 2021.

PONTES, Joel. **O teatro moderno em Pernambuco**. Recife: Cepe, 1990.

PRADO, Décio de Almeida. **João Caetano** - O Ator, o Empresário, o Repertório. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

REIS, Luís. **Fora da cena, no palco da modernidade**: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho. 2008. 459 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura)- Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

REIS, Luís. **TPN – Teatro Popular do Nordeste: o palco e o mundo de Hermilo Borba Filho**. Recife: Cepe, 2018.

RODRIGUES, Nelson. **O óbvio ululante: primeiras confissões**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo Nelson Rodrigues: peças psicológicas e míticas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017a.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo Nelson Rodrigues: tragédias cariocas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017b.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

SENHORA DOS AFOGADOS, POR MARCOS BRAZ - OCUPAÇÃO NELSON RODRIGUES. São Paulo: Itaú Cultural, 2012 (3 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sWFho3Mi0ms&t=51s>. Acesso em: 15 jan. 2021.

SILVA, Igor de Almeida. Hermilo Borba Filho e o expressionismo. **Revista Investigações**, Recife, v. 30, n. 1, p. 22-47, jan. /jun. 2017.

SOARES, Priscila Luz Gontijo. **Vozes dissonantes em *Vestido de noiva* e *Valsa n.º 6* de Nelson Rodrigues e a proposta de criação de um romance dramático**. 2018. 226f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária)- Pontifícia universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

SÓFOCLES; EURÍPIDES. **Electra(s)**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

SUSSEKIND, Flora. Nelson Rodrigues e o fundo falso. *In*: RODRIGUES, Nelson. **Nelson Rodrigues Teatro Completo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TEATRO DO ABSURDO. *In*: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo13538/teatro-do-absurdo>>. Acesso em: 30 mar. 2021.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

VIEIRA, Anco Márcio Tenório. **Hermilo Borba Filho: diálogos pernambucanos**. Recife: Fundação da Cultura da Cidade do Recife, 2010.

VIEIRA, Anco Márcio Tenório. Introdução. *In*: MARINHO, Luiz. **Teatro completo: Peças regionalistas**. Recife: Cepe, 2019. (v. 1)

VIEIRA, Anco Márcio Tenório. **Osman e Hermilo**: correspondências (1965 a 1970). Recife: Cepe, 2019.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.