

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Estudos da Linguagem
Departamento de Teoria Literária

HERMILO BORBA FILHO

No palco ou no livro, a linguagem das máscaras.

SÔNIA VALÉRIA MARINHO LÚCIO

ORIENTADOR: PROF. JESUS ANTONIO DURIGAN

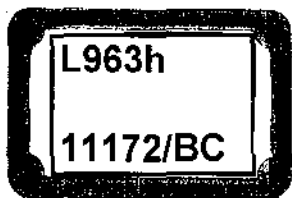
Tese de Mestrado apresentada
ao Departamento de Teoria Literária.



- Junho de 1989 -

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

*Este exemplar é a cópia
final da tese de graduação
por Sônia Valéria Marinho
Lucio e aprovada pela
Comissão julgadora em 2006/89*



Para Christiano, Pedro e Mariana

AGRADECIMENTOS

Ao professor Jesus Durigan, pela orientação.

Aos professores Maria Eugênia Boaventura, Antonio Arnoni Prado e Suzi Sperber pelas críticas e sugestões.

Aos colegas Lídia Maretti e Jorge Aguadé com quem compartilhamos as mais insensatas dúvidas teóricas. A Esmeralda que na Secretaria da Pós-Graduação driblava a burocracia em favor dos alunos.

Aos pernambucanos: Zamir que encontrou nas suas andanças nos "sebos" do Recife, o livro História do Teatro. Leda Alves que me franqueou para pesquisa o arquivo particular de Hermilo. Leonice Ferreira da Silva, bibliotecária da Faculdade de Direito do Recife, pela atenção com que me atendeu. Eunice Robalinho, "tia Eunice", pelo apoio com relação aos contatos com contemporâneos de Hermilo e pesquisas em bibliotecas e jornais da cidade do Recife.

A Claudio, meu irmão, que me iniciou na aventura da leitura através do fascinante mundo dos "gibis".

A Pedro e Mariana que me ensinam a "viver curiosamente". A Christiano, cúmplice deste viver e de muitos outros.

Este trabalho contou com o apoio financeiro da
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal
de Nível Superior - CAPES.

"Dotei um côvo no fundo da gamboa.
No outro dia encontrei um telescópio
Cheio de estrêlas".

Joaquim Cardozo

INDICE

1. INTRODUÇÃO.....	1
Teatro e Ficção.....	7
2. TEATRO: UM MÉTODO DE CONHECIMENTO.....	15
O Teatro do Estudante de Pernambuco.....	15
O Teatro Ambulante.....	21
O Teatro Popular do Nordeste.....	24
TPN(1965-1970).Um estilo nordestino de representação.....	32
Bumba-Meu-Doi,o teatro do povo.....	36
"Arbitrariedades poéticas"-A estética do mamulengo.....	38
Um projeto impossível?.....	41
A linguagem das máscaras.....	44
3. AGÁ.O EU, ESPATIFADO.....	48
Um romance didático?.....	49
EU, Narrador -As metamorfoses de Proteu.....	55
Mundo em ruínas.....	58
História do Sofrimento.....	61
Mundo corpo martirizado.....	64
EU, Mártir.....	68
EU, Leitor -Um Cúmplice.....	71
Caderno de Anotações.....	74
4. OS AMBULANTES DE DEUS.A fala do povo representando.....	77

A Viagem.....	78
Tropeiros do Céu -- "Confrères de la Passion".....	84
JOGO. Folgado. Brinquedo. Representação.....	88
Os Autos das Barcas de Gil Vicente e a Jangada dos Ambulantes.....	93
Destino. Fadário.....	96
A Jornada chega ao fim.....	98
A Verdade Comum dos Provérbios.....	100
5. O Circo e a Jangada.....	106

NOTAS

BIBLIOGRAFIA

1. INTRODUÇÃO

Ao falecer em 1976 o escritor pernambucano Hermilo Borba Filho deixou esgotadas todas as edições dos seus livros — os romances, contos, novelas e peças teatrais — escritos no período de 1946 a 1976. Nesta mesma época, por volta de meados de 1976, a editora Civilização Brasileira que vinha sofrendo constantes pressões econômicas por parte dos governos militares, se encontrava em difícil situação financeira, o que tornou quase impossível a re-edição dos livros de Hermilo.

Logo após a morte do escritor, instalou-se uma pendência judicial entre seus familiares com relação ao seu legado literário, que se estendeu até 1987 e impediu a re-edição de sua obra por qualquer editora. Resolvidas as questões jurídicas, seu primeiro romance Os Caminhos da Solidão (1957) foi re-editado no Rio Grande do Sul, em 1987, e estão previstas outras re-edições nos próximos anos. É provável que quando isto acontecer, os livros de Hermilo sejam recebidos com certa surpresa por parte do público, já que as referências ao escritor se ativeram ao momento da primeira edição dos seus livros e estão bem distantes do leitor atual.

As antologias ou histórias literárias brasileiras não trazem qualquer referência ao escritor Borba Filho, nem mesmo à sua atuação como teatrólogo, embora seu nome faça parte do Dictionnaire Thématique et Technique des Littératures Larousse (1985) e na revista canadense Dérives (1983) dedicada à literatura brasileira, seja considerado um dos escritores brasileiros mais importantes, um "clássico", situado ao lado de Machado de Assis, Guimarães Rosa e Clarice Lispector.

Dramaturgo, encenador, historiador e crítico de teatro, Hermilo fundou juntamente com Ariano Suassuna o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP, 1946) e o Teatro Popular do Nordeste (TPN, 1960). Também neste campo, apesar de sua intensa participação junto ao teatro da região, as atenções recaíram sobre Suassuna pelo êxito que obteve com a peça O Auto da Compadecida. O trabalho de Hermilo mal ultrapassou as fronteiras regionais.

Com excessão da tese de mestrado Um Cavaleiro da Segunda Decadência - uma busca degradada de valores autênticos, defendida em 1980, por Sônia Lima, na UFPB, e do livro da mesma autora Figionomia e Espírito de uma literatura (1986), os comentários sobre os romances e contos de Hermilo ficaram restritos aos jornais e revistas e ao momento de lançamento dos livros. Por isso, não se estenderam muito além das rotulações ou constatação de influências.

Vistas como um todo, estas observações apontaram três fases no conjunto da obra do escritor. Registraram-se nos seus primeiros romances a influência de Faulkner e a relação com os romances nordestinos do ciclo da cana de açúcar. A tetralogia Um Cavaleiro da Segunda Decadência (1966-1972) aproximou o autor do confessionalismo praticado por

Henry Miller. Em sua última fase - contos e novela - o autor foi relacionado com o "realismo mágico" ou "fantástico" dos escritores

hispano-americanos .

O primeiro romance do escritor, Os Caminhos da Solidão (1957), representou para o crítico Joel Pontes (1958,77) uma bem sucedida conciliação entre o retorno às fontes populares, que caracterizou, no entender do crítico, o regionalismo no Brasil e uma construção narrativa mais trabalhada onde estaria evidente a influência de Faulkner: "junto à narrativa simples e direta, cronológica e sem comentários, encontramos longos parênteses à maneira de Faulkner, expressões de monólogo interior que vão, pouco a pouco, esclarecendo a respeito do passado."

O mesmo romance foi comparado ao filme Os brutos também amam por Oscar Mendes (1971,221), que ressaltou a "influência evidente da técnica cinematográfica na construção da narrativa". Antonio D'Elia (1957,563) discutiu, no seu comentário, as características regionalistas ou não regionalistas do romance, concluindo por não incluí-lo entre os romances regionalistas da época: "O sr. Hermilo Borba Filho conhece mais o drama do homem diante da sua ambição e da sua crueldade do que a tragédia localista. E a sua intenção de focar a personalidade humana e deixar em plano secundário a região, mostra-se plenamente no esquematismo com que apresenta o ambiente natural e as situações políticas, econômicas e sociais."

As mesmas características -- a influência de Faulkner e o rigor da construção narrativa -- foram apontadas no romance seguinte Sol das Almas (1964). Nelly Novaes Coelho (1981,22) encontrou os elementos da técnica narrativa de Faulkner "na manipulação do tempo, na estruturação da narrativa e principalmente na opressão angustiante da representação sexual". Por outro lado, Osman Lins (1965,4) viu neste romance a tentativa do autor de romper com várias convenções, na busca de uma técnica própria. O "geométrico", "gráfico" e o "planejado" da narrativa

de Sol das Almas eram, segundo Osman Lins, responsáveis pela sua magia.

A tetralogia Um Cavaleiro da Segunda Decadência : Margem das Lembranças (1966), A Porteira do Mundo (1967), O Cavalo da Noite (1968) e Deus no Pasto (1972), foi o trabalho de Hermilo mais comentado pela crítica e o que lhe deu um certo reconhecimento nacional. A aproximação entre Hermilo e Henry Miller foi uma opinião comum entre os diversos críticos que se referiram à tetralogia. E esta constatação foi, de certa maneira, reforçada com o ensaio de Hermilo sobre Henry Miller (1968) escrito no mesmo período da elaboração da tetralogia, onde Hermilo afirmou que Miller era um dos maiores escritores do século.

Ao prefaciar a tradução francesa de Margem das Lembranças, Alvaro Manuel Machado (1975,8) teceu algumas considerações sobre o romance. Identificou o sexo e a morte como grandes temas da obra de Hermilo e o situou na literatura brasileira como um escritor a princípio identificado com a escola regionalista do nordeste, que enveredou por outro caminho: "o de um escritor isolado, contraditório, talvez maldito, leitor entusiasta de Dostoievski, Kazantzakis, Miller e L.Durrel".

Fábio Lucas (1985,65), considerou a tetralogia um "importante documento social" ressaltando que os quatro romances que a compõem cobriam a história de quatro décadas da vida brasileira.

Esta relação entre a tetralogia e a documentação histórico-social foi desenvolvida por Sônia Maria V.D.Lima(1980,20), que em seu trabalho, seguindo Lucien Goldmann, procurou determinar a "homologia entre o mundo romanesco e a estrutura social refletida em cada um dos romances da tetralogia".

O romance Agá (1974) não foi bem aceito pela crítica, a julgar pelos comentários de Flávio Moreira da Costa (1974,4) : "Agá não se trata de um romance, são narrativas alinhadas em certa ordem, embora o que fique depois da leitura do livro seja uma vaga idéia de desmedido, de falta de equilíbrio."

A trilogia de contos: O General está Pintando (1973), Sete dias à cavalo (1975), As meninas do sobrado (1976) e a novela Os Ambulantes de Deus (1976) foram relacionadas pelos críticos ao "realismo mágico" dos escritores hispano-americanos -- Garcia Márquez, Cortázar, Borges e Carpentier --- que representaram novas linhas de influência .

Nelly Novaes Coelho (1981,24) classificou a narrativa dos contos de mágico/burlesca, ligada ao maravilhoso : "O general está pintando revela, em Hermilo, uma nova atitude narrativa cuja origem podemos ver na mesma consciência crítica reivindicada por Alejo Carpentier quando exige uma nova palavra ficcional para os romancistas latino-americanos".

Maria Lúcia Lepecki (1975,88-89) afirmou que os contos representavam a busca de uma maneira específica de narrar, a partir de um falar regional, do nordeste. Mas, no seu entender, as novelas " malgrado as suas componentes fantásticas e até fantasmagóricas" deveriam ser classificadas como realistas e comprometidas.

Jefferson de Andrade (1976,39) definiu a narrativa da novela Os Ambulantes de Deus (1976) como uma " linguagem imprevista" . Segundo ele, a linguagem empregada por Hermilo na sua narrativa transformou a novela em uma " fábula que pode ter tantos significados quanto o número de leitores".

Referindo-se à mesma novela, Nelly Novaes Coelho questionou a aparente gratuidade do fantástico ou metafórico utilizado pelo autor: "a interminável (e sem finalidade) travessia da jangada que com seus "ambulantes", vai de uma margem à outra margem de um fantasioso rio, nada mais revela além de fragmentos humanos, sonhos, acontecimentos insólitos e independentes tendendo para o fantástico, tudo imerso em uma atmosfera fantástico-alegórica que não revela nenhuma raiz com o real cotidiano"

A revista canadense Dérives, dedicou os números 37,38,39 (1983) à ficção brasileira. Na apresentação, os editores Jean Jonassaint e Javier García Méndez fizeram um resumo da história da literatura brasileira e apresentaram os contos em cinco blocos: Os Clássicos (e, entre eles está o conto de Hermilo " O auto de fé do pavão misterioso", ao lado de contos de Machado de Assis, Guimarães Rosa e Clarice Lispector). Vem em seguida as gerações dos anos 50,60 e 70. O editores justificaram essa classificação: "Ao lado de escritores vivos que com nosso convite puderam eles mesmos escolher o seu texto, nos pareceu importante voltar-se para as fontes da modernidade brasileira com Machado de Assis, Guimarães Rosa, Hermilo Borba Filho e Clarice Lispector."

A Revista José (julho de 1976) noticiou a morte de Hermilo com comentários de Paulo Coriolano de Araújo : "Difícil definir os contos, novelas e romances de Hermilo Borba Filho .Mordazes, líricos, sensuais, místicos, mágicos, picarescos ou barrocos, eles são sobretudo rebeldes às rotulações. O certo é que a ficção de Hermilo é fundamentalmente preocupada com o homem e basicamente vinculada ao Nordeste, sua gente, seus aspectos geográficos, económicos, sociais e políticos".

Teatro e Ficção

Observamos nestes breves comentários que as opiniões da crítica sobre os diferentes romances e contos de Hermilo sugerem um percurso irregular do romancista. O autor teria oscilado entre o regionalismo e o desejo de documentação histórica, circunstancial, de um lado, e as influências externas — o confessionalismo de Miller e o realismo mágico latino-americano — de outro. Deste modo, sua ficção seria apenas um experimentalismo de técnicas narrativas, sem qualquer unidade.

Estes aspectos, embora estejam inegavelmente presentes na obra do escritor, resultaram, ao nosso ver, de um projeto mais amplo a que Hermilo se dedicou que envolveu a literatura e o teatro com a procura de uma identidade cultural para as artes nordestinas. Assim, ao invés de analisarmos a produção literária de Hermilo isoladamente, entendemos que esta deve ser relacionada com o movimento teatral no qual ele atuou intensamente, junto ao Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP-1946) e ao Teatro Popular do Nordeste (TPN-1960/63-1965/70).

Ao publicar seu primeiro romance Os Caminhos da Solidão, em 1957, Hermilo já dedicara quase 20 anos ao teatro. Trabalhou como ator no teatro de estudantes de Palmares, (sua terra natal), com apenas 17 anos. Exerceu a função de ponto para o grupo Gente Nossa do Recife (1936). Traduziu peças para O Teatro Amador de Pernambuco (1940). Iniciou-se na dramaturgia com as peças Electra no Circo, João sem terra, A barca de Ouro, e O Vento do Mundo (1944/50). Assinou colunas de crítica teatral para jornais do Recife (1945-50). Ensinou "história, filosofia e literatura dramática" num curso para professoras do Teatro Escolar da Secretaria de Educação de Pernambuco (1950). O curso resultou no livro

História do Teatro (1953). E assumiu a encenação das peças do TEP e de algumas montagens isoladas em São Paulo, entre elas a da peça O Auto da Compadecida, de Suassuna, (1957, 2ª montagem).

Esta trajetória do escritor não foi feita isoladamente. O teatro foi o centro agregador de atuação cultural, no Recife, durante quase três décadas. Tanto o TEP, quanto o TPN, embora fossem grupos de teatro, se propuseram a realizar a renovação da arte nordestina, tomando como fonte de inspiração a cultura popular da região. Além de dramaturgos e atores participaram das diferentes fases do grupo poetas, ilustradores, romancistas e pintores.

Podemos acompanhar a história destes grupos e o aprendizado autodidata de um teatrólogo, através da leitura da tetralogia Um Cavaleiro da segunda decadência (1966/72) que, ao narrar as aventuras e desventuras de um descendente das famílias decadentes do açúcar de Pernambuco, no estilo "henrymilleriano" apontado pela crítica, narra ao mesmo tempo a caminhada de um homem de teatro, desde as primeiras incursões como ator, até seu trabalho de encenador.

A ficção de Hermilo desenvolvida entre os anos de 1957 e 1976 reflete a vivência teatral do autor, e, ao mesmo tempo, um processo de renovação cultural, que podemos inserir num universo mais amplo: o de um movimento de releitura da realidade brasileira iniciado na redemocratização do pós guerra, desenvolvido na revitalização do nacionalismo dos anos 50 e na proposta nacional-popular da década de 60. Nestas três décadas, que marcam a participação de Hermilo junto à cultura brasileira, seja como teatrólogo ou ficcionista, desenvolveu-se um projeto "de politização da produção cultural" brasileira, de busca de uma temática nacional através da valorização da cultura popular.

A reunião de diferentes artistas em torno do teatro e o crescente interesse dos estudantes na organização de grupos teatrais, demonstram o papel significativo que o teatro assumiu no Brasil do pós-guerra e nas décadas seguintes caracterizadas por este movimento de releitura do Brasil. Este período marca o surgimento e consolidação do moderno teatro brasileiro, quando firmou-se a dramaturgia e a encenação. Evolução que veio a transformar a década de 60 na década do teatro no Brasil. Durante alguns anos, o palco foi local de vanguardas artísticas e instrumento de atuação dos movimentos revolucionários e populares.

Apesar das diferentes bandeiras, das soluções e propostas conflitantes, grupos teatrais como O Teatro de Arena (1953), Teatro Oficina (1958), o TEP/TPN (1946-1960), ou grupos ligados mais diretamente à prática política, como o teatro dos Centros Populares de Cultura (CPC), ou o Teatro de Cultura Popular (TCP), do Movimento de Cultura Popular de Pernambuco (MCP-1962), participaram de um movimento de releitura da realidade brasileira, consoante com a consolidação e afirmação do teatro brasileiro.

A atuação destes grupos desenvolveu um processo político e estético que associou, principalmente no final da década de 50, o aprendizado da prática teatral com uma pesquisa sobre as identidades culturais brasileiras, sobre a cultura popular. Aprendia-se a ser ator, a ser dramaturgo, a ser encenador e até mesmo a ser público. Buscava-se apreender a realidade brasileira para melhor representá-la no seu teatro. Consolidaram-se escolas de teatro a exemplo da Escola de Arte Dramática de São Paulo (1948). E, de um ponto de vista da prática política, o teatro foi encarado, mais ou menos radicalmente pelos diferentes grupos, como uma força mobilizadora para as transformações desta rea-

lidade.

Os romances de Hermilo, se por um lado, enquadram-se num processo próprio com relação ao desenvolvimento específico do gênero a partir do romance de 30, época em que o romance nordestino adquiriu expressão nacional, por outro, estão associados a este momento de aprendizado e redescoberta do Brasil, que, no caso de Hermilo, foi feito a partir do teatro.

Embora a participação de Hermilo, junto ao teatro, tenha ocorrido neste momento de releitura do Brasil, a sua ficção foi quase que totalmente produzida entre os anos de 66 e 76, durante um outro momento da vida nacional: o da resistência ao golpe de 64, às repressões e torturas do período pós- 68, à censura e ao cerceamento das atividades culturais. Um momento em que o autoritarismo político, que começou a implantar no Brasil um modelo econômico e de organização social radicalmente anti-popular, interrompeu este aprendizado.

Os romances cíclicos que compõem a Tetralogia Um Cavaleiro da segunda decadência, tomam como referência a realidade social e histórica desta época e ao mesmo tempo retratam as condições decorrentes desta ruptura. Os três primeiros volumes traçam um painel da sociedade brasileira da década de 30 aos anos 50, relendo através do memorialismo uma fase da história do Brasil.

Estes romances retomam a veia memorialística da ficção brasileira, desenvolvida na década de 50, quando, para citarmos apenas alguns títulos, foram publicados: Exploração do Tempo (1952), de Cyro dos Anjos, Memórias do Cárcere (1953), de Graciliano Ramos, Memórias de um Revolucionário (1953), de João Alberto, Sob as ordens de mamãe (1954), de Osvald de Andrade e o primeiro volume das memórias de Gilberto Amado História da minha infância (1954). A estas memórias se somam os diferen-

tes livros de síntese sobre a cultura brasileira, publicados neste mesmo período.

O romance Deus no Pasto (1972), último volume da tetralogia, ao mesmo tempo em que completou o ciclo de memória dos três volumes anteriores, o interrompeu para denunciar, em muitos trechos através de alegorias, a repressão e a tortura do período pós-64. Colocou-se ao lado de outros romances da década de 70, "descendentes" de Quarup (1967), de Antonio Callado, entre eles Incidente em Antares (1971), de Érico Veríssimo, e A Festa (1976), de Ivan Ângelo, antecipando-se às memórias dos exilados e presos políticos do final da década. É significativo desta referência direta aos fatos políticos, que o romance Deus no Pasto tenha o sub-título: "versão azul-celeste", numa alusão a censura aos livros e peças teatrais.

O empenho em denunciar e se referir ao momento histórico circunstancial, se repetiu no romance Agá (1974), que da mesma maneira que Deus no Pasto, tem um subtítulo: "versão cor de rosa", sugerindo a existência de um texto subjacente, ou de um "outro lado" da história que não poderia ser revelado.

Os últimos livros escritos pelo autor: a trilogia de contos — O general está pintando (1973), Sete dias a cavalo (1975), As Meninas do Sobrado (1976) — e, a novela Os Ambulantes de Deus (1976), se enquadram num movimento de "resistência" nascido após esta ruptura e sugerem uma proposta, comum à segunda metade da década de 70, que foi a de "latinoamericanização": a procura da unidade física, política e cultural da América Latina. Na prática, esta postura deslocou para o continente, como um todo, as pesquisas sobre as raízes culturais e populares dos programas nacionalistas da década de 50.

A utilização dos recursos mágicos nos contos e na novela de Hermilo, assumem a dupla função de inserção neste universo político-cultural e de "modernização" da linguagem literária através do insólito e irreal, procedimento que predominou em quase toda a América Latina nesta época seguindo o caminho aberto por escritores como Carpentier, Márquez, Vargas Llosa e Cortázar.

Apesar deste envolvimento com os fatos circunstanciais, acreditamos que a produção literária de Hermilo tem uma unidade e uma intenção programática. A sua elaboração foi fruto de um programa que tomou como referência um projeto de encenação para o teatro nordestino, desenvolvido por Hermilo, a partir do estudo dos processos tradicionais do teatro popular, durante a primeira fase do TPN (1960-63).

O que este projeto propõe, em síntese, é a utilização dos recursos do teatro popular, mais especificamente do "bumba-meu-boi, para a montagem e encenação de peças escritas por dramaturgos nordestinos e de peças do teatro clássico, prática que o TPN exercitou na segunda fase (1965-70). De uma maneira mais ampla, as idéias que este programa desenvolve estão associadas à uma concepção da representação artística da realidade.

Para o teatro, a questão da representação foi discutida por Hermilo a partir do empenho com a formação do ator, com base numa postura anti-ilusionista semelhante à maneira de interpretação do ator do teatro popular. A mudança na interpretação tinha a finalidade de possibilitar uma nova postura do espectador, com relação à representação teatral. Da mesma maneira, na ficção de Hermilo, mais explicitamente nos seus últimos livros, são utilizadas composições e montagens próprias do teatro, técnicas do coro e da comédia, para suscitar uma nova postura do leitor com relação à representação literária.

No nosso trabalho articulamos a hipótese de que a ficção de Hermilo e sobremaneira seus últimos livros refletem um processo de "aprendizado de Brasil" e "resistência política". A organização destes elementos nos seus textos partem, no entanto, da utilização de elementos e processos do teatro popular, de reflexões e técnicas teatrais elaboradas pelo autor, ao longo de sua vivência como encenador e que estão explicitadas neste programa para a realização de um espetáculo teatral nordestino.

Para situarmos melhor a produção de Hermilo no quadro cultural brasileiro, apresentaremos no primeiro capítulo um histórico da sua participação como um dos fundadores do TEP e do TPN, em Pernambuco. Destacaremos a importância do teatro para a cultura brasileira e a contribuição específica de Hermilo como encenador. Discutiremos o projeto de representação teatral desenvolvido para o teatro nordestino. Para isso, tomaremos como referência três trabalhos de prática teatral do autor: O Diálogo do Encenador (1964), Fisionomia e Espírito do Mamulengo (1966) e Apresentação do Bumba -meu-boi (1966).

Propomos, em seguida, a leitura de dois textos de Hermilo: no segundo capítulo faremos uma análise de Aquí seu sétimo e último romance. A novela Os Ambulantes de Deus, será o assunto do terceiro capítulo.

O teatro, no nosso entender, e é o que tentaremos mostrar, representou para o escritor Borba Filho um método de conhecimento: um meio de compreensão da realidade do homem e das possibilidades da linguagem artística. Vista como um todo, a ficção de Hermilo interage com uma visão teatral e religiosa que parodia as antigas representações barrocas, desenvolvidas por Calderon de La Barca, onde o homem representava, no palco do mundo, o papel predestinado por Deus. De uma maneira geral, a analogia entre o teatro e o mundo está presente em to-

dos os seus livros , permeando a relação entre o escritor e o fazer literário, entre o escritor e sua concepção de mundo.

2. TEATRO : Um Método de Conhecimento

O Teatro do Estudante de Pernambuco

Em 1946, Hermilo fundou com Ariano Suassuna, Gastão de Holanda e outros colegas da Faculdade de Direito do Recife, o Teatro do Estudante de Pernambuco¹. O TEP estendia a Pernambuco o movimento de renovação do Teatro no Brasil iniciado por Paschoal Carlos Magno, no Rio, com o Teatro do Estudante (1938), e por Ziembinski, com Os Comediantes (1943). A peça O Vestido de Noiva, de Néelson Rodrigues encenada por Ziembinski, em 1943, marcou o início desta renovação do teatro brasileiro.

A participação de Ziembinski, de Ruggero Jacobbi e de outros teatrólogos europeus que chegaram ao Brasil fugindo da guerra, foi decisiva para as modificações introduzidas no teatro dos anos 40. As mudanças da encenação teatral desenvolvidas na Europa, chegavam ao Brasil com muito atraso, como explicou Hermilo:

"Foi preciso que Ziembinski viesse para o Brasil, em 1942, para que se visse pela primeira vez um espetáculo expressionista que a Alemanha fazia muito antes da guerra de 14" (1985, 96).

As idéias sobre encenação teatral já conhecidas e desenvolvidas na Europa desde o início do século , mais marcadamente nos anos 20, através de encenadores como Appia, Craig, Copeau, Meyerhold, Stanilávski, Reinhardt; as montagens simbolistas de Maeterlinck, " o teatro no teatro", de Pirandello, chegaram ao Brasil com pelo menos vinte anos de atraso.

Neste sentido, em 1946, o teatro no Brasil estava quase vinte anos atrasado com relação ao modernismo de 1922, (pelo menos com relação à encenação). Ao acompanhar os movimentos de vanguarda do início do século -- o surrealismo e o futurismo -- o Modernismo realizou a ruptura dos padrões acadêmicos na pintura, na poesia e no romance. Esta renovação não se estendeu ao teatro. Surgiram dramaturgos modernistas , mas nada aconteceu com relação à encenação. O teatro de Osvald de Andrade só veio a ser plenamente conhecido com a montagem de O Rei da Vela, na década de 60.

O atraso com que estas novas idéias sobre a encenação chegaram ao Brasil, criou uma situação interessante para o teatro brasileiro. No curto espaço de tempo, no final dos anos quarenta, com as montagens do Teatro Brasileiro de Comédias(TBC), e mais marcadamente na década de 50, conviveram na cena teatral brasileira diferentes tendências teatrais européias: as que haviam predominado nos anos 20 e as que começaram a se firmar no pós-guerra. Discutia-se o simbolismo, o expressionismo, os métodos de Stanilávski, a encenação de Meyerhold, o teatro de Copeau e Appia, e ao mesmo tempo o teatro pós-liberação de Camus e Sartre. Na década de 60, à estas discussões juntaram-se reflexões sobre o teatro político de Piscator , o teatro de Artaud, o teatro do absurdo de Ionesco e Beckett, o teatro de Brecht.

Os grupos teatrais brasileiros surgidos a partir da segunda metade da década de 40, tiveram uma dupla tarefa a cumprir: a de atualização com relação a estas inovações internacionais, e a de criação de um teatro nacional, com autores, repertório e estilo de interpretação brasileiros.

Ao chegarmos em 1964, como afirmou Décio de Almeida Prado (1987,16): "duas batalhas já haviam sido travadas e vencidas em palcos brasileiros nas décadas anteriores: a da encenação, idéia desconhecida entre nós antes de 1940 e que encaminharia o teatro rumo à internacionalização; e, contrariamente, a de re-nacionalização tanto de repertório quanto de meios expressivos".

A partir do início da década de 50, com o Teatro de Arena (1953), o acento da discussão deslocou-se da modernização do espetáculo, através da prática dos encenadores estrangeiros, para a criação do teatro nacional, com o estímulo aos autores nacionais. Os participantes do Arena criticavam o empenho do TBC com a perfeição dos espetáculos montados, quase sempre a partir de textos de autores estrangeiros, e o pouco empenho na montagem de textos nacionais. As críticas eram dirigidas ao caráter puramente "esteticista" do teatro realizado pelo TBC. No entender de Oduvaldo Vianna Filho (1983,49), um dos participantes do Arena, "era preciso opor à este teatro voltado para o público burguês e alienado, um teatro com raízes na realidade do povo e dirigido às classes menos favorecidas". O desejo do Teatro de Arena em "abrasileirar" o teatro trouxe para a discussão a questão da participação do povo, da cultura popular, da conscientização das massas.

Alguns anos antes, no entanto, na estréia do TEP, em 1946, ao apresentar as primeiras peças do grupo — O Segredo de Ramon Sender e O Urso, de Tchekov montadas com cenários pintados por Luísa Cardoso

Ayres, no palco improvisado entre as mesas da Faculdade de Direito do Recife -- na "velha casa" de Tobias Barreto e da Escola do Recife --, Hermilo já defendera a criação de uma literatura dramática de raízes populares brasileiras na conferência/manifesto Teatro: Arte do Povo², que precedeu a apresentação das duas primeiras peças do TEP.

Na sua conferência, Hermilo ressaltou o compromisso dos estudantes de fazer um teatro nacional a partir da re-aproximação com o povo. De levar o teatro ao povo, com apresentações nas fábricas, praças e pátios de igrejas. Imaginava o teatro como uma grande festa de massa, através da representação de fatos vivenciados pela coletividade³. Por isso, ele sugeriu que os novos dramaturgos aproveitassem para suas peças os assuntos "épicos" do nordeste: a história de Lampião, Antonio Conselheiro, Zumbi de Palmares e as anônimas e tradicionais histórias orais cantadas pelos cegos e violeiros nas feiras do sertão. Tratar estes motivos seria uma forma de "reaproximar o teatro do povo, atuando sobre o público com a exaltação do carnaval e do futebol". Esta era uma maneira, segundo Hermilo, de tornar o teatro "profundamente popular", (1981,71).

O teatro popular que Hermilo propunha para o TEP, deveria, além disso, efetuar uma ampla reavaliação e reatualização da herança cultural comum a todos. Não só os assuntos e motivos do povo deveriam ser retomados, a tradição popular nordestina deveria ser vista a partir das suas origens, que conjugavam o religioso e o profano: os mistérios e autos sacramentais (marcadamente religiosos), o teatro espanhol do século do Ouro, a "commedia dell'arte" italiana. Os espetáculos tradicionais populares da região, como o "Bumba-meu-boi", "Pastoril", "Fandango", e os "Mamulengos" guardavam traços desta origem.

Em resumo, isto significaria unir a tradição teatral do ocidente com a tradição popular do Nordeste num mesmo e dinâmico processo .O compromisso entre a tradição erudita ocidental e a tradição popular se constituiu como uma constante em toda a atuação do TEP, e do TPN, em seguida.Os dois grupos formaram repertórios com autores clássicos e autores nordestinos, dando preferência aos dramaturgos locais que utilizassem como fonte de inspiração temas e motivos da tradição popular.

Além da reaproximação com o povo, na mesma conferência, Hermilo defendeu a reteatralização do teatro , o abandono da "cena naturalista", substituída por uma representação que " transfigurasse" e não fosse uma " imitação" ou " reprodução" do real:

"É absurdo que em cima de tábuas se façam correr rios e crescer árvores, quando poderiam estas mentiras serem substituídas por indicações que excitassem a imaginação do público, ajudadas pela luz e pela pintura (...). O teatro é uma arte e como tal deve criar os seus meios de expressão e não todas as vezes imitar ou reproduzir a vida, o que é uma caricatura.O espectador deve assistir a uma representação teatral ciente de que está diante de uma manifestação artística, e não como se fosse a continuação da vida."(1981,79)

As duas peças escolhidas para a estréia não pertenciam, ainda, á dramaturgia nacional, mas demonstravam duas linhas de atuação do grupo.O Segredo, de Sender, era um texto anti-nazista, com uma história que se passava no campo de concentração e retratava o desejo de democracia e liberdade dos estudantes de direito, coerentes com o final da guerra.O Urso , de Tchekov, ("uma comédia de amor"), era um texto mais artístico, que possibilitava maior liberdade de expressão. A proposta do grupo era , então, a de conjugar o compromisso democrático com o desenvolvimento artístico do teatro: a reteatralização.

O importante naqueles primeiros momentos era desenvolver entre os próprios participantes do grupo uma "consciência da problemática teatral" (na definição de José Laurênio, 1974, 3), através do estudo de obras da dramaturgia universal, conjuntamente com a pesquisa das várias modalidades do espetáculo teatral popular da região. Desta necessidade imediata, surgiu a prática desenvolvida pelo TEP de organizar conferências, mesas-redondas e debates sobre teatro e cultura popular.

A primeira dessas mesas-redondas foi realizada ainda em 1946: a 1ª Mesa Redonda de Espetáculos Populares do Nordeste, reunindo artistas do teatro de rua, como o capitão Antonio Pereira do Bumba-meu-boi, de Afogados, e o mamulengueiro "Cheiroso". Os artistas populares, ao mesmo tempo em que apresentaram seus espetáculos, falaram sobre os seus processos de criação. A partir de então Hermilo manteve um contato quase que permanente com estes artistas, gravando as apresentações dos grupos e pesquisando suas origens. O bumba-meu-boi, principalmente, atraiu a sua atenção. Ele se tornou um especialista neste teatro popular. Manteve com o capitão Antonio Pereira uma amizade que durou cerca de 30 anos. Sobre o amigo ele afirmou: "tudo o que sei sobre teatro aprendi mais com ele (com o "capitão) do que com todos os teóricos reunidos" (1977, 23).

A última das mesas, contou com a participação de Ziembinski (1947). Durante duas horas, com transmissão através da Rádio Jornal do Comercio, discutiram-se os problemas do teatro brasileiro.

A necessidade de instaurar no próprio grupo uma "consciência teatral" e ao mesmo tempo estender o aprendizado ao público, tornou necessário o estudo do teatro clássico. A encenação de Édipo Rei (1949), exemplificou esta intenção didática do TEP. A peça foi traduzida por Hermilo e Eros Gonçalves, a partir de edições inglesas e o poeta José

Laurênio adaptou os versos. A montagem foi precedida por uma série de conferências sobre o teatro grego, a cargo de diferentes pessoas. Coube a Hermilo explicar a função do coro na tragédia. A necessidade de explicar o teatro grego para o público se justificava, já que era a primeira vez que um grupo de teatro brasileiro montava a tragédia de Sófocles.

A preocupação didática, de educar ao mesmo tempo autores, atores e o público, caracterizou a atuação do TEP e dos demais grupos teatrais desta época. O TEP aprendia a fazer teatro com o Teatro Clássico e com o Teatro Popular.

O Teatro Ambulante

O grupo tinha uma outra proposta, além da criação de uma consciência teatral, que era a de re-aproximar o teatro do povo, retirar as apresentações das salas fechadas, levando-as para a praça pública. Inspirados na experiência da barraca de Lorca, na Espanha, eles planejaram uma barraca que seria instalada em caminhões para percorrer os bairros do Recife.

A barraca do TEP, construída com a ajuda do contra-almirante da Base Naval do Recife, estreou no Parque 13 de Maio no dia 18 de setembro de 1948, com a peça de Ariano Suassuna Cantam as Harpas do Sião (re-escrita mais tarde com o título- O Desertor de Princesa). Apresentou o teatro de bonecos montado por Aloísio Magalhães, com a peça para mamulengos Haja Pau de José de Moraes Pinho, além de um recital com poesias de Lorca. A sólida armação com que fora construída

pelos diligentes marinheiros, impediu o transporte da barraca à outras praças e o grupo continuou suas apresentações em fábricas e escolas sem o seu planejado aparato.

Mas, uma das propostas do grupo, a de estimular a dramaturgia nacional começou a ser posta em prática com a apresentação das peças de Suassuna e José de Moraes Pinho, autores que haviam se revelado no concurso para dramaturgos locais instituído pelo TEP, em 1947, com o apoio de Paschoal Carlos Magno. Ariano Suassuna ganhou o primeiro prêmio com a peça Uma Mulher vestida de Sol (1947). Também foram premiados José de Moraes Pinho e Aristóteles Soares, que juntamente com Hermilo (que já havia escrito duas peças em 1944/45), foram os primeiros dramaturgos do TEP.

As atividades do grupo não se restringiram apenas ao teatro. Em torno do TEP se reuniram os artistas plásticos Brennand e Aloísio Magalhães, o poeta José Laurênio, o crítico Joel Pontes, o romancista Castão de Holanda. Eles formavam, segundo Hermilo, "uma escola de atores, encenadores, dramaturgos e novelistas." (1985, 103).

Ariano Suassuna lembrou esta época de intensa atividade do TEP em depoimento logo após a morte de Hermilo, onde ressaltou a influência do amigo para a sua formação teatral:

"Nós íamos para a faculdade de manhã, mas a universidade onde realmente se fazia nossa verdadeira formação era a casa de Hermilo, na rua Cupim, casa onde à noite nos reuníamos até altas horas conversando, concordando, discutindo, brigando, ensinando. Hermilo, que acreditava muito em mim, metia-me à mão, quase à força, os livros que me ajudariam na minha caminhada." (dep. ao Jornal Movimento 14/06/76).

Hermilo resumiu os desejos de mudanças culturais do grupo no livro A Porteira do Mundo⁴ (1967,214) : "derrubávamos os ídolos, mas exaltávamos Piscator no teatro, Picasso na pintura, Prokofiev na música, Hemingway no romance, Langston Hughes na poesia".

Em 1948, Gastão de Holanda em artigo para a revista Província de São Pedro(1948-162) ressaltou o momento de intensa atividade intelectual que vivia o Recife : " O Recife vem atravessando uma fase interessantíssima de sua literatura. Talvez em toda a história das letras dessa província, não tenham nascido tantas obras. Todos querem falar, todos querem escrever. Nunca houve tanta revista literária no Recife, tanta coisa nos suplementos de jornais."

Paralelamente às apresentações teatrais, o TEP criou uma editora que se deteve em três lançamentos : Palhano(1950), poemas de José Laurênio,(com ilustrações de Aloísio Magalhães e introdução de Hermilo), Zonas do Silêncio(1951), contos de Gastão de Holanda, e Teatro(1952), de Hermilo, com as peças (Electra no Circo,1944, João sem terra,1945 e A Barca de Ouric,1949.

As atividades do TEP continuaram até 1953. Nestes anos de atuação, sempre com o mesmo princípio de encenar autores clássicos e nordestinos, o TEP montou A Casa de Rosmer , de Ibsen (1948), Édipo Rei(1949), de Sófocles e O vento do Mundo,(1950), de Hermilo. As dificuldades financeiras dos últimos anos fizeram com que o grupo não deslocasse os espetáculos para os subúrbios, como fora feito inicialmente e limitasse as apresentações ao Teatro Santa Isabel , o principal teatro do Recife.

Desfeito o grupo, em 1953, alguns participantes permaneceram juntos na editora O Gráfico Amador, que continuou as atividades do TEP, promovendo debates e conferências sobre cultura popular e teatro. Ou-

tros fundaram grupos teatrais de operários e estudantes. Ariano Suassuna escreveu O Auto da Compadecida (1956) para um destes grupos de estudantes de ginásio.

A editora O Gráfico Amador funcionou até 1958 e foi reativada em 1960 por Gastão de Holanda com o nome de Editora Igarassu. Os livros editados, nos três empreendimentos, tinham um bem cuidado projeto gráfico. As pequenas tiragens, feitas com um prelo manual, possibilitaram cuidadosa e artesanal elaboração e as edições quase sempre uniam o trabalho conjunto do artista gráfico, com o do escritor e poeta. Esta prática de unir a ilustração com o texto foi utilizada por Hermilo no romance Aqá que tem uma encarte com desenhos do pintor José Claudio.

Como tantos outros empreendimentos regionais esses projetos editoriais não conseguiram se manter financeiramente. No caso nordestino, à esta dificuldade aliou-se a migração dos artistas para o sul do país. Aloísio Magalhães, Gastão de Holanda e Hermilo, todos saíram do Recife para trabalhar em São Paulo e no Rio de Janeiro. Hermilo mudou para São Paulo em 1953 onde permaneceu até o final de 1957.

O Teatro Popular do Nordeste

Na década de 50, marcada pelo suicídio de Vargas e pelo processo de rápida urbanização do país, resultado das metas de crescimento industrial do presidente Juscelino, a revalorização da cultura popular, iniciada com a redemocratização do pós-guerra, veio reforçar as tendências ideológicas nacionalistas que predominaram nestes anos de

efervescência política.

No caso específico de Pernambuco, um exemplo significativo de projetos para a criação de uma cultura nacional através das raízes populares, foi o trabalho desenvolvido pelos artistas do Atelier Coletivo do Recife, inspirado no "realismo socialista" dos Clubes de Gravura de Porto Alegre e Bagé(1950). Entre os anos de 1952 e 1957 o Atelier reuniu um grupo de artistas plásticos, congregados em torno do escultor Abelardo da Hora. Participaram do atelier, entre outros José Claudio, Gilvan Samico, o escultor Corbiniano e o pintor Wellington Virgolino. Estes artistas se inspiravam no trabalho desenvolvido pelo pintor muralista mexicano Diego Rivera.

O Atelier⁵ era uma oficina de artes plásticas onde os artistas mais experientes ensinavam aos mais jovens a fazer uma arte baseada na temática do homem do povo. Para isso, dedicavam-se à pesquisar os hábitos, costumes, tipos populares. Visitavam locais de trabalho, feiras e festas, desenhando bumba-meu-boi, autos, pastoris, maracatus. Privilegiavam o trabalhador com seus instrumentos de trabalho, ou nas suas horas de lazer. Pintar o homem do povo, era uma obrigação à qual não podiam fugir os artistas preocupados com o social, como lembrou Jose Cláudio, um dos participantes do Atelier: (1982,21/22)

"O mundo se dividia em duas partes - de um lado Rivera do outro a Escola de Paris. Mesmo os mais próximos da tendência francesa, interessados em formalismo, não ousavam pintar outro assunto, que não fossem figuras do povo, trabalhadores, camponeses, feirantes, vaqueiros, ambulantes, estivadores, crianças pobres. Ninguém ousava pintar paisagens nem mesmo como fundo. Os quadros tinham de ser ocupados pelas figuras, como fazia Rivera. O espaço de um quadro era precioso demais para ser desperdiçado com fundos românticos. (...)

Durante este período do Atelier, Hermilo morou em São Paulo, onde trabalhou como crítico de teatro do Jornal Última Hora e da revista Visão. Seu principal trabalho de dramaturgia foi a adaptação cômica da Dama das Camélias, de Dumas. Encenada em 1956 por Dercy Gonçalves a peça obteve grande sucesso.

Em 1957, Hermilo publicou seu primeiro romance, Os Caminhos da Solidão. Neste mesmo ano, ele voltou para o Recife para assumir a cadeira de professor do Curso de Teatro da Escola de Belas Artes da Universidade do Recife. Em 1960, Hermilo e Suassuna reuniram um grupo de pessoas, entre elas o dramaturgo e contista José Carlos Cavalcanti Borges⁶, alguns ex-participantes do TEP e fundaram o TPN.

Os "estudantes" de 1946, haviam se tornado professores ou exerciam suas profissões, mas o interesse pelo teatro permanecia o mesmo. Da mesma forma amadurecera o teatro brasileiro. No curto espaço de 14 anos que separam a criação do TEP, em 1946, do TPN em 1960, o teatro brasileiro passou por um processo de evolução e definição.

Além da existência de significativos grupos teatrais, principalmente em São Paulo, onde foram criados o Teatro de Arena (1953) e a Oficina (1958), houve um crescente número de escolas de Arte Dramática. Difundiu-se o ensino de teatro dentro e fora dos grupos teatrais. O teatro de Arena realizou, em 1957, seus Cursos Práticos e em 1958 os conhecidos Seminários de Dramaturgia. Em 1959 foi realizado o 1º Congresso Brasileiro de Ensino de Teatro, no Rio de Janeiro, ponto de partida para a oficialização do ensino de teatro.

O Curso de Belas Artes da Universidade do Recife fazia parte dos novos cursos que começavam a se firmar nas Universidades Brasileiras. Em 1960, ministrando o curso de dramaturgia da escola⁷, Hermilo lançou mais um livro didático — Teoria e Prática do Teatro (1960) — a exem-

plo da História do Teatro(1953).No prefácio, Hermilo explicou que a finalidade do livro era reunir pontos de vista diferentes sobre o teatro:" correntes estéticas,conselhos práticos,impressões pessoais". Trabalho de compilação,o livro reúne desde conselhos sobre a construção de teatros a textos de B.Schaw, Lorca, Gaston Baty, Jouvet, e Stanislavski, e do próprio Hermilo (" Reflexões sobre a "mise-en-scène"). Brecht não foi incluído na coletânea.

Se na década de 40, a peça O Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues encenada por Ziembinski dera início á modernização do teatro brasileiro,na década de 60, a peça Eles não usam black-tie,demonstrou a capacidade do nosso teatro de apresentar ao mesmo tempo um autor e um encenador nacional,(Guarnieri e José Renato).Além disso, a peça instaurou a temática urbana, a presença do proletário no palco e apresentou temas como favela, futebol,malandragem. Em resumo: inseriu o teatro na urbanização dos anos 50, antecipando-se ao nacionalismo crítico dos anos 60,e deu vez à procura do tipo nacional, o tipo brasileiro, pesquisa a que se dedicara o teatro de Arena nos anos que antecederam a primeira encenação da peça, intensificada nos anos que se seguiram.

Da mesma maneira que fizeram os artistas do Atelier Coletivo do Recife, saindo às ruas para desenhar homens do povo nos seus ambientes de trabalho e lazer, os atores do Arena saíram às ruas para apreender e imitar os gestos do povo no cotidiano e transplantá-los para o palco.Ao figurativismo dos desenhos , correspondeu a tipologia dos palcos.

Além da peça de Guarnieri, outra peça se destacou no final dos anos 50: O Auto da Compadecida(1956), de Ariano Suassuna .A dramaturgia de Suassuna e a de Guarnieri exemplificaram duas tendências da dramaturgia brasileira firmadas na década de 50 e que iriam atuar na

década de 60. Tendências definidas por Guarnieri no conhecido texto "Teatro como expressão da realidade nacional", (Revista Brasiliense nº 25, 1959, 123): "Em nossa dramaturgia já duas tendências se manifestam com maior força. A dos que encaram nossos problemas do ponto de vista idealista e a dos que encaram do ponto de vista materialista. Representadas particularmente por escritores católicos e marxistas".

O texto de Guarnieri, tem muitos pontos em comum com o texto de Hermilo "Um teatro brasileiro", editado dois anos antes (1957) na mesma revista. Neste texto, Hermilo reuniu algumas idéias do manifesto do TEP, com propostas que iriam ser desenvolvidas pelo TPN. Guarnieri e Hermilo, nos seus textos, defendem um teatro de assuntos nacionais, uma dramaturgia nacional, e sonham com um teatro para grandes massas. A cultura popular representava, para ambos, fonte de ensinamentos e inspiração.

É interessante notar que o que estava em questão, mais uma vez, como já acontecera em vagas nacionalistas anteriores, era a relação espaço urbano, espaço rural. Universo cosmopolita e universo regionalista. Na literatura, podemos notar esta oposição no Romantismo e Realismo entre os romances de Alencar e Machado; em 1922, entre o regionalismo do nordeste e os modernistas de São Paulo; e na década de 50 o teatro opunha a religiosidade mística e messiânica de João Grilo, do homem rural nordestino, à visão socialista do operário da peça de Guarnieri. Mas, no final dos anos 50, com o avanço da industrialização, esta dicotomia começava a desaparecer. O homem rural se transformou em operário, e a cultura rural começava a se instalar na periferia das grandes cidades, levada pelos migrantes.

Na verdade, a divisão da dramaturgia nas duas tendências definidas por Guarnieri, se definirmos como "materialista" os integrantes do Teatro de Arena e "idealista" a dramaturgia de Suassuna e Hermilo, de arraigadas concepções religiosas, não chegou a ser explicitada como divergência, pois, tanto o Auto da Compadecida foi bem aceito pelo teatro paulista, quanto a peça de Guarnieri foi festejada e até encenada no Recife. Paralelamente às atividades do TPN, Hermilo fundou com Alfredo de Oliveira uma pequena sala de espetáculos — o Teatro de Arena do Recife. Para o Teatro de Arena, Hermilo dirigiu duas montagens : Marido magro, mulher chata, de Augusto Boal e Eles não usam Black-tie, de Guarnieri, ambas em 1960.

Do ponto de vista local, com relação ao Recife, as divergências se mostraram mais radicalizadas. A ambiência cultural e política, em Pernambuco, como de resto em todo o Brasil, era bem mais conturbada do que nos anos do TEP. A perspectiva nacional-popular, que já estava implícita na atuação do TEP e de outros grupos teatrais da década de 50, assumiu um caráter político mais expressivo no início da década de 60.

O TPN iniciou suas atividades neste ambiente de participação social e de exigências de engajamento. O Movimento de Cultura Popular (MCP), criado em 1960, na prefeitura do Recife pelo governo de Miguel Arrais — Abelardo da Hora e Hermilo participaram da fundação — ampliou o conceito de cultura popular para uma dimensão mais revolucionária, do popular visto em relação à sociedade de massas, como o fizeram outros grupos do mesmo período.

Neste sentido, o projeto do MCP, refletia uma das muitas avaliações sobre o papel da cultura popular na revolução brasileira, como o notou Osmar Fávero (1983, 9):

"Nestes anos, no campo da cultura popular tudo se refez e tudo se imaginou criar, ou recriar(....)cultura popular hora era um movimento, hora um instrumento de luta política em favor das classes populares".

A discussão sobre cultura popular era, então, uma questão conceitual e essencialmente política. O termo adquiriu significações diferentes para os diversos grupos,mas, guardadas as sutilezas de definições, predominou a idéia de cultura popular como um instrumento de educação das classes menos favorecidas.A valorização das formas culturais da população mais pobre,tinha a finalidade de possibilitar a definição de uma temática nacional.Os interesses nacionais se identificavam com os interesses populares e vice-versa,como ensinava Gramsci (Aguilar, Flávio -1978,95). Neste contexto,o MCP assumiu uma função marcadamente educativa para a qual o teatro teria uma importância fundamental.

O TPN não se furtou a estas discussões na sua primeira fase de atuação (de 1960 a 1963). Em 1961,sua proposta para o teatro do nordeste divergia da proposta de trabalho com a cultura popular desenvolvida pelo Teatro de Cultura Popular (T.C.P). do MCP.Na estréia da peça O Caseiro e a Catarina , Suassuna leu um manifesto⁸ destacando os pontos divergentes e explicando como o seu grupo definia o teatro popular :

"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(...)

O respeito à religiosidade popular, que segundo Suassuna estaria presente nos espetáculos populares e as dúvidas quanto à utilização do teatro como um mero instrumento político, e que por isso impedia a evolução artística iniciada na década de 40, são os principais pontos desta divergência :

"Repelimos uma arte puramente gratuita formalista, sem comunicação com a realidade (...).repelimos também uma arte alistada, demagógica, que só quer ver um lado do problema do homem, uma arte deturpada e dirigida por motivos políticos, arte de propaganda".

"Nosso compromisso - finalizava o manifesto - não é assumido interessadamente, apenas com o 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. Ao contrário do grupo de arte alistada não nos negamos a ver que toda a tradição da arte popular nordestina e brasileira, é religiosa, trágica, cômica, de moralidade, de mistério, de metamorfose, de milagre."(1981,86/87).

Convivendo com estas divergências, nessa primeira fase de atuação (de 1960 a 1963), o TPN continuou a linha do TEP, de montar autores clássicos e nordestinos: A Pena e a Lei (1960), de Ariano Suassuna, Mandrágora(1960), de Maquiavel e O Processo do Diabo(1961), (quatro visões sobre o diabo), escrita por quatro autores (José Cavalcanti Borges, Suassuna, Jose de Moraes Pinho e Hermilo), foram algumas das montagens deste período.

Desta fase de atuação do TPN, destacamos a montagem da peça A Pena e a Lei, de Suassuna, em que o grupo aproveitou as experiências com teatro de bonecos realizadas pelo TEP em 1948. No primeiro ato, os atores representaram bonecos de mamulengos (o mamulengueiro "Cheirroso" que colaborava com o grupo desde a época do TEP, ajudou a trei-

nar os atores).No segundo ato, os atores representaram como mortos-vivos,entre bonecos e seres vivos, e só no terceiro ato, quando os personagens estavam mortos e a ação se passava ou no céu ou no inferno é que eles representaram como pessoas vivas.

TPN (1965-1970) - Um estilo nordestino de interpretação

Após o golpe de 1964 , a oposição política se concentrou nos teatros onde se destacaram os shows do grupo Opinião, símbolo de um novo momento vivido pelo teatro brasileiro, marcado pela censura e repressão.A encenação de O Rei da Vela, de Oswald de Andrade, em 1966,pelo Teatro Oficina , a exemplo do que representaram as encenações das peças de Nelson Rodrigues (1943) e de Guarnieri (1958),se constituiu como um momento significativo da formação do teatro moderno brasileiro.

Em 1965, o grupo do TPN se re-estruturou montando como peça de estreia O Inspetor, de Gogol, dando início à sua fase mais fecunda.O projeto de ter uma casa própria de espetáculos foi realizado quando eles alugaram um velho sobrado da avenida Conde da Boa Vista, no Recife.Esta casa funcionou como um verdadeiro centro de cultura nordestina.Alem da sala de espetáculos, havia ali uma livraria, uma galeria de arte, a cooperativa de artesões, um bar com comidas e bebidas típicas e um galpão onde eram realizados "shows" musicais.

Se o projeto inicial do TEP fora incentivar os dramaturgos locais a se inspirarem em fontes da cultura popular para a criação de um teatro nacional, nesta etapa do TPN Hermilo se voltou para a criação de um estilo próprio de interpretação, dirigido para a representação de

autores locais e para a montagem de autores clássicos. A idéia de Hermilo era que não só o texto devia ser brasileiro, mas que era importante um espetáculo também brasileiro: "que tivesse o clima, atmosfera e técnica dos espetáculos populares dramáticos brasileiros...era preciso descobrir uma maneira brasileira de representar"(1985,106).

A existência de um local próprio e fixo onde se congregavam diferentes atividades, a Casa da rua Conde da Boa Vista, favoreceu o desenvolvimento de um programa integrado de formação do ator, do figurinista, do iluminador, do encenador e até mesmo de autores, ou seja, de um grupo completo de atuação permanente, o que até então não acontecera nem com o TEP, nem na primeira fase do TPN.

Da mesma forma, estas condições possibilitaram o exercício das reflexões sobre encenação, desenvolvidas por Hermilo no texto O Diálogo do Encenador², de 1964. Um texto didático que conjugava as experiências práticas realizadas até então, com os procedimentos dos espetáculos populares e com o estudo do trabalho de outros encenadores.

Neste texto, através de um diálogo fictício entre um "encenador" e seu aprendiz, Hermilo narra a história da encenação desde o teatro grego até o teatro contemporâneo. O "encenador" discute a prática teatral de encenadores como Gaston Baty, Jean Villar, Piscator, Meyerhold, Gordon Craig, Brecht. Expõe sua maneira própria de encenar, desenvolvida a partir do estudo da prática de trabalho de três grandes encenadores: Brecht, Copeau e Artaud. Tomando como base estes teatrologos e os procedimentos dramáticos dos espetáculos populares da região que estudara, ele se propunha a renovar a representação teatral no Nordeste.

Para a criação deste estilo próprio de representar, a primeira tarefa, segundo Hermilo, seria a formação dos atores .O modelo de interpretação estaria na maneira de atuar dos atores populares que há séculos realizavam seu próprio espetáculo anti-ilusionista, criando sempre um " espetáculo total, misturando improvisação e tradicionalismo dentro de uma arbitrariedade consciente e poética" . Ou seja: o que Hermilo propunha era um teatro de atores, como o bumba-meu-boi:

"Estes atores improvisam como na comédia italiana, usam travestis como no teatro elisabetano, usam máscaras como no teatro grego, dançam como no teatro oriental, fazem acrobacias como no teatro chinês, cantam como nas óperas, dão pancadas como nas velhas farsas medievais". (1964,127).

Por outro lado , ao afirmar que para sugerir esta ideia de representação nordestina tinha estudado teóricos como Artaud, Copeau e Brecht, é curioso que num período de posições marcadas, como o início dos anos 60, Hermilo junte para formalizar a sua teoria, duas posições radicalmente contrárias com relação ao teatro como as de Brecht e de Artaud, que estão à frente das duas grandes correntes do teatro do nosso século.

A aproximação entre os dois teóricos tinha sentido para Hermilo, pois naquele momento o que o interessava era estabelecer, através de uma nova interpretação do ator, uma aproximação maior entre o palco e a platéia.Tanto Artaud quanto Brecht se propuseram a criar uma nova relação entre o ator e o espectador.E ambos foram buscar nas formas de atuação do teatro antigo modelos para suas teorias: Brecht ao estudar " a arte do comediante chinês" (1938) .Artaud ao estudar o teatro balinês (1931).

Dos três encenadores citados como modelos para a proposta de encenação no Diálogo do Encenador — Copeau, Artaud e Brecht — Hermilo retomou basicamente os princípios que insistiam na teatralização do teatro, na recusa da identificação por parte do ator, e naqueles que tinham a finalidade de criar uma mudança de atitude tanto do ator quanto do espectador, com relação à representação: Copeau trouxe de volta para o teatro as máscaras da comédia italiana, pregou o despojamento cênico e procurou aproximar o palco do público até mesmo fisicamente, através do proscênio que avançava; Artaud redescobriu a magia do espetáculo, o duplo da vida cotidiana, sugerindo a volta da corrente dionisiaca, a participação coletiva; Brecht se propôs, com o seu método do distanciamento, a "desenvolver conjuntamente a arte de ser ator e de ser espectador" (1964, 125).

Para Hermilo, a mesma concepção de representação da realidade era comum ao bumba-meu-boi. Os atores e seu público não encaravam a representação como uma reprodução da vida: eles viam com muita clareza o que era uma convenção aceita tanto pelo público como pelos artistas, a diferença entre o que acontecia na cena e as vivências cotidianas, naturais e humanas. Esta atitude diante do espetáculo teatral se aproximava, segundo o "encenador", das formulações de Artaud (1964, 24):

"O que Artaud desejava era que o espetáculo fôsse visto como tal, isto é, como uma das faces da vida, como faces da vida são o trabalho, a vida em família, os divertimentos; e não como uma "talhada", como uma reprodução. Isto quer dizer que o espectador deve participar do espetáculo, que deve estar no teatro certo que irá assistir a uma representação. Em termos mais técnicos: é a isto que se chama anti-ilusionismo tão caro à Piscator e Brecht, transformando-se pouco a pouco no realismo fantástico ou realismo mágico ou realismo poético

em oposição ao realismo simplesmente.”(grifo nosso).

Esta reflexões o levaram a concluir que o bumba-meu-boi praticava há séculos , alguns destes procedimentos anti-ilusionistas¹⁰, antecipando-se inclusive à Brecht, para estabelecer uma cumplicidade, no momento do espetáculo, entre os atores e o público. Por isso, o bumba foi para ele o principal modelo para um estilo de espetáculo definido como “ anti-ilusionista, épico e um pouco brechteano” .

Encarando o espetáculo popular como teatro e não como manifestação folclórica, Hermilo estudou, na atuação dos grupos, (estes estudos deram vez ao livro Apresentação do Bumba-meu-boi, 1966), as técnicas de encenação, interpretação dos atores e a participação do público, elemento imprescindível para a prática deste teatro popular que se baseia em esquemas tradicionais de representação, herança da “commedia dell’arte”, onde não existe um texto e os artistas improvisam suas falas a cada espetáculo , seguindo apenas um esquema conhecido. O ator e sua capacidade de improvisação é a razão principal deste teatro.

Bumba meu boi, o teatro do povo

O Bumba-meu-boi é um auto pastoril ligado às festas de Natal e Reis. É praticado na praça pública, onde as pessoas formam uma roda em torno dos artistas, criando a arena do espetáculo. O assunto gira em torno da morte e ressurreição do boi. A partir deste tema, os atores improvisam os diálogos recheando-os com assuntos mais próximos ao cotidiano. Uma apresentação de bumba chega a utilizar mais de 60 tipos diferentes. As figuras fixas e tradicionais são o Capitão que comanda o

espetáculo, o Bastião, o Mateus, a Catarina, o engenheiro, o médico, algumas figuras fantásticas como o Babau e o morto-carregando-o vivo. Participam apenas homens, que assumem inclusive os papéis femininos, como no teatro elisabetano. A única presença feminina é a da Cantadeira que canta as canções introduzindo os personagens, está portanto, do lado de fora da história.

A compreensão da teatralidade, naturalmente interpretada por este teatro popular, foi exemplificada por Hermilo através de uma quadra de versos de uma apresentação de bumba. Ele repetiu esta quadra em alguns dos seus textos: na peça Sobrados e Mocambos (1972) no conto "O Padre" em As Meninas do Sobrado (1976) e na novela Os Ambulantes de Deus (1976).

A quadra foi cantada por um ator que representava o padre na apresentação do bumba, gravada por Hermilo:

"Quem me vir assim dançando
 não julgue que fiquei louco.
 não sou padre, não sou nada,
 virei secular há pouco."

(Apresentação do Bumba- Meu-boi, 1966, 9).

Os versos expõem a "mentira do espetáculo" - não se trata de um padre, mas de um ator representando um padre - e o público sabe disso. É uma convenção aceita.

A noção de ator popular como um "suporte" para o personagem, veio para os bumbas do teatro medieval. Ser um suporte para os personagens da história cristã, nos Mistérios e Milagres medievais, era uma convenção aceita pelos atores, já que numa época em que o teatro era essencialmente religioso, nem lhes passava pela cabeça identificar-se completamente ou encarnar as divindades. Eles agiam sempre como supor-

tes, vestindo a fantasia como quem carrega um boneco.

O bumba-meu boi, herdeiro desta tradição religiosa que se profanizou através dos tempos, mantém uma estrutura convencional, que todos os "capitães" conhecem. Mas, como na "Commedia dell'Arte" italiana, os atores improvisam suas falas. A ação não ocorre num lugar imaginário, mas no próprio local do espetáculo, na praça pública, numa espécie de "presente eterno". Como observou Hermilo:

"Ao lado de cenas fingidamente reais, fazem-se referências ao próprio espetáculo, os mesmos intérpretes, às vezes mesmo sem máscaras, desempenham vários papéis, os homens vestidos de mulher nem sequer tentam se fingir de mulher, a ausência de cenário não os preocupa, subvertem-se as unidades de tempo, lugar e ação, os objetos usados são quase sempre uma contrafação da realidade." (1966, 6).

Arbitrariedades Poéticas: A estética do mamulengo.

Como as figuras do bumba que o atraíram pelos procedimentos anti-ilusionistas, o teatro de bonecos, os mamulengos do nordeste, sugeriram a Hermilo um espetáculo com participação total do público. No livro sobre os mamulengos Fisionomia e Espírito do Mamulengo (1966), ele traçou a história dos marionetes desde suas origens na Turquia e China até o Benedito, o boneco mais conhecido entre os mamulengueiros do Nordeste, descendente por suas características burlescas do boneco Karagos, da Turquia. E propôs uma interpretação para o que ele chamou de "espírito do mamulengo".

Hermilo descobriu nos bonecos um mundo mecânico, situado nas fronteiras entre o animado e o inanimado. Neste mundo ele afirmou "todas as inverossimilhanças são permitidas, porque nada é real, e todo prazer decorre das convenções, atingindo um realismo superior, mais verdadeiro do que o verdadeiro porque é poético" (1966, 257).

Os bonecos teriam para ele a capacidade de abolir fronteiras e de tornar tudo permitido, de "cortar as pontes entre a cena e "esta" forma de vida que se chama real", de recriar a vida arbitrariamente. A própria escultura dos bonecos propiciava essas inverossimilhanças. Talladas quase sempre em série, essas figuras acentuam o típico, abstraem os detalhes da imagem natural e assim podem chegar como nos desenhos primitivos a uma forma absoluta, numa correspondência que muitas vezes não é observável à primeira vista, mas que tem sempre um ar de familiaridade.

Assim, através da mais extrema desumanização, da figura do homem de pano, de madeira ou papelão (que tem apenas a cabeça, pois o resto do corpo é dispensável), seria possível atingir o essencial da condição humana. Isto explicaria o fato da sobrevivência e encanto dos bonecos até hoje. Os bonecos representariam, por sua capacidade de se manter no limite entre o animado e o inanimado, o símbolo da condição humana: "a alma humana contendo numa contradição o bem e o mal, capaz de livre arbítrio". Sem interferência da emoção, ou do estado psicológico, os bonecos seriam como signos, com infinitas capacidades de representar, numa depuração objetiva, geométrica, abstrata.

Entendia Hermilo, que a partir destes processos, da técnica destes dramas populares, seria possível criar um verdadeiro estilo nordestino de interpretação. Para exercitar e descobrir a eficácia desta técnica é que ele escreveu a peça A Donzela Joana (1966).

A Donzela Joana retoma um tema histórico recorrente no teatro, o julgamento de Joana D'Arc. Já escreveram sobre Joana D'Arc Bernard Shaw, Anouilh e Brecht, entre outros. Brecht escreveu três versões: Santa Joana dos Matadouros (1928-1931), As Visões de Simone Marchand (1949-1943) e Le Procès de Joana D'Arc à Rouen (1948-53-adaptação da peça radiofônica de Anna Seghers).

Na sua versão, Hermilo situa a história do martírio de Joana em Pernambuco, na guerra contra os holandeses. A santa é personificada por uma mocinha da zona do açúcar. A montagem é toda feita como se fosse uma apresentação de bumba-meu-boi. Os personagens históricos, como Fernandes Vieira, ou Felipe Camarão, encarnam figuras do bumba. O julgamento de Joana é uma paródia do conhecido folheto de cordel A Donzela Teodora: os inquisidores fazem as mesmas perguntas que os sábios fazem a donzela no tradicional conto oral. Aparece na cena o conhecido boneco de mamulengo Benedito.

Desta maneira, a peça sintetizava algumas propostas do teatro da época: o nacionalismo e a religiosidade (duas questões que estão presentes em toda a criação artística de Hermilo), a utilização de processos do teatro popular e o "didatismo" do teatro de Brecht, acentuado pelo julgamento, recurso teatral muito eficiente do ponto de vista didático, já que possibilita a presença em cena de posições contrárias para as quais o espectador, assumindo a função de juiz, dará a palavra final.

No final do texto O Diálogo do Encenador, Hermilo afirmou que a eficácia do seu método para o espetáculo nordestino poderia ser testada quando A Donzela Joana fosse encenada. Esta peça só veio a ser encenada no final da década de 70 por um grupo de teatro de João Pessoa, sem maiores repercussões.

Um projeto impossível?

As reflexões esquematizadas nestes textos didáticos foram o modelo para as encenações da segunda fase do TPN, que montou um repertório com autores estrangeiros (Gogol, Ibsen, Sófocles) e autores nacionais (Suassuna, Sylvio Rabello, Osman Lins, Dias Gomes). De 1965 a 1970, instalado no casarão da Conde da Boa Vista, o TPN realizou ao todo 13 montagens, entre elas as peças: O Inspetor de Gogol, O Cabo Fanfarrão, de Hermilo, Antígona de Sófocles, O Santo Inquerito de Dias Gomes, Um inimigo do povo, de Ibsen, Dom Quixote, de Antonio Jose, o judeu, Andorra, de Max Fritsch e O melhor juiz, o rei, de Lope de Vega.

No artigo --"Por uma arte popular total", publicado no número especial da Revista Civilização Brasileira (1968) dedicado ao teatro, Hermilo historiou esta última fase do TPN e a atuação do TEP e TPN em Pernambuco, destacando a importância da observação do bumba-meu-boi, como um caminho para a criação de um teatro brasileiro. Segundo ele, esta poderia ser uma maneira de atualização formal das montagens, através de um estilo nordestino de representação, próprio para uma dramaturgia nordestina. Da mesma maneira que o artigo anterior editado na Braçiliense (1957), este artigo foi montado com trechos da conferência do TEP e do manifesto do TPN, por isso aparecem alusões ao "grupo de arte alistada" (o teatro do MCP) que já fora extinto em 1964.

Como realização teatral, os grupos do TEP e TPN tiveram uma característica que os diferenciou dos outros grupos brasileiros do mesmo período. Diferente dos participantes do Arena ou do Oficina que se dedicavam integralmente ao teatro, os participantes do TEP/TPN, exerciam outras atividades individuais. Desde a sua formação, o TEP se constituiu como um grupo heterogêneo, reunindo diferentes artistas; pintores, ilustradores ou romancistas. Em 1953, o TEP encerrou as atividades porque a maioria dos membros do grupo não se encontrava mais na Faculdade de Direito. Além disso, com relação às montagens, o público não correspondeu as expectativas do grupo e vários espetáculos resultaram em fracassos de bilheteria.

Logo após a montagem de O Cabeleira vem aí, de Sílvio Rabello, em carta ao amigo Osman Lins (22-6-70), Hermilo relatou as dificuldades financeiras do TPN: "A peça de Sílvio Rabello deu-nos um prejuízo aproximado de doze milhões antigos. Azares da profissão, mesmo contra a qualidade do espetáculo. Que se há de fazer?" (Lins, Osman, 1977, 187)

Podemos observar também, um descompasso entre a dramaturgia proposta pelo grupo e o repertório de peças efetivamente encenadas. É curioso que a peça que representou melhor o trabalho de estímulo à dramaturgia local, O Auto da Compadecida, não tenha sido encenada pelo grupo. Da mesma maneira, A Donzela Joana, de Hermilo, que seria um exemplo do estilo nordestino de representação, resultado das pesquisas e da observação dos espetáculos populares, que de uma maneira geral foram efetuadas pelo grupo desde a criação do TEP, também não chegou a ser encenada.

No início de 1971, Hermilo sofreu uma séria intervenção cirúrgica e por determinação médica teve que diminuir suas atividades. O TPN fechou neste mesmo ano colocando à venda todo o material, inclusive projetores, poltronas, e fonógrafos. Sem compradores, apesar dos anúncios nos jornais, todo o acervo foi doado a pequenos grupos teatrais.

O TPN tentou ainda iniciar uma nova fase em, 1975, que deixou poucas experiências concretas: uma nova montagem de O Caseiro e a Catarina, de Suassuna (a última peça dirigida por Hermilo) e o projeto inacabado de encenar O Grande Teatro do Mundo, de Calderón de La Barca, tendo como palco o adro de uma igreja de Olinda.

Nesta época, Hermilo demonstrava descrença com o projeto que o animara na fundação do TEP em 1946, de "levar o teatro ao povo". Após todos os anos de atuação com os dois grupos e do convívio com os grupos populares, ele reconheceu melancolicamente a utopia destes projetos assumindo a separação entre o "teatro do povo" e o "teatro feito para o povo", ao afirmar em depoimento para o jornal Movimento, de junho de 1976, pouco antes de morrer :

"Só quem pode fazer teatro popular é o povo. O povo sempre teve o seu teatro : os bumbas, pastoris, os mamulengos (...) " Nós eruditos somos bichos diferentes. Não nascemos povo (povo no sentido daquele que passa fome, que não sabe ler, que não vota, que mora na lama: ao mesmo tempo escória e sal da terra). Façamos nosso teatro e deixemos que ele faça o dele (...) Quando muito fazemos o que Paulo Pontes e Chico Buarque fizeram: um teatro social e político que ajude os burgueses a pensarem como é o povo.....

Hermilo referia-se à peça Gota D'Água, de Chico Buarque e Paulo Pontes êxito teatral de 1975, representativa de uma nova fase do teatro e da cultura brasileira, quando se destacaram os debates no teatro Casa Grande do Rio de Janeiro, e começaram a circular jornais alternativos como Movimento, e Versus. Desta fase, Hermilo não participou.

A linguagem das máscaras

Para vários estudiosos do teatro e inclusive para Hermilo, uma das contribuições do distanciamento teatral proposto por Brecht foi sugerir uma nova relação entre o palco e a platéia, através do desenvolvimento conjunto da arte do ator e do espectador. Ao dirigir sua atenção para a formação do ator, para a criação de um estilo nordestino de interpretação, Hermilo entendeu que as novas relações entre o palco e a platéia representariam também uma mudança na relação de troca entre o teatro e a realidade.

Significativamente, no texto O Diálogo do Encenador (1964, 24), Hermilo aproximou o anti-ilusionismo teatral de Brecht das formulações de Artaud sobre "o duplo", afirmando ainda que o "anti-ilusionismo" se "transformava" no "realismo mágico," "realismo fantástico" ou "realismo poético". O método de encenação que ele propôs, definido como "anti-ilusionista, épico e um pouco brechteano", mostra como um encenador e escritor brasileiro retrabalhou técnicas teatrais européias, conceitos opostos e radicalmente diferentes como "o duplo" de Artaud e o "distanciamento" de Brecht, aproximando-os do "realismo mágico" latino-americano" e do "realismo poético" termo que pertencia originalmente a

literatura alemã. Estes conceitos foram "abrasileirados" pelo escritor a partir da associação entre as técnicas de encenadores europeus e os processos artísticos desenvolvidos pelo "capitão do bumba", um encenador popular. A intenção de Hermilo com o seu método era provocar a mudança de atitude de produtores e consumidores do espetáculo teatral.

Em depoimento para o Serviço Nacional de Teatro, SNT, 1975, (1985,103), Hermilo definiu o que seria um espetáculo bem realizado, como o que possibilitasse "um teatro didático que corrigisse o espectador na medida em que o espectador quisesse ser corrigido. Um espetáculo em que desaparecesse a célebre e terrível quarta parede dos palcos da cena italiana e o espectador pudesse participar do jogo."

Se para o teatro, no entender de Hermilo, era indispensável a participação do espectador no jogo que era mostrado em cena, e que cabia ao encenador facilitar esta participação, através da sua montagem,

da mesma maneira, para os romances e outros textos de ficção caberia ao escritor facilitar a participação do leitor, como explicou o narrador no romance Deus no Pasto (1972,21), ao refletir sobre o romance que pretendia escrever explicando a técnica que seria utilizada.

"Sua pedra de toque deveria ser o significado das palavras nos estados de alma ou nos acontecimentos tratados à maneira menos naturalista possível, sem que com isso eu pretendesse um anti-romance, ao contrário, o leitor devendo encontrar nele uma história, com princípio, meio e fim, que o envolvesse. Mas teria de dar ao leitor todas as possibilidades de descobrir as intenções, fazendo que participasse da obra como um espectador devia participar de um espetáculo anti-ilusionista, por exemplo, e nesse caminho o livro seria, tanto quanto possível, didático, por isto mesmo com riqueza de fábula e palavra. Não se

tratava da palavra abstrata ou mesmo da palavra justa, mas da que proporcionasse uma ressonância além mesmo do que eu pretendia dizer: uma palavra profética em relação a fatos narrados no passado e que implicassem numa ligação com o futuro."

Para conseguir este efeito, Hermilo se propõe com o seu texto a desenvolver conjuntamente (para parodiarmos Brecht) a arte de ser autor e de ser leitor. As atitudes do encenador e romancista, do espectador e leitor se confundem num mesmo processo de aprendizagem, de procura do conhecimento. Este conhecimento, entretanto, é adquirido na relação entre o espectador e o palco através da postura assumida pelo ator. No caso do livro, através do jogo com palavras e com projeções de situações.

Ao invés de reproduzir a realidade, Hermilo tentou construir nos romances as possíveis e infinitas imagens que o narrador e o leitor fazem da realidade. Pois, livro, como o palco, é lugar de disfarces e máscaras. O papel do leitor, como de resto o do espectador, colocado diante do que Hermilo denominou um "mundo de formas" é o de suprir com a imaginação tudo o que foi sugerido.

Baseado neste princípio, o romance Agá é um texto com uma intenção didática muito clara. A montagem do romance visa provocar uma mudança de atitude do leitor, com relação à representação literária, da mesma maneira que no teatro se procurou modificar a postura do espectador. É o que se poderia chamar de um romance de palavras com ressonância: a palavra título Agá, por exemplo pode assumir diversas significações, tantas quanto queira o leitor: pode ser a primeira letra de homem, ou de Hermilo, ou a denominação do Agá turco. Estas situações aparecem no texto que é composto por diferentes narrativas, sempre assumidas por um EU - eu, padre- eu deputado, etc. Este EU, é uma

máscara e atrás dela o narrador improvisa narrações. É afastada a identificação entre o narrador e a história narrada. É um EU que se mostra despedaçado, espatifado.

3. AGÁ - O EU, ESPATIFADO

Em linhas gerais, o texto de Agá está assim organizado:

No primeiro capítulo - "Hoje é Sexta Feira" há uma referência ao dia do Martírio e o narrador explica: " toda sexta feira, por mais incrível que isso possa parecer, tenho a minha dose de martírio"(1). Nesta primeira parte ,o narrador que se identifica com um AGÁ turco, se submete a um interrogatório respondendo perguntas feitas por diferentes figuras:poetas, escritores, personagens de romance, como Dom Casmurro e Macunaíma, vultos da história,como Hitler e Stálin, Tiradentes e Joaquim Nabuco e até mesmo por "Benedito", tradicional boneco de mamulengo.O narrador, nesta apresentação,faz algumas reflexões sobre a letra agá.

Em seguida aparecem sete narrativas distintas, encimadas por um EU confessional:

EU,Embaixador

EU,Padre

EU,Guerrilheiro

EU,Agente Funerário

EU,Deputado

EU,Hermafrodito

EU, Lírico, Trágico, Cômico, Pastoral

O LIVRO DOS MORTOS, logo após às narrativas, é composto por desenhos á maneira de uma história em quadrinhos, e descreve, através das imagens, o martírio de heróis da História do Brasil, torturados, enforcados, esquartejados: Tiradentes, Felipe dos Santos, Frei Caneca, Zumbi, Calabar e Antônio José, o Judeu.

O LIVRO DAS MUTAÇÕES é composto em versos, montados com trechos publicitários, que são intercalados ao diálogo de um violeiro e de um côro.

Por fim, o LIVRO DAS CONFISSOES, que se inicia com HOJE É QUINTA FEIRA, repete esquema parecido com o do primeiro capítulo "Hoje é sexta feira". O narrador é mais uma vez um AGÁ turco.

O narrador veste muitas máscaras e disfarces, em diferentes narrativas. A mulher, no entanto, que acompanha todos os quadros, é sempre a mesma : EVA.

Um romance didático?

Esta trama aparentemente caprichosa, que suscitou dúvidas da crítica quanto a propriedade de classificar Agá como romance, esconde uma estrutura rigorosa e extremamente ordenada. Agá leva ao extremo o planejamento que já fora ensaiado nos romances anteriores.

O primeiro romance de Hermilo Os Caminhos da Solidão (1957), é montado em dois planos: no primeiro estão as ações do protagonista André que funda uma cidade desbravando terras ainda selvagens. Os diálogos que aparecem nesta parte são secos, duros, sem explicações para

a atitude de André. A organização destes diálogos cria a ação dramática. No segundo plano, inclusive com tipo gráfico diferente, há um monólogo discursivo -- o pensamento de André -- em que ele reconstrói sua vida anterior aos fatos narrados de maneira irregular e difusa. O monólogo de André permanece sob a forma de pensamentos, mal articulados ao nível da fala. É mantida a distância entre o pensamento que busca o tempo perdido e a sua articulação verbal. Na segunda parte do romance estas lembranças se tornam ordenadas no diário de André. Elas são ordenadas pela escrita.

Sol das Almas (1964), o romance seguinte, exercita também estes dois planos de construção. O primeiro -- objetivo -- é uma viagem de trem: o pastor Jó, viaja de Palmares à Recife. O segundo, é o fluxo confessional do protagonista que repassa sua vida enquanto viaja. Também há mudanças de tipo gráfico para separar um plano do outro. A viagem de trem -- um deslocamento no espaço -- é muito rápida, não dura mais que uma hora, e por isso contrasta com a narração que cobre a vida inteira de um homem com mais de 30 anos.

A tetralogia Um Cavaleiro da Segunda Decadência nos sugere uma narração solta, com o fluxo da lembrança, da memória familiar, e a história da vida íntima do narrador/protagonista. O próprio narrador procura nos convencer disto nas primeiras páginas de Margem das Lembranças (1966), ao dizer que vai narrar sua vida como quem vomita, como quem se esvazia. A escolha apurada das epígrafes, no entanto, denuncia uma cuidadosa construção. Em todos os quatro romances, e neles, em todos os capítulos, há epígrafes. Nos dois últimos O Cavalo da Noite e Deus no Pasto, além da epígrafe, há uma quadra de versos no final de cada capítulo. As epígrafes e os versos marcam os limites do narrado e sobrepõem outro plano narrativo, externo ao relato, que mantém com ele

uma relação profética: prenuncia e vaticina o que irá acontecer. Nesta duplicação de planos, o próprio narrador protagonista se duplica. Em vários momentos ele se transforma num ser alado, que narra estados oníricos, num plano acima do humano.

Agá leva esta duplicação de planos dos livros anteriores, e do narrador/protagonista, ao extremo. Faz o Eu confessional explodir em muitos EUS, e divide o relato em quadros simultâneos. As diferentes narrativas não contribuem para uma ação única, elas se justapõem. Cada eu, ao invés de funcionar como elo de uma ação linear, representa um momento em si substancial que encerra variados aspectos de um tema central. Este tema em Agá se organiza em torno do martírio, do sofrimento que despedaça o corpo do homem. O martírio apresenta-se no texto logo nos primeiros parágrafos pela associação entre o narrador e o martírio da sexta feira.

A composição por quadros independentes possibilita ao leitor abrir o livro ao acaso. Aparentemente os vários eus são narrativas soltas. A circularidade da narrativa é sugerida na relação entre o primeiro capítulo "Hoje é sexta feira" e o último capítulo "O Livro das Confissões" que é iniciado com "Hoje é quinta feira, véspera do martírio". Portanto, a leitura pode ser feita ao inverso. Assim, mesmo que a narração se organize através de quadros justapostos, o tempo do relato se resume à véspera e ao dia do martírio.

A demarcação temporal da sexta feira, a primeira frase do romance, "Hoje é sexta feira" e a associação entre o dia da semana e o martírio, introduzem logo de início uma série de incertezas para o leitor. Dúvidas aliás que já se haviam estabelecido com relação ao título do romance: um agá que pode ser a primeira letra de Hermilo, de Homem ou a denominação turca para os chefes. A mesma dúvida é sugerida pelo

subtítulo: "versão cor de rosa". Ora, se o romance que vamos ler é uma versão cor de rosa, podemos imaginar que existem outras versões do mesmo livro¹. O título, o subtítulo e a primeira frase, a sexta feira que pode ser um dia de martírio, de crucificação ou apenas um dia qualquer da semana, em que um homem sai para passear na praça de sua cidade, sugerem o mundo de disfarces que está sendo proposto.

"Hoje é Sexta Feira", é também o título de um conto de Hemingway. Conto breve, resumindo-se ao diálogo mantido pelos soldados romanos num bar sobre o comportamento de Cristo durante a crucificação. A alusão ao conto de Hemingway é pertinente. O narrador diz, logo no início, que "toda sexta feira é dia de martírio", advertindo, no entanto: "não vejam nisso um estigma de Cristo", pois não é com o Cristo que ele irá se comparar, e sim com um AGÁ, chefe turco. Identificação que ele julga importante "por incluir a grafia inicial do seu nome".

O nome do narrador, decomposto letra por letra, o mantém na companhia de Homero, Eliott, Rabelais, modigliani, Ignazio Siloni, Louis F. Céline, Ofélia. "Sou um pouco responsável por eles, já que estão no meu prenome", explica o narrador. (p.1)

O que diz o narrador ao leitor através das letras? Diz primeiro que ele é um mártir ou que pelo menos "tem toda sexta feira uma dose de martírio". Diz ainda que é um AGÁ turco, já que ele tem a mesma característica do chefe turco de viver diversos papéis. Quer dizer, ainda mais, que narrador e autor podem ser uma só pessoa. AGÁ é a primeira letra de Hermilo, nome que montamos à partir da decomposição: Homero, Eliott, etc...

Mas, AGÁ, pode ser e representar muitas outras coisas, como sugerem as digressões do narrador em torno da palavra, e mesmo da letra que a palavra representa: (p.14/16)

AGÁ, a letra título, é a denominação turca para os chefes. É a primeira letra do narrador, oitava do alfabeto, como o narrador é "o oitavo filho de um casal do século XIX".

O H, minúsculo : "É um homem sentado, eu, um copo de uísque ao lado relendo os Irmãos Karamazov." "Sou eu, adolescente numa banca de colégio(...)." "Sou eu nas aulas, nos aviões, nos carros, no ato de escrever e no de me submeter à interrogatórios policiais(...)" eu, um minúsculo h(...)

O H, maiúsculo : Esta letra é uma cópula em pé, mas se a deitarmos teremos um "papai-mamãe"(...) "é uma cerca ,das muitas que pulei"(...). "é uma catedral"(...) "uma ponte ,que bem pode ser a que me leva à um passado, já tão remexido(...)"

Diferente do Agá minúsculo que é , (um homem) , o agá maiúsculo representa alguma coisa (uma ponte, uma catedral). A mobilidade contínua das palavras, e da relação entre elas, estabelece uma proliferação de significações. O AGÁ pode dar vez a outras palavras: "Com este H, encontro palavras mágicas, como Hoje, Horóscopo, Hermes, Hades, Hermillo, Hetaira, Hotentote, Holofernes, palavras que não desejo explicar, e outras ainda, que prefiro guardar só para mim". (p.16)

O deslocamento das palavras, que ao se moverem continuamente tornam factíveis infinitas combinações: " eva, Ave, Egua, Evua, Homero, Hermes, Hoje, Horóscopo", rompe com significados cristalizados e possibilita que um homem seja um AGÁ turco, uma ponte, um boneco de marmelengos (o boneco Karagós no segmento " Eu, lírico-trágico-cômico-pastoral") ou um cavalo.

Como as letras, o narrador na sua função de Agá turco, representa diferentes papéis, podendo até mesmo ser homem e mulher ao mesmo tempo, como na sequência " Eu, Hermafrodito". Ao se definir, explica o

hermafrodito:" Sou Hermes alado, bipartido, ao mesmo tempo jogo com a letra o e com a letra a para indicar o meu verdadeiro estado"(p.142).O questionamento se dá até mesmo no sexo, que define a partir do nascimento o homem ou a mulher.

A construção de um hiato entre a imediaticidade da palavra e da coisa nomeada suscita ao leitor um instante de dúvida ou de surpresa diante do insólito e o mantém em estado de alerta. Antes que ele atravessasse o Agá, que é uma ponte, a letra já se levantou e é um homem. Este deslocamento sugere ainda que a representação literária é um jogo entre mascarar e desmascarar, jogo ambíguo, pois não afasta a possibilidade de que a máscara e a face sejam iguais. Mas, através das manipulações da letra AGA, da palavra vista de diversas perspectivas, da pluralidade de significações e dos disfarces assumidos pelo narrador, o leitor é instado a fazer múltiplas leituras do texto e da realidade por ele representada. Há a sobreposição de duas "realidades" -- uma contigente e técnica, a do texto, com suas palavras e marcas gráficas e outra que existe em estado potencial, que é suscetível de se realizar -- ou seja, uma é a expressão real, e a outra, representação da ilusão do autor. A função do leitor é a de articular os dois níveis: realidade e aprência, o ser e o representar da narração.

Este primeiro capítulo assume uma função marcada com relação à sequência narrativa. Nesta "ouverture", ao contrário do procedimento dos romances descritivos regionalistas, ao invés do leitor ser conduzido através da paisagem ou do ambiente, onde irão se desenrolar os acontecimentos, ele é convidado a ser um cúmplice do narrado. São-lhe revelados os mecanismos do jogo narrativo, da representação. É com esta chave que ele irá adentrar no romance. Os artifícios da representação são desvendados "à priori". Para ler as diferentes narrativas que se

seguem ao primeiro capítulo o leitor deve ter sempre claro que está diante de projeções de situações, que cabe a ele articular, pois ao deixar à mostra o suporte narrativo, o texto cria um atrito entre realidade referencial e sua representação.

EU, NARRADOR As Metamorfoses de Proteu.

No final do primeiro capítulo, o narrador que já se assumira como um Agá, se vê como um profeta, que vive outras vidas. Esta fala do narrador introduz as narrativas que virão em seguida, pois nelas estarão representadas "vidas" do profeta. Assim, entre o narrador deste primeiro capítulo, que se apresentou como um Agá e ao mesmo tempo como um escritor, portanto criador de personagens, e os vários EUS seguintes, estabelece-se a mesma relação que há entre um ator e as personagens que ele representa. O narrador é um ator que irá representar diferentes papéis. Mas, este ator já deixou claro que ele interpreta como o artista do teatro popular, ele é uma máscara, um "eu suporte", para as personagens.

Entre os papéis que o narrador/ator/profeta representa, dois são os principais: o chefe turco Agá e o mártir. Cada um destes papéis esconde vários outros, da mesma maneira que a letra agá no primeiro capítulo. O Mártir é Cristo, são os cristãos das catacumbas, são os torturados (as testemunhas) e são os mártires da História do Brasil como Tiradentes e Frei Caneca. Como um mártir ele pratica a confissão para dar o testemunho e tornar-se um santo, entrega-se ao martírio que estraçalha o seu corpo, não sem antes entregar-se às dúvidas: "Ninguém

sabe quando tem ou não vocação para mártir. Nunca se faz um mártir por antecipação" (19).

O AGÁ turco se confunde com o tradicional boneco de mamulengos da Turquia, Karagós. Como a letra agá, Karagós tem o dom de se transformar em qualquer coisa: uma ponte, uma vara. Um atributo dominante na vida de Karagós é a sua luxúria. Isto explica a sua aproximação com o agá turco, que para tornar-se um chefe, como explica o narrador no "Livro das Confissões", tem que passar pela escala dos sete pecados capitais. Ao se transfigurar em Karagós ele está vivendo a luxúria.

Segundo o estudo de Hermilo sobre os mamulengos, o atributo inerente ao boneco é a sua capacidade de recriar a vida arbitrariamente, de criar infinitas formas de expressão. Estas transfigurações do boneco Karagós são narradas no segmento "Eu lírico, trágico, cômico, pastoral." A narração é uma transcrição da peça tradicional da Turquia relacionada por Hermilo no livro Fisionomia e Espírito de um Mamulengo (15):

"Na Turquia encontramos o mais espantoso tipo de teatro de bonecos, Karagós. Trapalhão, hipócrita, brutal, egoísta, libidinoso. Vive enganando os outros e distribuindo pancadas a torto e a direito. Mente descaradamente, não tem escrúpulos de qualquer espécie e sua sensualidade é espantosa. Esta é sua principal característica: a luxúria."

Assumindo-se como Karagós, diz o narrador na sequência citada (p.161) :

"Estou morando na Turquia, aqui no fim do mundo, há muitos anos. Eu mesmo reconheço meus defeitos: sou trapalhão, hipócrita, brutal, egoísta, libidinoso. Vivo enganando os outros e distribuindo pancadas a torto e a direito. Minto descaradamente, não tenho escrúpulo de qualquer espécie e minha sensualidade é espantosa. Esta é minha principal

característica : a luxúria.”

Páginas adiante(169) Karagós é transformado no mais conhecido marionete inglês : Mr.Punch.A aventura do Sr. Punch (sobre o mesmo tema do Fausto) é também uma transcrição quase literal da peça relacionada por Hermilo no mesmo livro (p.50), "As façanhas do senhor Punch", de 1790, recolhida por Payne Collier.

A luxúria e o martírio, encarnados pelo narrador nos seus dois papéis principais, se revezarão em todas as sequências narrativas.As descrições de torturas e martírios que estilhaçam o corpo do homem, se contrapõem as narrações de vivências eróticas.O corpo que sofre, e, o corpo que sente prazer.

Como um profeta que se transfigura, o narrador protagonista evoca Proteu e explora os dois atributos principais do deus mítico: o dom da profecia e a faculdade de adotar a forma que mais lhe agrada.Proteu adotava várias formas para não exercer seu dom, o da profecia.Só o herói épico conseguiu enganá-lo, fazendo-o falar.Da mesma maneira, só o leitor astuto conseguirá compreender as profecias do narrador. É preciso recompor o mosaico do relato astutamente decomposto,já que o mundo do profeta , que é o mesmo do mártir e do agá, está sempre em mutação, como as águas do oceano habitadas por Proteu.O leitor que recompõe o relato deste mundo, que por estar sempre se transfigurando sugere uma crise de valores, tem acesso às visões do profeta que mostram um mundo em ruínas, despedaçado pelo cogumelo da explosão nuclear, que despedaçou o mundo e descarnou o corpo do homem:

"Não houve explosão, isto posso garantir, apenas me vi levado no topo de um cogumelo, aos poucos descendo como que de elevador, até tocar a terra. E vi que a terra estava inteiramente deserta (...) Eu fora atingido pelo cogumelo (...)A carne começaria a desprender-se dos

ossos, chegariam as dores, que outros sintomas se apresentariam?(...).
 Dem defronte de mim um prédio desmoronou-se e me vi coberto de poeira"(21).

Mundo em ruínas

O mundo representado em Agá, através do martírio, dos disfarces do profeta, ou das encarnações do AGA turco(que para se tornar um verdadeiro AGA tem sempre "que passar pela escala dos sete pecados capitais",294), o mundo de referência onde circulam as personagens representadas, se organiza pelo princípio do despedaçamento.É deste mundo despedaçado, das suas ruínas, que surgem as diferentes narrativas, as diferentes interpretações do ator, os vários eus, que são ao mesmo tempo testemunhas de um passado de sofrimento e martírio e profetas do futuro.

O romance recolhe e se apropria, neste mundo despedaçado, de frases, citações, epígrafes, como se estes pedaços fossem restos de antigas inscrições. Em todas as narrativas são feitas coletas "arqueológicas".Recolhem-se trechos da bíblia, do Salmo 12(297), do Eclesiástico(309),do Gênese (181),da tradição popular (as tradicionais peças de Mr. Punch e Karagós(161/169)),das peças de Shakespeare(a morte de Eva parodia uma cena de Otelo, a morte de Desdemona,167),de uma peça de Hermilo, Um Paroquiano Inevitável na sequência " Eu, Agente Funerário", indicada no sumário do livro como " fragmento". Muitos outros fragmentos são recolhidos pelo texto: cartas, diários, desenhos, canções, versos.

Alguns livros são recolhidos integralmente. Na narrativa "Eu, deputado", do grande incêndio que destruiu quase todos os livros, o deputado conseguiu salvar alguns poucos. Numa "escolha puramente acidental" ele mantinha escondido : O Almanaque do Pensamento de 1971, As Profecias de Nostradamus, O livro de São Cipriano, Memórias secretas de uma cantora, A vida de Cancão de Fogo e o seu testamento, Carlos Magno e os Doze Pares de França, O Despertar dos Mágicos, os Irmãos Karamazov e Sol das Almas.

Neste mundo despedaçado, as palavras também se partem, elas se multiplicam dão nascimento á outras como a palavra senhores : "Só entendem notícias humanas os reféns em sombras" (p74). Esta multiplicação acarreta a perda do código de decifração, as palavras se afastam das coisas que elas nomeavam até então:

"Tudo está morto e já não é mais época de ninguém compreender ninguém, as coisas tomam um sentido diferente e sua interpretação é mais que um quebra cabeça: um código ainda não inventado, portanto indecifrável. Não há palavras sagradas ..."(p75)

"O Livro das Mutações" satiriza, através da presença de um coro, um cantador e varias canções publicitárias, a gratuidade e o esvaziamento da sociedade industrial deste mundo que se despedaça. A voz do coro dialoga com o cantador sobre mensagens de diferentes segmentos da sociedade : banqueiros, industriais, conselheiros, importadores e até " defensores da família" ," escapistas" e " conformados". Uma destas mensagens diz:

" A Sudamtex lançou tecidos
e padrões avançadíssimos
fora de série mesmo
para que você possa ser um rebelde

mesmo de paletó e gravata.

garantimos que será uma boa ajuda
para que você vista a carapuça da época
sem correr nenhum risco.(p.273)

O ritmo de toda esta falação é dado pelo ABC (uma das variações das cantigas de viola , onde o poeta é obrigado a usar nos versos iniciais todas as letras do alfabeto: a canção acaba na letra Z), cantado pelo poeta: A culpa é de todos nós-Bravos soldados-Caminhando o capital- Desabando sobre o mundo...etc.

O coro representa, como na comédia antiga, a voz da coletividade; ele fala pelo povo. Por isso suas palavras compõem mensagens proverbiais, universais, que encontram eco no artista popular, no cantador que dialoga com o coro. A este diálogo se contrapõem as falas publicitárias, que se utilizam das mesmas frases feitas, que na voz do coro e do cantador têm um fundo moral e ético, para vender seus produtos. A chave de leitura sugerida no primeiro capítulo, advertindo que o leitor deve duvidar da significação das palavras, está desenvolvida nas mutações que as palavras sofrem ao se deslocar do coro, e, portanto, da voz coletiva, para a publicidade.

O "Livro dos Mortos" inventaria os mortos da história como um grande livro de óbitos, e representará para este mundo despedaçado de Agé o mesmo que representou o "Livro dos Mortos" dos egípcios, ajudando as gerações futuras a entender um pouco da cultura dos homens que viveram neste mundo. Nele, estão afixados os nomes dos que morreram em nome da liberdade. Alguns, como Tiradentes e Felipe dos Santos, tiveram seus corpos esquartejados, os pedaços distribuídos em pontos diferentes da cidade. O padre João Ribeiro participou da revolução de 1817 em Pernambuco. Ele se suicidou durante o movimento e nem assim foi poupa-

do , seu corpo foi desenterrado e esquartejado.

Os desenhos do " Livro dos Mortos " funcionam como um encarte no interior do romance. Introduzem a imagem que ilustra relatos de martírios, associada com a palavra e criam uma nova linguagem. Na página 247 aparecem apenas desenhos de pedaços do corpo. Eles ilustram a sentença que constou nos autos da prisão dos réus de 1817: "todos depois de mortos terão cortadas as mãos e decepadas as cabeças, e se pregarão em postes"...

A intromissão da técnica dos quadrinhos na narração remete , graficamente, aos quadros cênicos do teatro. A História é partida e compartimentada em quadros, atos, ou jornadas.

História do Sofrimento

O romance Aqá propõe um mundo cujo princípio de construção é o despedaçamento, como já explicamos anteriormente. Tudo deve ser decomposto e esmiuçado para cumprir uma função nesse mundo. Despedaçam-se as palavras , "palavras-partos", que dão nascimento a outras; reparte-se a narrativa. A dispersão, entendida como princípio fundador, interfere na estrutura textual e gráfica do romance que é composto por narrativas autônomas, remontando aos "Mistérios Medievais", onde cada quadro ou unidade gozava de autonomia.

Nos Mistérios, a linearidade do relato se fazia desnecessária já que a unidade dramática era o ato da Redenção. A história era condensada num só conflito: a queda do homem pelo pecado original, sua Redenção através do sacrifício de Cristo. Apesar da narração ser feita por

meio de quadros cênicos, o público perceberia a unidade do processo histórico que se desenrolava, porque a história universal era concebida como história teológica. Cada quadro tinha um fim em si mesmo, mas todos montavam a alegoria da história cristã, como o faziam as catedrais medievais: os desenhos e esculturas, aparentemente isolados, mantinham entre si uma relação simbólica. O fiel que adentrasse na nave, ao sair dela teria acompanhado e sentido o dogma cristão. A finalidade dos Mistérios, como de todo o drama medieval era didática.

Da mesma maneira, que o cristão medieval, que percorria a catedral, o leitor do romance, munido das informações que recebeu no primeiro capítulo, poderá percorrer as diferentes narrativas e encontrar ao final do livro a unidade. O romance se constitui como um texto didático e utiliza recursos próximos ao distanciamento proposto pelo teatro didático de Brecht: a narração é circular e montada através de quadros cênicos. A particularização é substituída por situações coletivas. O narrador, como o ator anti-ilusionista, não se identifica com a personagem. Se pensarmos que a unidade do teatro de Brecht é dada pelo processo histórico, que cabe ao espectador perceber na medida em que ele se mantém distanciado, podemos dizer que a unidade em Agá é dada pelo corpo despedaçado e pelo martírio, considerados como constantes universais.

As justaposições de sequências narrativas encontram unidade através da metáfora do corpo despedaçado e do martírio. A idéia do corpo mutilado rola no texto como uma imensa bola de neve que vai arrolando tudo na sua passagem. Todos os elementos do romance convergem para esta imagem do martírio: as palavras que se partem e se reproduzem, a montagem do texto construída com "restos de inscrições", o narrador que se reparte em outros sujeitos ao assumir diferentes papéis.

O tempo deixa de ser linear, o que conta é a simultaneidade do relato. Assim, passado, presente, visões do futuro estão lado a lado: o martírio dos cristãos, o sacrifício de Tiradentes, um torturado político dos anos 60 e a tortura "científica" do ano 2005. Diferentes quadros do processo histórico que mostram as relações entre os homens.

Para influir sobre o leitor, fazendo-o tomar consciência do seu papel no processo histórico delineado no romance Agá, no mundo que se transforma constantemente, mas que repete com a mesma frequência as torturas e perseguições do passado, a montagem do romance recorre a algumas superposições no texto:

No capítulo "Eu, Guerrilheiro", há uma superposição de histórias. O guerrilheiro, entricheirado na serra com outros companheiros, se vê, no momento em que o grupo é exterminado por forças do exército, como o Zumbi, do Quilombo de Palmares; um fato recente da história, as guerrilhas (em 1971 Lamarca foi morto no sertão da Bahia) é relacionado a um acontecimento do passado.

Em outra sequência, "Eu, deputado", o presente é projetado para o futuro. Num relato em primeira pessoa, o deputado narra seu dia-a-dia no ano 2005. O regime do comandante supremo O Arado dominava tudo desde abril de 1964. Ao lembrar o passado diz o deputado: "Há mais ou menos trinta e cinco anos atrás, quando vivíamos na ilusão de que o país se transformaria politicamente para melhor ... agora neste século vinte e um, precisamente no ano 2005, tudo sofreu uma transformação nunca imaginada". (115)

O deputado narra uma cena de tortura do futuro. Por um erro do computador, numa das sessões da Assembléia, ele lera um discurso do senador Teotônio Vilela sobre a situação econômica do Nordeste, no ano de 1971. Por este erro coube-lhe a tortura do sarcófago: finas

lâminas penetram na sua carne lentamente, estilhaçando-a." Há uma grande diferença - explica o deputado - no que se refere à tortura entre o regime que vivemos e o da década de 70, por exemplo. Agora eles torturam cientificamente, sem ódio. Não conta o homem, mas o que o homem praticou. Chegam a ser delicados. Antigamente, não. Muitas e muitas vezes foram torturadas pessoas por serem o que elas eram e não por haverem cometido qualquer espécie de crime. Lamento até hoje ter sido obrigado a queimar um pequeno ensaio que estava escrevendo : "Do ódio na Tortura." (132).

Toda a narrativa "Eu, deputado" é muito irônica. Propõe-se um jogo alegórico em que, através da narrativa do ano 2005, o leitor chega facilmente aos dias que vivia em 1971 (a data é mencionada explicitamente como uma data qualquer do passado. Neste mesmo ano , o deputado Rubens Paiva foi torturado e morto).

O que o narrador tenta mostrar, didaticamente, agindo sobre seu texto, criando situações e superposições insólitas, tais como transferir para o futuro acontecimentos do presente, ou utilizando recursos irônicos e satíricos, ou mesmo através do grotesco de algumas situações, é a história do homem vista como a história do sofrimento. da tortura, do martírio, do cerceamento da liberdade individual. Numa relação analógica o corpo do homem é um microcosmo do corpo da terra, ambos estilhaçados. Na mesma linha de analogias, o próprio eu se mostra estilhaçado.

Mundo - corpo martirizado.

Desde a antiguidade, o homem desenvolveu muitas maneiras de imaginar o mundo e representá-lo metafóricamente. O mundo foi visto como um corpo pelos antigos, como música na Renascença, como um navio, como teatro, como um livro (a bíblia cristã com mensagens divinas para serem reveladas).

As metáforas que regiam o imaginário do século XVI, por exemplo, segundo Dubois (1985, 81), se dividiam em duas ordens: antropomórfica ou teomórfica - mundo como imagem do homem, ou imagem de Deus -, e mundo como instrumento de significação - um canto, um poema, uma peça de teatro. Neste período ainda se constituiu um terceiro grupo de metáforas: o mundo/objeto, uma analogia construída a partir das máquinas, principalmente dos relógios, representação que acompanhou o desenvolvimento das classes dos artesões e comerciantes.

As metáforas corporais tinham dois sentidos: psicológico e social. O primeiro ligado às doenças, ao corpo que sofre, a agonia do universo. O segundo ligava-se à saúde, à fecundidade da terra. As metáforas corporais estabeleciam uma relação mimética, onde o corpo do homem absorvia características da terra e a terra características do homem.

No imaginário grotesco medieval o homem e o mundo tinham os mesmos elementos físicos, ou seja, o homem "engolia" o mundo ao se alimentar, e era por ele "engolido" ao morrer.

A relação entre o mundo e o corpo foi retomada por Hermilo no romance Margem das Lembranças (1966), onde o narrador se vê como "um homem de verde atravessado na garganta do mundo" (4). No mesmo livro, a imagem do mundo é refletida nas divagações do narrador durante a relação sexual, no útero da mulher: "Quase atingindo o útero eu

podia contemplar à direita, a Ursa Maior, ao centro a Via Láctea ... (p69).

No romance Deus no Pasto (1972, 118), o narrador explicita esta necessidade de corporificar as coisas:

" Em alguma imagem eu haveria de me apegar, precisava corporificá-la, do contrário, tudo perderia o sentido. Não se pensa numa palavra pela palavra, isto é primário, a palavra exprime uma determinada coisa, e se não se tem esta coisa tem-se que conseguir uma que o traduza."

A representação do mundo obedece, no caso de Agá, a uma concepção analógica. O narrador cria imagens para apreender os acontecimentos como, por exemplo, o "padre" ao comparar as dúvidas que o assolavam com "baionetas picotando a carne" (55). Na mesma sequência, são narradas as torturas a que fora submetido um preso político. Seu corpo vai sendo mutilado dia à dia. O padre que está ao seu lado vê no corpo a imagem da terra: "o corpo nu, era como um mapa geográfico onde grandes lagos sangrentos se sucediam a pequenos intervalos". (p61).

O romance Agá se organiza através de uma visão de mundo corpórea e encarnada, presente na mística de Santa Teresa, com a qual o "escritor" se identifica nas primeiras páginas do romance: "pratico um romance do tipo confessional, pelo menos na minha fase atual, e neste sentido me sinto muito mais descendente de Santo Agostinho, Santa Teresa, Saint Simon, Samuel Peppys, Rousseau, Rétif de La Bretonne, Anais Nin, Albertine Sarrazin, Cenet e Miller." (11)

A referência à Santa Teresa, é interessante para entendermos o erotismo que está presente no romance. As narrativas eróticas são associadas à metáfora do martírio - dor e prazer se confundem. O narra-

dor/protagonista se transfigura num mártir e num boneco libidinoso. O corpo é o lugar da dor e do gozo. O mesmo corpo estilhaçado pelo martírio, se extasia com o prazer. A proximidade entre o martírio e o prazer erótico está associada na relação de escritores citados acima onde estão lado a lado escritores eróticos, "malditos", como Genet e Miller, e "santos" como Santo Agostinho e Santa Teresa.

A construção de analogias no romance entre o homem e o mundo, sugerem que Agá elabora um "realismo de encarnações" como o definiu Xirau (1979, 179/80), uma atitude comum aos escritores da América Latina. Segundo ele, o realismo latino americano difere do "realismo de fatos" europeu: "ele tem muito de social mas nunca é análise sociológica" (...). Os Cristos espanhóis ou os Cristos populares do México sofrem e se dessangram; seu sofrimento muito mais do que um fato é um símbolo encarnado".

No "mundo de ACX", a analogia entre o corpo do homem e o corpo do mundo é vista como uma relação de sofrimento, de dilaceramento, e de gozo cristão. O mundo é um corpo, a História é o Martírio e o Homem/Escritor, vítima e torturador. O escritor fere o corpo da escrita esquartejando o texto, as palavras, martirizando-se como testemunha. Mas, para o cristão o martírio é também um momento muito esperado, um momento de êxtase.

Confissão e martírio estão assim entrelaçados na composição de Agá como o estão na etimologia greco-latina onde significam testemunho. O escritor compartilha o mundo com a linguagem, martirizando o corpo da escritura, como o sofrimento martiriza o corpo do homem. O escritor é um mártir, que dá o testemunho do seu tempo. A história do homem moderno se faz hagiografia e martirilógio.

O mundo e o homem, embora retomem em Agá a imagem um do outro, — o corpo do homem representando metafóricamente o mundo, o corpo do mundo repetindo a anatomia do corpo humano — demonstram através do dilaceramento em que ambos são vistos a ruptura que se estabelece entre eles. Diferente do imaginário da Idade Média, quando esta relação era de certa maneira harmoniosa, na visão de mundo refletida em Agá a correspondência se mostra partida. O mundo está despedaçado, o homem se mostra dilacerado. Só restam as inscrições, os hieróglifos que decifrados poderão remontar este mundo, esta relação homem mundo natureza da qual só restam ruínas.

EU, MÁRTIR

Os quadros que compõem o romance e que o leitor vai organizando na sua leitura não se explicam pela relação de causalidade, onde cada um seria efeito do anterior e causa do próximo. De certa maneira esta composição é uma espécie de moldura que possibilita muitas combinações — onde cabe de tudo, já que como vimos, o mundo representado está em ruínas e o romance faz "coletas arqueológicas". Por isso, convivem no romance elementos didáticos, filosóficos, religiosos, satíricos, fesceninos e grotescos. Esta "moldura" de Agá é a mesma dos "gigantes" de Rabelais, que funcionam como moldura para as idéias filosóficas, morais, religiosas, para a linguagem popular e os conhecimentos eruditos do autor.

O romance Agá possui uma composição semelhante à dos romances de aventuras que possibilita inserir ou cortar episódios. Alguns quadros podem ser eliminados do romance, como também é possível acrescentar infinitos outros. Da mesma maneira que no romance de aventuras, o acento em Agá está no narrador protagonista que no caso é uma expressão muito flutuante já que está sempre se transfigurando.

Tal qual um aventureiro, o narrador protagonista ao se transfigurar em diferentes personagens se desloca constantemente de lugar: de um país da América do Sul para Olinda, de lá para uma serra na Bahia, de onde volta para Recife. Vive numa cidade do futuro, vai até Paris, de lá para a Turquia (disfarçado de Karagós), aparece em Londres, reaparece encarnado num cavalo durante o carnaval e por fim está num quarto de hospício, onde representa uma cena de Otelo.

Apesar deste deslocamento, a topografia das cidades não desperta interesse ao narrador. O espaço não tem função definida na narrativa. Em toda a organização do romance os acontecimentos e os espaços praticamente se excluem. Quando acontece qualquer envolvimento entre espaço e ação o lugar é indicado emblematicamente: acontece no corpo do mundo, que é um corpo despedaçado. Não há substância real nas cidades.

Os locais assumem no romance uma função visual; aparecem como cenários e na frente deles o narrador interpreta seus personagens. Remontam aos cenários de compartimentos do teatro do século XVII, em que eram montados cômodos, tal qual uma casinha de bonecas, onde se desenrolavam as cenas. A relação do narrador com sua narração é também visual, ao invés de contar, ele prefere mostrar os acontecimentos e se mantém afastado da personagem que interpreta, afastando da mesma maneira a particularização.

A problematização da identidade resulta em Agá na impotência deste sujeito para "reproduzir" um mundo dilacerado, que se destrói continuamente. Segundo Broch(1974,308), a época moderna tornou impossível para o escritor o que era permitido anteriormente a Balzac e Zola, ou seja: "estabelecer um equilíbrio entre a obra e o mundo a partir de uma perspectiva geral" pois "um mundo que se destrói a si mesmo não pode ser reproduzido".

Esta destruição que resulta da própria natureza humana, no entanto, pode ser representada através de situações essenciais. Por isso, a representação em Agá se refere ao martírio e ao sofrimento. O mundo é visto em dilaceramento, que ameaça o ser humano em todos os momentos da vida e tudo se transforma em dor.

Neste mundo despedaçado que Agá propõe, o protagonista não tenta restabelecer a ordem abalada, como o herói grego, nem procura valores autênticos. Ele assume voluntariamente o sacrifício para dar um testemunho. Entre os papéis que ele vive, sua escolha recai no de "humanista desapontado" e "mártir paciente" (tomamos emprestado a designação de Rosenfeld para o herói do teatro expressionista).

Apesar de tudo, o narrador protagonista de Agá acredita na reconstrução do mundo a partir da recomposição do mosaico. Na narração, o homem está sempre se repartindo, vivendo diferentes papéis, mas a mulher é a mesma em todos os segmentos. A mulher é o re-início. Na última narrativa "Eu lírico trágico-cômico-pastoral"__ a citação do livro de Gênesis alude a esta possibilidade: "e pus em minha mulher o nome de Eva porque ela é a mãe de todos os homens", (181). A visão determinística cristã sugere que após o caos há de novo o começo, por isso a entrega paciente ao martírio.

EU, LEITOR Um cúmplice

Do ponto de vista do leitor, a presença no texto deste protagonista fluído e sempre disfarçado impede a identificação que poderia haver no momento de leitura. Além disso, o texto construído por mosaicos, por quadros simultâneos e justaposições no tempo, introduz um novo código de recepção.

A obra se mostra como um produto inacabado, como deveria ser a "nova épica", para Alfred Doblin (Todorov, 1984, 42), onde "O leitor participa com o autor do processo de produção". A participação do leitor, segundo Doblin, é suscitada pela desvalorização do particular no romance, ou seja, o romance busca situações "exemplares", situações características da humanidade.

No romance Agá esta exemplaridade é associada inclusive com a letra ACA, primeira letra de HOMEM. Na sequência narrativa "Eu, Padre" é feita a transferência do sofrimento individual para toda a condição humana. Na cela da prisão, o padre tem como companheiro um homem que sofre torturas diariamente. Em nenhum momento ele recebe um nome particular. Nas últimas cenas o padre se refere sempre ao Homem: "o Homem foi atirado para o cimento, quase irreconhecível, o sangue pingava de vários lugares, estava nu." O homem que sofre não tem nomes:

"Milhões já foram, milhões estão indo, milhões haverá: cristãos das catacumbas, torturados da Inquisição, judeus de Hitler, pessoas de Stalin, negros americanos, vietcongues, homens de Biafra, árabes, os anônimos da América Latina, os chineses sem nome." (p77).

O próprio narrador evita a particularização ao assumir a função de ator; torna-se um portador de vozes. Neste sentido, ele é também um leitor. Trabalha para construir seu relato com materiais pré-existentes, como o arqueólogo que reconstrói a sociedade antiga a partir de pedaços de xícaras. Ao pinçar pedaços de textos, como arrancando pedaços de um corpo, o narrador transforma em suas as palavras dos outros. Oculta em uma única fala duas vozes. É na dupla função de leitor e de escritor, que ele se mostra no texto. Leitor do grande texto dos livros, do saber comum, dos quais ele pinçou frases, trechos, diálogos. Ouvinte das falas orais e emissor de sua própria fala.

A distância que o narrador mantém do relato, ao se transformar num ator que veste máscaras, advertindo que também o leitor não deve se identificar, faz com que narrador e leitor se mantenham de um lado e personagens e mundo representado do outro. A falta de substância real nos espaços narrados, que transforma o ambiente do romance em cenários apenas delineados, contribui para este afastamento. O espaço econômico da narração não dispersa a atenção do leitor do que realmente interessa, e o lugar onde acontece a narração é apenas um lugar de representação, como o pedaço ocasional da praça pública, que o grupo do bumba-meu-boi escolhe para representar sua história.

O jogo de mostrar o narrador como um "grande leitor", ou "leitor privilegiado", sugere que o leitor deve ser o duplo do escritor, como na perspectiva de Artaud, "o teatro é o duplo da vida". No romance, os dois estão presentes lado a lado, disputando as palavras e compartilhando a vida através delas. A cumplicidade se instala entre os dois a partir do momento da leitura.

Suscitar a participação do leitor no processo de produção da obra, foi o ponto de partida das reflexões de Eisenstein sobre montagem cinematográfica, conceito transposto do cinema e aplicado em literatura para descrever a elaboração literária que utiliza fragmentos. (Carone, Modesto 1973, 188). Para o cineasta o termo definia "a idéia que nasce da colisão de duas tomadas independentes, idéia que nasce da junção de fragmentos". Ao trabalhar com montagens, a intenção do cineasta era propiciar a participação do espectador. Ainda segundo Eisenstein, "a virtude da montagem consiste em que a emotividade e o raciocínio do espectador interferem no processo de criação." (op.cit., 192).

Mudar a atitude do espectador diante do palco era a condição necessária para a elaboração do estilo nordestino de interpretação, proposto por Hermilo para o TPN. Para isto ele insistia na "improvisação do ator" e junto ao dramaturgo, para que ele escrevesse "como se estivesse improvisando". Com relação ao teatro, esta proposta não chegou a ser totalmente exercitada devido á interrupção prematura das atividades do TPN.

No entanto, com relação à ficção, a procura de um leitor cúmplice para o romance, no caso de Agá, se mostrou como uma faca de dois gumes. Ao mesmo tempo em que a composição do romance modifica a atitude do leitor em termos de participação, exigindo um leitor astuto, com capacidade de recompor o relato propositadamente fragmentado, reduz a comunicação a um monólogo de duas vozes.

Embora a organização do romance deixe rachaduras por onde se intrometa o leitor, para a coordenação dos diferentes quadros, o leitor de Agá, está com as mãos atadas desde o início do livro. O esquematismo didático de todo o texto leva para uma única conclusão: o leitor está

diante de um livro de denúncia de um tempo marcado, como o estava o espectador do teatro de Arena ao assistir Arena Conta Zumbi. Um leitor solidário com o autor que ao denunciar um estado de repressão poderia ser punido².

Ao analisar o público do teatro de Arena, Oduvaldo Vianna Filho (1969, 123) fez restrições à esta postura cúmplice do espectador: "um público que tem uma postura ideológica como espectador — torna-se talvez o pior dos públicos — aquele que concorda ou discorda, público cúmplice que reduz a comunicação artística a quase nada".

No caso da montagem proposta em Ajá, mesmo que o romance procure desenvolver situações características e exemplares da humanidade — a alusão ao sofrimento e o martírio como uma constante invariável na história da humanidade — não há lugar no romance para os estados emotivos, ou psicológicos, ou de raciocínio, que propiciem uma relação dialética do leitor com o texto. Por isso, num primeiro momento de leitura, a nossa tendência é a de concordar com tudo o que o autor expõe no seu livro, ao invés de manter um diálogo, ou discutir valores humanos. Estamos diante de quadros didáticos e precisamos entender os esquemas que eles sugerem.

Caderno de Anotações

No final de todos os seus livros editados Hermilo assinalou o local e datou o período em que eles foram escritos. Desta maneira, podemos dizer que os quatro romances que antecederam ao romance Ajá e que compõem a Tetralogia Um Cavaleiro da segunda decadência, se cons-

tituem ao mesmo tempo como reconstrução do passado através do memorialismo e diário de um tempo determinado. Se a memória faz uma trajetória inversa no tempo, indo até a década de trinta e a crise econômica que determinou a decadência da família do açúcar do narrador protagonista, o diário cobre o período de janeiro de 1965 a maio de 1971.

O romance Agá completou este diário no período de maio de 1970 a outubro de 1972, e foi escrito nos "Aflitos", um bairro do Recife. Deus no Pasto, o último volume da tetralogia, foi escrito entre janeiro de 1968 e maio de 1971, portanto, durante alguns meses os dois romances coexistiram na mesa de trabalho do escritor.

Visto em relação a Deus no Pasto, que repetiu em alguns aspectos a mesma estrutura dos romances anteriores, com um narrador que atravessa um tempo histórico e que relata fatos da sua vivência, ao mesmo tempo em que insere comentários religiosos, filosóficos, políticos, ou artísticos, o romance Agá se constitui como um caderno de anotações que resume quase todos os pontos referidos nos livros da tetralogia e principalmente neste quarto volume. É o caderno de notas do teatrólogo, um roteiro de montagem para um narrador/intérprete. Como um quinto volume, ou um apêndice de notas da tetralogia, o romance compõe um roteiro de idéias para serem desenvolvidas por um leitor através de um código previamente decifrado.

Ao atrelar o seu romance a uma "hora agá", ao testemunho e à confissão, o autor nos sugere que escrever o diário político de um tempo é sempre falar num "pretérito contemporâneo". A divisão do "eu confessional" em vários EUs que convivem espatifados no texto foi um artifício utilizado pelo autor para discutir as relações entre as concepções religiosas, morais, éticas de um indivíduo e os projetos políticos coletivos de uma época, para os quais há sempre solicitações em ter-

mos de participação do escritor.

Agá encerrou a fase confessional e de romancista de Hermilo. No período de 1972 a 1976, na fase de contista e novelista, ele se voltou para o imaginário popular da zona da mata, a zona do açúcar de Pernambuco, onde nasceu. A primeira pessoa dos livros anteriores cede lugar à terceira pessoa dos contos e da sua última novela. A relação entre o teatro e a ficção na novela Os Ambulantes de Deus está diretamente ligada aos espetáculos teatrais populares. A linguagem assimila a fala dos artistas ambulantes que representam na praça pública, o seu ordenamento obedece à lógica do pensamento popular.

4. OS AMBULANTES DE DEUS — A Fala do Povo Representando

A trilogia de contos — Sete Dias a Cavalão, (1973), O General está pintando (1975) e As Meninas do Sobrado (1976) — compõe uma ciranda que mostra a vida nas cidades da zona da mata de Pernambuco. Os mesmos personagens pulam de um conto para o outro, às vezes de um livro para o outro, no universo de referência de uma pequena cidade, moldura para as histórias que contam as injustiças seculares, perpetuadas pelos coronéis do açúcar.

De uma maneira geral, os personagens que povoam estes contos estão quase sempre "representando", atuando como atores no palco da rua, lugar do espetáculo popular. São figuras de bumba, bonecos de marulengo, trapezistas, palhaços. Metamorfosam-se em bichos, transformam-se em bonecos de presépio. Neste "grande circo do mundo", eles "representam" o drama da falta de liberdade, da dominação dos poderosos, a sua própria história. Os nomes desses populares, associados à ocupação profissional, como José Pescador, Manuel Ferreiro, ou das mulheres Ana-de-todos-nós, Camila-Alfenim, Chuchu Sarará, contrastam com o pomposo nome do coronel do açúcar: José Iguinácio Pompeu dos Guimarães Barreto. Nos relatos, a calda derramada impunemente pelas usinas nos rios da região simboliza os desmandos dos coronéis, que roubam a vida

do rio e dos homens que habitam suas margens.

A novela Os Ambulantes de Deus (1976) arremata as histórias curtas da trilogia e explora os mesmos motivos: o espaço narrativo também se remete à zona da mata, a zona do açúcar. Na cidade e no rio vivem os protagonistas da história.

Nas margens do rio Una, se encontram cinco passageiros para fazer a travessia do rio na jangada do barqueiro Cipoal. É esta viagem o motivo da novela.

A Viagem

Os Ambulantes de Deus se organiza em cinco capítulos, que demarcam um tempo arbitrário, 5 anos. Para cada ano um acontecimento: 1º ano: a nuvem; 2º ano: a calda; 3º ano: a chuva; 4º ano: a cheia; 5º ano: o sol. O início de cada capítulo é marcado por diferentes epígrafes do livro do Êxodo.

A narração se inicia quando, na beira do rio, o jangadeiro Cipoal e sua jangada esperam os passageiros para a travessia do rio Una: "não levaria menos de cinco, eram ordens". São cinco capítulos, cinco anos e cinco passageiros.

Os passageiros começam a chegar: Dulce-Mil-Homens, foi a primeira. "bem trinta de aparência ainda não passara dos vinte, coisa de aguentar homens e noites indormidas, isto envelhece, foi no que pensou Cipoal". (p.5)

Vieram em seguida Cachimbinho de Côco: "afamado folheteiro, falante em versos" (p6), Amigo-Urso "bicheiro afamado" (p7) e Nô dos-Cegos, um cego pedinte. E, por fim, Recombelo, apresentado pelos versos de Cachimbinho de Côco: "Calunga de Caminhão- Dá cartas , joga de mão" (p.9) (Calunga é , no Nordeste, a denominação popular para os ajudantes de caminhão. É também o nome para bonecas de crianças, ou ainda para as figuras humanas nos desenhos infantis).

A atribuição dos nomes tem um papel importante na organização do texto da novela. Nenhum dos personagens tem um nome próprio, mas apelidos. Os nomes lhes são atribuídos em decorrência da ocupação profissional. As suas atitudes ou reações estão atreladas às profissões, e delas dependem o comportamento espiritual e social de cada um. Até mesmo a cegueira de Nô dos cegos é "profissional" como explica o próprio Nô: "o cego sou eu, mas eu sou somente profissão" (p26). O que, aliás, já fora sugerido pelos versos de Cachimbinho logo nas primeiras páginas: "Você só não vê a alma porque está escondida". (p.8)

Desta maneira, o comportamento do personagem se encontra adequado com o nome que preside sua existência, os diálogos e atitudes reforçam as propriedades inscritas nos nomes. É como se a narração existisse em função do nome, recurso das elaboradas construções alegóricas, semelhantes àquelas que aparecem, por exemplo, nos autos de Gil Vicente. No auto de Mofina Mendes, o nome Mofina já representa uma predição. Mofina quer dizer "mulher desditosa e infeliz". O nome antecipa as desgraças que acontecerão.

Os nomes de Cachimbinho de Côco e de Recombelo, especificamente, foram tomados da tradição teatral popular. (Cachimbinho, corruptela de CASSINICÔCO, é também o nome de um boneco do mamulengo de José Petronilo Duarte, de Surubim (Hermilo, 1966, 177). Recombelo é uma figura do

Bumba Meu Boi("Boi Misterioso de Afogados" do " Capitão Antonio Pereira (Hermilo,1966,90).No Dumba, ele representa o ajudante do Curador João Carneiro.) Os dois são personagens da peça A Donzela Joana.

Ao se instalarem na jangada, que iria atravessá-los de uma margem é outra do rio, os passageiros se acomodam de acordo com as atividades profissionais . Dulce instala uma cama de campanha, Cachimbino abre a mala dos folhetos e os estende num cordel, Amigo Urso aponta o lápis com um canivete, e abre os talões, Nô dos Cegos senta de pernas cruzadas com a viola(como todos os cegos cantadores de feira).

A jangada permanece parada por longos períodos.As margens ora estão distantes, ora estão muito próximas: " a jangada deslizando, mas nada passava, tudo era ali fíncado, imóvel(...) mas a jangada corria, corria de sol a sol, de lua a lua, correndo sem sair do lugar, ora já se viu que coisa". (p.18). A pedidos dos viajantes,Cipoal sugere o dia que chegarão : " A gente saindo amanhã bem cedinho - talvez chegue ontem." (p.20).

A jangada inicia sua viagem na noite de Natal.O Natal e o Carnaval representam a marcação do tempo .No Natal, aparece um presépio na jangada, no carnaval os blocos descem a ladeira que leva ao rio.Em todos os cinco capítulos o ciclo se repete.Ou seja, a viagem percorre o tempo cíclico das festas religiosas da Igreja Católica: a Natividade e a Paixão. Um tempo sagrado, o Natal, um tempo profano, o Carnaval.As apresentações do teatro popular de rua do Recife e de outras cidades da zona da mata, o bumba-meu-boi, pastoril, fandango, ou o teatro de mamulengo, se realizam tradicionalmente , nas praças públicas da cidade, nestas duas festividades populares. O Natal no Recife, é uma festa de rua, como o Carnaval.A população mais pobre costuma "brincar" na rua, o Natal e o Carnaval.

O carnaval do primeiro ano tem como bloco principal a LA-URSA , bloco tradicional do Nordeste, onde um homem sai fantasiado de Urso, com alguns músicos, arrecadando dinheiro para as bebidas. Ali na jangada mesmo, ao som do frevo da margem e das brincadeiras da La Urso, os passageiros brincam o carnaval até Cipoal dar novo impulso à jangada e todos voltarem às ocupações iniciais.

Logo após o carnaval, uma nuvem preta desce sobre a jangada e carrega os viajantes para o alto , onde cada um tem uma visão diferente: vêem cenas do passado, alguns instantes fugidios da vida, sempre associados à profissão, e cada um descreve o que estava vendo. Amigo Urso, por exemplo, vê " sómente bicho, é natural" (p.27). A descrição da visão é sempre precedida de uma música entoada por Dulce Mil Homens. Ao assim proceder é como se Dulce fosse a Cantadeira do Bumba Meu Boi, que introduz as figuras em cena, sempre a pedidos do capitão que comanda o espetáculo. A música entoada por Dulce é, inclusive, trecho da música do bumba do capitão Antonio Ferreira (cantada quando todos os personagens dançam o Bambá, antiga dança de pretos). Ao som de "ô Bambá, ô bambá. Tanta moça bonita. O Bambá. Mas não é prá você" (p.26), todos narram as suas visões.

Quando a nuvem se desfaz, já era de novo NATAL , havia um presépio na jangada, e na margem esquerda cinco pessoas esperavam para embarcar, na margem direita estava um homem com um guarda sol e um guarda chuva plantados na areia.

No 2º ano, ao invés de terem visões, os viajantes relatam os sonhos. Cada um sonha com coisas da vida passada, sempre relacionadas com as atividades profissionais . Cachimbinho sonha com a história de Carlos Magno e os doze pares de França, e com o cavaleiro Roldão; acorda vestido de cavaleiro. Amigo Urso sonha que é um urso; acorda vestido

de urso. Dulce sonha com um colégio de freiras e acorda vestida de aluna de colégio. Nê dos Cegos sonha com a feira onde pede esmolas, e acorda com a cuia cheia de moedas. E, Recombelo, sonha que está dirigindo um caminhão, quando acorda está segurando o freio de mão.

No final do dia, as coisas trazidas do sonho desaparecem. Chega de novo o carnaval. O bloco que desce a ladeira do rio, é o Maracatu, com rainha e assistas. A vida na jangada que " corria mas não saia do lugar, já estava no costume", adquire uma rotina. Todos se preparam para exercer suas atividades costumeiras, e todos, menos Cipoal, são clientes de Dulce Mil Homens. Cipoal faz a jangada avançar, com aboios, ou ao som de cantigas :

" E toca a navegar
que a vida se troca em morte
se Deus não nos ajudar."

A viagem prossegue até que vem a calda. Os efeitos maléficos da calda jogada pelas usinas no rio são exemplificados na narração da " Agonia do Acari", o peixe do rio que morre sufocado. (A história do peixe é encaixada como uma citação, o tipo da letra é inclusive diferente). A fedentina da calda vai passando quando o corpo do usineiro, inchado e enfeitado com flores, vem descendo o rio, limpando a água por onde passava, sob aplausos do povo que ficava nas margens do rio, aos gritos de " Morra o pavão.". O ano termina com o Natal e o presépio armado na jangada.

O terceiro ano se inicia com a Canção dos Ambulantes: " Barco-Que vogar Ou não?" (p.59). Há uma bela descrição da viagem, no início deste capítulo :

"Estavam gordos e corados e a jangada corria, Cipoal dando-lhe impulsos vigorosos, correndo duma ponta a outra, bailarino parecia, nem com todos aqueles anos todos, todos achavam que a esta altura já estavam bem no meio do rio, metade da viagem, o pior já havia passado, otimistas, mastigando sementes de jerimum e bebericando canequinhas de capilé, era o vento e era o sol, chegava um canto não se sabia donde mas chegava, havia paisagem e coisa e tal e coisas-e-loisas, a jangada correndo mais do que rápido, voando, nas asas do pensamento, era, voando, grito de Cipoal.

— Ei, estamos indo pessoal!".

Chega o carnaval. O bloco que desce a ladeira é o do Bumba-meu-boi. A cada ano, no carnaval, aparece um bloco diferente na ladeira e assim vários folguedos tradicionais são descritos: o maracatu, o bumba, caboclinhos, La Ursa.

No terceiro ano, há uma mudança na ocupação dos viajantes:

"não era mais a particular, mas a geral, a de verificar o vento, a distância das margens, a água que podia entrar, (...) a irrigação de pequenas árvores frutíferas que haviam sido plantadas (...) a verificação do horizonte e da lua e do sol e das estrelas, a contemplação dos crepúsculos, todos proseando coisas passadas." (p.65).

A vida se organiza não mais em função de uma viagem transitória, todas as atividades na jangada sugerem coisas mais duradoiras: plantio de hortaliças, as fruteiras que crescem, a ordenha da cabra. O tempo sempre marcado pelo Natal, o presépio na jangada, e pelo Carnaval, os blocos na ladeira.

Neste ano, os viajantes são autorizados à sair da jangada, e ir até a cidade por uma noite. Eles saem com missões bem definidas: Rucumbelo vai "matar o tempo", e quebra vários relógios na cidade. Car-

chimbinho de Coco sai procurando a palavra FADÁRIO : " fadário teria de ser encontrado, não o fadário em si, é bom que se entenda, mas a palavra, o que podia ser completamente diferente, pelo menos para ele era" (p66). Dulce sai para buscar o cacho de cabelo que a mãe cortara na infância, e Amigo Urso procura o canivete marca Corneta, que perdera ainda criança. Nô dos Cegos ,que iria procurar os pobres, desiste de sair.

Chove durante 40 dias e 40 noites.Chuva de peixinhos dourados, pássaros coloridos, águas de mil cores, cobras ,xarope de groselha.De novo o presépio, era Natal, e terminou o terceiro ano.

Tropeiros do Céu --" Confrères de la Passion".

O quarto ano foi um período de calamidades, antecipadas pela epígrafe do Êxodo : "e houve um grande clamor,porque não havia casa onde não houvesse um morto". O carnaval se resumiu á um triste bloco de Caboclinhos (outro bloco tradicional do carnaval de Pernambuco, que imita danças indígenas, os passos marcados pela batida dos arcos e flechas).A série de calamidades começa com : " um tristíssimo golpe militar em nome da liberdade(...) nesse golpe militar viam-se cabeças rolando no meio da rua, pernas penduradas nos fio elétricos, testículos nos açougues, intestinos enlaçados nas árvores, miolos esparramados pelas calçadas."(p.97)

Além do golpe, neste ano aconteceu a cheia do rio. O narrador , economicamente,divide a narração dos malefícios da cheia em três fases : a primeira é a transcrição do conto" A Enchente" (As Meninas do So-

brado, p.41). Narra a agonia de uma mulher que é levada pelas águas, com o defunto que ela velava, e os dois são tragados pela correnteza; na segunda, um negro na cumieira das casas cobertas pelas águas grita para todos: "Ainda estás vivo?!". E na terceira, terceiro dia de lama, um homem de fraque e cartola faz um discurso, ouvido por todos, inclusive pelos viajantes da jangada que a tudo assistem, a voz ampliada como se tivesse microfone. No discurso ele compara calamidades: "No Chile, Pinochet, e aqui, a cheia" (p.102). Protesta contra o descaso do governo na ajuda aos atingidos pela cheia. O discurso termina com uma grande chacina. Os soldados atiram no homem e no público que o assistia.

Este capítulo é o mais denso da novela. Diferente dos anteriores, onde havia um enfoque para a vida de cada um, ao lado dos acontecimentos que os atingiam mais diretamente, neste, os viajantes estão envolvidos numa questão comunitária. Acontecera na cidade um golpe militar e os viajantes, que a tudo assistiram como espectadores, resolvem encenar um peça que satiriza alegoricamente estes acontecimentos. A participação deles se dá através da peça escrita por Cachimbinho e encenada por todos.

Na peça, o "subversivo" "Manuel de Tal", representado por Nô dos Cegos, é amarrado num poste pelo Coronel Dodói (Recombelo). Amigo Urso, no papel do deputado Facinho da Maioria, contracenava com o coronel. Os dois discutem a subversão e os castigos que deveriam ser infligidos a Manuel de Tal.

A intenção satírica conduz os fios da peça. A alusão ao golpe militar e às torturas do período é reforçada pela participação de Dulce Mil-Homens no papel de Dama Cruzada (Ironicamente o papel das mulheres cristãs e damas da sociedade é representado pela prostituta). A

Dama Cruzada e o deputado Facinho da Maioria dançam a "Canção do Cinismo", enquanto Manuel geme amarrado no poste. Entra em cena O general (Recombelo "dobrando o papel"), que ao ver Manuel sente "o sangue se azucrinar"(p.110).

Toda a organização da peça retoma os procedimentos do teatro popular, inclusive com o mesmo ator representando papéis diferentes. As canções introduzem os personagens, fazem uma ponte entre os diálogos, mantendo uma conversa com os atores, assumem a função do coro, na antiga comédia. Os figurantes entram em cena dançando, como o fazem no Bumba. Além da "Canção do Cinismo", eles cantam a "Canção da Solidariedade". Há um momento em que uma cena do Bumba é transcrita: o padre capelão (Cachimbinho de Coco) entra em cena, introduzido pela música:

" Senhor padre-capelão
 dance bem nesta função,
 vá tirar suas esmolas
 prá você e o sacristão". (pp112)

Os versos cantados a partir daí e a ação desenvolvida pelo padre são os mesmos do Bumba de Afogados (Hermilo, 1966,56.) No bumba o padre entra em cena para confessar o "morto-carregando-o vivo", que estava assombrando o capitão; o "morto", no caso, é Manuel de Tal. A presença do padre em cena, no Bumba, é sempre ridícula, farsesca. Manuel de Tal, critica a atitude medrosa do sacerdote.

" E vós sois o sal da terra
 e vós sois a luz do mundo !"

O padre responde cantando :

" Quem me vir assim dançando
 não pense que fiquei louco,

não sou padre, não sou nada
virei secular há pouco" (pp115)

São versos repetidos várias vezes por Hermilo para explicar a teatralidade do bumba. Eles justificam a "mentira do espetáculo" pois não é um padre que está em cena, mas um ator representando. Na novela está duplamente explicado, já que é Cachimbinho quem faz o papel de padre. Logo depois, na cena seguinte, ele volta no papel do Ateu que ajuda Manuel de Tai.

A peça termina quando Manuel de Tai, ajudado pelo Ateu, se transforma como se nada tivesse sofrido e faz um sermão sobre a fraternidade. Ele e o ateu dançam durante o sermão que é acompanhado pelo coro, numa oração. As últimas frases de Manuel enfeixam uma profecia: "Quem é rico morre inchado". A encenação é interrompida pelas metralhadoras que atiram no público e na faixa com a última frase de Manuel, que fica boiando no rio.

Ao encenarem a peça, os viajantes se assumem como uma companhia de atores ambulantes, sugestão dada desde o início da novela pela jangada: um palco que se desloca, tal qual as carroças de companhias de atores da "commedia dell'arte".

No final do século passado, companhias de atores ambulantes percorriam as cidades do interior do Nordeste durante a Páscoa, encenando a Paixão de Cristo. Estas companhias eram descendentes das "Confrères de la Passion", grupos de atores populares franceses que representavam autos sobre a Paixão de Cristo, durante a Idade Média. Hermilo fez uma outra alusão à estes atores ambulantes no conto "os Tropeiros do Céu" (Sete dias a cavalo, 27). Como os "tropeiros" os "ambulantes" estão sempre viajando.

A aproximação que o narrador fez neste capítulo, entre os viajantes da jangada e as companhias de atores ambulantes, se dá também através da condição profissional de cada um dos viajantes. Todas as ocupações exigem um contínuo deslocar-se: a prostituta que sai a procura de clientes, o vendedor e poeta que vende seus folhetos de feira em feira, o cego que peregrina em busca de esmolas, o vendedor de bicho, também obrigado à deslocar-se para vender suas apostas, e o ajudante de caminhão de carga, o calunga, sempre viajante.

Jogo. Brinquedo . Folguedo . Representação.

A jangada no meio do rio, se afasta da margem onde está a cidade, se coloca como um palco itinerante em relação aos habitantes da cidade, que apenas a observam da margem, e que variam de acordo com o seu deslocar-se. Com relação à cidade, a jangada é um outro lugar, onde serão suscitadas presenças de outro tempo, de outros mundos. É um palco, ou o círculo onde se desenrolava o antigo teatro medieval. Esta condição de palco para a jangada se apresenta para o leitor, a partir do momento em que Cipoal dá início à travessia.

No meio do rio, a jangada está ao mesmo tempo próxima e distante da cidade, e da outra margem, que é o seu destino. Há, no entanto, um processo de comunicação: a cidade e a jangada se olham e "representam" cenas uma para a outra. Os viajantes observam a cidade como espectadores: a ladeira que leva ao rio, é também um palco, onde eles observam a cada ano a festa de carnaval, e nesta festa as pessoas são atores representando os papéis nos blocos, sempre mascarados, da mesma

maneira que os habitantes da cidade observam os acontecimentos, que se desenrolam durante a travessia. Para a cidade, na margem esquerda, se voltam os passageiros, como quem olha para o passado; eles relembram durante a viagem, em sonhos ou visões, ou apenas lembranças, os dias passados na cidade. O futuro está na margem direita, onde os aguarda um homem com um guarda-chuva e um guarda sol.

O mundo proposto pela organização da novela admite como um elemento interno a presença do ato de contemplar. O olhar que organiza os espaços da narração é, então, de grande importância tanto para os da jangada, quanto para os da cidade e principalmente para nós, leitores. Os espaços de representação são marcadamente visuais. A jangada nunca escapa do nosso campo visual. Ela está sempre ali no meio do rio, pois se trata de uma travessia de um rio estreito onde as duas margens se avistam e não de uma viagem que sobe, ou desce o rio. Do ponto de vista do leitor, tudo acontece na jangada.

No espaço construído da jangada, as personagens transitam de um lugar a outro, do céu à terra. No pequeno quadro da jangada, no espaço transitório e que existe em função de uma travessia, se instala uma vida rotineira com plantio de árvores, trato de animais, com presépio durante o Natal. No tablado da jangada coexistem vários planos: o sagrado e o profano, o humano e o divino, o real e a magia. E este convívio instala uma tensão entre o que há e o que não há, o que se vê e o que não se vê. A jangada é o lugar que une duas margens de uma visão de mundo: o que sensível, tangível, concreto e o que não é.

O rio que corre e continuamente passa pela jangada é o mundo mais vasto onde se situa a jangada. O rio é também o elemento de ligação entre a jangada e a cidade. A cheia, a calda, a chuva, tudo acontece no rio. É o rio que barra a passagem dos viajantes para o outro la-

do, é o rio que faz purgar os habitantes da cidade com a fedentina da calda, com a cheia. E é ao mesmo tempo, fonte de vida, da vida que as usinas de açúcar roubam dos homens ao ferir o rio. Na sua canção, Cipoal explica a importância do rio:

"é pedra no rio
 é sapo no rio
 é pesca no rio
 é vida no rio
 no rio se morre
 no rio se nasce
 no rio se sangra
 também se descansa." (p141)

A relação rio-jangada-cidade mantém o narrador num distanciamento favorável para a observação e narração dos acontecimentos. Na atitude serena e contemplativa de quem está sentado numa pedra na margem do rio, com uma vara de pescar, vendo a água passar, ele observa a jangada e a ladeira da cidade de um ponto privilegiado. Ele é ao mesmo tempo o capitão que comanda a brincadeira do bumba, e o espectador do círculo na rua onde se desenrola a apresentação do teatro.

Ao se iniciar a viagem, tão jeitosamente arranjada, no dia de Natal, com passageiros que não interrompem as atividades costumeiras, com Cipoal cumprindo as ordens de levar apenas cinco passageiros de cada vez, nos desligamos das margens do rio, na nossa condição de leitores, e vamos acompanhar apenas o deslocar-se da jangada; nela é que se desenrolará a partir daí toda a história que vamos ler.

Ao brado de Cipoal, que impulsiona a jangada com um aboio, desencadeia-se a narração. É preciso, então, deixar a realidade entre parênteses, suspensa. É preciso suspender também o tempo como o fazia o

espectador do teatro medieval .Este teatro não respeitava as três categorias do teatro aristotélico : de ação, tempo e lugar.Nos Mistérios, por exemplo, a ação se passava num só tempo. Da mesma maneira, nos Bumbas, tudo se passa num só tempo.O espectador, participante do espetáculo, supre com a imaginação o espaço e a passagem do tempo.À marcação do tempo externa ao relato -- os capítulos são demarcados por anos, portanto, sabemos "à priori" que tudo acontecerá durante cinco anos -- se contrapõe um outro tempo, o do relato.O espaço é sempre o mesmo - a jangada -os outros lugares que aparecem não têm substância real, eles existem enquanto sonho, visão, ou lembrança dos passageiros.

O tempo na jangada de Cipoal é marcado por dois acontecimentos: o Carnaval e o Natal. A cada meia noite é como se o tempo parasse e tudo voltasse ao começo; à cada meia noite é Natal na jangada.

Há uma outra marcação do tempo , que é externa aos acontecimentos narrados.São os títulos dos capítulos que contam cinco anos. Mas, nem assim podemos ter certeza da exata duração da viagem,já que no final o narrador avisa que estavam próximos do fim, só faltava mesmo uns cem anos.Uma outra referência de tempo é dada pelas epígrafes do Livro do Êxodo.O livro narra a saída do povo de Deus do Egito, guiados por Moisés.À viagem dura 40 dias.

Ao suspender a realidade,abrindo espaço para a invasão do maravilhoso ou do sobrenatural, entramos no jogo que nos propõe a narração. A noção de jogo tem grande importância para entendermos não apenas o teatro de Hermilo, mas também o que ele entendia como representação artística . Em vários de seus trabalhos sobre encenação, Hermilo procurou retomar o conceito de teatro a partir da idéia de jogo do teatro medieval:

"Veja o que me encanta na palavra Jogo: "Brinco ,Folguedo".E isto é o teatro e não uma reprodução da vida, uma "talhada da vida".(1964, 12).

O jogo pressupõe liberdade lúdica,mas ao mesmo tempo um conjunto de regras.Estas regras são as de um conflito imaginado, inventado. Através desta possibilidade, os jogadores fragmentam não só a realidade social que os circunda, como também efetuam uma duplicação de identidade.No jogo cada um pode ser outro, pode se identificar com outro, consciente ou inconscientemente.Ao jogarmos estamos naturalmente nos identificando com um outro.O jogo pode ser um negativo de situações vivenciadas no dia-a-dia, pode ser um espelho que reflete a imagem invertida ; o jogo é um exercício de liberdade. Principalmente liberdade de imaginação, livre das regras da realidade concreta.

Como num jogo, ou num enigma, na novela Os Ambulante de Deus há constantes " pistas falsas";há sempre a fluidez das aparências como se a novela existisse, ou encontrasse a razão de ser, no hiato entre o que é, e o que pode ser apenas disfarce.Os próprios personagens têm uma vida muito fluída.O cego, não é cego, é apenas profissão;Cachimbinho, o poeta, pode ser apenas um boneco de mamulengo(às vezes ele é o cavaleiro Roldão).Até mesmo a profissão deles exige este contínuo manejo de aparências: Amigo Urso trabalha com bichos que não são de verdade, o poeta lida com histórias, com o faz-de-conta. E vamos descobrir no final, que eles já haviam morrido, antes de começar a viagem, que eram " vivos-mortos" desde o início.Como seres provisórios, passageiros, no entanto, eles tornam-se pura expressão, têm um estatuto de símbolos, que podemos manejar de muitas e diferentes maneiras. Eles podem " representar" qualquer coisa.

Enquanto atores eles vestem disfarces, ou escondem camadas superpostas. Dulce, por exemplo, durante a viagem, se veste de colegial, "está com sua roupa de puta mesmo," é uma dama cruzada, tem no seu quarto o retrato da Donzela Teodora, "sabichona de sua preferência", e deseja se identificar com a heroína da tradição popular. É Nossa Senhora no presépio, ou pode ser também a mãe de Moisés, já que os meninos, que ela pare no último capítulo, são deixados no rio, num pequeno cesto, da mesma maneira que Moisés.

Durante a viagem, cada um pode ser outro. Tudo é transitório e precário, está na regra do jogo. Até mesmo os viajantes podem mudar ao final de cada ano, como uma troca de peões, ou fichas. No final de cada capítulo, de cada um dos cinco anos que compõem a viagem estão sempre esperando na margem do rio, para a travessia, cinco homens e uma mulher.

Os Autos das Barcas de Gil Vicente e a jangada dos Ambulantes.

O imenso tabuleiro que é a novela pode ter várias camadas interpostas, como tem um tabuleiro de xadrez, que pode ocultar a disputa entre dois exércitos, a briga entre os peões do rei e da rainha, o clero, o povo. Além da narrativa em primeiro plano - a travessia dos viajantes, e os acontecimentos inesperados da viagem - , o texto revela outra camada superposta, que é a referência ao Auto das Barcas, de Gil Vicente, que por sua vez foram criadas à partir das antigas danças de Morte e da lenda do Rio Letes, para onde iriam as almas após a morte. Este tema foi desenvolvido por Dante, no Canto IV, da Divina Comédia

e por Virgílio, na Eneida, canto III.

O Auto das Barcas, de Gil Vicente, é composto de três peças - A Barca do Inferno (1516), do Purgatório (1518) e da Glória (1519). Na verdade, há apenas duas barcas - a do Inferno e a da Glória, e três destinos para as almas. No Auto da Barca do Purgatório, a cena apresenta as duas barcas, a do Inferno e a da Glória. As almas que não conseguem ir para nenhuma delas, ficam vagando nas margens do rio. Diferente das outras barcas, onde as classes sociais se misturam (homens ricos, cidadãos do clero, pastores e lavradores), na barca do Purgatório, todos os personagens (seis), são homens do povo, além do Anjo que guia a barca da Glória, do Diabo que guia a barca do Inferno, e dos três anjos que cantam as penas das almas. Apresentam-se para viajar um lavrador, uma regateira, um pastor, uma pastora, e um taful (jogador profissional). Em apostila sobre Gil Vicente para o curso de História do Teatro (UFPE, 1958, mimeografada), Hermilo observou que a Barca do Purgatório está baseada na lenda de que, na noite de natal, a barca do Diabo está encalhada para que ninguém passe para o Purgatório.

As Barcas de Gil Vicente estão ligadas à corrente de pensamento que deu origem ao Purgatório, às noções simbólicas de Purgatório que começaram a aparecer no século XII. Segundo esta corrente, haveria um julgamento logo após a morte. Este julgamento está ligado à idéia de responsabilidade individual: o homem é culpado pela própria natureza, em razão do pecado original, e é julgado segundo os pecados cometidos sob sua responsabilidade (o dogma do livre-arbítrio). Tanto a peça A Vida é sonho, de Calderón de La Barca, quanto os Autos das Barcas, de Gil Vicente, discutem a tese do livre-arbítrio, para citarmos apenas dois exemplos teatrais.

A idéia do livre-arbítrio, de purgação, de remissão de uma culpa, seja individual, dos viajantes, ou da cidade como um todo " cidade quase vazia de tão culposa"(p125), está presente na narração da novela. Os viajantes que embarcam na jangada de Cipoal atravessam imperturbáveis diferentes flagelos, a cheia, a calda, e só num momento, eles indagam porque Cipoal os deixou sofrerem indigestão das mangas que comeram, se ele sabia de antemão o remédio. Cipoal responde: " Pré purgarem".(p.23).

Os Ambulantes de Deus, estão mais próximos da Barca do Purgatório. Os viajantes pertencem a mesma classe social : uma prostituta, um jogador profissional (o vendedor de bicho), um ajudante de caminhão, um cego pedinte , e um vendedor de folhetos. A barca em que viajam , a jangada de Cipoal, " corre sem sair do lugar". A idéia de purgação está presente através dos flagelos que se abatem sobre os viajantes da jangada. Eles têm o mesmo destino preconizado pelo anjo aos que ficam nas margens do rio :

" Purga ao longo da ribeira
segura de danação.
Terás angústia e paixão
e tormento em grão maneira
Isso até que o senhor queira
que te passemos o rio. (Vicente, Gil, 1982, p.74)

A atitude imperturbável dos viajantes de Hermilo repete a mesma atitude tomada pelos personagens dos Autos de Gil Vicente, que representam tipos sociais. Também nos autos de Gil, barrados pelo rio, e submetidos ao julgamento que permitirá a viagem seja na barca da Glória, seja na do Inferno, ou a purgação, nas margens do rio, na barca do Purgatório, os personagens procuram apenas manter e levar na viagem

os mesmos atributos do cotidiano : o judeu quer levar o bode, o fidalgo, a cadeira ,e o clérigo, a mocinha(critica do dramaturgo à vida licenciosa dos padres).

Nos autos de Gil Vicente toda a narração está estruturada no julgamento das almas que chegam à margem do Rio.A arenga é feita a partir dos merecimentos ou punições destas almas.Dependendo deste julgamento, elas embarcarão na Barca do Inferno, da Glória, ou ficarão purgando nas margens do rio. Na novela de Hermilo, não há este julgamento prévio , os passageiros embarcam logo que chegam nas margens, o julgamento será" a posteriori". Assim, o que é o final da narração em Gil Vicente, o momento em que as almas embarcam, é o início nos Ambulantes.

Da mesma maneira que os autos de Gil Vicente, na novela, a estrutura alegórico-religiosa camufla a sátira social.Os ambulantes vivos-mortos, podem dizer como o lavrador da Barca do Purgatório:

" Sempre é morto quem do arado
há de viver.
Nós somos vida das gentes
e morte de nossas vidas." (1982,68)

Destino . Fadário.

Tal qual peões de um jogo,os viajantes da jangada são imutáveis ante qualquer acontecimento.Os conflitos não são interiorizados e todas as possibilidades de mobilidade são externas, pois se depender delas nada será modificado.Caracterizados como tipos, desindividualiza-

dos, marcados apenas pelos atributos profissionais, nascidos a partir do nome, eles existem como parte de um todo e precisam de um quadro, de um arranjo externo, ou de uma narração para existirem.

Na novela este quadro é dado pela questão do destino eterno. A história tem raiz num conflito de destino. O destino das almas depois da morte, os prêmios e castigos que elas receberão após o julgamento. Esta é uma regra pré-estabelecida e que está presente durante o desenrolar da viagem. Contra o destino, a vontade é impotente, e os viajantes, fiéis à si mesmos, tentam apenas preservar os hábitos que justificam os nomes.

Cipoal apenas "cumpre seu ofício na imobilidade severa e fosca da eternidade", assumindo o papel do barqueiro Caronte, cobrando a moeda dos viajantes: "vamos lá pessoal, mais uma jornada". Diferente dos viajantes, ele parece conhecer as regras, ou às vezes agir sobre os acontecimentos, mas, como um guardião e guia, apenas cumpre as ordens que devem ser obedecidas.

Contra este destino que joga com os viajantes há apenas uma pequena reação durante a viagem, a tentativa de Cachimbinho de Côco de encontrar e eliminar a palavra Fadário do dicionário: "era a sua melhor oportunidade antes da travessia, de encontrar a palavra Fadário, pela qual tanto ansiava e pela qual sofrera durante toda a sua vida mambembeira, hoje aqui e amanhã ali, ó sina, ó fadário". Ele pretendia eliminar a palavra do dicionário e da vida: "tinha certeza, quem comandava a vida eram os dicionários". Mas, na verdade, esta é uma busca retórica, o que ele procura "não é o fadário em si, é bom que se entenda, mas a palavra, o que podia ser completamente diferente" (p.66). Poeta, Cahimbinho procura a palavra como quem tenta encontrar a rima certa.

A Jornada chega ao fim

No quinto e último ano, as pequenas modificações ocorridas com os viajantes, que no ano anterior deixaram de lado as coisas particulares, para fazer coisas gerais, se radicalizam. As modificações aparecem fisicamente. Nasce uma berruga em Dulce; Recombelo adquire a muganga de encostar a cabeça no ombro; Cachimbinho fica gago; alguns matinhos nascem na cabeça de Nô, e, Amigo Urso ganha um rabo. Cipoal permanece o mesmo. São, no entanto, modificações exteriores. Interiormente eles não se modificam. A pouca individualidade expressa pelos atributos profissionais termina por se diluir nesta transformação.

Os viajantes não vivem mais o presente, os pensamentos se cruzam. Todos lembram como foram parar na margem do rio, para a travessia, lembram a hora da morte, como Dulce:

"sentiu que já não era mais ela, não conseguiu explicar porque mas já não mais ela de nome Dulce, de apelido Mil Homens, de faces pintadas e bundas brancas, de infância recordada e comichões de miles bigodes, de tres vestidos de seda no armário e doces eflúvios de sexo, dúlcida Dulce se passando, se passando sem saber se passando, lá se ia..." (p.132).

Assim, no último ano, no capítulo que encerra a narração, tudo volta ao início. O móvel da viagem, a morte, que impele os viajantes à travessia, que é também o móvel da narração só é explicitado no final, caracterizando, assim, a circularidade do relato. Tudo se re-inicia.

A jangada corria com velocidade e pela primeira vez nos últimos anos, eles não queriam mais nada com a margem esquerda; acreditavam que o fim da viagem estava perto. Diferente dos anos anteriores em que os viajantes participavam do carnaval, neste ano eles não quiseram participar. O carnaval não teve mascarados: "as caras eram mais que máscaras, de traços bem acentuados, narizes crescidos, olhos mais que abertos, orelhas de abano, mas deles mesmo, dos foliões" (p.141). O frevo tinha ritmo de excelências e benditos (música de velório). Os foliões desceram a ladeira carregando um deles, pelos pés e pelas mãos. Só na quarta feira é que rompeu um frevo de verdade, "e, os foliões dançaram uma valsa, era o mais que podiam fazer, arrastando-se ladeira acima" (p.142).

Neste ano o sol não desapareceu, a jangada ficou afastada da cidade. Agora pareciam mais próximos da outra margem, a cidade começou a sumir de vista, só se avistavam os telhados. A presença contínua do sol fez com que os viajantes perdessem o hábito do sono.

O quinto ano, e a novela, terminam com a canção de Cipoal em louvor ao presépio, uma jornada de pastoril:

"A nossa jangada
 já vai navegar
 E o nosso brinquedo
 já vai se acabar
 Adeus que eu me vou
 Até para o ano
 Se eu vivo fôr." (p.145)

Esta canção foi citada por Hermilo no livro Espetáculos Populares do Nordeste, (p.152). No pastoril profano que é representado nas ruas do Recife, o "velho" ou "bedegueba" comanda o espetáculo e a improvisa-

ção.

A jornada entoada por Cipoal arremata a novela, ao mesmo tempo em que dá a idéia de circularidade, do relato que se repete continuamente em ciclos, como os Ciclos das festas religiosas, repetidos a cada ano sempre voltados para a Natividade, e para a Paixão. A viagem não chega ao fim: "Agora para chegarem ao fim da viagem, só faltava mesmo uns cem anos, tempo bastante para erguer-se outra cidade com outros viajantes." (p.145)

Os atores ambulantes representaram seu papéis, no "brinquedo". Brincaram no Pastoril, no Bumba, trouxeram para a brincadeira o boneco Cachimbinho de Coco, participaram da La Ursa e dos Caboclinhos, no carnaval. A viagem, como a jornada do pastoril não tem fim. A cada ano ela é re-iniciada.

A Verdade comum dos provérbios

A linguagem elaborada por Hermilo para a sua novela é um arcabouço para a construção da história da representação popular, dos atores e companhias ambulantes. História que mostra a visão de mundo, ou os modelos perceptivos de mundo que os artistas populares, com a participação do público, vêm montando há séculos quando apresentam seus espetáculos. Um mundo onde a religiosidade está em constante relação com o profano. Os espetáculos conjugam a religião, baseada na crença, nos milagres, com o cômico, a farsa, o fescenino. O riso é o motivo principal deste teatro. O público ri das funções sociais, ri quando uma autoridade ou os que estão acima da sua classe estão em posições ridícu-

las, ri das pancadas e do valente desmoralizado, ri também da capacidade do herói de enganar o próximo.

Assim como nos contos orais Pedro Malazarte consegue astuciosamente enganar o patrão, ou nos mamulengos Benedito distribui pancadas no soldado, ou ainda no bumba-meu-boi, a carne do boi é repartida entre os presentes, a desbragada imaginação faz com que nos Ambulantes o cadáver do coronel boiando no rio, na fedentina da calda, vá limpando e trazendo vida por onde passa.

O mecanismo de mostrar a realidade do povo, através das representações feitas no teatro popular, do povo enquanto participante de uma festa, com atores que representam fatos do cotidiano e fatos imaginados, faz com que a representação da realidade que a novela propõe seja desde o início invadida pelo imaginário. Os acontecimentos são narrados já transformados por uma rede de construções simbólicas, metamorfoseados pelos que os vivenciaram e, ao mesmo tempo, os "representaram" enquanto atores.

Ao invés de representarem o "mundo como ele é", estes atores projetam a realidade que os amedronta ou a realidade desejada. Povoam esta realidade de assombrações e de seres fantásticos, de acontecimentos mágicos e inesperados. Dos mesmos seres fantásticos que invadem o terreiro durante a apresentação do Bumba, e que dançam e cantam com os personagens humanos. A arena onde se apresenta o bumba é, ao mesmo tempo, o lugar onde estes artistas vivenciam a realidade social e espaço para "outra cena", onde se jogam alucinações, sonhos, desejos, fantasmas e assombrações.

O narrador da novela é um dono de teatro de bonecos que vai tirando os mamulengos da mala e com eles montando "comedinhas" que têm um enredo tradicional e diálogos improvisados. O enredo tradicional re-

escreve Os Autos das Barcas, de Gil Vicente, os personagens são tipos como tipos vicentinos, mas a história é atualizada e crítica. Na novela, a sátira da atualidade política convive com a reconstrução dos processos cômicos populares. E como na sátira, está presente no texto a intenção didática e moralizante.

A fala do narrador assimila o coloquial da fala criada pelos artistas para os seus bonecos ou para as suas figuras de bumba. Como nos diálogos desenvolvidos nestes espetáculos, na novela, a fala do narrador tem no ritmo da cantadeira do bumba-meu-boi um ritmo de loas e toadas, baseado quase sempre em sons onomatopaicos, a sua razão de ser. O ritmo é acentuado pela pontuação. Há vários trechos sem vírgulas ou pontos, entrecruzando assuntos os mais diferentes. Os diálogos, sem marcação, se mesclam com o texto. A sua narração se deixa penetrar pelo estilo de linguagem dos atores populares. Por isso, pode absorver com naturalidade disparates e absurdos que são comuns ao linguajar de dia de festa, ou de brinquedo. Uma linguagem sempre "representada".

O texto da novela assim construído é composto por versos de canções conhecidas, frases de gíria, palavras soltas que entram nas representações por serem engraçadas, ou por darem vez a trocadilhos; trechos de poemas escritos, restos de antigas canções de ninar ou de roda e frases do cancionero, do cordel, ou contos orais. Na narração da chegada do carnaval, por exemplo, as palavras dão o ritmo dos instrumentos musicais de uma maneira fescenina :

"E aí veio o baque surdo bem-dentro-lá-por-dentro-por-dentro-lá-dentro-lá-por-dentro, era o bombo, era o tarol ai-não-me-toque-na-tabaca, ai-não-me-toque-na-tabaca, foguete subindo e explodindo cu-graaa-annde, na sanfona ia dança-nego-com-a-tua-puta-que-a-noite-é-curta-

pra-vadiar, no reco-reco tinha de ser o dono-da-casa-é-o-primeiro-corno, ganzá, passou o bloco, bloco mincho com a miuçalha cantano e bebe-no,ê, veio o boi, desceno a ladeira, o boi, aspas grandes, nelas fitas coloridas, o boi, a roda e o boi, boi de carnaval que o carnaval ali estava de novo."(p.60)

Não é, portanto, uma composição que leva em conta a fala, a oralidade pura e simples, mas está assentada nesta fala enquanto "lazzi" e "soggetto"(os diálogos e a estrutura fixa da "Commedia dell'arte"), mistura de improvisação e tradicionalismo. A fala própria do ato de representar ou de "brincar" nos bumbas e fandangos durante as principais festas populares de rua, como o carnaval e o natal. A fala do povo enquanto ator.

Podemos situar a lógica interna que ordena esta linguagem como originária da lógica do pensamento popular, presente nas formas do teatro popular, que o autor usou como apoio para a elaboração da sua novela.

Alguns autos e moralidades medievais foram montados para explicar um provérbio, ou ditado popular. Eles desenvolveram toda uma série de composições alegóricas para explicar o sentido e a utilidade de uma frase, sempre rica em imagens. Na verdade, ao agir assim, o teatro medieval estava discutindo uma forma própria do pensamento popular que procura resolver os maiores conflitos humanos, ou sociais, através de um provérbio.

Este é também um procedimento dos repentistas, dos poetas violeiros do nordeste que costumam desenvolver poemas a partir de um mote (que ordinariamente esconde um conceito), sugerido por alguém do público. Nos desafios de viola, durante toda uma noite, os repentistas vão desenvolvendo explicações, às vezes absurdas, para as frases su-

geridas.

Os notes repetem ditados populares e provérbios, e portanto estas sentenças têm um caráter prático(daí a resolução de conflitos através do provérbio), e popular, comum à todo um grupo social, expressa de forma sucinta e rica em imagens.O provérbio tem também a força de uma profecia.

A linguagem da novela propõe um ordenamento semelhante.A peça encenada no quarto ano, por exemplo, termina com a frase de Manuel: "Quem é rico morre inchado" A frase fica simbólicamente boiando no rio, como última resistência à chacina provocada pelos soldados contra o público e os atores , e, é metralhada, como uma coisa subversiva que deve desaparecer.Esta frase, embora esteja no capítulo quarto, tem estreita ligação com os acontecimentos do 2º ano: a calda e suas mazelas vão desaparecendo quando o cadáver do usineiro" inchado", e transformado num " pavão", desce o rio limpando tudo.Ou seja, as frases feitas ou provérbios existem a partir de fatos concretos, por isso têm grande teor de verdade.

A " explicação" por meio de frases ou de canções é uma constante em toda a novela.O poeta Cachimbinho só fala em versos e explica tudo com poucas frases (frases chavões, conhecidas de todos).As canções de Cipoal(p.126) se materializam .Quando ele fala em xaréu no seu canto, aparece um xaréu de verdade .

Todos os atos dos viajantes são marcados por frases ou canções conhecidas como notes que desencadeiam ações.Hé mesmo uma Canção dos Ambulantes, assim como uma " Canção do Cinismo" ou da "Solidariedade" (na peça de Cachimbinho).As canções repetem a música da Cantadeira do Bumba-meu-boi, que canta a entrada e saída das figuras.

Num primeiro plano, é como se toda a fabulação da novela surgisse como desenvolvimento de um mote. É o que sugere a epígrafe tirada de uma embolada nordestina :

" Lá vem dentro do rio uma pedra boiando
 Em cima dessa pedra três navegadô
 Um deles era cego etc...."

A linguagem elaborada pelo autor, é partir desta lógica do proverbial, re-escreve temas e assuntos do domínio popular - as lendas, as histórias tradicionais, a história das representações teatrais -- e insere a novela num universo maior. Da mesma maneira que os autos religiosos que integravam um espetáculo maior e mais complexo, a novela contextualiza o imaginário popular e a mística cristã, como o mundo mais vasto que abraça a jangada solta no rio.

No seu inventário do mundo da cultura popular ela relaciona o bumba-meu boi, o Pastoril, a La Ursa, Caboclinhos, Maracatus. O folhetista de cordel, o poeta Cachimbino, o cego que canta nas feiras do Nordeste. Arrola danças, cantigas, superstições e romances tradicionais: o Cavaleiro Roldão, com quem Cachimbino deseja se identificar, a Donzela Joana, heroína preferida de Dulce. Personagens de uma história que não tem fim, como a viagem da jangada de Cipoal.

5. O Circo e a Jangada

Procuramos mostrar que as experiências de montagem do romance Agá e a expressividade visual da novela Os Ambulantes de Deus, se constituem aspectos significativos da presença de técnicas de representação teatral e de elementos da cultura popular na ficção de Hermito.

A postura do romancista e do encenador se confundem nos seus livros. O teatro e a prosa de ficção são dois momentos inseparáveis de um único projeto, que traduziu a atividade cultural de um escritor na região Nordeste a partir da agregação de diferentes artistas num grupo teatral. Em torno da prática teatral se reuniram consumidores e produtores tanto de dramas quanto de romances ou poesias.

A evolução do teatro brasileiro nas décadas de 50 e 60, fez com que as questões sobre técnicas de encenação e representação teatral ocupassem mais espaço nas discussões do que à de outros gêneros literários. A criação de uma dramaturgia nacional e os estudos sobre técnicas modernas de encenação possibilitaram a elaboração de diferentes trabalhos práticos e teóricos, material de consulta para outras atividades. Assim, foi natural que romancistas, que eram também encenadores e dramaturgos, procurassem resolver problemas de representação re-

correndo aos processos teatrais.

O momento histórico e cultural brasileiro, destas décadas "teatrais", se caracterizou por um projeto nacionalista, com participação popular, onde esperava-se que o teatro exercesse uma função educativa e mobilizadora. A ficção de Hermilo tem uma proposta coerente com esta prática teatral que é a intenção de modificar a relação entre o leitor e o livro, da mesma maneira que teatro propunha a aproximação entre o palco e a platéia. Esta postura deveria corresponder ao que Hermilo definiu como "uma necessidade didática da época".

A proposta de modificar a atitude do espectador, se do ponto de vista estético tinha a função de sugerir uma nova atitude diante da representação artística, tanto do autor, quanto do espectador, vista do ponto de vista político poderia didaticamente facilitar a participação popular na vida política brasileira. Na medida em que o teatro se dirigiu para as manifestações populares, para realizar um teatro de massas, uma festa popular "como o carnaval ou o futebol", na definição de Hermilo, estabeleceu um processo de troca entre a cultura erudita e a cultura popular além de uma proposta política de mobilização.

Da mesma maneira que o teatro, a ficção de Hermilo articulou as diferenças e afinidades entre a cultura popular e a cultura erudita e se deixou impregnar por este "espírito de participação", característico destes anos de aprendizado. Por isso, seus personagens fazem parte de um teatro ambulante, são atores que se deslocam, que estão nas praças públicas participando de festas ou de manifestações políticas. Por analogia, o mundo foi visto pelo autor como um "grande circo" com atores que representam dramas e comédias.

Na primeira peça escrita por Hermilo — Electra no Circo(1944), a tragédia grega se localiza num picadeiro de um circo mambembe — um microcosmo do grande circo de mundo. Nele, o apresentador conclama a platéia para assistir o que o circo tem : " homens e mulheres, respeitável público. Muitos homens e muitas mulheres. Todos eles sofrendo, rindo, chorando. Um espetáculo, respeitável público. Grandes acontecimentos vistos a uma nova luz. Grandes dores estranguladas por uma gargalhada brutal".

Na sua novela e último livro editado — Os Ambulantes de Deus. (1976) — os personagens são atores ambulantes que "representam" no tablado de um palco improvisado, a jangada que atravessa de uma margem a outra do rio. Estes personagens, caracterizados como tipos populares, participam das festas do Carnaval e do Natal.

Entre a primeira peça e a última novela um longo caminho. A paixão pelo teatro e a procura das diversas maneiras de representação do mundo através da arte. O palco , onde quase tudo é aparência e disfarce, foi para o escritor um método de aprendizagem. A linguagem dos seus livros, como a linguagem dos palcos, se caracterizou por um jogo de máscaras.

NOTAS

2. TEATRO: Um Método de Conhecimento

(1) Para este histórico sobre o TEP/TPN tomamos como referência os livros de Luis Carvalheira e de Ricardo Almeida. Nos apoiamos, ainda, no depoimento de Hermilo para o Serviço Nacional de Teatro (SNT), 1975, além de reportagens em diferentes jornais do Recife, referentes aos dois grupos de teatro. Todas estas referências estão citadas na bibliografia.

(2) Esta mesma conferência foi apresentada durante a Semana de Cultura Popular realizada no Gabinete Português de Leitura do Recife, em 1945. Alguns estudantes animados com as propostas de Hermilo decidiram criar um grupo de teatro estudantil na Faculdade de Direito. Para viabilizá-lo, Hermilo ingressou no Curso de Direito, onde era o aluno com mais idade da turma, dez anos mais velho do que seu colega Ariano Guassuna. O TEP apresentou suas primeiras peças em 1946. A conferência "Teatro: Arte do Povo" foi publicada no livro Hermilo Vivo, de Ricardo Almeida. E ainda, no número especial sobre a questão popular, editado

pela revista Arte em Revista, SP.CEAC/Ed.Kairós, nº 3, março de 1980.

(3)A idéia do teatro popular, dirigido para as grandes massas, aproxima a conferência de Hermilo do livro Teatro do Povo (1903), de Romain Rolland.Rolland foi um dos primeiros teatrólogos a propor a estética de um teatro feito para o povo e com o povo.Tomou como ponto de partida a concepção de que a tradição literária era um bem universal de qual o povo deveria participar, retomando-a das mãos das elites aristocráticas e burguesas.O teatro do povo, de Rolland, era dirigido à classe operária das grandes cidades.Para este público, ele planejou representar dramaticamente os grandes fatos da Revolução, estendendo o ato revolucionário aos dias que vivia.Nesta perspectiva se enquadrou a sua peça Danton.A partir do livro de Rolland, estabeleceu-se a oposição entre o teatro burguês e o teatro popular (em termos teóricos): o primeiro como um ato de lazer e "digestão" e o último, como atitude transformadora e reivindicatória.Na sua conferência e em outros textos, Hermilo expõe a necessidade de afastar dos palcos brasileiros o teatro "digestivo" , substituindo-o pelo teatro de inspiração popular

(4)Neste mesmo livro, Hermilo narra a passagem por Recife e a participação nas reuniões do TEP do teatrólogo colombiano Enrique Buenaventura.Inspirado na personalidade do dramaturgo colombiano, Hermilo escreveu a peça Um Paroquiano Inevitável.Buenaventura dirigiu uma montagem surrealista da peça em 1950 que foi um grande fracasso de público.Diretor da Escola de Teatro de Cali, na Colombia(1955), Buenaventura ganhou vários prêmios em Bogotá.Sua peça En la Diestra de Dios padre , apresentada no Teatro de Las Naciones em Paris(1960),foi inspirada em um conto folclórico latino-americano e utilizava personagens

comuns aos autos e espetáculos populares, numa montagem muito semelhante às apresentadas pelo teatro do TEP. O capítulo "Eu, agente funerário", do romance Agá é uma transcrição com algumas modificações da peça Um Paroquiano Inevitável.

(5) Em 1952, foi lançada a primeira edição do "Manifesto Regionalista de 1926," de Gilberto Freyre. Sem entrarmos na polémica sobre a verdadeira data do manifesto, é impossível deixar de notar o grande senso de oportunidade do "mestre de Apipucos". Seu manifesto foi divulgado num momento em que, a exemplo de 1926, artistas e intelectuais nordestinos pregavam o retorno às fontes e raízes da cultura popular regional, como o fizera o TEP a partir de 1946, e como o faziam, em 1952, os artistas do Atelier. Guardadas as devidas diferenças entre a conceituação política da utilização da cultura popular dos regionalistas de 26 e dos novos artistas de 50, sobressaiem-se muitos pontos de convergência no que se refere à necessidade de procurar nas raízes populares da cultura nordestina inspiração para renovações artísticas.

(6) Dramaturgo e contista, Borges (1910-) era conhecido por suas "comédias municipais" e "comédias de mau costume". Ele escreveu adaptações para o teatro do romance Fogo Morto, de José Lins do Rego, e de Casa Grande e Senzala, de Gilberto Freyre. A adaptação "A Comédia de Balzac" escrita por Borges foi montada pelo TEP, em 1950, dirigida por Hermilo. Em artigo para o Diário de Pernambuco dedicado á Borges, ("Louvação de Novembro", 15-11-1974), Hermilo fez referências á linguagem dos contos de Borges: "continuo louvando-o por haver sido em literatura, um inovador de diálogos, de construção de diálogos, antecipando de muito o nosso mestre maior Guimarães Rosa, mas solitário aqui

na província, a mim me influenciando para que eu anos depois, me entregasse a esta desesperada pesquisa de uma fala oral transcrita para o mágico da minha novela".

(7) Em 1960, Osman Lins foi o único aluno de Hermilo no curso de Dramaturgia da Escola de Belas Artes do Recife. A partir deste curso, os dois escritores mantiveram uma estreita amizade, expressa pela assídua correspondência que eles mantiveram durante onze anos. (Vide comentários de Lins sobre Hermilo: "O invencível Hermilo in Problemas Inculturais Brasileiros, Summus, 1977).

(8) O Manifesto do TPN foi publicado no livro Hermilo Vivo, onde é atribuído a Hermilo. Luis Carvalheira (1986, 42) esclareceu, a partir de depoimento de Saussuna, que o manifesto, de fato, havia sido escrito por Saussuna. A revista Arte em Revista, publicou este manifesto, ao lado da conferência de Hermilo. (nº3, 1980).

(9) O Diálogo do Encenador é relacionado como peça teatral em algumas bibliografias de Hermilo, quando na verdade é um "manual de encenação", a exemplo do livro A Preparação do Ator, de Stanilavski. O livro de Stanilavski é um dos trabalhos teóricos sobre o teatro mais utilizado pelos teatrólogos do nosso século. O autor utiliza a forma de um diário íntimo de um aprendiz de ator, que frequenta o curso do professor Tortsov, para expor suas idéias. A mesma estrutura foi usada por Manfredo Werkerth, assistente de Brecht no Berliner Ensemble para o seu manual Diálogo sobre a Encenação, editado na Alemanha em 1956, mas somente traduzido no Brasil em 1980.

(10) As interpretações do "anti-ilusionismo" brechteano, nestas observações sobre o Diálogo do Encenador, não se referem a uma leitura nossa dos métodos teatrais de Brecht. Acompanhamos através do texto a leitura de Brecht feita por Hermilo. Na sua leitura, Hermilo compara o "anti-ilusionismo" de Brecht aos processos dramáticos usados pelo bumba-meu-boi. Não nos foi possível descobrir em quais textos teóricos de Brecht Hermilo se baseou para estas conclusões, já que em nenhuma bibliografia dos seus livros didáticos sobre o teatro aparecem referências ao teatrólogo alemão. Embora o trabalho de Brecht junto ao Berliner Ensemble seja citado no livro História do Espetáculo, na bibliografia não consta qualquer referência a Brecht. Da mesma maneira, não são feitas referências a Artaud.

3. AGÁ - O EU, Espatifado

(1) No artigo "O Prototexto em Hermilo Borba Filho" (Anais do 1º Encontro de Crítica Textual. O manuscrito moderno e as edições, 1986), Sônia Maria Lima estuda um fragmento da 1ª versão de Agá, um volume encadernado com 534 folhas datilografadas que pertencem ao arquivo particular do escritor. Em setembro de 1984 tive acesso a esta primeira versão. Segundo informações de Leda Alves, responsável pelo arquivo, Hermilo fez várias modificações no texto acatando sugestões do seu editor, Ênio Silveira. O estudo comparativo do texto editado e de suas versões anteriores não é o objetivo do nosso trabalho. Nossa leitura

se até ao texto editado em 1974, ao qual o leitor tem acesso.

(2) Ao analisar a ficção da década de 70, Silviano Santiago (1976, 45) observou que as denúncias à repressão e censura que aparecem frequentemente nos romances desta época haviam suscitado a simpatia e solidariedade do leitor com relação ao autor, fazendo com que a atenção se deslocasse do herói para o autor : "Estamos percebendo que o contato que se estabelece não é entre o leitor e o livro, mas entre o leitor e o autor (...) passa o leitor a ser companheiro do autor, companheiro e admirador..."

BIBLIOGRAFIA

I — DO AUTOR

BOEBA FILHO, Hermilo (1916-1976)

DRAMATURGIA

Auto da Mula do Padre, Recife, Dep. de Doc. e Cultura da Prefeitura do Recife, 1948.

Teatro (Electra no Circo, João sem Terra, A Barca de Ouro), Recife, Ed. do Teatro do Estudante de Pernambuco, 1950.

Um Paroquiano Inevitável, Recife, Imprensa Universitária de Pernambuco, 1965.

A Donzela Joana, Petrópolis, Editora Vozes, 1966.

Sobrados e Mocambos, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1972.

TEXTOS DIDÁTICOS

História do Teatro, Rio de Janeiro, Livraria Casa do Estudante do Brasil. Ilustrações de Aloísio Magalhães, 1953.

Cil Vicente, Recife, Apostilha para o curso História do Teatro, da Escola de Belas Artes da UFPE, 1953. Mimeografado.

Teoria e Prática do Teatro, São Paulo, Agência Editora Iris, 1960

Diálogo do Encenador, Recife, Imprensa Universitária de Pernambuco, 1964.

História do Espetáculo, Rio de Janeiro, Ed. O CRUZEIRO, 1968.

Cartilhas de Teatro, Rio de Janeiro, MEC, SNT, 1969.

TEATRO POPULAR

Apresentação do Dumba Meu-Boi, Recife, Imprensa Universitária de Pernambuco, 1966.

Espetáculos Populares do Nordeste, São Paulo, Ed. Buriti, 1966

Fisionomia e Espírito do Mamulengo, Rio de Janeiro Cia. Ed. Nacional, 1966

é de Tororó, com Ariano Suassuna, Ascenso Ferreira, Capiba e Lula Cardoso Ayres. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, .s.d

"O Capitão Doca Mole e o Boi Misterioso". In: Artistas e Festas Populares, São Paulo. Edição S.A., 1977.

ARTIGOS — CONFERÊNCIAS.

Duas conferências - "Teatro: Arte do Povo". "Reflexões sobre a mise en scène". Boletim - Diretoria de Documentação e Cultura da Prefeitura Municipal do Recife, Recife, 1947.

"Carta primeira a um dramaturgo", Folha da Manhã, Recife, 29 de abril de 1950.

"Carta segunda a um dramaturgo". Folha da Manhã, Recife, 2 de maio de 1950.

"Um teatro brasileiro". Revista Brasiliense, nº 12 julho/agosto, 1957.

"O Processo de Criação do Romance". Revista do Dept.º de Extensão Cultural e Artística da Prefeitura do Recife. Ano III, nº 4, 1961.

"Por uma arte popular total". Revista Civilização Brasileira. Caderno Especial 2 - Teatro. São Paulo. Ano IV - julho, 1968.

"Teatro Popular em Pernambuco", em Dionysos, SNT/MEC, nº 17, julho de 1969.

ENSAIO

"CAVALCANTI". Primeiro capítulo da biografia do cineasta Alberto Cavalcanti. São Paulo. Revista Anhembi, Ano IV, nº 37, vol. XIII, Dezembro, 1953.

Henry Miller - Vida e Obra, Rio de Janeiro. José Alvaro Editor, 1968.

DEPOIMENTOS

Entrevista de outubro de 1975. Revista Veja, 9/6/1976.

Depoimento ao repórter Paulo Cunha, junho de 1976: "Só quem pode fazer teatro popular é o povo". Publicado no Jornal Movimento. 14/7/1976

Depoimento ao Serviço Nacional do Teatro - Museu da imagem e do Som. Gravado no Recife, em abril de 1975. Transcrito no livro Depoimento V -MEC/SEC/SNT .Rio de Janeiro, 1985.

ROMANCE

Os Caminhos da Solidão. Rio de Janeiro Livraria José Olímpio Editora, 1957.2 edição -Porto Alegre, Ed. Mercado Aberto, 1987.

Sol das Almas, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1964.2 edição Editora Tres, 1974.

Um Cavaleiro da Segunda Decadência (Tetralogia), Rio de Janeiro Ed. Civilização Brasileira -

- 1- Margem das Lembranças, 1966;
- 2- A Porteira do Mundo, 1967;
- 3- O Cavalo da Noite, 1968;
- 4- Deus no Pasto, 1972.

ACA, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1974. Ilustrado pelo pintor José Cláudio.

CONTO

O General está Pintando. Porto Alegre. Ed. Globo, 1973.

Sete Dias a Cavalô. Porto Alegre. Ed. Globo, 1975.

As Meninas do Sobrado. Porto Alegre. Ed. Globo, 1976 (Póstumo).

NOVELA

Os Ambulantes de Deus. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1976. (Póstuma).

ROMANCE TRADUZIDO

Orilla de los Recuerdos. Trad. de René Palacios More. Buenos Aires. Ediciones de La Flor, 1969.

Un Chevalier da la Seconde Décadence Trad. Maryvone Laponge. Paris, Stock, 1975.

II — REFERENCIAS SOBRE O AUTOR.

ANDRADE, Jeferson Ribeiro de - " Por uma linguagem imprevista". Escrita, Ano II, nº 15, 1976.

ARAÚJO, Paulo Coriolano de - " Hermilo Borba Filho (1917-1976)". In: Revista José, Rio de Janeiro, nº 1, julho de 1976.

CARVALHEIRA, Luís Maurício Britto. Por um teatro do povo e da terra - Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco. Recife, FUNDARPE-Diretoria de Assuntos Culturais. 1986.

CIRANO, Marcos; ALMEIDA, Ricardo; MAURÍCIO, Ivan Hermilo Vivo - Vida e obra de Hermilo Borba Filho. Recife. Ed. Comunicarte, 1981.

COELHO, Nelly Novaes - "Hermilo e a saga da realidade brasileira". Jornal do Comércio. Recife, 29 de maio de 1977. 4º Caderno.

" Deus no Pasto" - Revista Colóquio de Letras, Lisboa, nº 13. maio, 1973.

" Literatura: dos Caminhos da Solidão aos Ambulantes de Deus" In: Hermilo Vivo. Recife, Comunicarte, 1981

COSTA, Flávio Moreira da - "Agá - um livro rebelde às classificações"- Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 21 de dezembro de 1974. Suplemento Livro.

D'ELIA, Antonio - " O tema da solidão". Anhemi, São Paulo, Ano VIII, vol XXIX, nº 37, 1957.

LEPECKI, Maria Lúcia - " Hermilo Borba Filho - O General está pintando". Revista Colóquio de Letras, Lisboa, nº 27, setembro, 1975.

LIMA, Sônia Maria Van Dijck. Um Cavaleiro da Segunda Decadência: busca degradada de valores autênticos. João Pessoa. Editora Universitária/UFPB, 1980.

Hermilo Borba Filho - Fisionomia e Espírito de uma Literatura. São Paulo. Atual, 1986.

" O prototexto de Hermilo Borba Filho - estudo de um fragmento." In: Anais do 1º Encontro de Crítica Textual - o manuscrito moderno. Faculdade de Filosofia da USP, 1986.

LINS, Osman - " O Invencível Hermilo", in: Problemas Inculturais Brasileiros. São Paulo, Summus Editorial, 1977.

"Sol das Almas". O Estado de São Paulo, São Paulo, 15 de junho de 1965. Suplemento Literário.

MAZZARA, Richard A , "Three Tragedies by Hermilo Borba Filho", Revista Hispano, Oakland University, Vol. LI, Dec. 1968. nº4.

MENDES, Oscar - "Dois romances nordestinos", in: Tempo de Pernambuco-Ensaio Crítico, Recife, Universidade Federal de Pernambuco, 1971.

PONTES, Joel - "Situação da ficção regionalista". Revista Brasileira Academia Brasileira de Letras. Ano IX, nº23/24 julho/dezembro, 1958.

SANTOS, Benjamin - "Por uma história do Teatro Popular do Nordeste". Diário de Pernambuco. Recife, 2 de junho de 1980. Caderno VIVER.

DÉRIVES, Número especial sobre a literatura Brasileira. (37-38-39). Montreal, Canadá. 1983.

III — BIBLIOGRAFIA GERAL

ACUIAR, Flávio - "Nacionalismo" in Cadernos de História. São Paulo, Ed. Brasiliense. Nº 3, 1973.

AMARAL, Anacy - Arte para que? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970, São paulo, Nobel, 1984.

ARRABAL, José e LIMA, Mariângela Alves de - Teatro- O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira, São Paulo, Brasiliense, 1983.

ARRIGUCI, Davi - O Escorpião Encalacrado, São Paulo, Perspectiva, 1973.

ARTAUD, A - Le théâtre et son double, Paris. Gallimard/Folio. 1964.

AUERBACH, Erich - Introdução aos estudos literários, tradução de José Paulo Paes. 2ª edição, São Paulo, Cultrix, 1972.

DAKHITINI, Mikhail - Esthétique de la Création Verbale, Paris, Gallimard, 1984.

L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au myen âge et sous la Renaissance, Paris, Gallimard, 1970.

"Epos i roman", in: Bahctin, M-Lukács, G e altri, Problemi di teorie del romanzo, Torino, Giulio Einaudi Ed. 1976.

BENJAMIN, Walter - "A crise do romance", em Obras Escolhidas; tradução de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1985.

BORNHEIM, Cerd - O Sentido e a Máscara, São Paulo. Perspectiva, 1975.

BOSI, A - História Concisa da Literatura Brasileira, São Paulo, Cultrix, 2ª edição, 1975.

BRECHT, Bertolt - Estudos sobre o teatro, Lisboa. Portugalia Editora, 1957.

BROCH, Hermann - Poesia e investigação, Barcelona, Barral, 1974.

- CACCIAGLIA, Mário - Pequena História do Teatro no Brasil, São Paulo, EDUSP-T.A. Queiroz, 1986.
- CALDERÓN DE LA BARCA - Autos Sacramentales, Vol. I e II. Madrid, Espaso-Calpe, 1942.
- A vida é sonho, Lisboa, Editorial Stampa-Seara Nova, 1973.
- CARONE, Modesto - "Em busca de um conceito de montagem" in Discurso. Revista do Departamento de Filosofia Letras e Ciências Humanas, São Paulo, USP, Ano IV, nº 4, 1973.
- CAVALCANTI, Paulo - Da Coluna Prestes à Queda de Arraes, São Paulo, Alfa-ômega, 1970.
- CLAUDIO, José - Memória do Atelier Coletivo (fev.1952-out.1957), Recife, Artespaço, 1982.
- CORTAZAR, Julio - " Situação do Romance", in: Valise de Cronópio, São Paulo, Perspectiva, 1974.
- DORT, Bernard - O Teatro e sua realidade, São Paulo, Perspectiva, Tradução de Fernando Peixoto, 1977.
- DUBOIS, Gilbert - L'imaginaire de la Renaissance, Paris, PUF, 1985.
- Le Baroque -profondeurs de l'apparence; Paris, Larousse, 1973.
- DURRELL, Lawrence - O Quarteto de Alexandria; Lisboa, Ed. Ulisséia, Justiça, 1973 - Clea, 1976 - Balthazar, 1976 - Mountlive, 1976
- DUVIGNAUD, Jean e LAGOUTTE, Jean - Le théâtre contemporaine - Culture e Contre-Culture, Paris, Larousse, 1974.
- FARIAS, Pedro Américo de (Editor) - Movimento de Cultura Popular-Memorial, Prefeitura da Cidade do Recife- Fundação Guararapes, 1986.
- FAVERO, Osmar (coord.) - Cultura Popular e Educação Popular. Memória dos anos 60, São Paulo, Graal, 1983.
- FRYE, N. - Anatomia da Crítica, São Paulo, Cultrix, 1973.
- GUARNIERI, Gianfrancesco - "O teatro como expressão da realidade nacional", Revista Brasiliense, SP, nº 25, set. out. 1959.
- HOLANDA, Gastão de - Os Escorpiões, São Paulo, publicação da Comissão do Quarto centenário da Cidade de São Paulo, Prêmio José Anchieta, 1954.
- Zona de Silêncio, Recife, Edições TEP, 1950
- Macaco Branco, Recife, O Gráfico Amador, 1955
- O Burro Branco, Recife, Editora Igarassu, 1960

- A breve jornada de D. Cristobal, Rio de Janeiro. Ed. J. Olympio, 1985.
- NOHLFELDT, Antonio - O Conto Brasileiro Contemporâneo, Porto Alegre, Mercado Aberto, 1981
- JACOBBI, Ruggero - A Expressão Dramática, Rio de Janeiro, MEC/INL, 1956.
- KAYSER, Wolfgang - Análise e interpretação da obra literária, Coimbra, Ed. Arménio Amado, 1963.
- KLEIST, H.V - " Sur le théâtre de marionnettes", Revista Europe, Juin/juillet, 1986.
- LE GOFF, Jacques La naissance du Purgatoire ; Paris, Gallimard, 1981.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes - O foco narrativo, São Paulo, Ática, 2 edição, 1985.
- LIMA, Mariângela - "História das Idéias", em Dionysos, SNT/MEC, nº24, (edição especial dedicada ao Teatro de Arena), 1978
- LINS, Osman - A Rainha dos Cárceres da Grécia; São paulo, Melhoramentos, 1970.
- Lima Barreto e o Espaço Romanesco, São Paulo, Ed. Ática, 1976.
- LUCAS, Fábio - O Caráter Social da ficção do Brasil, São Paulo, Ática, 1985.
- MAGALDI, Sábato - Iniciação ao Teatro. São Paulo, Ática, 1985.
- MAURÍCIO, Ivan ; CIRANO, Marcos e ALMEIDA, Ricardo - Arte Popular e dominação - o caso de Pernambuco (1961-1977), Recife, Ed. Alternativa, 1978.
- MELO, José Laurénio de - Palhano, Recife, Edições TEP, 1947. Ilustrações de Aloísio Magalhães.
- As Conversações Noturnas, Recife, O Gráfico Amador, 1954. Ilustrações de Aloísio Magalhães. (Tiragem de 100 exemplares).
- Prefácio à peça de Ariano Suassuna - O santo e a porca, Rio de Janeiro. Liv. José Olympio. 1974.
- MILLER, Henry - The Rosy Crucifixion - Sexus, Plexus, Nexus, London, Granada Publishing, 10 edição, 1981.
- MONCAL, Emir R - Borges - uma poética da leitura, São Paulo, tradução de Irlomar Chiampi, Perspectiva, 1980.
- MONTAIGNE, Michel Eiquem - O pensamento vivo de Montaigne, apresentação André Gide, tradução de Sérgio Milliet; São Paulo, Martins-EDUSP, 1975.
- PEIXOTO, Fernando - O que é teatro, São Paulo, Brasiliense, 1985.
- RABELAIS, François - Gargantua, Rio de Janeiro, Athena, s.d.

- REY-FLAUD, Henry - Pour une dramaturgie du moyen âge, Paris.PUF, 1980.
- RIBEIRO,Darcy - Aos Trancos e Barrancos,Rio de Janeiro,Ed. Guanabara S.A ,1985.
- ROSENFELD,Anatol Teatro Moderno. São Paulo. Perspectiva, 1977.
 - Teatro épico, São Paulo, Perspectiva, 1985.
 - "A visão grotesca" in: Texto/Contexto, São Paulo.Perspectiva, 1973.
- ROSENTHAL,E.T - "A Metamorfose do Herói Picaresco" in: O Universo Fragmentário,São Paulo, Cia.Editora Nacional, 1975.
- ROUSSEAU,E - Confessions;Paris,Garnier Frères,1946
- SANTO AGOSTINHO -As Confissões , Porto, 2 edição. Livraria Apostolado da Imprensa, 1942.
- SANTIACO,Silviano - "A literatura e suas crises", in Cadernos Opinião-Ensaios, Rio de Janeiro, vol 9, Paz e Terra, 1976.
- SARAIVA,Antonio José - Gil Vicente e o fim do teatro medieval, Lisboa. Europa-América.2 edição, 1965.
- SILVA,Victor M. de Aguiar - Teoria da Literatura, Coimbra, Livraria Almedina, 1969.
- SUASSUNA,Ariano - O Santo e a Forca, Recife, Imprensa Universitária, UFPE, 1964.
 - O Auto da Compadecida, Rio de Janeiro. Agir, 1964.
 - Uma mulher vestida de Sol, Recife, Imprensa Universitária, UFPE, 1964.
 - A Pena e a Lei, Rio de Janeiro.Agir, 1971.
 - A Iniciação Estética, Recife. Editora Universitária. UFPE, 1979.
 - Romances: A Pedra do Reino, Rio de Janeiro, Liv. José Olympio,1971, e, História do Rei Deqolado nas Caatingas do Sertão ao sol da Onça Caetana, Rio de Janeiro, Liv. José Olympio, 1977.
- TODOROV,Tzvetan - " Le retour de l'épique (Doblin et Brecht)" in: Critique de la critique -um roman d'apprentissage; Paris, Seuil, 1984.
- TORRE,Guillermo de - " Metamorfosis ultimas del teatro" e "Para un balance del medio siglo europeo" In:Las Metamorfosis de Proteo, Buenos Aires. Editorial Losada. s.d.
- UNAMUNO,Miguel de - Ensayos; Madrid, Aguilar S.A ,1951.

VIANNA FILHO, Oduvaldo - Vianinha-Teatro.Televisão.Política.Org. de Fernando Peixoto.São Paulo.Ed. Brasiliense, 1983.

VICENTE, Gil - Obras Completas, São Paulo. Cultura, 1946.

- Auto das Barcas, Lisboa ,4 edição, Europa-América, 1982

VINAS, David - " Después de Cortázar: história e interiorización".In: Actual Narrativa Latino Americana, Centro de Investigaciones Literárias, Casa de Las Américas, Havana, Agosto, 1970.

WATT, Ian - The Rise of the Novel; University of California Press- Berkeley, 1957.

- "Realisme et forme Romanesque" in: Littérature et Réalité, Paris, Editions du Seuil, 1982.

XIRAU, Ramon - " Crise do Realismo", in: América Latina em sua Literatura, vários autores, São Paulo, Perspectiva, 1979