

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR
EM CIÊNCIAS HUMANAS
NÍVEL MESTRADO

ALEXANDRE RODRIGUES GOMES

CARTOGRAFIA DO EXPRESSIONISMO NA LITERATURA DE LÍNGUA
PORTUGUESA

Manaus / AM
2018

ALEXANDRE RODRIGUES GOMES

CARTOGRAFIA DO EXPRESSIONISMO NA LITERATURA DE LÍNGUA
PORTUGUESA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas como requisito para a obtenção do título de Mestre em Ciências Humanas (Teoria, História e Crítica da Cultura) pela da Universidade do Estado do Amazonas - UEA.

Orientador: Prof. Dr. Otávio Rios Portela

Manaus / AM
2018

Catálogo na fonte
Elaboração: Ana Castelo CRB11ª -314

G631c Gomes, Alexandre Rodrigues

**Cartografia do expressionismo na Literatura de Língua Portuguesa./
Alexandre Rodrigues Gomes. – Manaus: UEA, 2018.
152fls. il.:30cm.**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade do Estado do
Amazonas, como requisito para obtenção do título de Mestre.**

Orientador: Prof.Dr.Otávio Rios Portela

**1.Expressionismo 2.Literatura Portuguesa 3.Cinema I. Orientador:
Prof. Dr. Otávio Rios Portela. II. Título.**

CDU 82.091

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – www.uea.edu.br

Av. Leonardo Malcher, 1728 – Ed. Professor Samuel Benchimol

Pça. XIV de Janeiro. CEP. 69010-170 Manaus - Am

CARTOGRAFIA DO EXPRESSIONISMO NA LITERATURA DE LÍNGUA PORTUGUESA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas como requisito para a obtenção do título de Mestre em Ciências Humanas (Teoria, História e Crítica da Cultura) pela da Universidade do Estado do Amazonas - UEA.

Aprovado em 24 / 08 / 2018

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Otávio Rios Portela, Presidente
Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas / UEA

Profa. Dra. Neiva Maria Machado Soares, Titular
Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas / UEA

Profa. Dra. Sarah Diva da Silva Ipiranga, Titular
Mestrado Interdisciplinar em História e Letras / UECE

Prof. Dr. Rafael Ale Rocha, Suplente
Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas / UEA

Prof. Dr. Luiz Carlos Martins de Souza, Suplente
Universidade Federal do Amazonas (UFAM)

DEDICATÓRIA

À memória de Raul Brandão e de Nelson Rodrigues

AGRADECIMENTOS

Agradeço antes de tudo a Deus — Pai, Filho e Espírito Santo — pelo dom da vida, da consciência e do discernimento.

Agradeço ainda:

À minha mãe Eunice Rodrigues e a toda a minha família, pela formação que me deram e por tudo o mais.

À minha querida Adriana Távora, por desde o início me haver incentivado a seguir minha vocação para a literatura.

Ao professor Otávio Rios Portela, pelo fundamental apoio desde a iniciação científica; ao professor John Weiner de Castro, da Escola de Teatro, que num simples *pen-drive* me forneceu mais de cem peças de grandes dramaturgos, o que foi de imensa valia para a minha pesquisa.

Banca examinadora: Profa. Dra. Neiva Maria Machado Soares e Profa. Dra. Sarah Diva da Silva Ipiranga, pelas fundamentais observações e enriquecedoras dicas. Respectivos suplentes: Prof. Dr. Rafael Ale Rocha e Prof. Dr. Luiz Carlos Martins de Souza, pela pronta e gentil disponibilidade.

Agradeço, enfim, a todos os colegas e profissionais do programa de pós-graduação.

EPÍGRAFE

*“Dissestes que, se tua voz tivesse força igual
à imensa dor que sentes,
teu grito acordaria
não só a tua casa mas a vizinhança inteira”*

Renato Russo

RESUMO

O tema da presente pesquisa insere-se no campo dos estudos interartes, relacionando literatura, teatro e cinema a fim de investigar a incidência da estética expressionista na literatura de língua portuguesa, a partir do estudo crítico de duas peças teatrais do escritor português Raul Brandão (1867-1930) e de duas peças do escritor brasileiro Nelson Rodrigues (1912-1980). Do autor lusitano, serão analisados os dramas *O Gebo e a Sombra* (1923) e *O Avejão: Episódio Dramático* (1929); do autor brasileiro, as peças psicológicas *Vestido de Noiva* (1943) e *Valsa nº6* (1951). Num primeiro momento, no entanto, será mapeado o impacto da estética expressionista na arte cinematográfica, desde os anos 1920 ao início do século XXI, com base em teóricos como Roger Cardinal, R.S.Furness e Lotte H. Eisner. Em seguida, para a abordagem do teatro de Raul Brandão, contaremos com as reflexões de estudiosos como Vítor Viçoso, Eduardo Lourenço e Otto Maria Carpeaux, além de diversos outros teóricos cujos artigos sobre o escritor português foram reunidos e organizados em livro por Otávio Rios Portela. Quanto à dramaturgia de Nelson Rodrigues, além dos estudos de Sábato Magaldi sobre o seu teatro em geral, será de fundamental importância as constatações de Eudinyr Fraga a respeito dos recursos expressionistas na obra do dramaturgo brasileiro. Por fim, apesar de o Expressionismo ser a viga-mestra que atravessa e norteia toda esta pesquisa, serão comentados outros tópicos igualmente relevantes para a compreensão da obra e do pensamento dos dois autores em questão.

Palavras-chave: Expressionismo. Literatura. Cinema. Raul Brandão. Nelson Rodrigues.

ABSTRACT

The theme of this research explores inter-art studies, relating literature, theater and cinema in order to investigate examples of Expressionist aesthetics in literature written in Portuguese language, based on the critical study of two plays by the Portuguese writer Raul Brandão (1867-1930): *O Gebo e a Sombra* (1923) and *O Avejão: Episódio Dramático* (1929), and two plays by the Brazilian writer Nelson Rodrigues (1912-1980): *Vestido de Noiva* (1943) and *Valsa nº6* (1951). Additionally, the impact of Expressionist aesthetics on film art from the 1920s to the early 21st century will be also be explored based on such theorists as Roger Cardinal, R.S. Furness and Lotte H. Eisner. Finally, approaching Raul Brandão's theater, this research will also feature the reflections of such scholars as Vítor Viçoso, Eduardo Lourenço and Otto Maria Carpeaux, as well as several other whose articles on the Portuguese writer were collected and organized in a book by Otávio Rios Portela. As for Nelson Rodrigues's dramaturgy, besides Sabato Magaldi's studies, Eudinyr Fraga's findings on Expressionist resources in work of Rodrigues will be fundamentally important. Although Expressionism is the axis that crosses and guides this research, other topics equally relevant to the understanding of work and thinking of these two authors will also be explored.

Keywords: Expressionism. Literature. Cinema. Raul Brandão. Nelson Rodrigues.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: <i>O Grito</i> (1893), de Edvard Munch.	13
Figura 2. Cena do filme <i>O dragão da maldade contra o santo guerreiro</i> (1969), de Glauber Rocha.	37
Figura 3. Cena do filme <i>Morangos Silvestres</i> (1957), de Ingmar Bergman.	38
Figura 4. Cena do filme <i>O Processo</i> (1962), de Orson Welles, baseado em Franz Kafka.	40
Figura 5. Violet Beauregarde transformada em uma amora gigante, no filme <i>A Fantástica Fábrica de Chocolate</i> (2005), dirigido por Tim Burton.	42
Figura 6. <i>Os Comedores de Batatas</i> , de Vincent van Gogh, (1885).	67

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. O EXPRESSIONISMO E AS FORMAS DA ARTE: UM PERCURSO PELO SÉCULO XX	17
2.1 Os Labirintos da Modernidade	17
2.2 O Cinema e os Paradoxos da Reprodutibilidade	20
2.2.1 O Cinema Expressionista Alemão	26
2.2.2 Expressionismo Histórico e Expressionismo Perene	34
2.2.3 Nota sobre expressionismo(s) em língua portuguesa	46
3. RAUL BRANDÃO: ELO E RUPTURA	48
3.1 A Travessia da Era Finissecular	49
3.2 <i>O Gebo e A Sombra</i> : Du(elo) de Contrastes	64
3.3 <i>O Avejão e A Velha</i> : Desdobramento da Consciência	83
4. NELSON RODRIGUES: IDENTIDADES EM ESTILHAÇOS	98
4.1 Do Palco do Mundo ao Mundo do Palco	99
4.2 <i>Vestido de Noiva</i> : O Real como Projeção da Mente	108
4.3 <i>Valsa nº6</i> : Um Monólogo entre Muitas Personagens	124
5. A JANELA E O ESPELHO: UMA LIÇÃO QUE FICA	139
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	142
7. REFERÊNCIAS	147
7.1 Referencial Bibliográfico	147
7.2 Referencial Cinematográfico	151

1. INTRODUÇÃO

Tendo começado no mundo germânico, nórdico e em nações do leste europeu que pertenciam ao antigo Império Austro-Húngaro (1867-1918), o Expressionismo se espalhou depois por outros países, de maneira que também em língua portuguesa há escritores cuja obra – tanto temática quanto estilisticamente – possui diversos elementos típicos da estética expressionista. Quanto a isso, vale a pena mencionar Raul Brandão (1867-1930), em Portugal, assim como Nelson Rodrigues (1912-1980), no Brasil. Daí esta pesquisa ter como foco principal suas respectivas dramaturgias. Dessa forma, a problemática fundamental desta pesquisa se expressa na seguinte indagação: é possível assinalar Raul Brandão e Nelson Rodrigues como escritores expressionistas, e, por consequência, ambos deixam um legado expressionista na literatura e dramaturgia de língua portuguesa? No que tange aos procedimentos metodológicos, além do estudo – através de leitura, discussão e fichamento -- das obras de teóricos como Roger Cardinal, R.S.Furness, Otto Maria Carpeaux, Eudinyr Fraga e Sábato Magaldi, esta pesquisa tem como objeto as peças teatrais *O Gebo e a Sombra* (1923) e *O Avejão: Episódio Dramático* (1929), de Raul Brandão; e *Vestido de Noiva* (1943) e *Valsa Nº6* (1951), de Nelson Rodrigues, com o objetivo de examinar em cada uma delas o uso de recursos expressionistas na representação da condição humana na sociedade moderna, cartografando assim a incidência da estética expressionista em textos literários de língua portuguesa no século XX.

Apesar de serem apontados, por renomados estudiosos, como autores expressionistas, Raul Brandão e Nelson Rodrigues não costumam ser, em geral, vinculados ao Expressionismo. O escritor português é associado ao Naturalismo e o Realismo, passando também pelo Simbolismo e o Decadentismo, ao passo que o dramaturgo brasileiro é catalogado como modernista da terceira geração, e por vezes um realista em pleno modernismo. Tais definições, embora pertinentes, estão longe de serem suficientes, e muito menos definitivas, pois há em suas obras aspectos que transcendem tais rotulações, na medida em que revelam acentuada convergência com os paradigmas expressionistas. Por essa razão, embora o objeto desta investigação seja o estudo literário, a leitura de textos cinematográficos é essencial para a compreensão do Expressionismo como proposta estética. Assim, filmes do cinema expressionista alemão — sobretudo dos cineastas Fritz Lang, Friedrich Wilhelm Murnau e Robert Wiene —, bem como de outros cineastas por eles influenciados, também serão objeto de estudo, haja vista que demonstrar os elementos estilísticos e temáticos que o teatro de um e de outro tenha em comum como o referido cinema tende a confirmá-los, ainda

mais, como escritores expressionistas. Ao mesmo tempo, todo aprofundamento nos estudos do Expressionismo é especialmente válido na medida em que tal estética é uma das ferramentas mais úteis para a compreensão das sociedades ocidentais contemporâneas. Por se tratar de um trabalho de hermenêutica, esta investigação tem caráter qualitativo, pautando-se pela seleção e estudo do repertório bibliográfico pertinente ao tema proposto, de maneira que o trabalho, em todas as suas etapas e em cada um de seus aspectos, fique teoricamente bem fundamentado.

Com relação ao Expressionismo em geral, como estética e/ou como vanguarda, há que se ter em conta, antes de tudo, que o mesmo jamais se configurou como um movimento organizado, muito menos em torno da figura de um líder ou mentor, com manifestos proclamados como leis. Trata-se, muito mais, de uma certa maneira de ver o mundo e de expressar tal visão por meio da arte, em obras as quais -- do final do século XIX em diante -- passaram a receber a etiqueta de “expressionistas”. Embora nasça no contexto finissecular, em contestação às hecatombes trazidas por um avanço tecnológico que não veio acompanhado de avanço moral, a estética expressionista tem raízes que remontam ao Gótico (Idade Média) e ao Barroco (século XVII), resguardando-se, naturalmente, as diferenças filosóficas peculiares a cada estética e a cada época, afinal, desde o Gótico ao Expressionismo, há uma travessia cronológica de nada menos que mil anos. Convém observar, no entanto, que não apenas o Gótico medieval tem inspirado a estética expressionista, mas também a literatura gótica dos séculos XVIII e XIX, no contexto do Romantismo, através de escritores como o alemão Ernst Hoffmann (1776-1822) e a britânica Mary Shelley (1797-1851), historicamente já quase contemporâneos, portanto, à primeira geração de expressionistas.

Foi nas artes plásticas que o Expressionismo primeiro se manifestou, irradiando-se, em seguida, por praticamente todas as artes: literatura, teatro, cinema, arquitetura, música e dança (FURNESS, 1990, p. 11). O pintor holandês Vincent van Gogh é um de seus precursores, criando um estilo de pintura em que mais importante do que a perfeição geométrica do desenho é a agressividade das cores e a força das pinceladas, projetando-se “para além do Impressionismo e seu registro passivo de impressões, e indo rumo a uma criatividade mais violenta, febril e enérgica”. (FURNESS, 1990, p. 11). Outros nomes importantes na pintura expressionista: Edvard Munch (Noruega), Otto Dix (Alemanha) e Oskar Kokoschka (Áustria). Na literatura, destacam-se o dramaturgo sueco August Strindberg, o poeta Rainer Maria Rilke -- numa certa fase de sua obra -- e o romancista, novelista e contista Franz Kafka, sendo que Kafka e Rilke, embora fossem tchecos, escreviam em língua alemã. Na literatura de língua portuguesa, encontram-se traços expressionistas no poeta Augusto dos Anjos, no dramaturgo

Nelson Rodrigues e no escritor português Raul Brandão. Coincidindo com o advento da arte cinematográfica, o Expressionismo também se manifestou no cinema, revelando cineastas de relevância mundial, como F.W. Murnau, Fritz Lang e Robert Wiene, entre outros.

Com as vanguardas finiseculares, isto é, que floresceram na virada do século XIX para o século XX, tal estilo artístico ganhará ainda mais vigor, manifestando-se de maneira ainda mais radical do que no Romantismo. Integrando essas vanguardas artísticas — entre as quais estão o Dadaísmo, o Cubismo, o Surrealismo e o Modernismo de diversos países — encontra-se também o Expressionismo, estética que se manifestou primeiro na pintura, na segunda metade do século XIX, tendo entre seus pioneiros o pintor holandês Vincent van Gogh (1853-1890) e o pintor norueguês Edward Munch (1863-1944). Em Van Gogh é como se o vigor das pinceladas e a violência das cores passassem a ser mais importantes do que a perfeição geométrica do desenho. Isso porque, para o expressionista, bem mais importante do que *fotografar* objetivamente a realidade, é *expressar* (daí o adjetivo *expressionista*) subjetivamente o choque da realidade no ser humano. É o que vemos no quadro *O Grito* (1893), de Munch, a mais emblemática das obras expressionista. Ali, Munch está longe de retratar o grito humano tal como a fotografia o captaria. De fato, ninguém grita do jeito que o protagonista dessa pintura de Munch. No entanto, imaginemos um pai de família, que trabalha numa determinada empresa, de onde tira o sustento seu, de seus filhos e o de sua esposa, que há algum tempo se encontra inválida. Eis que durante anos, todos os dias, ele é tratado mal por seus patrões e chefes, com o silêncio cúmplice dos seus colegas de igual hierarquia; ele já nem denuncia mais nada aos Recursos Humanos da empresa, pois, de todas as vezes que denunciou tal assédio moral, nada foi feito. Ele busca então outro emprego, mas não o encontra, pois o país segue em crise. Desesperado, sabe que questionar seus empregadores poderia resultar em sua demissão, e, por conseguinte, em um desespero ainda maior por não ter mais como sustentar sua família. Sendo assim, todo dia ele apenas diz “Sim, senhor!” e “Sim, senhora!” para as pessoas que o dirigem em seu ambiente de trabalho. Dentro de si, contudo, o que explode (ou implode) é exatamente o grito que Edvard Munch expressou em sua apavorada e apavorante pintura. É justamente nesse sentido que podemos dizer, em outras palavras, que o Expressionismo trabalha o poder do grito contra o grito do poder.

Pensemos ainda em alguém que acaba de descobrir-se alvejado por uma doença incurável, desejando se matar mas sem coragem de cometer o suicídio. Ou em alguém esmagado sob o peso do remorso por haver tirado a vida de outra pessoa. Também é o grito de Munch o grito que lhes atravessa a alma, o espírito, a mente e a consciência. Como então

expressar em imagem esse grito metafísico — que é de ordem interior — senão deformando e distorcendo o grito físico tal como Munch o fez? Eis o sentido (ou um dos muitos sentidos) que o Expressionismo assume enquanto estética e visão de mundo.



Figura 1: *O Grito* (1893), de Edvard Munch.

(<http://www.sabercultural.com/template/obrasCelebres/O-Grito-Edvard-Munch.html>)

Das artes plásticas, a estética expressionista logo se esparramou por todas as demais formas de arte: a literatura, o teatro, a dança, o cinema e a música. Sendo-nos impossível, aqui, cartografar tal movimento cultural em todas as suas manifestações artísticas, daremos ao menos algumas noções gerais acerca de seu desdobramento no cinema, na literatura e no teatro. O cinema expressionista desenvolveu-se na Alemanha, com algumas produções anteriores ao ano de 1918, mas sobretudo no período entre as duas grandes guerras mundiais. Entre seus mais destacados cineastas estão Fritz Lang (1890-1976), Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931) e Robert Wiene (1873-1938). Seus filmes trazem influências do gótico

alemão, tanto do gótico medieval quanto da literatura gótica romântica do século XIX, de escritores como Ernest Hoffmann, que muito os influenciou. Alguns temas recorrentes do cinema expressionista são: opressão política e psicológica, criminalidade, violência e prostituição, angústia, desespero e depressão, obsessão pelo poder, psicopatas (tanto psicopatas marginais quanto psicopatas situados em cargos de comando na sociedade), exploração socioeconômica. Entre as numerosas obras-primas que o Expressionismo deu ao cinema mundial, vale citar: *O Gabinete de Dr. Caligari* (1920) e *Raskolnikov* (1923), de Robert Wiene; *Nosferatu, Uma Sinfonia de Horrores* (1922) e *Fausto* (1926), de Friedrich Wilhelm Murnau; *M – O Vampiro de Dusseldorf* (1931) e *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang.

No teatro e na literatura, conforme dito acima, o dramaturgo sueco August Strindberg (1849-1912) e o escritor tcheco de língua alemã Franz Kafka (1883-1924) são dois exemplos de Expressionismo, tanto no estilo como nas temáticas. Conflitos de gerações, loucura e morte, além de liberdade individual versus totalitarismo de estado, são recorrentes em suas obras. No teatro de Strindberg há um interessante mergulho na psicologia humana, com peças ambientadas dentro da consciência (ou inconsciência) da pessoa. É o caso, por exemplo, de sua peça *O Sonho* (1901). Outros temas do teatro strindberguiano são: agonia existencial, êxtase místico, morte e loucura. Seus personagens são muitas vezes arquetípicos: o pai, a mãe, o juiz, o mendigo, a meretriz, o anjo, a morte, o rei, o ladrão, a justiça, a guerra. A ação costuma transcorrer via enredos alegóricos. Cenicamente, tal teatro vale-se de jogos de luz e sombra, sonoplastia bem elaborada, com ruídos ilógicos alternando com música e diálogos alternando-se com períodos de silêncio. Franz Kafka dedicou-se sobretudo ao romance, ao conto e à novela. Em suas obras vemos temas como: opressão do Estado sobre o indivíduo, bullying, assédio moral e outras formas de violência psicológica (poderíamos dizer: violência simbólica), sistema judiciário corrompido, estupidez burocrática, solidão, angústia a abandono. Tudo isso em narrativas frequentemente metafóricas. Esses e outros assuntos são nítidos em obras como: *Na Colônia Penal* (1919), *Diante da Lei* (1919), *A Metamorfose* (1915), *O Processo* (1925) e *O Castelo* (1926). No entanto, a estética expressionista não se manifestou apenas na Europa, muito menos só na Europa nórdica e germânica. Repercutiu também no mundo ibérico, tanto em Portugal como na Espanha, assim como nas Américas, inclusive no Brasil, conforme veremos adiante. Lembrando de novo que não como um movimento organizado, com artistas e intelectuais se declarando expressionistas em jornais, revistas, eventos artísticos ou quaisquer outras tribunas culturais, e sim como um conjunto de

características estéticas – de forma e conteúdo, de estilo e de temática – que vão se manifestando na obra de certos artistas, muitas das vezes bastantes distintos uns dos outros.

Além do filósofo alemão Friedrich Nietzsche, foram vários os literatos e pensadores – de diferentes linhas pensamento -- que influenciaram a mentalidade expressionista. Sendo impossível, aqui, enumerá-los a todos, convém mencionar ao menos dois dos principais: Søren Kierkegaard (Dinamarca) e Dostoiévsky (Rússia). Teólogo, filósofo e escritor, Kierkegaard é considerado o pai da filosofia existencialista (especialmente do existencialismo cristão), cuja visão das coisas, do mundo e do homem, converge em vários pontos com o espírito expressionista, como nas reflexões profundas sobre a angústia e o desespero. Já o escritor russo foi um dos autores mais lidos e admirados pelos artistas do Expressionismo, sobretudo por seu mergulho profundo na psicologia humana, inclusive a investigação da mente dos psicopatas e criminosos em geral. Apesar da influência niilista, quase que inerente a tudo que veio a lume no contexto finissecular, o Expressionismo manifestou também religiosidade e misticismo. R.S.Furness assim comenta tal fato:

A complexa trilogia retrata um processo gradativo de autoconsciência, uma Estrada para Damasco tão dolorosa quanto necessária, uma Paixão marcada pelas estações da via sacra. A terminologia cristã usada aqui (no Expressionismo) é apropriada, porque a preocupação com a alma e com a vida interior revela um interesse inegavelmente religioso, que caracterizará muitos escritores expressionistas: considera-se o ego um cristal mágico no qual o Absoluto está em constante atividade. (1990, pp. 13-14).

Roger Cardinal, por sua vez, acrescenta:

Seguindo os passos de pré-expressionistas como Dostoiévsky e Van Gogh, muitos expressionistas optam por apoteose colorida por associações cristãs, por meio das quais o crente humildemente se entrega ao abraço cósmico da divindade. Ludwig Meidner, cujo trabalho inicial fora uma celebração tumultuada de temas cataclísmicos do Livro das Revelações (Apocalipse), voltar-se-ia em 1918 para o resto da Bíblia, vendo nela uma inspiração enobrecedora, “uma fonte de alegria infinita e verdade profunda”. (1984, p.67).

Os problemas políticos, econômicos e sociais também integram o repertório temático do Expressionismo. Ex: desigualdade, miséria, desemprego, assédio moral, guerra, violência urbana e prostituição. Só que, na perspectiva dos artistas expressionistas, a miséria nas metrópoles e nos campos de batalha é consequência da miséria metafísica (moral, existencial, espiritual) que vai dentro do ser humano. Antes de mais nada, a desordem do homem é que gera a desordem do mundo, que por sua vez afeta o homem profunda e intensamente, ocasionando um ciclo vicioso de que não se tem mais controle algum. Contudo, como o

problema é visto fundamentalmente no ser humano, daí o clamor expressionista e finissecular por um “Novo Homem”. Quem poderia ser esse novo ser humano? Não há consenso. Para uns, é o “super-homem” nietzschiano; para outros, o revolucionário marxista; já outros creem que o “Novo Homem” é o que se levantará do divã freudiano. E assim por diante... O único consenso que há é que é preciso que um novo ser humano nasça dos escombros da velha sociedade. Contudo, como o que novo ser humano que surge afinal é só o mesmo ser humano de sempre, eis mais uma desilusão nesse des/encontro entre dois séculos.

Em seu ensaio *Joyce and Expressionism*, Ira B. Nadel (1989), da University British Columbia, examina a presença de elementos expressionistas na obra do escritor irlandês James Joyce. Nadel demonstra que, embora não haja consenso e sim controvérsia quanto ao fato de Joyce ser de fato um escritor expressionista, é possível identificar em suas obras, especialmente no episódio *Night Town* de seu romance *Ulisses*, diversas características fundamentais da estética expressionista, a saber: diálogo entrecortado, com frases fortes e intensas, às vezes fora da ordem direta do discurso; alucinações, sombras espectrais, atmosfera noturna (e soturna), visões oníricas, prostitutas encarnando a despersonalização da mulher, preponderância do psíquico sobre a realidade externa, e o uso da distorção e do grotesco como recurso expressivo. Além disso, Ira B. Nadel chama a atenção, ainda, para o estreito vínculo e convívio de Joyce com artistas expressionistas — não só da literatura como do teatro e das artes plásticas — sobretudo em seu período na Suíça. Todavia, mais do que esclarecer as razões pelas quais James Joyce pode ser visto como expressionista, o mérito maior desse ensaio de Ira B. Nadel talvez seja enumerar, com bastante propriedade, várias das características que definem o Expressionismo enquanto tal, não só na literatura como no teatro, nas artes plásticas e na própria cultura em sentido amplo.

2. O EXPRESSIONISMO E AS FORMAS DA ARTE: UM PERCURSO PELO SÉCULO XX

Neste primeiro capítulo abordar-se-á o advento da modernidade na cultura ocidental, fenômeno que tem no poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867) um de seus deflagradores na literatura, mas que também contribuiu sobremaneira como pensador, com importantes reflexões sobre as outras artes, a fotografia e a própria vida moderna. A partir de um ensaio de Walter Benjamim (1892-1940), serão discutidas algumas das importantes transformações que a Era da Reprodutibilidade Técnica acarretou na(s) forma(s) de recepção da obra de arte por parte do público. Em seguida, um panorama do Expressionismo no cinema; não apenas do cinema expressionista alemão do período entre as duas grandes guerras mundiais, que corresponde ao Expressionismo como vanguarda artística finissecular, mas também sobre o Expressionismo como estética atemporal, que por isso mesmo se manifesta em diversos cineastas ao longo de todo o século XX. Por fim, uma reflexão sobre o sentido antropológico do cinema e da arte em geral.

2.1 OS LABIRINTOS DA MODERNIDADE

Ao se refletir sobre o advento da modernidade na Civilização Ocidental, é impossível não se reportar à obra, às ideias e à personalidade do poeta e ensaísta francês Charles Baudelaire (1821-1867), que, via de regra, é identificado como um dos principais marcos representativos da cultura moderna. Seria um erro, no entanto, situá-lo apenas sob esse enfoque, visto que Baudelaire ainda traz, em sua poesia (e de certo modo os seus ensaios são também poesia), vários elementos e referenciais dos séculos que o precederam. Em suas *Flores do Mal* (1857), por exemplo, tanto os temas e sua abordagem quanto os personagens e sua ambientação são revolucionariamente modernos, mas a forma em que ele exprime tudo isso é ainda a forma clássica: poemas rigorosamente rimados e metrificados e, boa parte dos quais, sonetos. Nisso, ele nos evoca de imediato a figura de Augusto dos Anjos (1894-1914), que também verteu conteúdo escandalosamente novo em formas antigas, rígidas e clássicas, como o soneto, as rimas e o verso decassílabo.

Na poesia de Baudelaire tem-se contato com uma Paris que, embora milenar, já não é a mesma dos séculos anteriores, pois que já começa a configurar-se como uma metrópole moderna, e, como os benefícios das conquistas industriais e tecnológicas não distribuem equitativamente, resulta que grande parte de seus habitantes quedam-se à margem de tais benefícios, formando uma heterogênea multidão composta de bandidos, meretrizes, rufiões,

dançarinas, cocheiros, velhos e velhas decrepitos, quase centenários, jornaleiros, mendigos e mendigas, policiais, possessos, suicidas, ciganos em viagem, inválidos de guerra, cegos, pessoas doentes, animais como gatos, serpentes e albatrozes, além de figuras mitológicas ou lendárias como Ícaro, fantasmas e vampiros, e Don Juan em sua travessia rumo ao inferno. Há ainda poemas sobre esqueletos e cadáveres em decomposição, como que numa alegoria de uma sociedade que, no próprio auge do progresso econômico e tecnológico, existencialmente, todavia, encontra-se em pleno estado de putrefação. Uma poesia que traz à luz todos esses personagens é, por conseguinte, uma poesia que visita não os salões aristocráticos, onde todo mundo se encontra bem vestido e esbanjando saúde (ao menos aparentemente), mas também os becos e antros mais sórdidos da metrópole, as tavernas e o meretrício, as prisões e os hospitais, os cemitérios e os abismos. Tanto os abismos da metrópole mesma quanto os abismos da alma, da interioridade humana, tantas vezes ainda mais sombrios que os do mundo. Assim, a atmosfera que envolve tais quadros parisienses (que poderiam ser de qualquer outra metrópole moderna), ao invés de ser a de entusiasmo pelo progresso, é antes de melancolia e de pesadelo.

Eis, portanto, uma das grandes contribuições de Baudelaire para a formulação do paradigma da modernidade: o rompimento com a representação clássica, segundo cujos parâmetros todas essas figuras acima elencadas não estariam à altura de povoar o centro de alguma obra de arte de incontestável relevância, muito menos sob temas como podridão, decomposição, putrefação. Em tais aspectos, aliás, Baudelaire nos lembra novamente Augusto dos Anjos. Para eles (como para a modernidade em geral) o grotesco passa ser digno de transfigurar-se em arte tanto quanto o sublime. A literatura e as artes seriam então como o espelho, que ao refletir o horrendo e o tenebroso permanece tão límpido e cristalino como quando reflete o belo e o inefável. A única diferença é que as artes e a literatura não são espelhos passivos, ou seja, não simplesmente refletem como também intervêm sobre a realidade refletida.

Tendo enumerado, há pouco, diversos personagens que povoam a poesia baudelaireana, não poderíamos ignorar jamais as duas figuras que, de certa forma, situam-se nos dois polos, nas duas extremidades de tão numerosa e variada galeria de tipos psicossociais, como que fechando o círculo em que todas elas estão inseridas. Trata-se do dândi e do flâneur. O dândi é, grosso modo, um indivíduo aristocrático, de gostos refinados, que sugere ao mesmo tempo alguém de estoica impassibilidade frente à vida e à sociedade. Eis como o próprio Baudelaire define o dândi, em seu ensaio *O pintor da vida moderna*: “a

palavra dândi implica uma quintessência e uma compreensão sutil de todo mecanismo moral deste mundo; mas, por outro lado, o dândi aspira à insensibilidade.” (Baudelaire, 2001, p. 857). Já o flâneur – da palavra francesa que indica alguém a quem apetece passear –, significa, dessa forma, todo aquele que vaga através da cidade a fim de experienciá-la, sondando-lhe os mistérios, penetrando-lhe os mais recônditos espaços. Tudo para que – de regresso ao lar ou antilar em que vive – transfigurar todas essas experiências urbanas em literatura, em poesia, em arte enfim. Assim Baudelaire define o flâneur:

Sua paixão é *desposar a multidão*. Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. (BAUDELAIRE, 2001, p. 857).

Situando-se como que em polos opostos, como e em que medida dar-se-á então o encontro entre o dândi e o flâneur? Tal encontro pode efetuar-se de inúmeras maneiras, em diferentes espaços do labirinto da metrópole, de tal modo que seria absolutamente impossível prevermos todas essas inúmeras possibilidades. Entretanto, mencionaremos ao menos uma situação em que os caminhos de ambos se cruzam. É que será justamente o dândi a voz autorizada que reconhecerá o valor das obras produzidas pelo flâneur, apontando em sua arte tanto os elementos clássicos como os sinais de uma estética inovadora que rompe com esses mesmos paradigmas clássicos. Convém, evidentemente, salientar que o dândi pode ser ele próprio também artista, e não meramente um sofisticado apreciador das artes. Exemplo típico disso foi o escritor irlandês Oscar Wilde (1854-900), que viveu e traduziu a era finissecular e que nascera, aliás, apenas trinta e três anos após Baudelaire. O que significa que, embora escrevendo em línguas diferentes, até certo ponto ambos são vozes de um mesmo espírito de época. Já Baudelaire, talvez faça mais sentido vê-lo como uma conflituosa síntese entre o dândi e o flâneur; de um jeito ou de outro, os dois arquétipos simultaneamente.

A modernidade em Charles Baudelaire diz respeito ainda a outras características de sua obra, entre as quais podemos destacar o fato de ele ter sabido captar, com muito domínio, toda a atmosfera de pesadelo e angústia, desespero e agonia existencial, que viria a se tornar uma das dimensões-chave das sociedades ocidentais desde o fim-de-século e durante todo o século XX, e ainda em pleno século XXI. Costuma-se apontar o escritor, teólogo e filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard (1813-1855) como um dos pais do Existencialismo -- o que é

obviamente justo – mas, certamente, as características acima expostas aproximam sobremaneira Baudelaire dessa vertente filosófica, que reflete sobre a condição humana a partir do indivíduo concreto, sob o peso da liberdade escolha em suas ações ou inações frente a uma realidade que ele sente como absurda. Vale mencionar que, de par com tais temáticas modernas, Baudelaire não deixou de trabalhar temas milenares, tanto da antiguidade greco-romana como da tradição judaico-cristã, tais como a Rebelião de Lúcifer, a Queda dos Anjos e o Pecado Original. Tanto em sentido cristão quanto em tom blasfematório. E é por essas razões que Charles Baudelaire é não só um dos soberanos marcos da modernidade como também uma preciosa ponte entre essa mesma modernidade e as tradições clássicas e multimilenares da Civilização Ocidental.

2.2 O CINEMA E OS PARADOXOS DA REPRODUTIBILIDADE

Uma das principais conquistas tecnológicas da modernidade é, sem dúvida, a fotografia, que, desde então, integrou-se ao dia-a-dia de praticamente todas as pessoas, desempenhando na vida humana as mais variadas funções, que vão desde o entretenimento até funções científicas, militares, policiais e investigativas, didáticas e educacionais, emocionais e afetivas, burocráticas, artísticas, não restando assim nenhum setor ou horizonte da experiência humana que tenha ficado imune ao fenômeno fotográfico. Talvez apenas o inconsciente e o ambiente onírico, onde acontecem todos os sonhos e pesadelos de cada um de nós. Se é que mesmo esse ambiente interior não sofreu também o impacto fotográfico.

No entanto, além disso tudo, a fotografia é responsável pelo advento de outra poderosa tecnologia – que logo converter-se-á em mídia e em arte: o cinema. Pois que, do ponto de vista tecnológico, o cinema nada mais é do que uma sequência de fotografias ilusionisticamente em movimento, embora, do ponto de vista artístico, sejam formas de arte que seguem caminhos cada vez mais próprios do início do século XX aos dias de hoje. Acerca da fotografia meditou Charles Baudelaire, que certamente só não refletiu sobre o cinema porque morreu décadas antes de o cinema nascer como tecnologia e como expressão artística. Num comentário em que já se evidencia o rompimento com a mimese clássica, da arte como estrita representação da natureza, e de que o disforme não é digno de transfigurar-se em arte – segundo os códigos ainda vigentes em sua época – conclui Baudelaire:

O Credo atual do povo, sobretudo na França (e não creio que alguém ouse afirmar o contrário) é este: “Creio na natureza e creio e creio somente na natureza (há boas

razões para isso). Creio que a arte é e não pode ser outra coisa além da reprodução exata da natureza (um grupo tímido e dissidente reivindica que objetos de caráter repugnante sejam descartados, como um penico ou um esqueleto). Assim, o mecanismo que nos oferecer um resultado idêntico à natureza será a arte absoluta”. (2007.p.3).

Um pouco mais adiante é enfatizada a mesma contestação ao código estético já acima questionado, desta vez incluindo o clamor de que a arte deve também pintar os sonhos, as dimensões metafísicas do homem, toda essa realidade fora e ao mesmo tempo dentro do real. Assim diz o poeta francês:

Dia a dia, a arte perde o respeito por si mesma, prosterna-se diante da realidade exterior, e o pintor se torna cada vez mais inclinado a pintar, não o que sonha, mas o que vê. Entretanto, é uma felicidade sonhar, é uma glória exprimir o que se sonha. (BAUDELAIRE, 2007, p.4).

Desse modo, tendo em vista tais reflexões como as características de sua poesia, Baudelaire já prenuncia, portanto, a estética e a postura filosófica do Expressionismo, tanto no cinema como nas demais artes em que o estilo se ramificou de maneira definitiva. Isto é, como uma arte que não se submete a um padrão de representação objetiva da realidade, valorizando a distorção do real, o disforme e o grotesco. Baudelaire, como arquétipo do homem ocidental moderno, é como um novo Teseu, flanando em agonia pelos labirintos da modernidade. Só que um Teseu que, após vencer o duelo com o Minotauro, vê que sua vitória ainda está longe de estar completa (se é que algum dia o estará), por descobrir que, durante a luta com o Homem-Touro, perdeu o Fio de Ariadne, e ei-lo agora a vagar, debatendo-se entre as paredes do labirinto, em busca da saída, sem jamais a encontrar.

Conforme se disse acima, se houvesse alcançado a era do cinema, Baudelaire teria, por certo, produzido enriquecedoras considerações sobre a arte cinematográfica, especialmente se levarmos em conta que a fotografia – sobre a qual ele tanto e tão bem refletiu – é, em certo sentido, “mãe do cinema”. No entanto, se não temos considerações baudelairianas sobre o cinema, temos a não menos enriquecedora análise de Walter Benjamin a respeito da assim chamada *Era da Reprodutibilidade Técnica*, que corresponde exatamente ao ambiente finissecular em que, além da fotografia, já se tem também o cinema como uma nova forma de arte, de tecnologia e de mídia.

Em ensaio escrito em 1936 e publicado em 1955, Benjamin, ao mapear os métodos de reprodução técnica de obras de arte através dos séculos, menciona a xilogravura, que permitiu a reprodução de desenhos assim como a imprensa faria em relação à escrita séculos mais

tarde, citando ainda a estampa em chapa de cobre, a água-forte e, por fim, a litografia já no século XIX. Tudo isso para mostrar que a reprodutibilidade técnica é um fenômeno que evoluiu, de era em era, até atingir o apogeu que a modernidade lhe permitiria com o surgimento de duas poderosas tecnologias: a fotografia e o cinema. Ambas revolucionariam para sempre tanto a produção quanto a recepção de obras de arte e de mensagens de todos os tipos. No decorrer do século XX, em tamanha e irreversível revolução, teriam como rivais e ao mesmo tempo parceiros o rádio e a televisão, e a chegada da internet já em plena pós-modernidade, no alvorecer de outra era finissecular: do século XX para o XXI.

Se, por um lado, a reprodutibilidade técnica gera milhões de cópias que já não possuem a aura da obra original, por outro lado, sem dúvida, tal reprodutibilidade gera uma considerável (e irreversível) democratização da(s) arte(s), na medida em que a torna acessível a praticamente todas as pessoas (BENJAMIM, 1994, pp.165-196). Nesse ponto, a reprodutibilidade técnica é bem mais uma conquista da civilização do que uma queda no modo de se usufruir da(s) arte(s). Se outrora apenas os nobres – e depois os burgueses – é que podiam desfrutar de um concerto sinfônico ou de uma ópera, em teatros aos quais o povo não tinha acesso, hoje todavia, graças à reprodutibilidade técnica, qualquer pessoa pode, na privacidade e conforto de sua própria residência, desfrutar dessa ópera e dessa concerto sinfônico (quantas vezes quiser), através de mídias que vão desde o DVD aos numerosos recursos da internet. Claro que não respirará a aura que sacraliza um concerto ou uma ópera ao vivo, mas a obra de arte em si, em seu conteúdo e em seu discurso, será em todo caso assimilada, sem prejuízo do prazer estético próprio de toda obra de arte.

Tal democratização, contudo, é só o lado luminoso da reprodutibilidade técnica, haja vista que, exatamente devido a esse poderio de gerar reproduções em série, em amplas escalas, tanto de obra de arte como de peças de propaganda, ela se revela, indiscutivelmente, um perigoso instrumento da manipulação das massas por parte da política, do Estado e das megaempresas. O próprio Walter Benjamim, que se suicida em 1940, fugindo das hordas de Adolf Hitler, testemunhou tal uso -- amplo e tenebrosamente eficaz -- da reprodutibilidade em série, por parte do fascismo e do nazismo, em prol de um projeto violentamente totalitário. Mas há de se ter em conta que mesmo em regimes democráticos é perfeitamente possível -- e mais frequente do que se pensa -- a reprodutibilidade técnica ser também instrumentalizada para fins nada democráticos. Em sua fábula distópica na forma do romance *1984*, publicada em 1949, versando acerca dos totalitarismos vistos em sua época e, sobretudo, das novas formas de totalitarismo que antevia para um futuro que talvez já seja, nalguma proporção, os

tempos atuais, o escritor britânico George Orwell (1903-1950), através do seu narrador em terceira pessoa, discorre:

A invenção da imprensa, contudo, facilitara a tarefa de manipular a opinião pública, e o cinema e o rádio aprofundaram o processo. Com o desenvolvimento da televisão e o avanço técnico que possibilitou a recepção e a transmissão simultâneas por intermédio do mesmo aparelho, a vida privada chegou ao fim. Todos os cidadãos suficientemente importantes para justificar a vigilância, podiam ser mantidos vinte e quatro horas por dia sob os olhos da polícia, ouvindo a propaganda oficial, com todos os outros canais de comunicação fechados. A possibilidade de obrigar todos os cidadãos a observar estrita obediência às determinações do Estado e completa uniformidade de opinião sobre todos os assuntos existia pela primeira vez. (2010, pp. 242-243).

Entretanto, se tanto as mídias quanto a reprodutibilidade técnica podem ser – e são – um poderoso instrumento nas mãos do poder, poderão também ser uma ferramenta igualmente poderosa de resistência a esse mesmo poder, seja ele qual for. Exemplo disso são as canções, livros, discos e filmes distribuídos em série pelo mundo inteiro, ou por todo um país, repletos de contestações a regimes ditatoriais ou a graves desvios cometidos dentro da própria ordem democrática. De acordo com Mário Vargas Llosa, outro risco decorrente dessa democratização do acesso à(s) arte(s), seria a queda da qualidade das obras de arte ao serem e reproduzidas em série com o fim de alcançar enormes públicos, refletindo sobre o quanto, ao invés de se elevar o nível do público à altura da arte para que ele possa compreendê-la, descesse o nível da arte para que ela possa ser compreendido por um público não ainda de todo pronto para recepcioná-la.

A cultura não podia continuar sendo patrimônio de uma elite; uma sociedade liberal e democrática tinha a obrigação moral de pôr a cultura ao alcance de todos, por meio da educação, mas também da promoção e da subvenção das artes, das letras e das demais manifestações culturais. Essa louvável filosofia teve o indesejado efeito de trivializar e mediocritizar a vida cultural, em que certa facilitação formal e superficialidade de conteúdo dos produtos culturais se justificavam em razão do propósito cívico de se chegar à maioria. A quantidade em detrimento da qualidade. (LLOSA, 2013, p.31).

Quanto ao cinema, especialmente como arte e como mídia, Walter Benjamim soube perceber com bastante clareza a revolução que representava – já em sua época – no universo das artes, da cultura e da sociedade como um todo. Revolução definitiva, irreversível. Tal como a internet neste século XXI. E, assim como o impacto social da rede mundial de computadores hoje em dia, igualmente relevante foi o impacto do cinema no século XX, não só como uma nova forma de arte mas também como uma nova e poderosa mídia. Benjamim,

em seu ensaio, pontua tudo isso com muita perspicácia, como por exemplo ao explicar por que o cinema não pode ser visto meramente como “teatro filmado”, pois que é deveras uma nova arte, uma nova modalidade de dramaturgia:

A realização de um filme, principalmente de um filme sonoro, oferece um espetáculo jamais visto em outras épocas. Não existe, durante a filmagem, um único ponto de observação que nos permita excluir do nosso campo visual as câmaras, os aparelhos de iluminação, os assistentes e outros objetos alheios à cena. Essa exclusão somente seria possível se a pupila do observador coincidissem com a objetiva do aparelho, que muitas vezes quase chega a tocar o corpo do intérprete. Mais do que qualquer outra, essa circunstância torna superficial e irrelevante toda comparação entre uma cena no estúdio e uma cena no palco. (BENJAMIM, 1994, p. 186).

Quando se contempla o cinema em face da literatura, das artes plásticas, do teatro, da música e da arquitetura, facilmente o consideramos mais uma das artes. Todavia, nunca é supérfluo ter-se em conta que, em face do rádio, da televisão, do jornal e da revista, o cinema é antes de tudo uma mídia, na qual se pode inserir arte ou não. Essa é a visão da publicidade e da propaganda, do marketing e das comunicações em geral: o cinema é em primeiro lugar uma mídia, apenas secundariamente uma arte, pois pode perfeitamente ser utilizado para veicular (*mídia=veículo*) quaisquer outras formas de mensagens, não necessariamente de caráter artístico, ou mesmo que nada tenham que ver com arte. De forma análoga ao rádio e à televisão, ao jornal e à revista, que veiculam arte mas igualmente uma série de outras coisas não artísticas. Nessa perspectiva, um documentário, por exemplo, poderá perfeitamente não ser arte, ser apenas uma longa reportagem. O que não o impede de ser feito com certo tratamento artístico. Mas nem por isso será uma obra de arte e sim uma obra de jornalismo. Tal como o texto de uma matéria é um texto jornalístico e não um texto literário. Aqui, no entanto, no âmbito deste estudo, o cinema interessa sobretudo enquanto categoria artística, como uma das artes, assim como a literatura, a música, o teatro e as artes plásticas, o circo e a arquitetura.

Assim, avançando em tais reflexões, podemos enumerar alguns fatores principais em razão dos quais o cinema é, por excelência, a forma de arte que talvez melhor corresponda à perigosa vida dos seres humanos no mundo moderno e contemporâneo. Uma delas é que, no cinema, a autoria de um filme é sempre coletiva. No cinema é impossível uma autoria absolutamente individual. Isso lembra – e de algum modo reflete – a dissolução do(s) indivíduo(s) na massa coletiva das grandes metrópoles contemporâneas.

Hoje, a civilização se encontra (e se desencontra) na era dos mil ilusionismos feitos pela mídia, na tentativa de nos manipular, de vender produtos, serviços e ideologias. O cinema, por sua vez, também não é senão um ilusionismo, no sentido de que caracteriza-se por imagens em movimento mas que, na verdade, estão paradas, são fotografias, são estáticas, e que, repetidas a certa velocidade, dão-nos a impressão/ilusão de que são imagens móveis.

Nas metrópoles contemporâneas, há o fenômeno da multidão solitária. Pessoas que moram há vinte anos em um mesmo arranha-céu, porém, nem sequer sabem os nomes umas das outras. São vizinhos há anos, há décadas, e quase nem se cumprimentam jamais. Em uma sala de cinema, é exatamente assim; a numerosa plateia, assistindo ao filme, sem que ninguém conheça o espectador ao lado. Todos juntos e todos separados. Todos reunidos e cada qual isolado dos demais. A sala de cinema é, dessa forma, um microcosmo da multidão solitária que vaga na metrópole em geral.

As sociedades atuais são urbanas por excelência. Há sempre um percentual cada vez maior de gente vivendo nas cidades e não mais no campo. Da mesma forma, o cinema é também uma arte eminentemente urbana. Ainda que um dado filme trate da vida no campo, tal filme será lançado e exibido nos grandes centros urbanos, não nos meios rurais em que sua narrativa se passa. O próprio custo de produção assim o exige, uma vez que somente conquistando o público das grandes cidades é que um filme pode ser um empreendimento custeável.

Na contemporaneidade, os gêneros literários têm se tornado híbridos: poemas em prosa, romance-ensaio, romance-reportagem, crônicas que são contos; o lírico, o épico e o dramático mesclam-se frequentemente numa mesma obra. Não só na literatura isso acontece, o mesmo se dá também nas outras artes. Ocorrem fecundos intercâmbios entre música e teatro; a arte dos quadrinhos é texto e imagem, portanto literatura e desenho; surge o vídeo-clip. Entretanto, é o cinema a grande síntese de toda essa imensa e intensa mescla entre as artes, visto que num só filme, por mais aparentemente simples, diversas artes se encontram reunidas. De tal modo que pode-se dizer que o cinema realizou, no século XX, a apoteose da arte total, já delineada por Richard Wagner no século XIX, quando concebeu em suas óperas o conceito de drama musical, em sua ambição de colocar no palco todas as formas de arte trabalhando juntas em um mesmo espetáculo.

Conforme postula Walter Benjamim, as sociedades contemporâneas estão em plena *Era da Reprodutibilidade Técnica*, e a reprodutibilidade é condição inerente à arte cinematográfica. Um filme já é feito para ser distribuído em milhares ou milhões de cópias

pelo mundo afora. Noutras palavras, já nasce sem aura, isto é, como um objeto estético para ser reproduzido em série, indefinidas vezes, não como uma aureolada obra para ser vista no pedestal de um museu em seu exemplar único.

2.2.1 O CINEMA EXPRESSIONISTA ALEMÃO

Tendo nascido primeiro como uma nova tecnologia, só depois da relevante contribuição de toda uma série de artistas (diretores, roteiristas, montadores, atores e atrizes) é que o cinema emergiu definitivamente como uma nova arte. Não sendo possível nos debruçarmos aqui sobre toda essa história do nascimento do cinema enquanto arte, é imprescindível mencionar ao menos alguns dos mais significativos nomes, como o norte-americano David Griffith, por muitos considerado o criador da linguagem cinematográfica; o francês Georges Méliès, pioneiro dos efeitos especiais; o soviético Serguei Eisenstein, um dos mestres da montagem cinematográfica; e o inglês Charles Chaplin, múltiplo como nenhum artista de cinema até hoje: ator, diretor e roteirista, coreógrafo e dançarino, músico, cantor e compositor. Chaplin colocou todos esses talentos a serviço do seu cinema e, com isso, ajudou também a edificar o cinema enquanto arte. Contemporaneamente a todos esses pioneiros do cinema, é que emergirá na Alemanha do entreguerras uma geração de artistas que produzirão o que viria a ser definitivamente chamado de cinema expressionista.

Em princípio, o termo Expressionismo designava um novo estilo introduzido por artistas plásticos que trabalhavam as cores de maneira intensa, com evidente distorção das formas, rompendo assim com a representação figurativa, dando dessa forma primazia à expressividade subjetiva do artista, muito mais do que a uma reprodução pretensamente fiel do real. Antes de mais nada, urgia ser fiel ao ser humano, e, dessa forma, ao choque do real sobre o homem, mais do que propriamente ao real por si só. Pois para isso havia a fotografia, que acabara de nascer e vinha passo a passo se impondo, conforme acima comentamos. Nunca é demais lembrar o pioneirismo de artistas plásticos como Vincent van Gogh (1853-1890) e Edward Munch (1863-1944) quando se trata de demarcar (ou ao menos de se esboçar alguma demarcação) das primeiras manifestações expressionistas na pintura. Mais tarde, porém, o termo Expressionismo consagrou-se definitivamente, passando a designar já não apenas certo estilo de pintura ou de artes plásticas mas uma estética igualmente evidente em várias outras formas de arte.

No campo do cinema, o Expressionismo se manifesta ainda antes da I Guerra Mundial, em um estilo que lança mão da herança gótica medieval e romântica e que vai se desenvolvendo “em diálogo com as vanguardas internacionais pela busca de uma nova linguagem expressiva” (CÁNEPA, 2006, p. 59).

No entanto, é sobretudo depois de 1918 que o Expressionismo se consolida de vez no cinema alemão, chegando ao auge durante o período que vai de 1919 a 1925-1927 (EISNER, 2002, p. 12), a partir de quando a estética cinematográfica expressionista começa a dar sinais de esgotamento, prosseguindo todavia, embora com menor fôlego, até 1933. Nesse momento, o nazismo chega ao poder na Alemanha, cooptando alguns artistas expressionistas para o seu próprio cinema-propaganda, bem como provocando, por outro lado, o exílio (in)voluntário de outros tantos expressionistas germânicos, que com seu êxodo acabarão por levar a influência expressionista a outros países, como por exemplo para a indústria cinematográfica norte-americana. Importante salientar que esse período histórico – de 1919 a 1933 –, que demarca o auge e o declínio do expressionismo alemão no cinema, corresponde exatamente ao período de vigência da *República de Weimar*, o que acaba por situar tal cinema expressionista alemão rigorosamente entre as duas grandes guerras mundiais, o que é de suma relevância ter em conta, visto que, se por um lado os aspectos trágicos, demoníacos e soturnos dessa estética cinematográfica reflete toda a atmosfera em que o povo alemão estava imerso após a devastação sofrida por ocasião da Primeira Grande Guerra, esses mesmos aspectos soturnos, trágicos e demoníacos são prenúncios certos da hecatombe ainda maior -- e ainda pior -- que será a Segunda Grande Guerra. Ambas as guerras tiveram a Alemanha, não por acaso, como uma das protagonistas. O teórico alemão Siegfried Kracauer (1889-1966), em seu estudo *De Caligari a Hitler: Uma história psicológica do cinema alemão* (1947), chamou a atenção para esse caráter “profético” que teriam tido os cineastas expressionistas. Ao povoarem a tela do cinema de psicopatas e monstros, cidades devastadas e populações sob o domínio de hipnotizadores maquiavélicos, estariam -- ainda que inconscientemente -- antevendo a opressão, a guerra e o genocídio que viriam em breve, a partir da ascensão nazista. Assim comenta Laura Loguercio Cánepa (2006):

Kracauer, ao reunir um grande número de filmes cujo denominador comum não era o autor, o gênero, o estilo ou a popularidade, detectou neles um tema recorrente: o da divisão da alma entre submissão e rebelião,, em resposta ao medo da tirania e do caos. Para o autor, tais características dos personagens nos filmes poderiam ser vistas como sintomas sociais. (p.79).

Fundada em 1917, a UFA (sigla para *Universum Film Aktiengesellschaft*) viria a ser a companhia de cinema responsável por grande parte da produção, distribuição e exibição de filmes na Alemanha durante a República de Weimar, período que cobre quase toda a trajetória do cinema expressionista. De 1933 a 1945, a UFA seria incorporada à estrutura do III Reich. Mas antes disso, em seus tempos áureos, foi uma das maiores produtoras de cinema da Europa, chegando a ser, em solo europeu, concorrente direta da indústria norte-americana. O que revela que, embora o cinema expressionista fosse de alto nível de elaboração técnica e artística, nem por isso era um tipo de cinema destinado a um público intelectualmente restrito ou elitizado. Ao contrário, era produzido para alcançar – e alcançava – grandes bilheterias. Isso certamente explica o fato de ter sido um cinema altamente inovador porém não a ponto de romper sua comunicabilidade com o grande público. Prova disso é o filme *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, que foi uma superprodução de ficção científica (mesclada a outros gêneros), com os ingredientes cênicos e narrativos de uma superprodução com que se pretende conquistar multidões, do mesmo modo que as superproduções do cinema contemporâneo, independentemente de o valor artístico das de hoje estar ou não à altura do valor artístico desta que é uma das obras-primas de Fritz Lang. Não é essa a questão.

A pesquisadora alemã Lotte H. Eisner (2002), em seu livro *A Tela Demoníaca - As Influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*, ao analisar filmes de cineastas como Fritz Lang, F.W. Murnau e Robert Wiene, revela o quanto (e de que forma) tais cineastas absorveram e utilizaram -- em suas obras -- procedimentos expressionistas que já vinham sendo empregados na literatura, no teatro e nas artes plásticas, e destaca também a decisiva influência do diretor teatral austríaco Max Reinhardt sobre os cineastas expressionistas, pois Reinhardt foi inovador em suas montagens cênicas, e vários atores de seu teatro atuaram também no cinema expressionista. Em seu ensaio *A encenação teatral no Expressionismo*, Sílvia Fernandes (2002) acrescenta:

As ecléticas estilizações de Reinhardt no período e suas experimentações formais com a nova tecnologia de cena exerceram grande influência na transição do palco naturalista para o expressionista. Sem dúvida, o diretor aprimorou a tradição da encenação simbólica, que forneceria orientação básica para o movimento. (p.233).

Em que pese a importância dos filmes realizados na Alemanha antes da República de Weimar -- como *O Estudante de Praga* (1913), dirigido por Stellan Rye, e de *O Golem* (1914), dirigido por Paul Wegener e Henrik Galeen --, *O Gabinete de Dr. Caligari* (1920), dirigido por Robert Wiene, é o filme que muitos consideram, por excelência, o marco do

Expressionismo no cinema alemão. Entretanto, Lotte Eisner (2002) faz questão de ressaltar que *Caligari* não é de modo algum “o primeiro filme de valor rodado na Alemanha” (p. 39). Seja como for, é inegável sua relevância não só para o contexto expressionista e alemão como para a história do cinema mundial. A película narra a história de um estranho médico (*Dr. Caligari*) que chega a uma pequena cidade oferecendo à população local um curioso espetáculo, no qual seu colaborador (*Cesare*) adivinha o futuro das pessoas. Ocorre que, ao prever a morte de alguém, este alguém acaba de fato morrendo, assassinado. O que leva Francis (personagem-narrador) a desconfiar de que o Dr. Caligari é na verdade o mandante dos crimes, sendo Cesare o seu executor, que é controlado marioneticamente por Caligari por meio de hipnose. Ao final, é revelado que Francis é um doente mental, o qual vinha o tempo todo contando a história dentro de um manicômio, cujo diretor é justamente o Dr. Caligari. A história é, portanto, narrada segundo o fluxo da memória fragmentária de um homem louco. O filme faz ainda referência a uma história medieval, ao evocar a lendária figura de um monge renegado e assassino que teria vivido nos idos do século XI.

Já aparecem nesse filme diversos elementos que serão recorrentes no cinema expressionista daí por diante, tais como a ambientação soturna, evocando a atmosfera gótica, cenografia muito bem elaborada, semelhando pinturas expressionistas, e o arquétipo do homem de ciência que é médico e monstro, psiquiatra e psicopata ao mesmo tempo, utilizando-se de seus saberes científicos e paracientíficos, de maneira completamente aética, para manipular as pessoas. Por isso mesmo também a presença de personagens em revolta contra certas figuras que personificam a autoridade. Enfim, algo que parece reforçar sobremaneira o entendimento de Siegfried Kracauer sobre os cineastas expressionistas enquanto profetas, que tiveram inúmeros rasgos premonitórios do pesadelo nazista e da II Grande Guerra, que devastariam a Europa pouco tempo depois. A influência dessa película de Robert Wiene transcende o âmbito do cinema alemão do entreguerras, tendo repercutido em várias vertentes do cinema mundial em todo o século XX. No entanto, concentrando-nos aqui essencialmente na sua influência sobre o próprio cinema expressionista de Weimar, poderíamos assim descrever um pouco do muito que justifica todo esse impacto:

O que importa é criar a inquietação e o terror. A diversidade dos planos torna-se, assim, secundária. Em *CALIGARI*, a interpretação expressionista conseguiu, com rara felicidade, evocar a “fisionomia” latente de uma pequena aldeia medieval, com ruelas tortuosas e escuras, passagens estreitas espremidas entre casas arruinadas cujas fachadas pensas nunca deixam penetrar a luz do dia. Portas cuneiformes com sombras pesadas e janelas oblíquas de esquadrias deformadas parecem destruir as paredes. Diante da exaltação extravagante que paira sobre o cenário sintético de

CALIGARI, lembramos uma declaração de Edschmid: “o expressionismo evolui numa excitação perpétua”. (EISNER, 2002, pp. 28-29).

No mesmo ano de 1920 é lançado *O Golem*, dos cineastas Paul Weneger e Carl Boese. A narrativa do filme gira em torno do mito judaico do Golem, que dá título à película, e se passa na cidade de Praga durante o século XVI (1580). Quanto ao Golem, trata-se de um ser quase-humano — e ao mesmo tempo sobre-humano — ,que, mediante rituais de magia pode ser invocado para vir, poderosamente, em socorro de seu povo, neste caso o povo judeu, sobre o qual paira uma ameaça de perseguição por ordem do imperador germânico. Novamente Siegfried Kracauer parece ter razão. Uma vez despertado da matéria inanimada de que é feito (barro, pedra, lama ou outra), ele começa obedecendo ao rabino que o chamou por meio de palavra mágica e do símbolo do pentagrama; pentagrama esse que o Golem também leva em si, logo abaixo do pescoço. Depois, contudo, ele adquire vontade própria e se rebela, desencadeando uma sucessão de eventos trágicos. Além dos recursos cênicos e da ambiência soturnamente medieval, o filme retoma elementos típicos do romance gótico do século XIX, tais como aquilo que poderíamos chamar de *Síndrome de Frankenstein*, que consiste na obsessão do homem em querer criar vida, na arriscada e perigosa ilusão de que a vida artificial criada estará sempre sob seu controle. Como no romance gótico *Frankenstein: ou o Moderno Prometeu* (1818), de Mary Shelley (1797-1851), em que o doutor Victor Frankenstein, tentando criar um novo ser humano, cria na verdade um monstro que foge ao seu controle. Em termos religiosos, seria algo como a tentação de o ser humano -- crendo ou não crendo em Deus -- colocar-se no lugar de Deus. No filme *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, o Expressionismo recria mais uma vez essa parábola cósmico-terrena da busca humana de igualar-se ao Criador, conforme veremos em seguida.

Metrópolis foi uma superprodução para a época. Coexistem em si os mais diferentes gêneros: ficção científica, futurismo distópico, drama e romance, crítica política e social, religiosidade e esoterismo; tudo isso em uma narrativa de forte teor épico. O filme pertence ainda ao cinema mudo, como aliás a absoluta maioria do cinema expressionista, excetuando-se algumas obras-primas tardias, como *M - O Vampiro de Dusseldorf*, do próprio Fritz Lang, realizado em 1931, já no ocaso do expressionismo alemão. Vemos em *Metrópolis* uma gigantesca babilônia na qual todas as potencialidades da revolução industrial parecem ter chegado ao máximo. São duas as classes em que se divide a sociedade: os que governam, e que vivem na parte de cima da cidade; os que obedecem com sua força de trabalho, e vivem nos subterrâneos. Uma numerosa massa de novos escravos que só encontram conforto e

esperança nas palavras de uma jovem de nome Maria, sob a liderança da qual se reúnem clandestinamente nas catacumbas da implacável Metrópole.

Para quebrar essa influência sobre o povo, o megaempresário que governa a gigantesca babilônia encomenda a um cientista que crie uma cópia de Maria, que exerça sobre a multidão uma influência contrária à que Maria vem exercendo. O clone é feito. Maria é capturada e presa. O clone cumpre seu papel de manipular as massas segundo a vontade dos governantes, e mil peripécias ocorrem até que se dê o desenlace da película. Assim como em *O Golem*, também aqui o clone humano traz resultados inesperados e catastróficos. Da mesma maneira, o cientista de *Metrópolis* lembra uma espécie de mago ou sacerdote que faz um pacto com as trevas; a submissão ao mega-empresário é apenas um das dimensões de tal pacto. Por fim, o mago-cientista de *Metrópolis* ostenta o símbolo do pentagrama, que aparece também em *O Golem*. O filme é rico em simbologias, algumas delas milenares: góticas, cristãs, hebraicas, maçônicas, esotéricas. Mas sua estética expressionista se revela também em muitos outros aspectos, tais como: desencanto com o mundo erguido pela Revolução Industrial, ceticismo em relação às conquistas tecnológicas da Era Contemporânea, além do protesto contra a mecanização do ser humano e o esmagamento dos indivíduos pela maquinaria do Estado. Quanto ao repertório expressionista, esse se manifesta em diversos itens, tais como na interpretação do elenco -- tão carregada de ênfase --, nos contrastes entre o claro e o escuro, entre as luzes e as sombras, e nos cenários de inspiração gótica. Para além do Expressionismo, *Metrópolis* segue influenciando até os dias de hoje tanto o cinema mundial quanto toda a cultura pop contemporânea.

Há que se falar ainda de outra película fundamental no Expressionismo alemão: *A Última Gargalhada* (1924), de Friedrich Wilhelm Murnau. Nesse filme, o cineasta alemão lança luzes sobre as sombras que envolvem a vida de um homem simples, um cidadão comum, cuja vida desaba quando é removido do cargo que tinha há muitos anos em um hotel de prestígio. Como porteiro do hotel, ele desfruta de uma posição de destaque, pois a ele cabe receber e se despedir dos hóspedes, transmitindo-lhes informações essenciais e ajudando-os a carregar as malas. Sua responsabilidade é grande, na medida em que a própria imagem pública do hotel depende de como ele exerça seu ofício. Entretanto, já velho para carregar bagagens, acaba sendo removido para o lavatório masculino, trocando sua imponente indumentária por um simples avental. O que lhe acarreta zombarias onde mora.

Embora *A Última Gargalhada* não seja um filme totalmente expressionista, em um sentido estrito, por parecer adotar uma perspectiva mais realista, o diretor Friedrich Wilhelm

Murnau, a partir do roteiro escrito por Carl Mayer, não deixa de empregar nesse filme recursos expressionistas, sobretudo pelo modo como a fotografia é trabalhada, transformando-se numa poderosa ferramenta dramática, conforme se percebe, por exemplo, nos momentos em que o protagonista tem verdadeiras visões do inferno em sua nova função no hotel, passando a trabalhar num espaço cuja escuridão contrasta intensamente com a luz, o brilho e a beleza do saguão onde trabalhava antes. (CÁNEPA, 2006, p.72). Tem-se aqui, portanto, duas características essencialmente expressionistas: o jogo de contrastes entre o claro e o escuro, e o mergulho no interior do indivíduo em agonia, com as “visões do inferno” evocadas por seu novo posto de trabalho, bastante inferior ao primeiro, e que, a seu ver, afronta-lhe a dignidade. Lotte H. Eisner (2002) corrobora essa via de análise ao constatar que:

O sonho do porteiro bêbado é o resultado imanente de todas as impressões que teve, ao longo de sua vida consciente. As folhas da porta giratória, que ficam gigantescas e alongadas à maneira expressionista, batem na cabeça do sonhador, cortando-a: imagem concreta, que significa a imagem esquizoide do sonho. (p.146).

Mas *A Última Gargalhada* revela ainda outra forte característica do Expressionismo, que o remete ao Barroco e mais ainda ao Gótico: a deformação da realidade externa e visível para dar a verdadeira e mais completa dimensão da realidade invisível e interna. Para isso, é fundamental o uso que o diretor faz da câmera para ampliar ou diminuir o tamanho do protagonista na tela do cinema, segundo o estado de espírito em que ele se encontra no decorrer da narrativa cinematográfica. Vemos o quanto Murnau explora habilmente tais recursos da câmara na cena em que o porteiro se dirige ao hotel, em seu esplendor engalanado, sendo filmado de tal maneira que fica parecendo bem maior que as pessoas que passam por ele. Já na cena do casamento, o porteiro aparece no centro da imagem, com bem mais realce e nitidez e muito maior do que aqueles que o circundam. (EISNER, 2002, p.142). Convém salientar que Murnau trabalharia com visualizações do interior humano também noutros filmes seus. Assim como outros cineastas do Expressionismo alemão também o fariam, revelando desse modo uma possível influência do teatro de August Strindberg (1849-1912).

Todas essas experiências que visavam captar estados de alma com base em aspectos visuais também se traduziram em tentativas de reproduzir imagens do inconsciente dos personagens. O filme *Fantasma* (1922), de Murnau, com cenários de Hermann Warm e fotografia de Axel Graatkjaer, tornou-se célebre pelas cenas em que um café inteiro gira quando o protagonista (Alfred Abel) é dominado pela vertigem ou as escadas sobem e descem sem que ele precise se mexer. (CÁNEPA, 2006, p.72).

Seria impossível analisar aqui filme por filme, nem é esse o escopo deste estudo. No entanto, a partir desses filmes, como de boa parte do cinema alemão dos anos 1920, podemos inferir algumas linhas fundamentais da estética expressionista no cinema. Quanto às técnicas empregadas, podemos destacar -- além do já mencionado uso do claro-e-escuro e dos jogos de sombra e luz --, cenários que parecem pinturas expressionistas levadas à tela do cinema, atores e atrizes atuando com maquiagem carregada, gesticulações e expressões faciais intensas. E isso não apenas nos filmes mudos como nos primeiros filmes falados. A respeito das expressões faciais tão cheias de dramaticidade e às gesticulações tão intensas -- que eram uma necessidade do cinema mudo mas também um traço característico da performance expressionista -- tem-se um interessante paradoxo, que é o fato de o cinema (que era então o que poderia haver de mais avançado tecnologicamente) precisar recorrer, ao mesmo tempo, a um dos mais simples recursos cênicos, que é a arte plurimilenar da mímica. Tamanha expressividade do cinema mudo só revela o quanto o fato de ser um cinema mudo jamais resultou em um cinema calado. Antes, um cinema que brada, tão forte e estrondosamente quanto o grito da anônima personagem da pintura *O Grito* (1893), de Edvard Munch. Grito cuja voz não escutamos mas sabemos que é estrondosa, pela expressividade do gesto e da expressão facial ali impressa (e expressa) pelo artista.

No que se refere aos temas abordados pelo cinema expressionista estão: a morte, a criminalidade e o desespero; agonia e ânsia de suicídio; totalitarismo e a desumanização do homem nas grandes metrópoles, além da já comentada *Síndrome de Frankenstein*. E ainda: violência física e psicológica, *bullying* e assédio moral, personagens loucos ou à beira da loucura, precariedade da condição humana, bem como tragédias sociais simultaneamente a tragédias existenciais. Com a recorrente presença de psicopatas em sua vasta e diversificada galeria de personagens, é como se o cinema expressionista denunciasse (e de fato denuncia) a considerável presença de psicopatas em cargos de poder não só na sociedade germânica do entreguerras como em qualquer sociedade do planeta, de qualquer período histórico, inclusive do mundo de hoje. Psicopatas entronizados como mega-empresários, governantes, legisladores, militares, magistrados, advogados e promotores, médicos e psicólogos, policiais, cientistas e inventores. É claro que todas essas profissões são de imensa utilidade, dignidade e relevância, de modo que o que se põe em questão aqui não é de maneira alguma o valor delas em si, mas o fato de nem sempre serem ocupadas por pessoas à altura da responsabilidade moral que tais funções exigem. Em todas as épocas e em todas as partes do mundo, sempre há psicopatas soltos — e, pior ainda, em cargos de poder —, assim como os indivíduos mais

lúcidos de qualquer sociedade muitas vezes estão encarcerados — seja em manicômios, na condição de loucos, seja nas prisões como criminosos, ainda que estejam inocentes. Tudo o que o Expressionismo faz é jogar luzes sobre as escuridões onde circulam os mais variados tipos de psicopatas — tanto os que agem fora da lei e contra ela quanto os que atuam dentro da lei e em nome dela. A esse respeito, assim comenta a psiquiatra Ana Beatriz Barbosa Silva (2008):

Esses “predadores sociais” com aparência humana estão por aí, misturados conosco, incógnitos, infiltrados em todos os setores sociais. São homens, mulheres, de qualquer raça, credo ou nível social. Trabalham, estudam, fazem carreiras, se casam, têm filhos, mas definitivamente não são como a maioria das pessoas: aquelas a quem chamariamos de “pessoas do bem”. Em casos extremos, os psicopatas matam a sangue-frio, com requintes de crueldade, sem medo e sem arrependimento. Porém, o que a sociedade desconhece é que os psicopatas, em sua grande maioria, não são assassinos e vivem como pessoas comuns. [...] A realidade é contundente e cruel, entretanto, o mais impactante é que a maioria esmagadora está do lado de fora das grades, convivendo diariamente com todos nós. (SILVA, 2008, pp. 16-17).

A câmera do cinema expressionista faz assim a mais rigorosa e implacável radiografia de toda essa realidade psicossocial, que é uma realidade universal e atemporal. Psicossocial por ser uma realidade que não se resume a problemas graves como injustiças socioeconômicas, corrupção política, governos ditatoriais, crimes, desemprego e prostituição, mas inclui o impacto psicológico e emocional que tudo isso causa nas pessoas, e que é algo igualmente grave. Com a consolidação do Nazismo no poder, em 1934, chega também ao “fim” o expressionismo no cinema. Os nazistas, com seu projeto de indivíduo totalmente submisso ao Estado, não podiam admitir um movimento artístico cuja visão filosófica criticava justamente esse enquadramento absoluto dos indivíduos ao poderio de um Estado totalitário, tal como no filme *Metrópolis*, de Fritz Lang, que acabamos de comentar. Teria assim, entretanto, terminado realmente o Expressionismo? Há vida expressionista depois da morte do Expressionismo?

2.2.2 EXPRESSIONISMO HISTÓRICO E EXPRESSIONISMO PERENE

Em resposta à indagação acima formulada, pode-se dizer, com certa segurança, que, se o expressionismo tem um *dies mortis* enquanto movimento nórdico-germânico e finissecular, como paradigma estético-filosófico, todavia, segue mais vivo do que nunca. Como expressão estética, inclusive, mesmo a cúpula do partido (e do Estado) nazista admirava o

Expressionismo. Tanto que tentou cooptar seus artistas para trabalharem em sua máquina de propaganda. Por interesse profissional e financeiro ou por convicção político-ideológica, alguns aceitaram, como foi o caso de Thea von Harbou, roteirista de *Metrópolis* e de vários outros filmes alemães e até então parceira artística e esposa de Fritz Lang. Lang, contudo, rejeitou a mesma proposta de trabalhar com/para o Estado nazista. Rompeu com a esposa e fugiu da Alemanha, abrigando-se nos Estados Unidos, onde continuaria sua carreira realizando novos gêneros de filme, levando ao mesmo tempo a influência expressionista ao cinema norte-americano, conforme se nota no *cinema noir*, uma vertente do cinema policial e de suspense que teve o seu apogeu nas décadas de trinta e de quarenta do século XX.

Dessa forma, esse foi apenas o fim do que poderíamos chamar de Expressionismo histórico, ou seja, o Expressionismo que, na arte cinematográfica, desenvolveu-se com características mais ou menos próximas às de um movimento organizado, situado em um período específico (neste caso, o período entreguerras) e num contexto geográfico também específico, isto é, a Alemanha da República de Weimar. Há que se chamar, contudo, a atenção para o fato de que as lições técnicas, estéticas e filosóficas que esse cinema alemão do entreguerras legou à posteridade repercutiram – e seguem repercutindo – em todo o cinema mundial desde então, influenciando cineastas dos mais diferentes países e culturas, ao longo do século XX e agora no século XXI. Tudo isso mostra que, se o Expressionismo histórico concluiu seu ciclo em meados nos anos trinta, há ainda um Expressionismo que é atemporal enquanto estética, estilo e visão de mundo. É exatamente a partir dessa perspectiva que o teórico Roger Cardinal (1988), em seu ensaio *O Expressionismo*, ao cartografar os diversos expressionismos pós-Expressionismo, enumera vários cineastas que levaram -- de uma maneira ou de outra -- a estética expressionista para dentro de seus filmes (pp.14-15). Entre os quais: o alemão Werner Herzog (1942-), o brasileiro Glauber Rocha (1939-1981), o sueco Ingmar Bergman (1918- 2007) e o norte-americano Orson Welles (1915-1985).

Werner Herzog é um dos principais nomes do *Novo Cinema Alemão*, movimento que emergiu a partir da década de sessenta, em uma Alemanha que ainda não se reconstruía completamente da II Grande Guerra, e que estava literalmente dividida ao meio pelas duas megapotências da Guerra Fria: Estados Unidos e União Soviética. É nítida a marca expressionista no cinema herzogiano, tendo ele feito até mesmo uma refilmagem — em 1979 — de um dos clássicos expressionistas: *Nosferatu*, de 1922, dirigido por Friedrich Wilhelm Murnau e inspirado no romance gótico *Drácula* (1897), do escritor irlandês Bram Stoker (1847-1912). Além disso, seu elo com o Expressionismo revela-se em seu gosto pelo

disforme, e mesmo pelo grotesco; enfim, em sua atitude de não submeter-se aos ditames do paradigma clássico, segundo o qual o belo e o sublime só poderiam residir ou se manifestarem naquilo que primasse pelo equilíbrio e pela simetria.

Assim, com essa filosofia artística é que Herzog seguiu realizando filmes nas mais diferentes e inusitadas regiões do mundo, em diferentes continentes e junto a povos das mais variadas etnias e culturas, línguas e costumes, crenças e tradições. Ao ponto de talvez se poder falar – em relação à sua obra – de um cinema visceralmente antropológico. Ou de uma antropologia configurada em forma de cinema. Herzog fez filmes tanto na Europa como na Amazônia e na África, no Brasil, na Patagônia e no Peru. E em cada um deles levou para dentro de sua arte cinematográfica os mais diferentes povos. Outra característica sua que o aproxima do Expressionismo é que seus protagonistas são frequentemente criaturas sob o peso de alguma obsessão, às portas da loucura ou já completamente loucas, lutando desesperadamente contra alguma situação impossível de ser vencida. É o que vemos em *Aguirre: A Cólera dos Deuses* (1972), *Fitzcarraldo* (1982) e *Cobra Verde* (1987). Os dois últimos chegaram a ter parte de suas locações no Brasil, sendo que *Fitzcarraldo* teve cenas gravadas no Teatro Amazonas, em Manaus, tendo contado, em seu elenco, com a participação de artistas brasileiros como Milton Nascimento, José Lewgoy e Grande Otelo.

Mas o acentuado interesse do cineasta alemão por criaturas disformes, fora dos padrões, definidas como “grotescas” segundo certa ótica, é evidente ainda em filmes como *O Enigma de Kaspar Hauser* (1974) -- baseado em romance do escritor austríaco Jakob Wassermann (1873-1934), publicado em 1908 –, e *Os anões também começaram pequenos* (1970). Em *O Enigma de Kaspar Hauser*, Herzog conta a história de um garoto de origem nobre que, tendo sido abandonado, cresceu sem contato nenhum com a sociedade, isolado dentro dum porão, onde recebia apenas a refeição diária e alguns rudimentos de linguagem falada e escrita. Em *Os anões também começaram pequenos*, à exceção de algumas pessoas de que aparecem por alguns instantes em uma estrada, simplesmente todos os personagens do filme são anões e anãs. É como se os anões passassem a ser o padrão; e os não anões, a diminuta exceção a esse paradigma.

Também revela traços expressionistas o cineasta Glauber Rocha, figura-chave do *Cinema Novo Brasileiro* e mentor intelectual de toda uma geração, tantas vezes associado ao Barroco devido a certa grandiloquência expressiva, da estetização da violência -- tanto física quanto cultural, assim como política, econômica e social --, e do emprego da alegoria e da metáfora em seus enredos. Vemos isso no filme *O Dragão da Maldade contra O Santo*

Guerreiro (1969), em que a imagem de São Jorge ganha vida na pele de um homem pobre e negro, o qual vence o Dragão, que na alegoria do filme corresponde à figura do latifundiário. A própria cegueira desse fazendeiro ganha sentido de metáfora, podendo significar sua indiferença (uma forma de cegueira) para com a vida dos pobres e mesmo de qualquer semelhante em geral, seja pobre ou não. Como tal cegueira pode ainda assumir outros significados, de acordo com o conceito de *metáfora absoluta*, que seria aquele tipo de metáfora cuja decodificação não é única nem fechada e, por conseguinte, jamais se esgota (FURNESS, 1990, p.32).

Glauber Rocha distorce a representação do real, que deixa de ser mimética, ao apresentar personagens travando diálogos – como Antônio das Mortes e o cangaceiro Coirana – literalmente em versos, como nos desafios do repente nordestino. As pessoas não costumam dialogar em versos no dia-a-dia, no cotidiano da vida real. Houve portanto, aqui, uma distorção, que acaba por reforçar a expressividade da obra. É interessante que esses mesmos fatores — por alguns assinalados como traços barrocos — tenham levado Roger Cardinal a identificar Glauber Rocha como expressionista. O que não implica nenhuma contradição com quem quer que veja o cineasta brasileiro como neobarroco. Ao contrário, ambos os entendimentos se corroboram mutuamente, tendo em vista que a estética barroca – assim como também a gótica – foram duas das principais referências para a estética expressionista, guardando esta com aquelas, desde então, consideráveis similitudes tanto estilísticas quanto temáticas (FURNESS, 1990, p.36).



Figura 2. Cena do filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), de Glauber Rocha. (<http://www.bcc.org.br>)

O cineasta sueco Ingmar Bergman, notável investigador da psicologia humana, também revela em seu cinema diversos elementos expressionistas, oriundos não só do cinema alemão de Weimar como da dramaturgia de seu conterrâneo August Strindberg. Seu filme *O Ovo da Serpente* (1977) — que se passa na Alemanha pré-nazista, portanto no próprio ambiente histórico e geográfico do cinema expressionista por excelência — narra as circunstâncias políticas e sociais, econômicas e existenciais em que foi se desenrolando a ascensão nazista. Ou seja, nessa sombria película, Bergman lança sua câmera sobre o ovo em que a serpente nazista foi sendo gestada. Essa sua obra lembra, em certa medida, o cinema de Fritz Lang ou de F.W.Murnau, com a diferença de não ser não mudo nem em preto-e-branco. Há nele vários elementos expressionistas, a saber: o tema da manipulação psíquica do seres humanos por cientistas amorais, completamente desprovidos de qualquer senso ético; a atmosfera sombria, sinistra, soturna; personagens mergulhados em angústia existencial; cenas de violência e de putrefação; prostituição, desespero e suicídio. Ao mostrar um laboratório de pesquisas científicas no qual se realizam experiências de manipulação psíquica e comportamental — sugerindo talvez também manipulações genéticas —, Bergman põe em foco a *Síndrome de Frankenstein*, outro tema caro ao Expressionismo, conforme já vimos.

Em *Morangos Silvestres* (1957), Bergman nos traz a história de Isak Borg, um velho médico em viagem de Estocolmo a Lund para receber uma condecoração de honra pelos seus cinquenta anos de carreira como médico e professor de medicina. Entretanto, muito mais do que uma viagem de uma cidade a outra, o filme mostra a viagem que o protagonista acaba realizando por dentro de si mesmo, a partir das boas e más recordações que lhe vão jorrando da memória. Junto com elas explodem (e implodem) as mais contraditórias emoções, que vão desde velhas alegrias que retornam, saudades de pessoas que já se foram, bem como sentimentos de culpa e de remorso por erros que não podem mais ser reparados. Tudo isso sem contar sua angústia com relação à própria morte, da qual ele sente estar próximo. Para relatar esse caleidoscópio de reflexões, lembranças e devaneios, Bergman lança mão de outro recurso expressionista, que é a ambientação de cenas inteiras no interior da personagem. Num desses momentos de mergulho em si próprio, o médico se vê submetido a um rigoroso teste na faculdade, como nos tempos em que ainda era estudante de medicina, e é reprovado fragorosamente após errar — ou sequer conseguir responder — a várias questões que um ríspido e sisudo professor lhe faz. No uso de tal recurso expressivo, a cinedramaturgia de Bergman, assim como a dos expressionistas de Weimar, aproxima-se bastante da dramaturgia de August Strindberg. Não foi certamente por acaso que o próprio Bergman adaptou e encenou obras de Strindberg, como as peças *A Sonata Fantasma*, escrita em 1907, e *O Sonho*, de 1901. Interessante observar que as iniciais do nome do protagonista de *Morangos Silvestres*, (Isak Borg) são exatamente as mesmas iniciais do nome do cineasta (Ingmar Bergman), o que aponta para alguma possibilidade autobiográfica na referida película.



Figura 3. Cena do filme *Morangos Silvestres*(1957), de Ingmar Bergman.
(<http://www.ingmarbergman.se/verk/smultronstallet>)

Em 1962 o cineasta e ator norte-americano Orson Welles escreveu e dirigiu a adaptação para o cinema do romance *O Processo*, de Franz Kafka (1883-1924), publicado um ano após a morte do autor; adaptação essa na qual Welles também atuou, interpretando o papel do advogado do protagonista Josef K, que é oficialmente acusado de algo que, todavia, nunca lhe é revelado. De maneira que, sem saber sequer do que está sendo acusado, e tendo, ainda por cima, a convicção de não haver cometido nenhum crime ou delito, ele tenta a todo custo (porém, sem sucesso algum) esclarecer e solucionar tal questão absurda perante o Poder Judiciário. Nos labirintos dos tribunais ele vê progressivamente o quanto é frágil e indefeso o indivíduo frente ao poderio da máquina burocrática do Estado, que, em tese, existiria para ser-lhe útil mas que, na verdade, esmaga-o. Ao absurdo próprio dessa situação, soma-se o absurdo de que o Estado é em si mesmo apenas uma ideia, um conceito, uma convenção sociopolítica, ou seja, uma entidade abstrata. Os prédios e os carros do Estado são concretos; os funcionários do Estado são concretos; mas o Estado em si é algo abstrato. Ao passo que o indivíduo (ou cidadão, se preferirmos) é que tem existência concreta. Contudo, é o ente abstrato quem, nesse caso, aniquila o ente concreto, sem possibilidade de defesa.

Conforme Orson Welles diz, ao narrar a parábola de Kafka *Diante da lei*, logo na abertura da película, trata-se de uma realidade que funciona “segundo a lógica do pesadelo”. Por essas – e muitas outras – razões é que Franz Kafka, desde há muito tempo, tem sido apontado com um dos exemplos de expressionismo na literatura (CARDINAL, 1988, p.12). A fim de traduzir para a cinedramaturgia a atmosfera lúgubre de *O Processo*, além dos elementos expressionísticos inerentes à narrativa kafkiana, tais como a ocorrência do absurdo em pleno cotidiano, a sensação de aprisionamento mesmo em liberdade, solidão e desespero, angústia e abandono, violência psicoemocional, ambientes soturnos e labirínticos, atmosfera de pesadelo, locais fechados e exageros burocráticos, Welles utilizou também recursos expressionísticos próprios das artes cênicas, como a exploração do contraste entre claro e escuro e entre luz e sombra, assim como o aumento ou diminuição do tamanho de objetos, indivíduos e multidões, através de artifícios de câmera e iluminação.

Orson Welles se vale ainda de outras distorções de tamanho, com intenção de metáfora, como na notória cena em que Josef K. tem de erguer a mão para alcançar a maçaneta da porta do tribunal, uma vez que ela é ab-surdamente gigantesca, enquanto ele é um diminuto ser. Perfeita ilustração para o que foi dito acima, acerca da fragilidade do indivíduo – sobretudo do indivíduo “comum” – frente ao poderio do Estado. Um dos temas capitais em Kafka e no Expressionismo. Eis assim um dos numerosos exemplos, ao longo do filme, da tradução intersemiótica realizada por Orson Wells para o romance de Franz Kafka. Poderíamos dizer, em outras palavras, um dos exemplos do seu êxito em traduzir o expressionismo literário de Kafka em expressionismo cinematográfico.



Figura 4. Cena do filme *O Processo* (1962), de Orson Welles, baseado em Franz Kafka. (<http://www.cia.edu/cinematheque/film-schedule/2012/11/the-trial>)

A partir dos dados que Roger Cardinal nos fornece, é possível perceber expressionismos em muitas outras obras do cinema contemporâneo. Uma delas é o filme *A Fantástica Fábrica de Chocolate* (2005), do cineasta norte-americano Tim Burton (1958-), baseado na obra literária do escritor Roald Dahl (1916-1990).

O história que o filme conta lembra bastante uma estrutura de narrativa(s) em abismo, na medida em que o enredo geral, sobre um grupo de crianças que visitam a curiosa fábrica de chocolate de Willy Wonka, por mais relevante que seja, está ao mesmo tempo posto ali como moldura para diversas outras narrativas de igual relevância. Trata-se, dessa forma, de um macroenredo externo emoldurando vários microenredos internos, que são as histórias que cada criança acaba experienciando dentro da fábrica trajetória que é uma travessia existencial

em que — à exceção do pequeno Charlie Bucket — todas elas naufragam. Charlie é o único que vence todas as provas morais a que cada um deles é submetido ao longo da jornada. O Expressionismo já se evidencia no sentido alegórico das narrativas internas, cada uma das quais tem uma das crianças como protagonista. Tais narrativas são fábulas a educação e a formação ética que pais e mães deveriam oferecer a seus filhos e filhas, para que crescessem moralmente saudáveis e civilizados.

Para demonstrar então, de maneira lúdica, as consequências trágicas (e muitas vezes irreversíveis) do descuido dos pais e mães e da indisciplina e do egocentrismo não refreado dos filhos, o cineasta joga esteticamente com o absurdo e o insólito, ao colocar em cena, por exemplo, a figura de Violet Beauregarde, uma desobediente menina que, após comer uma sobremesa de amora cuja elaboração Wonka não concluíra ainda, torna-se azul e vai inchando-se até virar uma amora gigante. Noutra cena, ou noutra fábula moral, vemos um menino de nome Mike Teevee que, ignorando todas as advertências, lança-se para dentro da Televisão Chocolate — outra invenção de Wonka ainda em andamento — e, ao ser teletransportado, fica pequenininho. O cineasta efetua assim, portanto, um procedimento tipicamente expressionista, que é o de deformar a realidade representada esteticamente. Nesse caso, com intenção nitidamente moral. No entanto, na caracterização do personagem de Willy Wonka ocorre semelhante processo de distorção do real, só que, desta vez, a fim de melhor exprimir a situação psicológica do indivíduo em questão, ou, noutras palavras, todo o impacto de determinados fatos de sua infância em sua vida adulta. Entre as distorções a que nos referimos, podemos citar: os figurinos e a maquiagem de Wonka, assim como o seu modo de falar e de andar. Ou seja, deformou-se o modo de caminhar, de se vestir e de falar — pois que ninguém costuma cotidianamente comportar-se como Wonka, muito menos à frente de uma indústria —, com o objetivo de assim expor a conturbada mente do gênio dos doces e chocolates Willy Wonka, que, por trás de seu visual colorido e aparentemente feliz, guardava em si problemas emocionais graves e não resolvidos, todos eles relacionados com seu pai, com quem já não tinha contato desde a juventude, problemática essa que só vem a ser resolvida no final do filme.

Um outro aspecto do filme, também coerente com o espírito do expressionismo, é que, ao conferir na trama certo protagonismo — ou ao menos um papel relevante — aos anões *umpa-lumpa*, o cineasta escapa de qualquer fidelidade a padrões clássicos e simétricos, por valorizar de tal modo figuras humanas “disformes” e “grotescas” não apenas como dignas de representação estética como assumindo, inclusive, papel de heróis e não de vilões. Tamanha

inversão de paradigma alcança o apogeu na cena em que Willy Wonka, reclinado no divã, submete-se a uma psicoterapia sob o comando de um dos anões *umpa-lumpa*, ali alçado à categoria de terapeuta, enquanto o dono da fábrica e seu patrão, humildemente se põe na condição de paciente seu; noutras palavras: como um mero aprendiz ante a sabedoria do anão *umpa-lumpa*.



Figura 5. Violet Beauregarde transformada em uma amora gigante, no filme *A Fantástica Fábrica de Chocolate*(2005), dirigido por Tim Burton.

(http://roalddahl.wikia.com/wiki/File:Violet_bouregarde.jpg)

Seria perfeitamente possível continuar identificando luzes e sombras e outros sinais expressionistas em vários outros cineastas pós-expressionistas, tanto das décadas passadas como de hoje em dia. Entretanto, temos que os quatro cineastas acima comentados já são ilustrativos para o nosso intuito de trazer à evidência o fato de que – para além do cinema expressionista alemão do entreguerras -- há um expressionismo perene, que segue atravessando as décadas, ignorando fronteiras e se manifestando em obras dos mais diversos cineastas ao redor do mundo. Esse sentido atemporal da estética expressionista -- vale recordar -- não transcorre apenas da vanguarda finissecular rumo aos dias correntes, mas também em sentido contrário, pois ela se revela presente também em movimentos bem

anteriores ao Expressionismo; movimentos que vão desde o gótico medieval ao período barroco, e ainda à literatura gótico-romântica do século XIX, que tanto inspirou o cinema expressionista da década de vinte. Ou seja, há expressionismo(s) tanto antes quanto depois do Expressionismo.

Da mesma forma, assinalar o caráter perene do Expressionismo no cinema ainda não esgota tal verdade, pois que ela própria é metonímia de uma verdade ainda maior, que é a de que não apenas na arte (e mídia) cinematográfica mas em todas as demais artes e mídias também há um expressionismo histórico, passível de ser situado no tempo e no espaço (o mundo germânico, o nórdico e um pouco do leste europeu), assim como um expressionismo perene, que não tem tempo nem lugar, justamente porque pode eclodir em todos os tempos e lugares, uma vez que diz respeito ao Expressionismo enquanto estética e uma certa maneira de ver a vida, a sociedade e o homem, e não a um movimento organizado sob líderes e bandeiras, manifestos e *slogans*. Dessa forma, isto é, a partir dessa perspectiva perenial, é que se comprova a relevância de se investigar a possível ocorrência de expressionismo(s) na(s) literatura(s) de língua portuguesa.

Dos recursos cênicos ao desenho das personagens, do rol de temas às questões levantadas, percebem-se elementos expressionistas tanto na dramaturgia do português Raul Brandão (1867-1930) quanto na do brasileiro Nelson Rodrigues (1912-1980). No entanto, até que ponto se pode realmente inferir esses dois importantes escritores da língua portuguesa como expressionistas? Ainda mais quando se tem em mente que ambos são autores já tão fortemente associados a outros referenciais estéticos. Em suas peças, portanto, tais referenciais coexistiriam com o paradigma expressionista, de maneira ao menos razoavelmente harmônica, ou são paradigmas que se excluem mutuamente? Sem ainda afirmar que são expressionistas, parece evidente, contudo, que é perfeitamente possível serem expressionistas podendo ser ao mesmo tempo outra(s) coisa(s), tendo em vista as várias dimensões que uma mesma obra de arte pode assumir. No entanto, para algum pronunciamento seguro, faz-se imprescindível estudar suas peças não só a partir da análise interna da obra como também dos respectivos contextos em que foram concebidas, o que significa não apenas investigar suas circunstâncias históricas e sociopolíticas como analisá-las em relação com a obra de outros artistas, isto é, de escritores e cineastas cujo expressionismo é inequívoco ou ao menos sobre o qual já existe algum consenso. Só então poder-se-á emitir algum juízo crítico seguro.

2.2.3 NOTA SOBRE EXPRESSIONISMO(S) EM LÍNGUA PORTUGUESA

Vítor Viçoso, em seu ensaio *Raul Brandão: do imaginário finissecular ao expressionismo grotesco* (2014), comenta que, por ser de uma época de crises, tanto existencial, de valores e de crenças, quanto da própria linguagem em si mesma, Raul Brandão exprimiu todo esse crepúsculo finissecular por meio de uma estética expressionista do pânico e do grito (p.34), tanto em seus romances como em suas peças teatrais. O mesmo se pode dizer a respeito do teatro de Nelson Rodrigues. Entre aqueles que primeiro chamaram a atenção para tal evidência, encontra-se o professor de teatro, dramaturgo e pesquisador Eudinyr Fraga, que, ao longo de seu estudo *Nelson Rodrigues e o Expressionismo* (1998), empreendeu uma cuidadosa análise de todo o teatro rodrigueano, concluindo que, de todas as dezessete peças do dramaturgo brasileiro, apenas três se afastam de qualquer tendência expressionista; todas as demais revelam temas e recursos técnicos típicos do Expressionismo, tais como: atmosfera de sonho (às vezes de pesadelo), distorções cenográficas, pausas e silêncios em contraponto ao texto dialogado (ou monologado), personagens caricaturais e até grotescos, assuntos psicológicos e mesmo patológicos, certa preferência pelo irracional e pelo oculto, além de preocupações éticas entrelaçadas a preocupações sociais.

Entretanto, antes do aprofundamento nas obras de Raul Brandão e Nelson Rodrigues, é importante mencionarmos, ainda, mais dois escritores de língua portuguesa passíveis de serem considerados expressionistas em alguma medida: o prosador português Fialho de Almeida (1857-1911) e o poeta brasileiro Augusto dos Anjos (1884-1914), ambos igualmente raios do crepúsculo finissecular.

Em *Cultura portuguesa e expressionismo*, do livro *A Nau de Ícaro: Imagem e Miragem da Lusofonia* (2001), embora postulando que não houve em Portugal autênticas manifestações expressionistas, isto é, no sentido nórdico e germânico, o pensador lusitano Eduardo Lourenço reconhece, no entanto, nas obras de Fialho de Almeida, assim como nas de Raul Brandão (1867-1930), ressonâncias da estética expressionista, de modo que, a partir desses autores, torna-se possível assinalar uma presença expressionista em Portugal. O próprio Brandão, no primeiro volume de suas memórias, ainda que sem utilizar a palavra *expressionismo*, ao falar acerca da obra de seu contemporâneo Fialho de Almeida praticamente o define como um escritor expressionista, destacando, com especial ênfase, a sua peculiar maneira representar a realidade sempre distorcendo-a e deformando-a, até submergi-la no grotesco, para assim melhor exprimir o sofrimento e o desespero.

Deu-lhe Deus o mais rico quinhão que imaginar se pode, a língua incomparável para exprimir a quimera e a dor, e esse macaco sem fé esbanjou-a com o mais absoluto impudor: serviu-lhe para a chacota. **Transtornou tudo, engrandeceu tudo, riu-se de tudo. As descrições perderam a proporção, as figuras, a realidade, transformadas em figuras de dor ou de grotesco;** a própria cidade ressurgiu a uma tinta lívida de antemanhã, com a casaria a escorrer vício e aspectos tétricos... É isto sim, **mas isto criou-o ele de pobreza e desespero, criou-o de gritos que** nunca ninguém lhe ouviu. — E maior! Ficou maior! [...] **Fialho via os pormenores através duma lente, e deturpava tudo,** deformava tudo, dando génio à própria obscenidade. [...] Precizou sempre de se exagerar para se encontrar. (BRANDÃO, 2017, pp. 46-48). [grifos nossos].

Notam-se aspectos expressionistas também na obra de Augusto dos Anjos. Henrique Duarte Neto (1998) é quem projeta luz sobre vários pontos de confluência entre o poeta brasileiro — insuficientemente classificado como pré-modernista — e o espírito do Expressionismo, tais como a abordagem de temas como a morte, a dor, a doença e a podridão; angústia, pessimismo e loucura; ironias ao real ou suposto poderio da ciência, além do uso do grotesco e da distorção do real, para a representação de toda a precariedade da condição humana.

A importância de se mencionar Fialho de Almeida e Augusto dos Anjos numa investigação como esta que aqui se empreende é dar ao menos uma pequena mostra de como a convergência com o Expressionismo não foi algo restrito a Raul Brandão e Nelson Rodrigues, e sim um fenómeno se manifestou também em outros escritores da língua portuguesa.

3. RAUL BRANDÃO: ELO E RUPTURA

Ainda que a visão da realidade de acordo com o estado emocional do indivíduo já fizesse parte do paradigma romântico, o Expressionismo no entanto, ao herdar tal forma de ver a realidade, passa a empregá-la de maneira ainda mais radical, deformando o real frequentemente até ao choque. Da Escola Romântica, o Expressionismo também herdará e levará adiante a valorização do grotesco em seus procedimentos estéticos, demonstrando assim que o brado de Victor Hugo (1802-1885) sobre o grotesco e o sublime, pronunciado em 1827 como prefácio ao seu drama *Cromwell*, prosseguiria ecoando e produzindo frutos para muito além do contexto romântico que lhe dera origem.

O grotesco antigo é tímido, e procura sempre esconder-se. Sente-se que não está no seu terreno, porque não está na sua natureza. Dissimula-se o mais que pode. [...] No pensamento dos Modernos, ao contrário, o grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda a parte; de um lado, cria o disforme e o horrível; do outro, o cômico e bufo. [...] É ele enfim que, colorindo alternadamente o mesmo drama com a imaginação do Sul e com a imaginação do Norte, faz cabriolar Sganarello ao redor de D. Juan, e rastejar Mefistófeles ao redor de Fausto. (HUGO, 2014, pp.30-31).

Assim, ao romper com a representação realista e naturalista, na direção do Expressionismo, Raul Brandão não rompe por completo com as tradições anteriores, pois que retoma certos aspectos românticos, barrocos, assim como mantém algo do Simbolismo e do Decadentismo com os quais flertara no início da carreira. Elo e ao mesmo tempo ruptura com o passado longínquo e recente.

Por isso mesmo, seria sobremaneira temerário investigarmos o Expressionismo na dramaturgia de Raul Brandão sem antes demarcarmos como se deu o desenvolvimento de sua estética e de sua linha de pensamento até que ambas se manifestassem, já plenamente definidas, em seu teatro, em particular n’*O Gebo e A Sombra* e n’*O Avejão*, peças publicadas respectivamente em 1923 e em 1929, portanto, na última década de vida do escritor. Ademais, alguns dos principais personagens da peça *O Gebo e A Sombra*, enquanto figuras arquetípicas, já começam a aparecer em livros publicados pelo autor em fases anteriores de sua carreira. Reaparecem um pouco transfiguradas de um livro para o outro, é certo, permanecendo porém as mesmas enquanto arquétipos humanos, enquanto tipos sociais.

Daí a importância de comentarmos, ainda que por alto, alguns de seus romances bem como a participação dos referidos personagens em suas respectivas narrativas, haja vista que toda uma série de características estéticas e filosóficas que se manifestam em seu teatro têm sua evolução e desdobramento justamente ao longo desses romances, os quais precedem à sua dramaturgia. Por outro lado, há em seu teatro expressivas convergências com a filosofia e

com outras literaturas, convergências essas que também já aparecem desde muito antes em seus romances, de tal forma que não mencioná-las seria transmitir a errônea impressão de que tais ressonâncias intertextuais são algo isolado, restrito a *O Gebo e A Sombra* e a *O Avejão*, e não coisa recorrente no decorrer de seu trajeto literário, em sua obra em geral.

Da mesma forma, é fundamental que se tenha em mente a Europa finissecular já que foi em tal contexto que Raul Brandão surgiu e se afirmou como escritor, de modo que não só a sua trilogia memorialística como toda a obra literária e dramatúrgica é um contundente posicionamento (resposta e ao mesmo tempo indagação) frente aos choques dessa Era Finissecular sobre as pessoas, principalmente sobre os pobres e marginalizados, por serem eles os mais inermes em tal combate.

3.1 A TRAVESSIA DA ERA FINISSECULAR

Com a Revolução do Porto em 1820, seguida da constituição liberal de 1822, Portugal começava a inserir-se na contemporaneidade. Ainda que voltasse ao absolutismo por um breve tempo (1828-1834), seguiria como uma Monarquia Constitucional até 1910, que é quando ocorre a implantação da República, mediante um processo de transição que ocorreria de maneira não de maneira progressiva, paulatina e natural, mas de forma traumática e sangrenta, tendo como marco inicial o assassinato do rei Dom Carlos I em 1908. Embora fosse convictamente republicano, uma vez implantada a república portuguesa nem por isso o jornalista, escritor e militar lusitano Raul Brandão deixou de criticar-lhe os abusos e excessos, bem como certas esperanças frustradas, como no momento em que denunciou, em suas memórias, o abandono e o descaso de que fora injustamente vítima aquele a quem considerava um dos mais valorosos oficiais do exército português. Na ocasião, o escritor também criticou duramente a imprensa da época.

E morreu há dias na África (1922), completamente ignorado, o José Teixeira de Barros, para quem os jornais não tiveram uma só palavra de justiça. Era o protótipo do oficial de infantaria, leal e destemido como uma espada. [...] A República atirou-o para o lado como um trapo velho e um oficial suspeito, e ele lá foi há dois anos, com a filha, para uma roça, acabando ignorado no sertão. (BRANDÃO, 2017, pp.554-555).

Politicamente, a instauração da República é o ponto culminante do Portugal finissecular. Todavia, tal fato está inserido num contexto bem mais amplo que concerne a todo a Europa e ao próprio Ocidente em geral. Desde os tempos do humanismo renascentista,

a perspectiva antropocêntrica veio se impondo século após século, culminando no imenso avanço técnico que o homem atingiu no período em que o século XIX deságua no século XX. Locomotivas e ferrovias, automóveis, telefone, o avião, o nascimento da fotografia, do cinema e do avião, entre inúmeras outras conquistas, dão testemunho do domínio da natureza pelo homem, do poder do homem sobre o mundo. Todavia, por mais que se pretenda tão poderoso pelos atributos de sua cons/ciência racional, o homem acaba por se revelar mais frágil do que nunca frente ao imenso caos acarretado pela epopeia burguesa e industrial.

O Positivismo – herdeiro e continuador da dogmática racionalista do Iluminismo – é desmentido pelas hecatombes em que desemboca a Era Contemporânea, iniciada com a Revolução Francesa. Ou seja, consumou-se de fato o progresso científico e tecnológico anunciado pelos profetas da razão, mas não a era de ordem, justiça e bem-estar que lhe seria inerente segundo os postulados positivistas. Antes, ao contrário, o advento das sociedades industriais trouxe o caos e com ele *o cansaço e a ressaca do progresso*, a desilusão, *angústia e o desespero dessa era finissecular* de que terá no Expressionismo uma de suas mais eloquentes traduções artísticas, e no Existencialismo sua não menos eloquente tradução filosófica.

Eduardo Lourenço (1993), reflexionando acerca dessa travessia de um século para outro, fala da “militarização do tempo de trabalho” (p. 319), referindo-se talvez à mecanização (ou maquinização) do homem, o advento do homem-parafuso, escravizado pelas mega-indústrias, cada um transformado na mera repetição do outro, numa tragédia socioexistencial brilhantemente denunciada por dois gênios do cinema em franca atividade nessa época: Fritz Lang, em seu filme *Metrópolis*, de 1927; Charlie Chaplin, em seu filme *Tempos Modernos*, de 1936.

Dessa forma, eis então o grande paradoxo do fim-de-século: o ser humano, forte e poderoso, capaz de grandes conquistas, de dominar os céus, as terras e os mares pelo poder da ciência, descobre ao mesmo tempo o quanto é um ser frágil, bruto e precário. À luz das reflexões do pensador português, o entre-século configura-se, dessa forma, como um tempo sem sujeito, em que ninguém é autor nem protagonista. Cada qual é um anônimo coadjuvante numa peça sem enredo. A despeito da parcialidade inerente a qualquer veículo de mídia, basta uma simples consulta aos jornais da época para que encontremos, em notícias absolutamente verídicas, fatos que ilustram e comprovam muito bem essa atmosfera finissecular. As reações a tudo isso são inúmeras, indo desde a fuga pura e simples, numa introspecção sem fim, até o confronto aberto e muitas vezes desesperado, como no atentado terrorista cometido por

Auguste Vaillant, anarquista francês que detonou uma bomba contra o parlamento de seu país em 1893 (LOURENÇO, 1993, p. 320). Além de tudo isso, duas guerras mundiais e a ascensão de ditadores e genocidas dos mais variados contornos ideológicos, que farão do século XX um dos mais sangrentos de toda a história humana. Tendo vivido de 1867 a 1930, Raul Brandão atravessou, portanto, boa parte dessa era paradoxal em que certo ápice do progresso científico, tecnológico e cultural coincidiu com uma considerável decadência de valores na vida humana, tanto na esfera individual como em família e em sociedade. Aliás, não apenas atravessou tal era como, acerca dela, tomou categórica posição.

Alguém calculou que o número de prostitutas, na capital, era de vinte mil? [...] Onde vão as existências, interiores e recolhidas, que cumpriam religiosamente a vida? Desapareceram há anos ou há séculos? Só uma diretriz se marca cada vez mais fundo — enriquecer e gozar. Enriquecer seja como for e gastar à larga, venha donde vier. [...] **Todos caminhamos com febre — a febre de quem não confia no dia de amanhã. O dia de amanhã talvez não exista;** o que existe são as grandes oligarquias políticas, econômicas e financeiras; os grandes negócios, as grandes casas bancárias, onde através das redes de arame dourado o papel corre e transborda. (BRANDÃO, 2017, pp.491-492). [grifo nosso].

Raul Brandão deu início à sua trajetória literária na década de 1890, quando as escolas Romântica, Realista e Naturalista, que de certo modo dominaram o século XIX, já tinham entregue o seu legado à posteridade e se encontravam então esgotadas ou em processo de esgotamento. Em 1890, contudo, em seu primeiro livro — *Impressões e Paisagens* — Raul Brandão ainda apresenta marcas das estéticas realista e naturalista. Com o lançamento de obras de Antônio Nobre, Eugênio de Castro e Camilo Pessanha, o simbolismo português entrava em evidência. Algo dessa atmosfera simbolista, decadentista, marcará Raul Brandão, sobretudo em sua colaboração no opúsculo *Os Nefelibatas*, de 1892, e ainda depois, já mescladamente a outras influências, entre as quais a do grito expressionista, que vinha ecoando pela Europa nórdica e central mas que já se fazia ouvir mais ao sul, nos domínios da cultura ibérica. O segundo livro de Raul Brandão, *História d'um Palhaço (A Vida e o Diário de K. Maurício)*, publicado em 1896, já reúne vários elementos expressionísticos. “Espectador comprometido agonicamente com o espetáculo do mundo, a prática estética de Raul Brandão é uma peculiar convergência do imaginário decadentista finissecular e de um tendencial expressionismo grotesco.” (VIÇOSO, 2014, p.35).

História d'um Palhaço (A Vida e o Diário de K. Maurício) — trinta anos depois republicado como *A Morte do Palhaço e O Mistério da Árvore* — é um livro que já prenuncia a literatura contemporânea não só pela presença de aspectos expressionistas em seu conteúdo

senão também por conta da forma em que foi organizado. Trata-se de uma obra multigênera, já que se estrutura em três partes que nitidamente refletem três gêneros bem distintos: o diário, o romance e o conto. Antecedendo-as, há ainda um preâmbulo, no qual o autor explica as circunstâncias em que conheceu o violinista K. Maurício e como este veio a se matar, dando um tiro de pistola na cabeça. Como essas três partes, embora formem coerentemente um todo uno, estão todavia marcadamente separadas, pode-se dizer que essa obra de Raul Brandão é em verdade uma trilogia. Ademais, dentro da narrativa do romance notam-se ainda, entrelaçadamente, dois outros gêneros: a prosa poética e o ensaio filosófico, sendo que, nesse caso, é da filosofia existencialista que mais se aproximam as reflexões e questionamentos do narrador, bem como o sentimento do absurdo em vários de seus personagens. Ainda quanto à forma, mais precisamente à linguagem utilizada, ao descrever as paisagens e a realidade externa de maneira distorcida, deformando-as segundo o impacto delas nas personagens, a narrativa já revela todo um procedimento expressionista de representação do real. Ainda que a visão da realidade de acordo com o estado emocional do indivíduo já fosse uma característica romântica, o Expressionismo no entanto, ao herdá-la, passa a empregá-la de maneira ainda mais radical.

No que se refere ao conteúdo, em suas três partes essa obra aborda temas tais como: medo, angústia, desespero, ânsias de suicídio, miséria espiritual, moral e existencial somada à miséria socioeconômica; fatalidade, violência e crime; incomunicabilidade entre as pessoas e por conseguinte solidão. Tanto no circo (local de trabalho) quanto na pensão (local de moradia) veem-se vários personagens convivendo juntos mas cada qual autoaprisionado em sua própria solidão. Algo digno de menção é a ironia contida no nome da dona da pensão, local repleto de sofrimento: Dona Felicidade. Nota-se ainda uma dimensão alegórica na pensão e no circo, como metáforas (ou metonímias) da sociedade como um todo. Todos esses temas fazem parte tanto do repertório estético do Expressionismo quanto do repertório filosófico do Existencialismo. Sobre a construção (ou o desenho) das personagens de *História dum Palhaço / A Morte do Palhaço*, é importante destacar que o que se vê são personagens errantes, ou erráticos, como que nômades urbanos. Parecem nem ter família, ou pelo menos vivem sem suas famílias de origem. No caso do protagonista, repleto de contradições. Como palhaço de circo, ele trabalha como o lúdico e o cômico, a diversão e o entretenimento, sua vida real, porém, é uma tragédia contínua. Visceralmente solitário, por não se adequar à realidade, que lhe é hostil, refugia-se no sonho, no universo onírico, carregando na alma um profundo sentimento de abandono, que só aumenta ainda mais quando se vê rejeitado pela

trapezista do circo, Camélia, por quem se apaixona. Daí o conflito central do romance, cujo ponto culminante é o momento em que o palhaço quase mata o seu rival — Lídio, o trapezista — cortando-lhe a corda do trapézio por meio de um toque sutil; no último instante, porém, desiste e deixa-o viver. Do alto do circo, parecendo executar mais um número cômico, comete o suicídio despencando no picadeiro. O cômico e o trágico na mesma performance. Mais do que grotesco, chega a ser sinistro o instante de sua morte, haja vista que, quando ele tomba no picadeiro, a plateia, numa macabra ironia involuntária, pensando ser mais uma atuação genial do artista, prorrompe em gargalhadas e aplausos, vibra e grita como quem pede bis.

Prosseguindo em sua ruptura com as estéticas do século XIX, mas sem romper de todo o elo com as mesmas, Raul Brandão publica em 1903 o romance *A Farsa*, cuja narrativa traz a história da personagem Candidinha, uma velha que, por seus fracassos e desgraças no decorrer de sua longa e miserável trajetória, culpa a todos aqueles e aquelas que tiveram melhor sorte do que ela. Daí por que, sob a farsa de uma postura aparentemente humilde e subserviente e bajuladora, dedica-se a promover a discórdia e a tragédia na vida das pessoas e famílias das quais inveja a posição social, econômica e de poder. Tal conduta sua, de revolta contra os ricos e poderosos, nada tem que ver com qualquer senso de justiça social ou coisa semelhante. Trata-se de puro ódio, rancor e desejo de vingança. Nada mais. Tanto que, em seus monólogos, ela mesma confessa que seu grande sonho na vida era ser rica para poder calcar aos pés os outros. Em momento algum manifesta qualquer projeto ou sequer desejo de transformação da sociedade em algo decente e melhor. “Desde pequena que sinto isto a remoer-me sem descanso, dia e noite, sempre. A inveja é um veneno que me tem azedado toda a existência”. (BRANDÃO, 1984, pp.95-96). Ela não se importa nem um pouco com os pobres, nem que a sociedade seja desigual ou injusta, desde que ela esteja no lado rico e poderoso. Como está situada entre os desfavorecidos, daí sua raiva. Até mesmo o seu filho, ela o cria deliberadamente para que seja uma máquina inumana útil na execução de seus planos de desgraça e vingança. Diz o narrador do romance: “Viera a velhice, podia seguir-se-lhe a morte que lhe restava o filho, a quem dera o ódio em vez de leite. Criara-o, mais do que com amor, para a vingança”. (BRANDÃO, 1984, p.96). Premeditadamente ou não, a velha chega a ir matando pouco a pouco pessoas que absolutamente nada de mal lhe haviam feito, como a jovem Sofia, simplesmente porque nascera rica, e a quem Candidinha, antes de levar à morte, leva à desgraça em vida com a cumplicidade de seu filho Antoninho. Destino igual tem sua nora, que, de tanto sofrer sob a tirania doméstica da velha, acaba ficando cega. Respondendo a Sofia como ficara cega, ela diz: “— Chorei tanto que ceguei!”. Ambas

terminam morrendo juntas, após o longo calvário que Candidinha, aproveitando-se de terríveis circunstâncias, lhes impusera.

De modo a revelar com nitidez e precisão o perfil psicológico das personagens, Raul Brandão as desenha explorando violentos contrastes morais entre elas. Joana por exemplo, empregada doméstica na residência do pai de Sofia (o comerciante Anacleto), é também uma mulher que atravessou em seu viver desgraças tão grandes ou ainda maiores do que as de Candidinha; todavia, de forma alguma tornou-se uma criatura amargurada e que culpa a todos por seus infortúnios. Ao contrário, é alguém que demonstra não apenas uma elevada moralidade como também uma grandeza espiritual de algum modo próxima da santidade. Ou seja, as circunstâncias são idênticas, mas as respectivas reações a elas revelam pessoas diametralmente opostas no que tange ao caráter. O que significa que a veemente defesa que Raul Brandão faz dos pobres nem por isso o leva a entregar-se a qualquer espécie de maniqueísmo fácil na representação dos indivíduos e da sociedade. Noutras palavras, não é porque uma personagem é pobre que ela é talhada por Brandão como alguém bom e que é vítima dos ricos, nem é tampouco por ser rica que será modelada como alguém mau e que é carrasco dos pobres. O romance *A Farsa* (1903) comprova tal procedimento brandoniano na medida em que Candidinha, que é pobre, é uma pessoa de caráter hediondo, enquanto Sofia, que é rica, tem a mais elevada índole moral. Sofia, que é de origem abastada, acaba caindo em desgraça justamente por obra de Candidinha, que é de origem humilde. Portanto, uma rica que se torna vítima e uma pobre que se revela algoz.

Importante lembrar que esses contrastes radicais na esfera psicomoral é ainda um eco, uma dimensão não pictórica do intenso contraste entre luz e sombra, claro e escuro, que vem do Barroco ao Expressionismo, assim como a descrição distorcida e deformada das paisagens e da realidade concreta em geral, tornando-as assim metáforas do que vai na alma das personagens e na mente do narrador. Não por acaso o narrador de *A Farsa* a certa altura exclama:

A história destes seres [...] revela-a o claro-escuro melhor que nos quadros de Rembrandt, deformando os tipos, exagerando-lhes as papeiras e os gadanhos, avolumando-lhes as barrigas inchadas, os seios engelhados e todas as deformidades com ferocidade e grotesco, até ao ponto de nos mostrar a nu almas trágicas de monotonia e rancores [...] **A sombra é um grande pintor.** (BRANDÃO, 1984, pp.23-24). [grifo nosso].

No que se refere à dimensão filosófica dessa obra, Raul Brandão confere ao sofrimento humano todo um salutar valor, como instrumento de redenção, a depender de qual

venha a ser, naturalmente, a atitude tomada por quem sofre. Conforme acabamos de ver em Joana e em Candidinha, o mesmo sofrimento levou uma a santificar-se e a outra a demonizar-se cada vez mais. “Há a desgraça e a dor. **A dor, às vezes, salva: passa como um cataclisma e redime**; a desgraça, não.” (BRANDÃO, 1984, p.94). [grifo nosso]. Essa compreensão acerca de um sentido existencial no sofrimento e na dor, aproxima a cosmovisão do escritor português do entendimento que tem o escritor russo Dostoiévski (1821-1881) a respeito da mesma questão. Em seu romance *Crime e Castigo*, de 1866, o protagonista Raskolnikov, após cometer dois homicídios, é aconselhado por Sônia — sua namorada e depois esposa — a entregar-se à Justiça, pagar pelo duplo crime cometido e assim redimir-se por meio de um sofrimento justo e merecido.

Ele ficou surpreso e até pasmo com o inesperado entusiasmo dela.
 — Estás falando dos campos de trabalho forçado, Sônia? Para eu me denunciar, é isso? — perguntou com ar sombrio.
 — **Assumir o sofrimento e redimir-se, é isso que é preciso.**
 — Não! Não vou até eles, Sônia.
 — E viver? Como vais viver? Vais viver com quê? Exclamou Sônia. — Por acaso isto te será possível agora? E como vais conversar com tua mãe? (DOSTOIÉVSKI, 2016, p.426). [grifo nosso].

Apesar da relutância inicial, Raskolnikov acaba seguindo o conselho de Sônia, entrega-se e dá início à sua redenção por meio da penitência pelo crime praticado. Ainda que os enredos das duas narrativas sejam evidentemente distintos entre si, o romance de Raul Brandão e o de Dostoiévski tocam-se filosoficamente nesse ponto.

Uma das marcas fundamentais da personalidade de Raul Brandão, e consequentemente da sua obra, sempre foi uma profunda preocupação para com os pobres e desvalidos. Mais do que preocupação, um verdadeiro senso de compromisso, firmemente assumido, perante as camadas mais desfavorecidas e marginalizadas do corpo social.

E é da gente ignorada que levo as maiores impressões da existência. Foram os pobres que me obrigaram a pensar — foi a série de figuras toscas que encontrei na estrada, duma realidade tão grande que nunca consegui afastá-las da minha alma. Ainda hoje desfilam diante de mim os vivos e os mortos... Não posso esquecê-los: parece que todos eles esperam alguma coisa de mim. (BRANDÃO, 2017, p.426).

Assim, em 1906, com carta-prefácio do poeta Guerra Junqueiro, vem a lume o romance *Os Pobres*, consolidando mais uma das características da literatura de Raul Brandão: a abordagem de questões sociais juntamente com questões de ordem psicológica, existencial e metafísica. O livro não é um romance convencional — e nisso também antecipa a ficção

contemporânea — na medida em que não há uma narrativa de fluxo contínuo e linear, do início até o fim. O que há são relatos, meditações, microensaios, crônicas e descrições que vão se sucedendo sobre um pano de fundo comum, que é, neste caso, a vida das pessoas pobres e miseráveis e os submundos em que arrastam suas precárias existências. Precárias e no entanto ricas em experiência e sabedoria, ao menos no caso das personagens que conseguem extrair de sua tragédia cotidiana lições do mais alto valor. Um desses personagens é o Gabiru, uma espécie de filósofo popular, figura recorrente na obra brandoniana. Talvez um alter-ego do próprio escritor, já que é possível mapear aspectos do pensamento de Raul Brandão — segundo o confirmam suas memórias — pelas falas desse instigante personagem em cujas reflexões se põe a sondar a condição humana, desde as questões socioeconômicas, morais e políticas, até às de ordem existencial e metafísica, espiritual e religiosa. Assim diz o Gabiru em seu livre e espontâneo filosofar:

O homem enredou-se de tal forma na ambição, no ódio, na guerra, que perdeu o sentido da vida — tão simples e tão larga — e que deixou de ver Deus, sempre presente a seu lado. Para encontrá-lo, precisa voltar ao amor das coisas simples e grandes — ao amor dos seus irmãos, da natureza, e abrir seu coração a esse fluido misterioso. [...] Que montão de infâmias! Que montão de crimes! O homem trabalha desesperado, atrás do ouro, da ambição, da vaidade, do sonho vão. Para quê? Para ser desgraçado. Um trabalho férreo e hercúleo — para gritar, e encontrar-se ao fim, a dois passos da cova, com inutilidades, carregado de dores e de opróbrios. (BRANDÃO, 2001, pp.182-183).

Mediante o descontínuo fio que o narrador vai tecendo, diferentes palcos do teatro social nos são apresentados: lares dignamente humildes; o meretrício e a dura vida das prostitutas, sujeitas a todo tipo de violência; o hospital, de onde muitos enfermos já não voltarão vivos. E em tudo isso a oniausência do Estado, completamente alheio e indiferente à sorte de tamanha legião de humilhados e ofendidos. Sofia, que vimos em *A Farsa* (1903) como uma moça rica, em *Os Pobres* (1906) surge como uma moça pobre. Não é exatamente a mesma mas assemelha-se bastante com a anterior, daí certamente a razão de terem o mesmo nome, significando assim manifestações de um mesmo arquétipo humano. Fato igual se dá com vários outros personagens brandonianos, entre os quais a figura do Gebo, que faz em *Os Pobres* sua primeira aparição, como um pai dedicado mas que cai em desgraça depois que morre-lhe a esposa. Não podendo mais trabalhar, passa a esmolar pelas ruas. Até que, tombando doente e acamado, não podendo mais nem sequer pedir esmolas, então sua filha, Sofia, num gesto de desespero entrega-se à prostituição a fim de poder sustentar a si mesma e ao inválido pai, sem aposentadoria nem qualquer outro espécie de apoio por parte do Estado.

Exatamente aqui se dá outra significativa confluência entre Raul Brandão e Dostoiévski, novamente com sua obra *Crime e Castigo* (1866). Vejamos. Conforme acabamos de expor, no romance *Os Pobres* (1906), do escritor português, a personagem Sofia se prostitui por necessidade extrema de sustentar o Gebo, seu pai, mas não se deixa corromper moralmente em momento algum; permanece interiormente intacta e pura.

Todos os dias desaparece alguma das mulheres levada para o Hospital. Mas cantam, cantam sempre. Sofia sorri resignada. Na vida que lhe resta? O Gebo a sustentar. Todas as manhãs sobe à mansarda onde o velho dorme, levando-lhe pão, que ele mastiga com um nó na garganta. Olha-a com lágrimas e só diz: — Filha! (BRANDÃO, 2001, p.163).

Da mesma forma, no romance *Crime e Castigo* (1866), de Dostoiévski, a personagem Sônia também se prostitui por necessidade extrema de sustentar a seu pai, Marmieládov, e a seus irmãos pequenos, mas nem por isso se deixa corromper moralmente, em momento algum; permanece interiormente intacta e pura.

Não obstante, mais uma vez lhe ficou claro que Sônia, com seu caráter e com aquele nível de evolução que atingira apesar de tudo, jamais poderia continuar nessa vida. [...] Via-se que toda essa ignomínia só a tocava mecanicamente; em seu coração não havia ainda penetrado nenhuma gota da verdadeira perversão: isso ele percebia; ali, em pé diante dele, ela era real... (DOSTOIÉVSKI, 2016, p.329).

Convém salientar que, além da índole semelhante e de trajetórias coincidentes, ambas as personagens têm na verdade o mesmo nome, uma vez que o nome Sônia nada mais é do que um apelido, uma variação do nome Sofia, ou Sófia, sendo Sófia Semionóvna Marmieládova o verdadeiro e completo nome da Sônia de Dostoiévski, conforme é mencionado em outras passagens de *Crime e Castigo* (1866).

Dostoiévski e Raul Brandão, ao relatarem a ida de suas respectivas Sofias à prostituição, devido à extrema miséria, aproximam-se assim do Naturalismo, com as circunstâncias determinando o destino humano. Prevalece então, num primeiro instante, o determinismo do contexto sobre a vontade humana. No entanto, ambos se afastam radicalmente desse mesmo Naturalismo na medida em cada uma das duas Sofias, mesmo vivendo no meretrício, convivendo com bandidos, cafetões e cafetinas, não cedem jamais às pressões do meio hostil e criminoso em que vivem, permanecendo absolutamente sem mácula de espécie alguma, com uma integridade ética e espiritual a toda prova. Isto é, o ambiente ruim não lhes determinou, de modo algum, o caráter nem a índole moral. Prevaleceram portanto, no fim das contas, o livre-arbítrio, a escolha própria e a responsabilidade individual,

sobre o determinismo do meio social e das circunstâncias econômicas. Não foi certamente sem razão que ambos os escritores lhes deram um nome que etimologicamente significa sabedoria. É típico e recorrente no Expressionismo esse rompimento com o paradigma estético e filosófico das escolas realista e naturalista. Dessa forma, a trajetória dessas duas personagens, de mesmo nome, assinala outro importante ponto de contato entre o pensamento de Dostoiévski e o de Raul Brandão.

Assim como em *A Farsa* (1903), o Expressionismo se manifesta em *Os Pobres* (1906) na descrição de cenários e situações muito mais a partir da visão das personagens do que de como tais cenários e situações são objetivamente, assim como no valor alegórico que é atribuído à árvore, ao hospital e a outras coisas aparentemente comuns e banais. E por fim, na radiografia do hediondo e do grotesco não apenas de certas cenas e paisagens da realidade externa, isto é, dos submundos visíveis e concretos que são palco das histórias narradas, como também o grotesco e o hediondo — invisíveis porém bem reais — no interior do próprio ser humano, razão pela qual a sociedade, por conseguinte, resulta igualmente hedionda e grotesca. Daí por que o filósofo popular Gabiru lembra muitas vezes um profeta que clama no deserto, como quando diz, por exemplo: “Todo homem que nasce deve ter seu quinhão de terra — seu sustento e sua cova. O pão de cada dia deve granjeá-lo com o suor do seu rosto.” (BRANDÃO, 2001, p.183).

Conforme assinalado há pouco, em Raul Brandão a temática social nunca se restringe à dimensão sociológica; esta, por mais relevante que seja para o autor, sempre vem sobposta às questões existenciais. Tanto o narrador quanto o filósofo Gabiru, e alguns outros personagens, não se limitam a protestar contra as injustiças e desigualdades que geram tanta pobreza e tanta gente pobre, muito menos a falar dos pobres apenas em sentido geral. Para além de uma coletividade abstrata, eles reflexionam acerca do medo e da agonia, do desespero e da angústia que afligem o indivíduo concreto, de carne e osso e sangue, enquanto sujeito da existência, e não simplesmente “o ser humano em geral” como conceito. Esse é um dos pontos que aproximam Raul Brandão do Existencialismo, não como uma doutrina ou um dogma — já que nunca professou tal filosofia como um credo, nem na condição de militante — mas como uma postura frente à realidade, especialmente nesse início do século XX e, portanto, em plena avalanche da Era Finissecular. Eloísa Porto Corrêa (2014) assim esclarece:

Nas obras dessa fase expressionista de Brandão, por causa da busca dessa “expressão extraordinária” e dessa “outra luz” que ilumine “as figuras humanas”; os traços realistas-naturalistas da primeira etapa “não novista” são gradativamente substituídos pela análise da *psique* de personagens e narradores, das relações

interpessoais, sociais e políticas entre personagens; bem como pela análise da existência humana, que inspiram no narrador interrogações filosófico-existenciais, posteriormente retomada pelos existencialistas.(p.68).

Dessa forma, entrelaçadamente aos recursos técnicos e estéticos do Expressionismo, como a descrição distorcida da realidade segundo o que vai no interior das personagens, essa perspectiva filosófica de tendência existencialista — já presente nos livros de Brandão comentados antes — ganha todavia ainda maior relevo, bem como contornos mais nitidamente definidos, a partir de sua obra *Húmus*, publicada em 1917, e depois, em sua versão definitiva, em 1926. Situá-lo como romance é insuficiente para classificá-lo, se é que se pode tão facilmente classificá-lo como de um gênero específico, tendo em vista que o caráter multigênera — evidente ou esboçado em obras anteriores — aqui aparece em sentido pleno. Embora se estruture sob a forma de um diário, *Húmus* contém passagens ensaísticas, reflexões filosóficas e prosa poética, com a voz do narrador por vezes se fundindo (e se confundindo) com a voz de algumas personagens, além do uso do monólogo interior e do discurso indireto livre, aproximando-se já de outro recurso expressivo tipicamente contemporâneo: o fluxo da consciência.

Pensando em termos de modernidade líquida, como sugere Bauman, parece-nos quase improvável que a arte literária do século XX não chegasse ao ponto de liquefazer o romance, de tirar-lhe a armação e deixá-lo só em ideias, em problemas, gritando os conflitos humanos de um tempo que também aboliu as barreiras e as sólidas configurações da sociedade do século anterior. (RIOS, 2013, p.71).

O próprio título do livro já nos remete a esse processo de desintegração da civilização, das sociedades, das utopias, do indivíduo humano mesmo (e consequentemente do romance) na medida em que *húmus* significa material orgânico decomposto ou em decomposição. Mas apesar disso, ou por isso mesmo, é exatamente o *húmus* aquilo que revigora o solo, que aduba e fertiliza a terra para novos frutos florescerem. De modo que talvez a radiografia implacável que o livro faz da condição humana e de sua miséria social e existencial não seja de todo pessimista. As situações que se desdobram ao longo do livro têm lugar em uma vila cujos habitantes seguem há anos, há séculos, inexoravelmente o mesmo estilo de vida arrastado e medíocre. “Na aparência é a insignificância a lei da vida; é a insignificância que governa a vila.” (BRANDÃO, 2017, p.15). A vila, que parece não estar situada em nenhum país específico, por isso mesmo pode situar-se em qualquer lugar; é um microcosmo do mundo, uma metonímia de qualquer sociedade que tenha se estagnado. “A vila é um simulacro. Atrás desta vila há outra vila maior.” (BRANDÃO, 2017, p.28). Entre as personagens, algumas têm

nomes comuns: Adélia, Pires, Teodora, Úrsula, Teles. Outras, porém, são denominadas segundo algum traço predominante em sua personalidade: Dona Soberba, Dona Insolência, Dona Ninharia. “Elas estão associadas ao caráter moral que se manifesta nos nomes que as definem.”(TOFALINI, 2014, p.164). Joana, importante personagem do romance *A Farsa*, reaparece em *Húmus*, com o mesmo perfil psicomoral e semelhante trajetória de abnegação, bem como de ingratidão da parte dos beneficiários do seu sacrifício cotidiano. Todavia, jamais fizera algo almejando gratidão ou recompensa.

Em *Húmus* os fatos que são narrados (a doença de um, o enterro de outro) são como notícias que vão correndo de boca em boca, sem formarem uma linha de continuidade entre si. Há, inclusive, capítulos quase totalmente preenchidos de reflexões existenciais. Tal é o caso dos quatro capítulos intitulados *Papéis do Gabiru*. Com um mínimo de novelo narrativo, tomamos ciência de que, sob o peso do remorso em relação à mulher amada, de cuja morte sente-se culpado, o Gabiru empreende considerações filosóficas acerca dos mais variados assuntos.

Nós não vemos a vida — vemos um instante da vida. Atrás de nós a vida é infinita, adiante de nós a vida é infinita. [...] O mundo é um grito. Onde encontrar a harmonia e a calma neste turbilhão infinito e perpétuo, neste movimento atroz? O mundo é um sonho sem um segundo de paz. A dor gera dor num desespero sem limites. [...] Toda a vida está por explorar: só conhecemos da vida uma pequena parte — a mais insignificante. E o erro provém de que reduzimos a vida espiritual ao mínimo, e a vida material ao máximo. (BRANDÃO, 2017, pp.274-275).

As meditações sobre a condição humana, sobre a vida e a morte, acrescidas de indagações sobre o sentido (ou o não sentido) da existência, acabam por levar o narrador, por sua vez, a se interrogar a respeito do(s) mistério(s) de Deus e as consequências existenciais decorrentes de haver ou não um Criador. Assim, em diálogo com a sua própria consciência, o narrador conclui:

A questão suprema é esta e só esta: Deus existe ou Deus não existe. Se não há Deus, a vida, produto do acaso, é uma mistificação. Aproveitemo-la para satisfazer instintos e paixões. Se Deus não existe, não há força que me detenha. Não há palavras, nem regras, nem leis. Tudo é permitido. [...] Oh, ponhamos a questão, consciência: se Deus não existe tu não és senão um estorvo, meia dúzia de regras aprendidas ou herdadas! Ponhamos enfim a questão com toda a clareza, porque este é o único problema que me importa e que te importa resolver. (BRANDÃO, 2017, p.93). [grifo nosso].

Em resumo, segundo entende o narrador brandoniano de *Húmus*, essa obra de Raul Brandão publicada nos começos do século XX: “se Deus não existe, tudo é permitido”.

Rigorosamente a mesma constatação a que havia chegado Ivan Karamázov, personagem de Dostoiévski em seu romance *Os Irmãos Karamázov*, publicado algumas décadas antes, no final do século XIX. De modo que ambos os livros situam-se, igualmente, em plena Era Finissecular.

E mais: então não haverá mais nada amoral, **tudo será permitido**, até a antropofagia. Mas isso ainda é pouco, ele [Ivan Karamázov] concluiu afirmando que, para cada indivíduo particular, por exemplo, como nós aqui, que não acredita em Deus nem na própria imortalidade, a lei moral da natureza deve ser imediatamente convertida no oposto total da lei religiosa anterior, e que o egoísmo, chegando até ao crime, não só deve ser permitido ao homem mas até mesmo reconhecido como a saída indispensável. (DOSTOIÉVSKI, 2012, p.110). [grifo nosso].

Tais postulados em comum entre o pensamento de Dostoiévski e o de Raul Brandão só vêm a confirmar, ainda mais, a pertinência do que Eduardo Lourenço (2001), em seu ensaio *Cultura portuguesa e expressionismo*, diz a respeito dessa convergência filosófica entre os dois escritores.

Com efeito, o singular “expressionismo” da obra de Raul Brandão revela, ao mesmo tempo — via Dostoiévski —, da glosa nórdica da angústia, do pesadelo e da morte, e da sua transfiguração *crística*, antinietzscheana, com a sua piedade quase horrível por tudo quanto existe circunscrito pela morte e gritando mais alto do que a própria morte pela loucura suprema de a abolir. (p.33).

Ao oferecer-nos a perspectiva de *Húmus* como um romance lírico ao invés de narrativo, Luzia Aparecida Berloff Tofalini (2014) argumenta:

A visão romântica dostoiévskiana do demoníaco que existe em cada ser humano oferece parâmetro de comparação com diversas personagens brandonianas, nas quais, por meio de uma decomposição em camadas, a alma é desnudada, permitindo ver as contradições humanas. (p.166).

Roger Cardinal (1984) aponta Dostoiévski como um dos principais precursores do Expressionismo (p.12). Posição essa corroborada por R.S.Furness, que, ao assinalar a considerável contribuição de Dostoiévski para a mentalidade expressionista, relata que entre 1900 e 1925 os livros do escritor russo exerceram verdadeiro fascínio em muitos escritores europeus, e que, se num primeiro momento os naturalistas o louvaram como autor realista, devido à sua aguda abordagem da pobreza e dos marginalizados, por outro lado, já no período expressionista, a ênfase em sua obra mudou de foco, passando a incidir muito mais sobre os aspectos psicológicos, irracionais e metafísicos de sua literatura, levando-o assim a ser

reverenciado como psicólogo do crime e hábil explorador das condições patológicas do ser humano. (FURNESS, 1990, pp.18-19). Da mesma forma, a importância de Dostoiévski para o desenvolvimento do Existencialismo em si — o qual acabou por resultar numa das mais influentes linhas da filosofia contemporânea — é igualmente considerável. O filósofo francês Jean-Paul Sartre (2014) é quem a explica, em seu opúsculo *O existencialismo é um humanismo*.

Dostoiévski escrevera: “Se Deus não existisse, tudo seria permitido”. É este o ponto de partida do existencialismo. De fato, tudo é permitido se Deus não existe, consequentemente, o homem encontra-se desamparado, pois não encontra nem dentro nem fora de si mesmo uma possibilidade de agarrar-se a algo. Se, com efeito, a existência precede a essência, nunca se poderá recorrer a uma natureza humana dada e definitiva para explicar alguma coisa; [...] **se Deus não existe não encontraremos à nossa disposição valores ou ordens que legitimem nosso comportamento.** (p.24). [grifo nosso].

Entretanto, ao investigar de que maneira(s) o Existencialismo se manifesta na obra e no pensamento de Raul Brandão, Luzia Aparecida Berloff Tofalini (2014) adverte:

A filosofia existencial de Húmus, embora estruturada na dúvida e na incerteza, exige a destruição de todas as filosofias positivistas que desconhecem as necessidades espirituais do ser humano. No seu lugar, exige uma filosofia da existência que confira pleno sentido à vida [...] A filosofia da existência de Húmus coloca-se no inverso do absurdo de Kafka, de Camus e da Náusea, e embora denuncie o absurdo da existência e antecipe o achado sartriano [...] permanece a esperança de que, por fim, exista um Deus-Pessoa, Absoluto, que possa plenificar o “eu” e que confira sentido a toda gama de absolutos e relativos. (p.167).

Devido a essa abertura para o transcendente, mesmo ao risco de perguntas sem respostas, ou de respostas em silêncio, talvez então o existencialismo brandoniano se aproxime mais do existencialismo cristão do pensador dinamarquês Søren Kierkegaard (1813-1855), cuja perspectiva filosófica não exclui a transcendência nem a busca de diálogo com a mesma. Além do mais, é imensa a importância de Kierkegaard para o Expressionismo.

Em Kierkegaard, a reeminência é da realidade vivida, da subjetividade sempre chamada a se autossustentar e a se autolegitimar em meio ao mundo que a cerca e que não se dissolve numa racionalidade prévia. [...] Percebe-se aqui, nitidamente, uma valorização de elementos subjetivos vividos em oposição a uma objetividade fria de qualquer teor. Muito dessa valorização de uma subjetividade ativa e apaixonada em meio à infinitude das circunstâncias da realidade e de seus desafios pode ser encontrada, mais tarde, na obra dos mais importantes expressionistas em vários campos de atividade. (SOUZA, 2002, pp.88-89).

Em todo caso, trata-se apenas de aproximações, visto que, conforme já sublinhado, ao longo de seu percurso Raul Brandão jamais aderiu formalmente a esta ou àquela vertente do

Existencialismo. De qualquer forma, há em sua obra, entrelaçadamente a essa camada existencialista, toda uma contínua religiosidade, ora evidente ora implícita porém sempre presente. Ao lado da crítica à hipocrisia religiosa (como de resto a todo e qualquer tipo de hipocrisia), e com alguns personagens e narradores debatendo-se agonicamente entre a fé e a dúvida, há em Raul Brandão uma religiosidade cristã que atravessa toda a sua trajetória e que se faz nítida em diferentes aspectos de sua literatura, como na trajetória da personagem Joana, que santifica-se pela doação de si mesma aos outros, bem como na de Sofia e a Cega no romance *A Farsa*, que santificam-se através do martírio. “Joana, Sofia e a Cega são as ‘pobres mulheres do povo’ santificadas, martirizadas em *A Farsa*, na esteira do paradigma cristão do comportamento feminino: Maria.” (CORRÊA, 2014, p.82). Tal religiosidade manifesta-se ainda em sua vigorosa tomada de posição em defesa dos mais pobres, miseráveis e desfavorecidos em geral, aos quais sempre deu vez e voz, assim como nos princípios subjacentes a seus ideais de justiça social.

Espero no que aí vem, e que sinto que contém uma grande verdade — a verdade eterna. Espero pelo dia — mesmo na cova o espero — em que acabe a exploração do homem pelo homem. Espero pelo dia em que a instrução seja realmente gratuita e obrigatória para todos — e o ensino religioso. Quero o culto de Deus vivo nas escolas. Espero que a terra seja de quem a cultiva. É absurdo possuir a terra como quem tem papéis para receber os juros. [...] Mais justiça e mais pão para todos. Mais Deus para todos. [...] Compreendo a ação dos santos e dos heróis, a ação pelo bem e pelo cristianismo — a grande ação. O resto é balbúrdia. (BRANDÃO, 2017, p.437).

Já de sua profunda reverência pela figura pessoal do Cristo, ele assim deu testemunho no livro *Vale de Josafat*, terceiro volume de suas memórias:

Foi ela quem me falou pela primeira vez naquele pobre, que costuma entrar pela porta dos desgraçados adentro, quando menos se espera, e se senta ao pé do lume: — Assim andava o Senhor pelo mundo!... E eu fugia para o fundo do quintal, para sonhar com ele. Nunca mais deixei de amar a solidão nem de ver esse pobre extraordinário que me tem acompanhado até à velhice. (BRANDÃO, 2017, p.515).

Sem que pretendamos evidentemente esgotar tal questão, mas apenas demonstrar à luz de quais paradigmas sua dramaturgia veio a florescer, eis que ficam assim delineadas as linhas gerais da orientação estética e filosófica de Raul Brandão. Vejamos então de que modo(s) elas se manifestam em seu teatro, isto é, nomeadamente nas peças *O Gebo e A Sombra* (1923) e *O Avejão* (1929).

3.2 O GEBO E A SOMBRA: DU(EL)O DE CONTRASTES

Mais do que construir uma peculiar dramaturgia, de relevante contribuição para a literatura e para o teatro de língua portuguesa, Raul Brandão chegou a formular uma teoria própria sobre como o teatro deve constituir-se, de maneira que o palco possa ser ao mesmo tempo tribuna, no sentido de não ser mero entretenimento e sim um espetáculo capaz de impactar poderosamente o espectador, a ponto de provocar-lhe reflexões e questionamentos, que de outro modo talvez jamais fossem suscitados.

O próprio Raul Brandão expunha, em seus artigos no *Correio da Manhã*, o que deveria ser, para ele, o drama moderno. [...] Para o autor, a arte dramática deveria utilizar recursos simples e o drama deveria prezar a síntese, com apenas um ato ou mesmo uma única cena. O fundamental para Brandão era o debate de um problema social ou psicológico; era exprimir a dor, abalar a personalidade do espectador, fazer sonhar ou pensar. (IVORRA FILHO, 2014, p.109).

Embora não esteja estruturada em um único ato, muito menos em uma única cena, nem seja tampouco uma síntese de algum tema específico e sim o desdobramento de diferentes temas que se entrelaçam, *O Gebo e A Sombra* (1923) se revela fiel ao projeto dramático acima mencionado, na medida em que, no decorrer de seus quatro atos e de suas numerosas cenas, promove de fato todo um debate de problemas sociais, existenciais, psicológicos e morais, através do qual exprime a dor, o medo, a angústia e o desespero de personagens situadas em diversos tipos de situação-limite, o que confere a suas vidas a mais densa atmosfera de pesadelo. Nesse caso, um pesadelo do qual não se tem como acordar, já que se trata de um pesadelo real. De tal maneira que uma peça teatral assim elaborada tem plenas condições de realmente abalar a personalidade dos espectadores, e de fazê-los sonhar e pensar, bem como de tomar posição e agir.

Entre as questões sociais há o desemprego, a exploração econômica, a perda da casa própria, a miséria, o assédio moral. Entre as questões existenciais: a dor e o medo, o desespero e a angústia, além de tédio, amargura e rotina asfixiante. E há ainda entrechoques éticos e morais: honra e honestidade *versus* desonestidade e crime, com a responsabilidade individual pela tomada de decisões. Todos esses temas transcorrem simultaneamente, entrelaçados ao longo dos quatro atos do drama. Acerca das temáticas sociais abordadas na peça, convém mencionar que não há, em todo o texto, qualquer caráter panfletário. O dramaturgo fala o tempo todo em nome do ser humano e não de um nem de outro partido político, tampouco de qualquer corrente ideológica específica. Como em outras obras suas,

também aqui a tomada de posição em defesa dos pobres não implica em nenhum tipo de recorte maniqueístico segundo o qual os pobres são necessariamente bons, em contraste com os não pobres, que seriam maus. De modo algum. Todos os personagens da peça são pessoas pobres e entre eles há não apenas bons e maus, honestos e criminosos, como também o bem e o mal, o defeito e a virtude dentro duma mesma personagem. Exatamente como na vida real. A luz e a sombra que há dentro de todos nós.

O *Gebo e a Sombra* apresenta o conflito ético e existencial entre duas personagens, marcando uma tensão dual no interior da obra, posto que o *Gebo*, homem pobre e honesto que trabalha como cobrador na empresa *Companhia Auxiliar*, entra em conflito direto com a delinquência de seu filho, *João*, acertadamente qualificado como a sombra que se avoluma atrás do *Gebo*, este mais uma personagem humilde da extensa galeria de trapeiros e vencidos que Raul Brandão figurou e deu voz. Também a metáfora da sombra pode significar essa outra vida, sempre por ser vivida e quase utópica, à qual o escritor se refere em quase toda sua obra ou ainda esse despertar de consciência dos homens, num embate ontológico e metafísico, como sublinha, por diversas vezes, no *Húmus*. (RIOS, 2014, pp.118-119).

Há quem considere a dramaturgia de Raul Brandão uma dramaturgia tchekhoviana, crendo-a intimista e supostamente pautada na ausência de acontecimentos. “O teatro de Raul Brandão é um teatro tchekhoviano, [...] um teatro feito da ausência de acontecimentos, intimista.” (NOTA..., 2003, p.13). Um teatro intimista talvez, pelo menos até certo ponto. Entretanto, não se pode dizer que é um teatro desprovido de acontecimentos. Essa impressão vem certamente do fato de não haver acontecimentos espetaculares, de grandiloquência épica. Porém isso ocorre justamente por Raul Brandão privilegiar os micro-acontecimentos, tantas vezes omitidos — intencionalmente ou não — em outras dramaturgias. Assim, a cada cena Brandão vai nos mostrando o quão dramáticos e repletos de significados são os diálogos ao redor de uma mesa, ao pé de um fogão ou à luz de um candeeiro, bem como os monólogos no solitário desespero de cada um; e quantas tragédias encerram o cotidiano da vida comum, tantas vezes definida como vazia e banal, quando em verdade mesmo esse vazio e essa banalidade também são muitas vezes pesadelos terrivelmente trágicos. As próprias obras do contista e dramaturgo russo Anton Tchekhov (1860-1904) não são tampouco desprovidas de enredos e acontecimentos como tanto se convencionou sustentar.

O “além do realismo” também se manifesta na técnica de Tchekhov. Não é, como acreditavam por volta de 1920 os admiradores da sua discípula Katherine Mansfield, um “contista sem enredos”. Sabe inventar enredos ótimos. Mas o enredo, nos seus contos, é menos importante do que a atmosfera, “aquilo que não se vê e no entanto existe”. O mesmo super-realismo marca a dramaturgia tchekhoviana. Suas peças, que foram bem comparadas a “diálogos de Maeterlinck, representados em cenários

de Ibsen”, têm enredo, mas o enredo não importa. O que importa acontece dentro das personagens, em paisagens psíquicas; e com isso, Tchekhov também já está além do realismo. Influenciou profundamente o teatro moderno. (CARPEAUX, 2010, p.2148).

É exatamente o mesmo que ocorre com *O Gebo e A Sombra* e outras peças da dramaturgia de Raul Brandão. Têm enredos, sim, mas o que importa é muito mais a atmosfera em que se movem (ou se ficam paralisadas) as personagens. Noutras palavras, mais importante do que os fatos é o impacto dos fatos em cada personagem. Algo totalmente coerente com os postulados da estética expressionista.

É importantíssima a rubrica inicial, logo no primeiro ato, uma vez que ela é quem vai definir o cenário e a ambientação de toda peça, com a única ressalva de que, no quarto e último ato, o mesmo cenário, três anos depois, encontra-se ainda mais pobre do que antes. E a rubrica que define a configuração cênica de *O Gebo e A Sombra* diz: “Casa pobre com janelas e duas portas ao fundo, uma para a rua e outra para a cozinha. Mesa com livros de escrituração comercial. **Inverno**. Cinco horas. **Anoitece**.” (BRANDÃO, 2003, p.21). [grifos nossos]. O fato de o drama se passar no inverno e durante a noite parece assumir duas acepções: uma em sentido literal, cronológico, outra de natureza simbólica, com valor de metáfora, significando não meramente uma etapa do dia (a noite) nem uma das quatro estações do ano (o inverno) e sim todo e qualquer período ruim, doloroso e de desgraça na vida de um indivíduo, de uma família, de uma sociedade. Consequentemente, um tipo de tempo nem um pouco cronológico, pois que atravessa todas as estações, ano após ano, sob a contínua ameaça de jamais findar.

Embora o cenário da peça seja todo ele de caráter realista/naturalista, uma vez que reproduz uma residência comum, como milhares de outras casas da vida real, e não alguma casa situada em alguma espécie de reino da fantasia, ainda assim o Expressionismo se faz presente em tal cenografia, através da atmosfera soturna, o ambiente em claro-e-escuro (mais escuro do que claro) em que os rostos são menos vistos do que vislumbrados por meio da tênue e vacilante luz do candeeiro, o que faz com que semelhem vultos na escuridão bem mais do que figuras plenamente nítidas. Nesse sentido, o realismo/naturalismo cênico acaba se transfigurando sensivelmente devido ao tom escuro e noturno do espaço interno da residência do Gebo e de sua família. “Os expressionistas, comenta sucintamente Edschmid, não tiram fotografias, mas têm visões; a imitação da natureza é totalmente rejeitada em favor da subjetividade ardente.” (R.S.Furness, 1990, p.57). O cenário interno da casa do Gebo, conforme pede a rubrica de Raul Brandão, seria por assim dizer bastante semelhante à tela *Os*

Comedores de Batatas (1885) de Vincent van Gogh (1853-1890), quase como se a tela tivesse sido executada antecipadamente para ilustrar a peça teatral que viria décadas mais tarde. Colocar a ilustração de *Os Comedores de Batatas*.



Figura 6. *Os Comedores de Batatas*, de Vincent van Gogh, óleo sobre tela, 1885. (https://pt.wikipedia.org/wiki/Os_Comedores_de_Batata)

Por vezes, as conversações em casa do Gebo, entre seus parentes e visitantes, parecem mais monólogos entre diferentes solidões, o que é outra marca expressionista: diálogos em que as falas não são necessariamente o complemento natural umas das outras, como uma resposta é a complementação lógica de uma pergunta.

O Gebo e A Sombra traz a história de uma família portuguesa nos finais de século XIX e começos do século XX, ou seja, em plena travessia do período finissecular. Trata-se de uma família de condição humilde e de gente honesta, que convive com o drama (com a sombra) de ter um filho criminoso, algo que Doroteia, sua mãe, ainda ignora, pois, para poupá-la de tão pesado choque, os outros parentes escondem-lhe tal fato. Em sua residência pobre, o Gebo e sua família estão reféns de uma angústia atroz, tanto pelo filho João, cujo paradeiro desconhecem, quanto pela própria vida de privações e provações que levam, da qual não

conseguem apreender o sentido último. Razão pela qual Sofia — nora do Gebo e esposa de João — frequentemente profere interrogações sobre qual seria o propósito da existência, e se o sofrimento e o tédio que experienciam cotidianamente, além do profundo vazio que os preenche por completo, têm algum sentido lógico ou não têm simplesmente sentido algum. Tais indagações, vale recordar, já subentendem os questionamentos recorrentes na filosofia existencialista ao se reflexionar sobre a pobreza e a miséria para além das circunstâncias socioeconômicas e políticas, não as ignorando, é claro, mas incluindo-as em toda uma perspectiva existencial e ética, moral e até mesmo metafísica. Mais para si própria do que para qualquer interlocutor, Sofia exclama: “Nem chorar podemos, eu e o velho [...] mas eu fico horas aqui a cismar...” (BRANDÃO, 2003, p. 23).

Mais adiante, em conversa com o Gebo, ela desabafa, lamentando não poder colocar em debate com os outros, talvez com a sociedade inteira, as graves questões que debate consigo mesma: “Há muitas coisas que eu queria saber e discutir e não me atrevo.” (BRANDÃO, 2003, p.29). Ela não entende, entre outras coisas, por que seu noivo João, sabendo que o que faz é mau, ainda assim prefere seguir na senda do crime a ter uma vida decente. É que faz oito anos que João está longe de casa, em endereço ignorado ou mesmo em endereço algum, desde que escolhera a criminalidade como meio e forma de vida. Principalmente porque Sofia, mesmo vivendo sob o mesmo duro e árduo contexto em que vive João — pobreza, desemprego e falta de perspectiva na vida —, nem por isso considera que tais circunstâncias adversas justifiquem que ela passe a cometer crimes. Em conversa com ele, ela deixa isso bem claro. Daí permanente agonia em que a família vive, por não saber onde nem como João está a cada semana, a cada mês, a cada ano: se na prisão ou se cometendo novos crimes. Duas possibilidades igualmente terríveis. Como Doroteia, conforme dito acima, ignora tudo isso, a cada vez que ela pergunta ao Gebo sobre o filho de ambos, ele lhe responde com evasivas ou com mentiras, de modo a poupá-la de mais sofrimentos que ela já tem na vida. Ademais, segundo o Gebo diz a Sofia a certa altura, Doroteia tem problemas no coração, outro motivo então para poupá-la da trágica verdade.

GEBO: — Basta à pobre velha o que tem sofrido. Mente, Gebo, engana-a, mente hoje, amanhã, sempre, passa a vida a mentir, mas que não o suspeite nunca. Nunca! Deixá-la viver os seus últimos dias feliz. Enganada, mas feliz... [...] Diz, diz... Sempre a mentir-lhe... E se tu soubesses o que me custa!... Isto, filha, é pior do que inventar um folhetim todas as noites. Já não sei o que hei de dizer. Ora aguenta, velho, aguenta... Que não o saiba nunca. (BRANDÃO, 2003, pp.26-27).

Doroteia é uma mulher ambiciosa e vaidosa, que, embora na verdade saiba do caminho que o filho escolheu trilhar, finge não sabê-lo e ilude-se deliberadamente, mergulhando na fantasia de que João está apenas conquistando dignamente uma vida melhor do que a sua, a do Gebo e a de Sofia, vidas que ela vê como medíocres e banais. No entanto, como a realidade sempre se lhe impõe à mente, Doroteia então acusa o Gebo de ser indiferente à sorte do filho, por influência da nora Sofia, a quem também acusa. “Eu sei! Eu sei!... Metemo-la em casa, agasalhámo-la, se não fôssemos nós teria morrido à fome porque ninguém queria saber dela. E em paga tirou-nos a afeição do nosso filho.” (BRANDÃO, 2003, p.41). Nesses momentos, Doroteia desejaria sumir no mundo: “Não me sai da ideia. Há dias em que tenho vontade de fugir. Vem-me não sei de onde um impulso de deixar tudo e ir por esse mundo, sem destino.” (BRANDÃO 2003, p.38). Mas, em seguida, entrega-se novamente aos devaneios e fantasias. “Mas se a vida fosse só isto, sempre as mesmas ações, sempre as mesmas palavras, eu morria, eu não podia viver. [...] O que me vale é o que me resta de sonho.” (BRANDÃO, 2003, pp.40-41). Esse refugiar-se nos sonhos, por inadaptação a uma realidade pesada demais para ser suportada, é tema recorrente na obra de Raul Brandão. Entre outras personagens, remete-nos prontamente ao protagonista do romance *História dum Palhaço* (1896).

Em *O Gebo e A Sombra* (1923) também há um artista popular, de algum modo semelhante a um artista circense, mas cuja personalidade nada tem que ver com o palhaço do supramencionado romance. Trata-se de Chamiço, que é um artista de feira, amigo do Gebo e de sua família, e que costuma visitá-los com certa frequência. É um homem fraterno e cordial, que enfrenta a pobreza com certa bonomia, valendo-se da arte como arma e escudo frente a tudo. Em sua conversação, ele se queixa das dificuldades financeiras para montar seus espetáculos, devido à enorme carestia que assola a nação; queixa-se da decadência cultural de sua época, com a consequente queda no gosto artístico por parte do público; e, finalmente, brada contra a situação política do país: “ — Isto de política está cada vez pior. Era preciso um homem de pulso.” (BRANDÃO, 2003, p.62). Não fica claro, todavia, se por “um homem de pulso” ele se refere a alguma espécie de ditador, de quem se espera que resolva tudo com mão de ferro, ou simplesmente a um Chefe de Estado e/ou de Governo que seja sério, enérgico e competente no comando de Portugal.

Em *O Gebo e A Sombra* há nada menos que quatro personagens que já tinham feito parte de outras obras do autor. O próprio Gebo já aparecera no romance *Os Pobres* (1906), assim como Doroteia e Sofia, sendo que esta última também desempenhara relevante papel no

romance *A Farsa*, de 1903. Além deles, temos de novo aqui a figura da Candidinha, com a única diferença de que desta vez ela ocupa um papel secundário, ao passo que lá, em *A Farsa*, ela era protagonista. No entanto, seu caráter é igualmente carregado de ódio e cobiça, inveja e rancor, desejo de domínio e de vingança. Ela mesma o confessa, contemplando a maleta do Gebo repleta de dinheiro da companhia de que ele contador.

CANDIDINHA: — O que está aqui dentro! (*Acaricia a maleta*) Vestido de seda, lambarices, coisas boas. Ai, deve ser um regalo ter dinheiro, muito dinheiro! Até parece que dá calor! Ter dinheiro para mandar nos outros, para dizer: “Faça! Rua! Vá!” Quem me dera ter uma pessoa em quem eu pudesse mandar à vontade! Não tinha contemplações. E dizer que está aqui dentro... eu sei lá!...Tudo!...Tudo!... Regalos, considerações, o mundo todo! Ai, deve ser muito bom ter dinheiro! (BRANDÃO, 2003, p.64).

Algumas cenas depois, em conversa com Sofia, temos outra confissão do seu caráter:

CANDIDINHA: — Um vestido de seda, um chapéu, as suas alegrias, as maiores e as mais pequenas, tudo lhes invejo, tudo! ... Às vezes de tanto invejar fico com uma dor aqui. Até me vem a palpitação. E como eu me alegro quando há desgraça numa casa!

SOFIA: — Não diga isso!

CANDIDINHA: — Então tu pensas que posso ver alguém feliz, eu que nunca tive senão misérias? Eu que nunca comi à minha vontade e que ando vestida de trapos quando nasci para trazer sedas como as outras? Eu cá, ainda que possa, não faço bem a ninguém... Com que cara triste entro numa casa onde aconteceu desgraça! Se tu viesses! Mas cá por dentro vou dizer num repique: “É bem feito! É bem feito! E a minha vontade era dizê-lo cara a cara. Mas não posso... a Candidinha vai, a Candidinha vem, de rastro como a cobra. Até fico doente quando as coisas lhes correm bem. (BRANDÃO, 2003, pp.98-99).

Sofia e O Gebo, que em *Os Pobres* são respectivamente filha e pai, ressurgem agora como nora e sogro. Todavia, o perfil ético e psicológico de cada um se mantém praticamente o mesmo de uma obra para outra, assim como a personalidade de Candidinha, que é nessa obra teatral o mesmo poço de fel e de amargura, de inveja e de rancor que era em *A Farsa*. Até mesmo suas tentativas de induzir Sofia a decair, até ser-lhe idêntica ou ao menos semelhante, também ocorre em *O Gebo e A Sombra*. Tudo isso deixa evidente que tais figuras não são simplesmente personagens e sim arquétipos, algo, aliás, recorrente na estética expressionista, na qual são comuns personagens sem nome, ou nomeados segundo o que quer que representem: uma determinada ideologia, uma classe socioeconômica, uma patologia, um papel social, um período histórico, um conjunto de tradições a ser valorizado ou destruído. Ou ainda uma situação existencial, como o desespero, a loucura ou a morte. Daí a razão de haver personagens expressionistas sem nome próprio, denominados apenas de: o pai, a mãe, o juiz, a velha, o morto, o vampiro, o santo, a rainha, o anjo.

Inclusive o Gebo não tem na peça um nome próprio. Gebo é tão somente um apelido que ele recebeu em razão de se sua deformidade física, pois que é corcunda. O que o torna continuamente alvo de zombaria por parte de seus colegas de trabalho. A digital expressionista se evidencia aqui de duas maneiras. Primeiro, no uso do disforme como parâmetro de representação estética. Segundo, na temática do *bullying*, do assédio moral, que neste caso corresponde ao escárnio sistemático e diário no ambiente laboral. Por ser uma das formas mais rotineiras e impunes de opressão, esse tema tem certa recorrência em escritores e demais artistas relacionados ao Expressionismo. Franz Kafka (1893-1924), em várias de suas obras, de maneira literal ou alegórica, trata desse tipo de questão, sendo talvez o ponto culminante a sua *Carta ao Pai*, só publicada em 1952, na qual denuncia com veemência e em detalhes o quanto ele e sua família sofreram durante anos sob a tirania doméstica de seu pai, que também tiranizava seus empregados no comércio de que era dono. O protagonista do filme *A Última Gargalhada* (1924), de Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931), do cinema expressionista alemão, também é alvo de *bullying* assim que, no hotel em que trabalha, é destituído de seu posto original para um cargo menor. Enfim, são questões bastante em pauta nas sociedades de hoje em dia mas que já eram discutidas pelo Expressionismo um século atrás.

O Gebo é um pai e marido extremamente devotado à família e ao trabalho. Empregado de uma certa Companhia Auxiliar, exerce com honestidade e competência as suas funções profissionais. Para ele, ao longo de toda sua vida, a honra, a ética e cumprimento do dever sempre tiveram um valor intrínseco, ou seja, valem por si mesmos, independentemente de acarretarem recompensas ou dissabores, reconhecimento ou não por parte dos outros. De suas falas, repletas de sabedoria de vida, depreende-se numerosos conceitos e padrões universais de vivência e convivência, como a noção de livre-arbítrio, e consequentemente de responsabilidade individual, em passagens como esta: “Esqueceu-me de lhe dizer que há o bem e o mal, e a nossa inteligência não se faz senão para discernir o bem do mal.” (BRANDÃO, 2003, p.92). A consciência de uma Lei Natural também aparece, quando o Gebo diz: “Há uma linha de conduta que ninguém deve transgredir.” (p.92). Todo esse repertório de sabedoria existencial, se assim podemos chamar, vai se enriquecendo ainda mais em diversas outras falas no decorrer nos três primeiros atos do drama. “Às vezes o dever é amargo, o dever é duro, mas o homem só se diferencia dos bichos em cumprir o seu dever. [...] O dever não é uma coisa que se pese para saber quanto dá. É a razão da nossa vida.”

(pp.89-90). E ainda: “Escuta: Se não tivéssemos de cumprir o nosso dever, este mundo não era possível. (BRANDÃO, 2003, p.87).

Em várias cenas da peça, ao mesmo que interage com os demais personagens, o Gebo aparece efetuando cálculos contábeis referentes a valores monetários da empresa que o emprega e pelos quais é responsável. O que demonstra que sua atividade profissional prolonga-se diariamente para além da conta, pois que não se limita a trabalhar apenas durante o dia, na referida firma, como também durante a noite, no recesso do lar, em momentos que, em tese, deveriam ser para repouso, lazer e exclusiva dedicação a seus familiares. Nota-se aqui, dessa forma, uma denúncia do dramaturgo a uma situação de exploração laboral, fato comum não só na Era Finissecular como ainda hoje em dia, apesar de todas as conquistas trabalhistas que têm havido de lá para cá. Sendo assim, trata-se de uma denúncia plenamente atual. Outra denúncia também atualíssima, desta vez em defesa da dignidade dos trabalhadores idosos, é a que se dá no momento em que o Gebo confessa a Sofia que só o mantêm ainda como empregado da companhia por esmola e por pena, pois ele já está velho e com a vista fraca, o que comprova a quase nenhuma consideração da empresa por seus serviços prestados ao longo de tantos anos, e muito menos responsabilidade para com os danos causados à sua visão, que ficou enfraquecida justamente em razão do tipo de trabalho a que era submetido, calculando contas e mais contas, números e mais números, durante anos à fraca luz dum candeeiro. “Há muito tempo que na companhia só me tinham por piedade... [...] Eu quase não vejo para fazer as escritas. Já fazem escárnio de mim...” (BRANDÃO, 2003, pp.79-80).

Assim, a peça mostra uma situação em que, se o Gebo fosse, suponhamos, demitido por estar semicego, estaria sendo punido pela empresa quando esta é que deveria ser punida pela lei, por tê-lo levado a tal semicegueira. Portanto, subentende-se aqui uma veemente denúncia de Raul Brandão contra a ausência, em sua época, de amparo e proteção à velhice e de uma legislação que exigisse das corporações empresariais — e do próprio Estado — os cuidados fundamentais para com a saúde dos trabalhadores. Como se pode ver, em sua ampla e profunda abordagem da situação do Gebo, a imensa solidariedade de Raul Brandão para com os pobres não significa que os veja, de forma alguma, apenas como coletividade, como classe social. Sua radiografia da pobreza não se dá tanto sobre o ente coletivo, incidindo antes no(s) impacto(s) da pobreza sobre as pessoas individualmente, enquanto seres humanos mais do que enquanto membros de uma determinada camada socioeconômica. O que já é mais um

laço seu com a estética expressionista, cuja perspectiva é justamente a de que a realidade não é somente o real como também — e sobretudo — o choque do real sobre o ser humano.

Além de seus próprios sofrimentos — tais como as zombarias de que é vítima, ainda que seja reconhecido como cidadão honrado —, acrescidos do sofrimento que vê ao redor de si, em sua família, faz com que o Gebo sinta-se culpado em relação a seus parentes, por mais que seja ele, todavia, o sustento desses mesmos familiares. Doroteia ainda o acusa de não ter se tornado rico em duas ou três oportunidades que tivera para tal e, por conta disso, é ele o grande culpado da miséria em que a família se arrasta. O Gebo apenas responde que só Deus sabe o que ele sofre para que nunca falte o pão à mesa da família. Tudo leva a crer que as duas ou três referidas ocasiões talvez não fossem muito lícitas, pois tudo leva a crer que o Gebo não enriqueceu devido à sua fidelidade à honra, ao dever e aos princípios morais, conforme fica mais claro numa conversa dele com Sofia, em que ele lhe diz: “Um homem deve ser honrado acima de tudo, o seu dever é ser justo e honrado ou é enriquecer?” (BRANDÃO, 2003, p.82). Ademais, o Gebo se julga culpado de ter sido hipotecada e vendida a casa própria em que viviam e que pertencia a Doroteia. Desastre pelo qual não se perdoa. Por conta de tantas atribulações, o Gebo chega às vezes a pensar em suicídio. “— Por esta vida afora, tão dura, tão má, quantas vezes me tenho lembrado de morrer.” (BRANDÃO, 2003, p.35). Contudo, em nenhum momento sequer esboça qualquer gesto suicida. Simplesmente, apesar de tamanha força moral em seu caráter, vai cada vez mais se afundando em profundo pessimismo em relação à vida, ao mundo e às pessoas, de tal maneira e a tal ponto que sua personalidade, como num duelo de contrastes entre claro e escuro, entre luz e trevas, divide-se em duas, uma luminosa — no sentido de visível a todo mundo —, outra envolta em sombra, da qual ninguém sequer suspeita e que o inspira a questionar todos os seus parâmetros e modos de proceder.

GEBO: — Tenho cumprido sempre o meu dever e não sei se me tem servido para alguma coisa cumpri-lo... Nisso tens razão: riem-se de mim. E há uma voz que me prega que, se eu não tivesse cumprido o meu dever, talvez tivesse sido mais feliz. Mas isto não pode ser, e dói-me. Isto não tem razão nenhuma de ser e aflige-me. (BRANDÃO, 2003, p.88).

Assim, sob a pressão dessa sombra de si mesmo, ele passa a ponderar se valeu realmente a pena ter sido honesto, honrado e pacífico, já que, além de tal proceder não lhe haver trazido prosperidade alguma, sua árdua experiência lhe mostrou que o mundo só respeita realmente quem prospera, mesmo que transgredindo tais preceitos éticos, morais e de

honra. Contudo, como sua consciência resiste acirradamente à expansão dessa sua sombra interna, existencial, eis que o Gebo se dilacera em doloroso e sangrento conflito interior.

GEBO: — Tenho o coração negro como a noite. É uma coisa tão funda que não sei donde vem. É uma voz que começa a falar baixinho e que a gente tem de por força de sofrer e de ouvir. Uma coisa que não me pertence e que não consigo me desfazer. Esta voz não é a minha voz e revolve-me, dói-me, dói-me... Oh, como isto me dói! Como isto me dói! Não, não posso ver! Não quero ver! Não te quero ouvir! A gente não pode pensar nestas coisas... que doem tão fundo!...(BRANDÃO, 2003, p.92).

Essa sombra que o Gebo carrega em oculto dentro de si corresponde plenamente à sombra que o seu filho João personifica às claras, cinicamente à vista de todos. Quando do início da peça João se encontra fora de casa, sem destino certo, vivendo de práticas criminosas, de modo que, nesse momento, ele se presentifica apenas por meio dos demais personagens, que a ele aludem em suas falas. Só no final do primeiro ato é que João finalmente aparece em cena, ao chegar em casa no silêncio da noite. No desdobrar das cenas vai se tornando evidente que o regresso de João à casa dos pais foi mais por necessidade do que por qualquer razão afetiva ou desejo de regenerar-se de seu percurso no crime, pois, além de manifestar imenso e desprezo por seus parentes e pela vida que levam, chamando-os de medíocres e mesquinhos, a certa altura, em discussão com Sofia, afirma já não ter mais laços com a família ao dizer: “— Eu não tenho ninguém, sou só no mundo”. (BRANDÃO, 2003, p.73). O desdobramento da peça mostrará que esse rompimento não é só com seus familiares mas também com os valores que eles representam, e não só com a sua família em específico mas com a própria família enquanto instituição social e conceito moral e ético. Isso fica patente à medida que, nos diálogos com os demais personagens, João, repetidas vezes, argumenta em favor da criminalidade, justificando o crime sob pelo menos quatro diferentes alegações. Primeiro ele alega que todo mundo comete crimes ainda que só em pensamento, e que, sendo assim, ele estaria autorizado a delinquir, pois não estaria cometendo nada que todo mundo, de um modo ou de outro, em toda parte não cometa. “— Crime toda a gente os pratica”. (p.57). Como se cometer crimes fosse algo banal, ou se um crime se tornasse algo correto simplesmente porque todo mundo o comete. Depois, ao alegar que, como nasceu pobre e conheceu a fome, considera que isso também lhe daria direito ao crime, como num ato de legítima revolta. Na hora em que vai roubar o dinheiro da Companhia Auxiliar, sob a guarda do Gebo, João justifica seu roubo dizendo a Sofia, que não concorda em nada com ele:

JOÃO: — Sou só no mundo mas sei o que tu não sabes. **Sei o que é fome, o que é matar e morrer.** Tenho noites em que fujo como uma fera perseguida, e tenho

horas em que sinto em mim outra coisa imensa... Posso ver chorar, posso ouvir gritar... Ladrão! Ser ladrão! (BRANDÃO, 2003, p.72). [grifo nosso].

A terceira alegação ocorre quando ele insere em sua argumentação a tese de que o criminoso não é culpado por seus atos, pois a sociedade e as circunstâncias é que o impelem ao crime. Justificando um homicídio que testemunhara, assim ele diz a Sofia, que já vinha horrorizada com o desenrolar do seu discurso:

SOFIA: — Que horror! Que horror!

JOÃO: — Que horror? E então aquela alma que todos tinham espezinhado, aquele homem que já tinha sido talvez um homem... **e que os outros por egoísmo, por indiferença, atiraram talvez para o crime?**... Um homem como os outros homens **e que tinha fome** e que queria viver... (BRANDÃO, 2003, p. 60). [grifos nossos].

Por fim, a quarta alegação de João para justificativa de crime e criminosos consiste em que, segundo uma tese por ele formulada, a humanidade se divide em duas categorias de gente: a dos “trapos”, entre os quais ele insere o Gebo (seu próprio pai), e a dos que se revoltam, entre os quais ele se inclui. Como tal revolta — por falas dele como as destacadas acima — implica o direito ao roubo e ao assassinato, os membros dessa categoria humana (situada acima dos “trapos”) estariam, por conseguinte, autorizados à prática criminosa. Por não serem “trapos”, não teriam, portanto, o dever de obedecer aos ditames da consciência nem a códigos morais, empecilhos que tolhem apenas a ação de quem é “trapo”. Ele mesmo, com implacável coerência entre as ideias professadas e a conduta exercida, pôs efetivamente em prática toda essa linha de pensamento não só com os crimes pelos quais andava sumido de casa, como ao roubar o próprio pai, sem qualquer escrúpulo ou remorso ao vê-lo assumir o crime e ir preso em seu lugar.

A respeito dessa quarta alegação de João, de que os seres humanos se dividem em “trapos” e “não trapos”, sendo estes supostamente melhores que os “trapos”, é impossível não reconhecer nela mais um elo entre o pensamento de Raul Brandão e o de Dostoiévski, uma vez que, no romance *Crime e Castigo*, publicado pelo escritor russo em 1866, o protagonista Raskólnikov também desenvolve uma filosofia segundo a qual o gênero humano se divide em dois tipos de indivíduos: os ordinários e os extraordinários, sendo que apenas aos primeiros cabe a obediência às leis e aos preceitos éticos e morais, noções de bem e de mal, parâmetros de certo e de errado, tendo os segundos a prerrogativa de violar tais leis, códigos e princípios conforme seus objetivos de ordem necessariamente superior, uma vez que são seres extraordinários. Assim como João, Raskólnikov usa essa filosofia para justificar previamente

o roubo e o duplo assassinato que acabará por cometer contra pessoas existencialmente situadas — segundo tal filosofia — entre as criaturas ordinárias, meros espécimes do “rebanho” ou da “manada”, como diriam alguns. Ou seja, entre os “trapos”, de acordo com o arrogante jargão de João, que proclama: “— Uns são trapos, outros revoltam-se... veem o mundo de uma maneira diferente. [...] Uns nascem como o pai [o Gebo] para beijar a mão que lhes atira uma côdea.” (BRANDÃO, 2003, pp.57-58). Candidinha manifesta-lhe apoio, mas Chamiço diz que, para esses outros, isto é, os que passam por cima de tudo por se julgarem superiores aos que consideram “trapos”, é que foi feita a cadeia e que, para se cometer um crime, é preciso não ter alma. (pp.57-58). Esse comportamento de João revela-se de algum modo próximo aos dos psicopatas.

Para os psicopatas, matar, roubar, estuprar, fraudar etc. não é nada grave. Embora eles saibam que estão violando os direitos básicos dos outros, por escolha, reconhecem somente suas próprias regras e leis. Além disso, são extremamente hábeis em culpar as outras pessoas por seus atos, eximindo-se de qualquer responsabilidade. Para eles, a culpa é sempre dos outros. (SILVA, 2008, p.70).

Os diálogos vão assim demarcando o perfil moral de cada personagem, a partir da posição que assumem em relação ao discurso e ao modo de vida de João. Sofia, Chamiço e o Gebo também são pobres, também sofrem com a miséria e a fome batendo à porta, mas discordam firmemente da visão de mundo de João, bem como de seus métodos de enfrentamento da realidade, os quais consistem em crime(s). Mesmo Doroteia, que se identifica com João no que tange à ambição por viver uma vida melhor, nem por isso concorda com a senda escolhida e trilhada por João. Numa fala em que insinua já estar ciente da delinquência em que o filho vive, ela lhe fala com firmeza: “— Tu és desgraçado! Tu és desgraçado! Talvez eu saiba mais do que supões. Talvez eu adivinhe...” (BRANDÃO, 2003, p.68). Só Candidinha, conforme já assinalado, é quem naturalmente o apoia em tudo que ele diz e representa.

No referido romance de Dostoiévski, esclarecendo ao amigo Razumíkhin e ao inspetor Porfírio o artigo que escrevera sobre essa sua filosofia, Raskólnikov assim explica:

Quanto à minha divisão em indivíduos em ordinários e extraordinários, concordo que ela é um tanto arbitrária mas acontece que não chego a insistir em números exatos. É só na minha ideia central que eu acredito. Ela consiste precisamente em que os indivíduos, por lei da natureza, em geral se dividem em duas categorias: uma inferior (a dos ordinários), isto é, por assim dizer, o material que só serve para criar seus semelhantes; a outra, a dos indivíduos propriamente ditos, ou seja, os dotados de dom ou talento para dizer em seu meio a *palavra nova*. [...] Os crimes desses indivíduos são, naturalmente, relativos e muito diversos; em sua maioria eles exigem, em declarações bastante variadas, a destruição do presente em nome de algo

melhor. Mas se um deles, para realizar sua ideia, precisar passar por cima ainda que seja de um cadáver, de sangue, a meu ver ele pode se permitir, no seu íntimo, na sua consciência passar por cima do sangue — todavia, conforme a ideia e suas dimensões — observe isso. É só neste sentido que em meu artigo eu falo do direito deles ao crime. (DOSTOIÉVSKI, 2016, pp.265-266).

O pensamento de Raskólnikov é, portanto, como se fosse o de João só que desdobrado em detalhes, assim como o pensamento de João se configura como uma espécie de resumo do de Raskólnikov. A crucial diferença entre os dois personagens é que, enquanto João jamais se arrepende nem muda de comportamento, Raskólnikov, após o triplo crime cometido (roubo seguido do duplo homicídio), renega tal filosofia de divisão da humanidade em “trapos e extraordinários” e dá início à sua regeneração, por meio de uma árdua, porém decidida e irreversível, metamorfose existencial. Entre os diversos louvores que tece aos bandidos, João chega até mesmo a dizer: “— Ainda os que matam são os têm melhor coração...” (BRANDÃO, 2003, p.70). Interessante observar que os que João chama de “trapos”, são exatamente os mesmos a quem Raskólnikov chama de “piolhos”. Como se vê, uma diferente apenas de terminologia empregada por cada um. Ainda antes de cometer seu triplo crime, Raskólnikov escuta numa taberna, numa mesa ao lado da sua, um estudante e um oficial conversarem sobre a velha que ele mais tarde virá a matar.

— Ora, isso é uma questão de aritmética. Aliás, o que pesa na balança comum a vida dessa velhota tísica, tola e má? Não mais que a vida de um piolho, de uma barata, e nem isso ela vale porque a velhota é nociva.

— É claro que ela não merece viver — observou o oficial —, mas isso é coisa pra natureza.

— Êh, meu irmão, a natureza a gente corrige e direciona, porque senão teria de afundar em supertições. [...] Raskólnikov estava numa agitação excepcional. É claro que tudo aquilo eram conversas e ideias de jovens, **as mais comuns e mais frequentes**, que ele já ouvira mais de uma vez. Mas por que justamente agora tinha ele de ouvir logo essa conversa e essas ideias, quando em sua própria cabeça acabavam de medrar... *exatamente essas mesmas ideias*? E por que logo agora, quando ele mal acabara de sair da casa da velha, com o embrião da sua ideia, logo agora ia dar de cara com uma conversa sobre a velha? (DOSTOIÉVSKI, 2016, pp.73-74). [grifo nosso].

Já depois de cometido o roubo e os dois assassinatos, ao confessar seu crime a Sônia, Raskólnikov diz: “— Acontece, Sônia, que eu matei apenas um piolho, inútil, nojento, nocivo.” Ao que ela lhe contesta, dizendo: “— Uma pessoa... é um piolho?!” (DOSTOIÉVSKI, 2016, p.422). Através dessa conversa em uma taberna de São Petersburgo o narrador de Dostoiévski mostra que tais ideias já eram correntes no século XIX, ou seja, já não eram mais restritas aos intelectuais ou eruditos. Adentrara o senso comum. De maneira que, ao colocá-las na mente, na boca e nas ações de João, um homem do povo e nada

especialmente culto, Raul Brandão demonstra, por sua vez, que elas seguiam se alastrando já no começo do século XX, na avalanche da Era Finissecular, entre gente de todas as classes econômicas, condições sociais e graus de cultura, de Portugal à Rússia, moldando toda uma mentalidade, uma visão do mundo e do homem, que, junto com inúmeros outros fatores, talvez esteja na raiz de algumas das hecatombes que cobriram de sangue o século passado. Assim, na abordagem crítica dessa *filosofia do crime*, eis mais uma importante convergência filosófica entre Dostoiévski e Raul Brandão.

Embora não as enumere de uma maneira organizada e didática, há uma forte coesão entre as quatro referidas alegações que João invoca em justificativa para a criminalidade, de modo que as quatro formam, por assim dizer, uma completa filosofia do crime, segundo a qual este seria justo desde que preenchesse ao menos um daquelas quatro circunstâncias apresentadas por João. Todavia, sua filosofia do crime, embora alegue pautar-se numa atitude de revolta, não reivindica nenhuma espécie de reforma social, muito menos com vistas ao benefício de todos os que sofrem injustiças, explorações e opressão na sociedade. Prova disso é o desprezo de João por seus próprios familiares, aos considera trapos, pessoas a serem ridicularizadas e menosprezadas e não defendidas. Os únicos pobres que ele defende e enaltece são os que são bandidos, porque isso significa enaltecer e defender a ele próprio. Os pobres honestos, conforme já dito, ele simplesmente despreza, considerando-os reles trapos. Afirmar que o Gebo e sua família não são livres e têm uma existência medíocre — como afirma zombeteiramente João — parece algo na verdade contraditório, já que a sua vida, após passar a viver no crime, não é tampouco uma vida livre, e, ademais, é tão medíocre quanto a de seus parentes.

Assim como a Candidinha, João só é contra as desigualdades sociais porque é vítima delas; é uma revolta apenas em nome de si mesmo e não em nome dos pobres, ou em nome do povo, dos desvalidos ou de quem quer que seja. Um exemplo claro é que quando, justificando um homicídio que testemunhara, ele se autovitimiza a ponto de supor que não deve haver, no mundo inteiro, ninguém em pior condição do que a sua. É, pois, uma revolta exclusivamente em nome do seu próprio Ego, do seu Eu unicamente, e não em nome da Justiça ou de qualquer outro valor caro à humanidade. “Parecia-me que no mundo não havia nenhum ser mais desgraçado do que eu”. (BRANDÃO, 2003, p.59). Sua forma de revolta e seus crimes não alteram em nada as estruturas de nenhuma sociedade injusta (e qual sociedade não é injusta?), nem de qualquer governo corrupto ou sistema despótico, seja qual for a classe social ou socioeconômica que esteja no poder. Sua delinquência apenas contribui para o aumento da

violência urbana, pondo assim ainda mais em risco a vida e a segurança dos cidadãos pobres, visto que os cidadãos ricos têm sempre bem mais recursos para a própria proteção.

Não podemos ter certeza sobre qual seria a postura de João se ele houvesse nascido rico e poderoso, pois Raul Brandão não o colocou em tal posição em momento algum. Contudo, é no mínimo duvidoso se, supondo-se que ele fosse poderoso e rico, revoltar-se-ia contra injustiças e desigualdades sociais sendo ele, nesse caso, um beneficiário delas. Independentemente de sua posição socioeconômica, tendo em vista o seu caráter é natural deduzir que, possivelmente, justificaria sua afortunada posição sob a mesma alegação de que não é um trapo e que, portanto, é digno da mesma.

Ao tomar ciência de que o Gebo guarda em sua casa setecentos mil réis em dinheiro vivo, pertencentes a empresa em que trabalha, João rouba a referida quantia. Sofia, com firmeza ainda tenta impedi-lo, mas eis que João, violentamente a empurra e executa o roubo, munido inclusive de uma faca na mão. Apavorado com a ideia de que Doroteia possa não suportar o choque de tal notícia, de que além de ladrão, João desta vez roubara o próprio pai, o Gebo decide assumir sozinho a responsabilidade pelo desaparecimento do dinheiro, declarando-se culpado pelo roubo assim que os policiais chegam à sua casa. O Gebo então vai preso e só volta à liberdade e ao lar três anos depois, regresso que na peça equivale ao quarto ato da peça. Livre de novo, o Gebo agora é já um outro homem. A experiência da prisão o fizera duro e hostil. O apelido de *Gebo*, que recebera um dia por ser corcunda e que se tornara emblema do escárnio de que tinha sido alvo a vida inteira, ei-lo trocado pelo apelido de *Lesma*, alcunha lhe dada pelos ladrões justamente após sua furiosa reação ao ser chamado de Gebo, de maneira que essa troca de nome (ou de apelido) como que assinala uma troca de identidade. De um homem submisso que era, tinha regressado altivo e aguerrido. Isso teria sido apenas uma mudança de postura para melhor, no sentido de ter se tornado mais pronto para o(s) combate(s) da vida. Contudo, parece ter havido também uma transformação moral, não necessariamente para melhor, uma vez que, de um homem ético, honrado e convicto de que o sacrifício e o bem que se faz valem por si mesmos, em nome do dever, da família e dos entes queridos, ele agora regressa crendo que o bem e o sacrifício de nada valem se não obtêm reconhecimento e benefícios e/ou acarreta infortúnios.

Eu sacrificara-me para que os outros se rissem de mim. Para que... Esperem! Esperem! Houve então uma hora em que eu mesmo me ri de mim, tão alto! Tão alto! Que todos os ladrões se calaram... (*Respira fundo*) Uma hora em que entendo tudo e todas as vozes dentro de mim se sumiram com medo à minha própria voz. (*Mudando de tom*) A gente só não se arrepende do mal que se faz neste mundo. (BRANDÃO, 2003, p.106).

Assim, o Gebo parece haver transposto o abismo moral que o separava de seu filho. Tanto que João comemora esse novo Gebo transmutado em *Lesma*, alcunha que os bandidos lhe deram como se o condecorassem com um título ou um prêmio. O pai o abraça, fala-lhe algo ao ouvido e saem juntos. Nesse instante Sofia, decepcionada com o Gebo, a quem vê agora como um homem perdido e desgraçado como João, exclama num grito: “— Foi tudo inútil! Foi tudo inútil!” (BRANDÃO, 2003, p.107). Em seguida abraça-se a Doroteia, que também está em choque com a transformação do Gebo, e ambas se amparam uma à outra, aos soluços. Fica, todavia, a dúvida sobre até que limite se estendeu de fato a mudança ocorrida no Gebo. Seria talvez arriscado postular que agora ele se tornara igual ao filho, pois, ao contrário de João, o gebo não chega a materializar sua raiva e sua revolta em atos desonestos nem em ações criminosas, como não formula tampouco justificativas para o crime. Mesmo seu brado de que “só se arrepende é do mal que não se faz” pode ser simplesmente uma hipérbole, um estrondo de indignação em dado instante e nada mais. De qualquer forma, o esclarecimento para essas questões o dramaturgo deixa em aberto. Seria necessário certamente um segundo volume da peça *O Gebo e A Sombra* para que, através das ações subsequentes do Gebo, ou do Lesma, pudéssemos verificar de maneira segura e cabal se houve verdadeiramente tamanha mudança de caráter e de contorno moral após regressar de sua vivência no cárcere.

Como se pode perceber do embate entre as personagens, o mesmo duelo de contrastes, de luzes e trevas — segundo o modelo de claro-e-escuro herdado do Barroco pelo Expressionismo — que ocorre dentro do Gebo, entre ele mesmo e sua sombra (que é também ele mesmo), acontece igualmente no plano externo, de maneira ampla, isto é, entre todos os personagens que compõem a trama da peça. Os personagens estão posicionados de acordo com vários tipos de contrastes entre si, todos eles contrastes extremos e radicais, exatamente como o contraste que há entre o branco e preto, a luz e a sombra, o horizontal e o vertical. Tudo isso através de diferentes tipos de deformidades e distorções, que por sua vez também se contrastam umas com as outras. Lembremo-nos de que a valorização do disforme e do grotesco como parâmetro de representação é outra fundamental característica expressionista. Importante ainda ressaltar que a mesma sombra interior que tentava o Gebo estava presente também em João em tentava também Sofia. A diferença é que enquanto João, desde muito cedo, a ela sucumbiu optando pela senda do crime, Sofia jamais a obedeceu, permanecendo honesta, honrada, moralmente íntegra. De tal forma que a sombra (ou a Sombra) de que fala a peça, mais do que João ou a tentação do Gebo, representa acima de tudo, e antes de mais

nada, todo o lado tenebroso de todos nós seres humanos, sendo da responsabilidade pessoal de cada um vencê-la ou tombar sob as pressões por ela exercidas. Sofia, aliás, não apenas se posiciona contra as ideias e as ações de João, ela vai mais além ao formular indagações sobre o sentido da vida, recusando-se a crer que a existência se resume à miserável e tediosa rotina em que vivem e que a vida humana não encerre um propósito maior, um superior sentido. O que a leva a sondar os mistérios da verdade e da transcendência. “SOFIA: — Será a vida só uma? [...] E não haverá outra vida?” (BRANDÃO, 2003, p.40). “SOFIA: — Talvez a verdade nos salve.” (BRANDÃO, 2003, p.80). Aqui, ela se aproxima consideravelmente da Sofia do romance *A Farsa* (1903). Essa angústia existencial envolvendo (e desenvolvendo) a intuição profunda de que a almejada libertação só vem por intermédio do conhecimento da verdade, parece perfazer um arco filosófico que começa na agonia e desespero existencialista e se conclui na convicção cristã de que “conhecereis a verdade e a verdade vos libertará.” (JOÃO 08:32). Tais reflexões partem de um sujeito individual concreto (Sofia), que as realiza a partir de sua vivência também concreta e não de conceitos meramente genéricos, teóricos e abstratos. Ou seja, tal como postula a filosofia existencialista. Eis assim mais um ponto de contato entre Raul Brandão e o existencialismo cristão, confirmando um elo já anteriormente observado. Sofia, com os questionamentos e interrogações do seu espontâneo filosofar, como que responde na prática à pergunta formulada pelo existencialista cristão Søren Kierkegaard (1813-1855): “Como o sujeito individual existente in concreto relaciona-se com a verdade?” (KIERKEGAARD, 2013, p.203).

Vejamos então uma pequena amostra de como a dramaturgo estruturou todos esses duelos de contrastes na composição de sua peça teatral.

1. Deformidade física: O Gebo é fisicamente um corcunda. Mas é moralmente íntegro. Só é “grotesco” e “hediondo” por fora. Mesmo após voltar furioso da prisão, aparentemente transformado num outro homem, sombra do anterior, não chega a converter tal fúria em atos criminosos ou desonestos.

2. Deformidade moral: João, o filho do Gebo, opta pelo crime. Mas é fisicamente íntegro. Não herdou a deformidade física nem o bom caráter do pai. Divergência com o Realismo/Naturalismo, segundo cuja perspectiva, se o pai é honesto, o filho também deveria sê-lo, por determinismo hereditário. No entanto, João opta pelo crime por decisão própria. Entre o lado luminoso do Gebo e a Sombra que o tentava por dentro, ele voluntariamente escolheu incorporar a Sombra do Gebo.

3. Deformidade psicoemocional: Candidinha é dominada pelo ódio, o rancor e a inveja. É o grotesco e a hediondez de natureza interior. Entra em contraste moral com Chamiço e Sofia ao aplaudir a conduta e o discurso de João, ao passo que Sofia e Chamiço condenam tal discurso e tal conduta.

4. Contraste de atitudes: Enquanto o Gebo protege a família até ao sacrifício, seu filho João não só vira as costas para a família e a despreza como a lesa e fere gravemente ao roubar o próprio pai e permitir que ele vá para a prisão sendo inocente.

Com a análise desenvolvida até aqui, esperamos ter apresentado uma significativa amostragem do que é a peça *O Gebo e A Sombra* (1923) e dos traços expressionistas que nela estão presentes, junto a diversos outros elementos igualmente fundamentais em sua construção literária e dramática, de maneira que, visando a maior clareza e nitidez, tais traços expressionísticos podem ser isoladamente recapitulados e enumerados da seguinte forma:

1. Choque de gerações, conflito ético e existencial entre pai (o Gebo) e filho (João).
2. Fragmentação do ser humano, que aparece bipartido e em conflito interior, haja vista a sombra que o tempo todo pressiona e tenta o Gebo no sentido de fazê-lo romper com seus parâmetros de honra, ética e dever.
3. Distorção do espaço físico, na medida em que o pesadelo existencial em que o Gebo e sua família vivem fazem com que o espaço da casa, do lar, que em tese é um espaço comum, como qualquer outro, ganhe contornos infernais pela asfixiante rotina que se vive ali. Essa distorção do espaço em razão do estado emocional e existencial das personagens afasta consideravelmente a peça da representação realista/naturalista, aproximando-a assim da perspectiva estética do Expressionismo.
4. Traços grotescos na caracterização física, moral e psicológica das personagens. O Gebo é fisicamente deformado, um corcunda. Candidinha é um ser que psicologicamente beira o hediondo, devido à imensa carga de ódio, inveja e rancor que carrega em si, enquanto João representa o grotesco moral, devido à frieza com que executa crimes e os justifica sem o menor escrúpulo de consciência.
5. Temas fundamentalmente caros à filosofia existencialista, tais como: a angústia, o desespero, o tédio, o medo, o pavor e a solidão. Estão juntos mas como numa espécie de solidão compartilhada. Tudo isso além de o foco primordial se dar sobre os sujeitos humanos individualmente e não na coletividade. Trata-se de uma peça sobre pessoas pobres e não sobre a massa, ou sobre os pobres como multidão anônima. Ou seja, sobre indivíduos pobres, mas cada um deles devidamente nomeados e distintos dos demais, único em seus perfis e em suas trajetórias. Não são de modo algum iguais só por serem igualmente pobres.
6. Denúncia da condição precária do homem moderno, após o naufrágio das promessas iluministas e positivistas de uma era de paz e bem-estar geral por obra do progresso científico e tecnológico. A peça se passa na Era Finissecular, quando todas essas conquistas correm a todo vapor, e no entanto tal progresso parece haver trazido mais mazelas do que benefícios, ao menos para a maioria das pessoas, sobretudo as mais pobres.
7. A estética do grito. Como os personagens estão aprisionados numa situação-limite, isso os leva recorrer ao grito como último recurso, ou a desejar gritar quando não podem, contudo, soltar a voz. Sofia, a certa altura exclama: “— Eu grito. Não posso mais e grito!” (BRANDÃO, 2003, p.72). Já noutra ocasião, no entanto, ela lamenta: “— Quando quero gritar e tenho de tapar a boca...” (BRANDÃO, 2003, p.84).
8. Temática da violência e do crime. Crimes que ocorrem por decisão das pessoas e não por determinismo biológico ou social, haja vista os personagens estarem todos inseridos no mesmo ambiente e sob as mesmas pressões, no entanto uns optam pelo crime (como João) enquanto outros preferem ser honestos (Sofia e Chamiço, por exemplo). Essa responsabilidade moral pelas próprias decisões, ao invés de os erros humanos serem atribuídos a determinismos de quaisquer espécies, é outro item que coloca a peça na contramão do Naturalismo e de acordo com a visão de mundo expressionista.

9. O pesadelo do cotidiano: o ser humano atormentado por miudezas de uma rotina fútil, o que faz a peça de Raul Brandão lembrar as narrativas de Franz Kafka (1883-1924), ao mostrar as pessoas sendo pouco a pouco esmagadas por um cotidiano banal e absurdo.
10. Conforme demonstrado antes, o Gebo, a Candidinha, Doroteia e Sofia são personagens recorrentes na obra de Raul Brandão. Já haviam aparecido noutros livros seus, como que a indicarem que, mais do que simplesmente personagens, são figuras arquetípicas, o que por conseguinte é mais um recurso expressionista em seu texto.
11. Por fim, a abordagem simultânea (e com igual ênfase) de dramas de família, *bullying*, questões sociais, ético-morais, psicológicas e existenciais, também é típico da arte expressionista, conforme se vê na literatura do já mencionado Franz Kafka, e ainda em filmes como *Metrópolis* (1927) e *M: O Vampiro de Düsseldorf* (1931), ambos de Fritz Lang, *A Última Gargalhada* (1924), de Friedrich Wilhelm Murnau, e *O Ovo da Serpente* (1977), de Ingmar Bergman.
12. Uso da linguagem metafórica: a sombra que já é anunciada no próprio título da peça, e mencionada por vários personagens no decorrer da mesma, não é de modo algum uma sombra em sentido literal, é uma referência ao filho do gebo e metáfora para a dimensão obscura e sinistra do ser humano em geral. Todavia, como a decodificação dessa metáfora da Sombra não se esgota aqui, haja vista seguir aberta a novas hermenêuticas, resulta se tratar de uma metáfora absoluta, que, segundo a definição de R.S.Furness (1990), em seu ensaio sobre o Expressionismo, é exatamente esse tipo de metáfora cujo significado não é único nem fechado, e “que irradia inúmeros significados evocativos.” (p.32).

Além das montagens que recebeu no teatro, *O Gebo e A Sombra* foi adaptado para o cinema em 2012, pelo cineasta Manuel de Oliveira (1908-2015), português da cidade do Porto como Raul Brandão. Tudo isso só exemplifica, ainda mais, o quanto essa peça tem se consolidado, com raízes fundas, no patrimônio literário e dramático da língua portuguesa.

3.3 O AVEJÃO E A VELHA: DESDOBRAMENTO DA CONSCIÊNCIA

O Avejão: Episódio Dramático é uma peça de Raul Brandão de 1929, portanto já perto da morte do autor, que veio a falecer em 1930. Tal obra consta de apenas um ato, dividido em quatro cenas, bem de acordo com a teoria do teatro brandoniana apresentada no capítulo anterior. A ação se passa simultaneamente em dois ambientes. Um externo, material, que é o quarto em cujo leito a velha se encontra recolhida, doente, à beira da morte, e por onde circulam também sua criada, um senhor de nome Caetano e três velhas. O outro, que é imaterial, é onde o Avejão e a velha travam seu maiêutico diálogo. Maiêutico porque a maneira como o Avejão interroga a velha, levando-a a duvidar de todas as suas certezas, inclusive com o uso do sarcasmo em certos momentos, lembra a maiêutica socrática, método que o filósofo grego Sócrates empregava para, através de interrogações e ironias, fazer seus discípulos despirem-se de suas certezas prévias e chegarem mais perto da verdade das coisas. (PLATÃO, 2013, pp.54-55).

Assim como em *O Gebo e A Sombra* (1923), também aqui a rubrica inicial, ao definir o cenário em que se passa a primeira parte da peça, a saber, o quarto em que a velha está acamada e em coma, faz menção de que é noite. Tendo-se em conta que na vida real as coisas se passam, a cada dia, não só durante a noite mas também dão longo da manhã, da tarde e da madrugada, perfazendo todos os períodos do dia, a indicação de que é noite presumivelmente aponta para um significado simbólico, referente a doença, angústia, desespero, agonia, desilusão, pavor, trevas, a chegada da morte e a escuridão do incógnito no qual a velha está prestas a entrar, uma vez que a situação dramática desse drama de Raul Brandão consiste em que uma senhora rica está à beira da morte, em estado de coma, e, sob intensa febre, acaba ficando inconsciente. Isto é, sua consciência permanece ativa, só que se fecha para o mundo externo, para tudo de exterior a si, e se abre para dentro, para o seu próprio Eu mais fundo. É então que se manifesta diante dela a estranha figura do Avejão (espectro, fantasma, avantesma), que lhe insta a recordar-se de cada etapa de sua vida, a fim de que ela saiba que passou pela vida e não viveu, e que sua vida foi construída sobre um alicerce de mentiras, equívocos e hipocrisia; um longo e ininterrupto jogo de aparências que, de tanto a iludir, agora a desiludia por completo.

Um dos temas mais fortes dessa peça brandoniana é o perigoso e tão recorrente equívoco de se utilizar o critério das aparências para emitir juízos peremptórios acerca das coisas, das pessoas e de tudo. As pessoas ao redor do leito de morte da velha pensam que ela, apesar de um delírio ou outro por causa da doença, está contudo morrendo em paz, quando, ao contrário, ela está morrendo em terrível desespero e aflição, fisicamente dilacerada pela doença e pelo próprio peso da idade bastante avançada, porém ainda mais dilacerada por dentro. Numa palavra, mais torturada no espírito, pelas recordações de uma vida inteira em vão, do que no corpo pelo látego da enfermidade que a pôs em coma. Daí a importância do recurso expressionista — utilizado aqui por Raul Brandão — de se direcionar as luzes e as lentes de aumento para o interior para o interior da personagem, a fim de que o real seja radiografado em sua totalidade.

Ao enfrentar suas recordações, ela sente então um imenso arrependimento, como também remorso, pelas consequências de determinadas escolhas que lhe foram ditadas não pelo que era certo fazer mas pelo que lhe era mais conveniente. É o caso do grande amor de sua vida, um rapaz a quem ela, em sua juventude, deixou para trás em troca de um casamento monetariamente calculado, como era da vontade de seis pais. Dessa forma, o que na época pareceu-lhe a decisão mais lúcida, porque assim fora ensinada a pensar, agora se lhe

configurava como uma grande loucura, um sacrifício de toda sua vida, daí para frente, no altar da posição social e do interesse financeiro. Muito tempo depois, ambos já idosos, eis que ela o revê finalmente, mas, ainda antes de poder ser vista por ele, outra vez lhe vira as costas, abandonando-o para sempre.

A VELHA (*mais baixo*): E recuei e não me atrevi. Encontrei-o um dia, há poucos anos, velho coçado, pobre e com uma criança pela mão, e vi-o desaparecer numa esquina, sem me atrever a chamá-lo. Oh! Vi-o e vi-me! Nesse minuto amargo compreendi que podia ter vivido e sofrido, amado e sofrido. Vi-o e vi-me! (BRANDÃO, 2003, p.127).

Assim, sob os implacáveis questionamentos do Avejão, ela conclui, profundamente arrependida, que desperdiçara a vida e que agora já é tarde demais para refazer toda o seu trajeto interior e social, um trajeto longo que ela todavia descobre que afinal foi curto, tal como é curta a vida de qualquer pessoa, ainda que viva mais de cem anos. Outro desastre existencial, de que ela se dá conta no diálogo com o Avejão, refere-se à ânsia de viver como se fosse uma santa, acreditando que, para santificar-se, teria que evitar a experiência do erro, do risco, da tentação e do pecado. O desde a juventude a levou a eximir-se do contato com tudo que possa haver de “impuro” na vida, no mundo, nos outros e nela própria. Não admitia nem sequer uma simples nota dissonante que arranhasse o equilíbrio e a harmonia em que acreditava estar situada. O Avejão faz-lhe ver que ela agia assim não por verdadeira santificação ou aperfeiçoamento ético e espiritual mas unicamente por medo de sofrer e de fazer sofrer, de ser tanto causa como alvo de desgraça(s). Entretanto, tendo conseguido assim evitar a vida inteira todas as desgraças, tombou irremediavelmente na grande desgraça de não ter vivido. Preservando o tempo a vida nem percebeu que justamente por isso a jogava fora a cada dia.

SEGUNDA VELHA: — Foi uma santa!

SR. CAETANO: — Diz muito bem. Foi uma santa correcta, uma santa modelar.

TERCEIRA VELHA: — Apoiado!

SR. CAETANO: — Não me interrompam... Uma vida de sacrifícios, inteiramente dedicada a obras piedosas. Só asilos dirigiu três, e duas sopas econômicas. E que austeridade! Não há uma falha nesta existência. Uma! Ninguém como ela merece o nome glorificador de santa. (BRANDÃO, 2003, p.114).

Como se pode notar, sua convicção de que era santa vinha também da gratidão e dos elogios que ela recebia em decorrência das doações financeiras que sempre havia feito aos pobres, doentes, idosos e gente necessitada em geral. Tudo isso no decorrer de uma vida

inteira, o que lhe fortalece a certeza, enquanto cristã, estar quite com Deus, com a humanidade e consigo mesma. Os diálogos com o Avejão, entretanto, vão lhe pondo a par de que o resultado a que ela havia chegado era em verdade bem outro.

A VELHA: — A minha vida é rígida e harmónica.

AVEJÃO: — Sim, não viveste e vais morrer.

A VELHA: — Não sei por quê, não te tenho medo. Com a tua figura vejo outras figuras, a dos meus mortos que estão à tua beira. Será talvez porque fui santa.

AVEJÃO: — Santa, hem? Santa? Reduzida a espírito? **Os santos nunca sabem que o são.**

A VELHA: — Toda a gente o diz.

AVEJÃO: — Ah! Se toda a gente o diz... E tu que dizes?

A VELHA: — Tirei-o à boca.

AVEJÃO: — **Para dar ao orgulho.**

A VELHA: — Comi côdeas...

AVEJÃO: — Fizeste bem.

A VELHA: — Para dar aos asilos.

AVEJÃO: — E se te enganares? Se tivesses vivido só para coisas artificiais e secas?

Se a tua caridade não fosse senão uma fórmula... e tudo inútil... (*Mais baixo*)
Tudo inútil.(BRANDÃO, 2003, pp.120-121). [grifos nossos].

A velha de fato tinha ajudado a muita gente durante sua trajetória de vida, daí sentir-se santa. O Avejão, contudo, nega-lhe por total qualquer pretensão à santidade. De modo que, portanto, como a anciã era uma católica romana devota, imersa em um contexto histórico e social também profundamente católico, é fundamental que averiguemos qual o real conceito e verdadeiro sentido da caridade segundo os ensinamentos do Novo Testamento e a doutrina da Igreja Romana. No Sermão da Montanha, Jesus Cristo adverte: “Guardai-vos de fazer boas obras diante dos homens, para serdes vistos por eles.” (SÃO MATEUS 06:01). Tal advertência foi gravemente desconsiderada pela velha, na medida em que ela, por vaidade, orgulho e soberba, comprazia-se em ser vista como santa, até ao ponto de ela mesma ver-se a si própria assim. Noutra parte dos Evangelhos, ao receber uma doação muito pequena de uma senhora pobre, Cristo assim ensina: “Em verdade vos digo: ‘esta pobre viúva pôs mais do que os outros. Pois todos aqueles lançaram nas ofertas de Deus o que lhes sobra; esta, porém, deu, da sua indigência, tudo o que lhe restava para o sustento’.” (SÃO LUCAS 21: 03-04). Noutras palavras, não é quantidade material da ajuda que dá o grau da verdadeira caridade. Isso por sua vez derruba a possibilidade que a velha fosse santa simplesmente devido às imensas quantias financeiras entregues a asilos e outras iniciativas filantrópicas. Por fim, na primeira epístola de São Paulo aos Coríntios, o referido apóstolo diz: “Ainda que distribuísse todos os meus bens em sustento dos pobres, e ainda que entregasse o meu corpo para ser queimado, sem não tiver caridade, de nada valeria!” (I CORÍNTIOS 13: 03). Portanto, São Paulo afirma

que, para se efetuar a caridade, faz-se mister algo mais do que a distribuição de bens a quem deles necessite de alguma forma, que é o que a velha sempre fizera. Esse algo mais nos é fornecido pela etimologia da palavra caridade (do latim *caritas* = ternura, afeição, amor).

Sendo assim, à luz dessas três passagens bíblicas, depreende-se que o verdadeiro sentido da caridade, segundo o Cristianismo, mais do que ajuda material (qualquer que seja: bens, dinheiro, remédios, roupas, alimentos etc), implica acima de tudo amor, sacrifício e autodoação. Não simplesmente depositar dinheiro (muito ou pouco) para isto ou aquilo, mas doar-se ao próximo, participando dos cuidados aos necessitados, de modo a ver cada um de perto, enquanto pessoa, ao invés de só vê-los de longe, genericamente, enquanto números estatísticos. Tudo isso sem jamais utilizar tal postura como troféu para exhibir-se de santa, grave erro em que a velha também veio a incorrer. Examinando documentos oficiais do patrimônio estritamente católico-romano, fé professada pela protagonista, chega-se à mesma constatação, conforme se pode verificar na encíclica *Deus Caritas Est* (2005), do Papa Bento XVI. Uma encíclica contemporânea mas que obedece à doutrina bimilenar da Igreja de Roma. “Tal empenho generalizado constitui, para os jovens, uma escola de vida que educa para a solidariedade e a disponibilidade a darem não simplesmente qualquer coisa, mas darem-se a si próprios.” (BENTO XVI, 2006, p.56). E ainda:

Todos os que trabalham nas instituições caritativas da Igreja devem distinguir-se pelo fato de que **não se limitam a executar habilidosamente a ação conveniente naquele momento, mas dedicam-se ao outro com as atenções sugeridas pelo coração**, de modo que ele sinta a sua riqueza de humanidade. (BENTO XVI, 2006, p.59). [grifo nosso].

Por conseguinte, se à luz do paradigma cristão e católico a caridade é sobretudo amor, sacrifício, autodoação e ajuda sem ostentação nem vaidade, a velha jamais praticou a verdadeira caridade pois só doava do que não lhe fazia falta e ainda se envaidecia disso, crendo-se santa. Portanto, não chega às portas da morte quite com Deus. Como jamais doou-se ao próximo, limitando-se a enviar ajuda financeira, sem prestar serviço nem cultivar afeição pelas pessoas, tampouco qualquer contato direto com elas, confundindo caridade com esmola, não morre quite com os seus semelhantes. Ademais, para fundamentar sua convicção de que é uma santa, a velha invoca o atributo do mérito, já que dirigira ao longo da vida três asilos e duas sopas econômicas para os pobres, deixando ainda parte de sua fortuna a obras religiosas. Entretanto, ao contrário do que ela imaginava, de acordo com a doutrina católica ninguém se torna santo por mérito próprio.

A graça, unindo-nos a Cristo com um amor ativo, assegura a qualidade sobrenatural de nossos atos e, por conseguinte, o seu mérito diante de Deus como também diante dos homens. **Os santos sempre tiveram viva consciência de que seus méritos eram pura graça.** (CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA, 1993, pp.530-531). [grifo nosso].

Com essa passagem do Catecismo da Igreja converge em cheio a supracitada afirmativa do Avejão segundo a qual “os santos nunca sabem que o são”. Por essa mesma razão, de não haver compreendido o verdadeiro sentido da caridade, como tampouco o da santidade, não morre quite com sua religião nem com sua igreja. Por haver abandonado o homem a quem amava, em nome de um casamento por interesse, não morre quite com o seu amado, por quem sente remorso, e nem consigo mesma. Teve medo de manchar-se na sujeira do mundo, tal como um grande escultor que morresse sem jamais ter feito escultura alguma, não por falta de talento mas por puro medo de sujar as mãos no barro imundo da vida, não tendo por conseguinte como modelar figuras de qualquer espécie já que só amassando o térreo barro é que tais figuras são possíveis de serem modeladas. Daí a implacável sentença desferida pelo Avejão, que pode ter sido uma sentença emanada da própria consciência da velha. “Viveste de mentira. Foste iludida e vais morrer.” (BRANDÃO, 2003, p.121). E um pouco mais adiante: “Resististe ao encanto da vida, que não torna. Não soubeste fazer e não pudeste fazer o mal. A tua vida foi inútil.” (BRANDÃO, 2003, p.128). Confirmando que o contraste entre caridade aparente e caridade verdadeira é um dos temas fundamentais desse drama, assim comenta Renata Soares Junqueira (2014):

O Avejão é implacável e não vai condescender com as súplicas da velha, que ainda quer viver mais um pouco. Mas o que entretence esse simples “episódio dramático” de trágico e de grotesco não é propriamente a morte, que em si mesma é natural e inexorável. O pior é o arrependimento da velha no último instante de vida; [...] o pior é mostrar-lhe, como faz o Avejão, que foi inútil toda sua vida de **caridade apenas aparentemente altruísta.** (p.155). [grifo nosso].

Admitindo-se então que o Avejão é uma projeção psicológica da velha, devido ao pressentimento da morte se aproximando, temos assim o que poder-se-ia chamar de desdobramento da consciência, num processo através do qual a personagem — adormecida para o mundo e desperta para sua própria interioridade — submete-se a si mesma a um severo julgamento do qual não sai absolvida. Trata-se, dessa forma, de um diálogo-monólogo em uma espécie de tribunal interior, no qual ela é, a um só tempo, juíza e ré. Para a angústia e o desespero que a velha sente ao descobrir que desperdiçou toda sua vida, o Avejão não oferece remédio nem alívio algum, mergulhando ainda mais no vazio existencial. E sua consciência

teria assumido a pavorosa aparência de um Avejão justamente por personificar seu enorme pavor perante a morte e o desconhecido, no qual a qualquer instante penetrará.

A VELHA: — **Não vivi esta vida, para chegar a outra vida.**

AVEJÃO: — **Que não existe.**

[...]

A VELHA: — Efectivamente tenho ouvido dizer que os náufragos e os moribundos vêm no instante supremo desfilar toda a sua existência... É a morte já?

AVEJÃO: — Ainda não. Hás de ouvir-lhe os passos.

A VELHA: — Tanta luta, tanto esforço, tantas discussões comigo mesma, para quê?

AVEJÃO: — Talvez hábito, decerto orgulho, a necessidade que todos temos de construir uma obra e de a levar até ao palco. E depois a adulação dos que nos rodeiam e aplaudem; e depois não se pode voltar atrás...

A VELHA: — Ah... (*Espaçando as palavras*) E depois... não se pode... voltar atrás?

AVEJÃO: — Não. **Depois o irremediável, a morte, o nada.**

(BRANDÃO, 2003, pp.122-123). [grifos nossos].

Sendo o Avejão um desdobramento psicoemocional da própria velha, significa então que essas assertivas de que não existe nenhuma outra vida e que, depois da morte, só há o nada, promanam dela mesma, constituindo assim mais um sintoma do intenso conflito interior em que ela se encontra (e se desencontra) no momento em que a morte já está bem próxima, como que batendo-lhe à porta a golpes de foice. Tal conflito interno, que parece rachá-la ao meio, mostra uma senhora profundamente católica que, não encontrando ainda respostas para sua enorme angústia, ao menos nesse instante aproxima-se bastante das concepções da vertente ateuista do existencialismo, segundo o qual o ser humano é um solitário viajante no deserto cósmico da existência, está por conseguinte completamente só neste mundo, que é o único, sem qualquer amparo ou referenciais oriundos de um supremo Criador, do qual todavia sente a falta.

O existencialista, ao contrário, vê como extremamente incômodo o fato de Deus não existir, pois com ele desaparece toda possibilidade de encontrar valores em um céu inteligível; não é mais possível existir bem algum *a priori*, uma vez que não existe mais uma consciência infinita e perfeita para concebê-lo, não está escritor em lugar algum que o bem existe, que é preciso ser honesto, que não se deve mentir, pois estamos exatamente em um plano onde há somente homens. (SARTRE, 2014, p.24).

Não se tem como averiguar, contudo, se (ou até que ponto) essa descrença tornou-se convicção consolidada, pelo próprio fato de a protagonista estar prestes a morrer e o dramaturgo não haver posto em cena nada referente a uma existência sua *post-mortem*. Quando ela de fato morre a peça acaba. De tal maneira que tais declarações em contraste com sua fé religiosa podem ter sido momentâneas, fruto de sua agonia e desespero na hora do irremediável encontro com a morte, ainda mais sob o peso de ter acabado de constatar que toda sua vida fora desperdiçada, não tendo sido sequer verdadeiramente vivida. Esse abalo na

fé, aliás, de um modo ou de outro é previsto pela doutrina católica, no que se refere ao terror psicológico e ao tremor emocional que acometem a muitos moribundos ao verem que, a qualquer minuto ou segundo, estará totalmente imerso no grande mistério da morte.

Por natureza, o homem nada mais teme, neste mundo, do que a morte. Ora, esse temor agrava-se, sobremaneira, com a lembrança dos pecados passados, mormente quando a consciência nos oprime com temerosas recriminações. [...] Muito aflitiva é também a lembrança de que, dentro em breve, é preciso apresentar-nos ao tribunal de Deus que, segundo nossos merecimentos, há de proferir sobre nós uma sentença de inexorável justiça. Não raras vezes acontece que, sob a influência desse terror, os fiéis sentem uma perturbação extraordinária. (CATECISMO ROMANO, 1951, pp.361-362).

Sendo uma cristã católica devota, a velha então, através do Avejão (entendido aqui como uma outra *persona* dela mesma), poderia ter formulado a ideia de que após a morte não há nada, como um mecanismo de defesa contra o medo e o pavor do rigoroso julgamento a que seria, de acordo com o ensinamento da Igreja, submetida dentro de poucos instantes. Haja vista que, segundo tal ensinamento, antes do Juízo Universal no fim dos tempos, há um juízo particular para cada pessoa, o qual ocorre de imediato, logo após seu falecimento.

A primeira ocasião é o momento em que cada um de nós deixa este mundo; a alma é levada incontinenti ao tribunal de Deus, onde se examina com a máxima justeza, tudo o que o homem jamais fez, disse e pensou em sua vida. É o que chamamos Juízo Particular. A segunda ocasião, porém, é quando todos os homens terão de comparecer juntos, no mesmo dia e no mesmo lugar, perante o tribunal do Juiz, para que [...] cada um venha a saber a sentença que a seu respeito foi lavrada. (CATECISMO ROMANO, 1951, pp.150-151).

Como se pode observar através de tão intrincado conflito psicológico, além dos arrependimentos e remorsos de uma vida inteira em vão, a velha que protagoniza esse drama de Raul Brandão é mais uma personagem sua psicologicamente rica e altamente complexa, como quer que a entendamos. Essa desdobragem da personalidade em figuras distintas e conflituosas, multifacetando a personagem em diferentes instâncias de um mesmo ser, põe essa peça brandoniana em acentuada afinidade com *Vestido de Noiva* (1943) e *Valsa nº6* (1951), de Nelson Rodrigues, conforme veremos logo mais a seguir. Além disso, ao mesmo tempo que demonstra características caras ao Expressionismo — tais como a fragmentação da personagem e a ação em seu mundo interior —, também revela um recurso recorrente no decurso da história da literatura e do teatro. Trata-se da figura do duplo. Entre os notáveis exemplos que a tradição literária do Ocidente nos oferece, temos o romance *O Duplo* (1846), de Dostoiévski. A dramaturgia, porém, é especialmente pródiga em personagens que

dialogam e interagem — em conflito ou em cumplicidade — com personagens que são projeções deles mesmos.

O duplo é um tema literário e filosófico infinitamente variado. O teatro recorre amplamente a ele. [...] O duplo perfeito se realiza no sócio (MOLIÈRE, PLAUTO), com todos os mal-entendidos que se possa imaginar. O duplo é frequentemente um irmão inimigo (*A Tebaida*, de RACINE, *Os Bandoleiros*, de SCHILLER), um *alter ego* (Mefisto para Fausto), um executor de serviços sujos (Enone para Fedra, Dubois para Dorante em *As Falsas Confidências*, de MARIVAUX), um cúmplice (Sganarello para Dom Juan), um parceiro ou uma projeção de si próprio para o diálogo (Rodrigo, filho e amante em *El Cid*). Entre a identidade e a alteridade, por isso irrealizável, a personagem, como o teatro, está eternamente em busca de seu duplo. (PAVIS, p.118).

Entretanto, é perfeitamente possível ver-se a figura do Avejão como um ente autônomo e não como uma personificação da consciência da velha. Nesse caso, ao invés da projeção de uma mente em pânico devido à proximidade da morte e o desperdício da vida, o Avejão seria então uma criatura real, haja vista que não há nada na escritura desse drama que vete essa possibilidade. Temos assim, por esse novo ângulo, uma pessoa (a velha) em traumático transe pelo processo de passagem da vida para a morte, e da morte para um outro plano de existência, deparando-se com um ser que já se encontra nesse outro plano, nessa outra dimensão da realidade. Sob tal perspectiva, a peça estaria inserindo em seu enredo o elemento sobrenatural, pela intervenção de um personagem (o Avejão) que pode ser visto como uma espécie de anjo, de demônio ou qualquer outro ser sobrenatural, ou simplesmente o espírito de algum ser humano já morto, agora vagando num espaço fora do espaço e num tempo fora do tempo, e que, tendo também desperdiçado sua vida terrena, viesse então a compartilhar com a velha as duras lições de sua amarga experiência. Tal como dito acima, em todo o texto da obra, quer nas rubricas quer nos diálogos, nada obsta a que a peça seja compreendida segundo essa chave. Pelo contrário, logo no início da terceira cena, o Avejão nega que ele seja a consciência da velha.

A VELHA: Ah! És tu? És tu?... É talvez a hora tremenda. És o diabo?
(*O Avejão ri-se*). És talvez a consciência? (*O Avejão ri-se*).
És talvez a dúvida?... Eu nunca duvidei. (*O Avejão ri-se, e ela afirma mais alto:*)
Nunca duvidei. Nunca duvidei.
AVEJÃO: Fizeste-a bonita, estragaste a vida toda. (*Esfrega as mãos com um riso sarcástico*).
(BRANDÃO, 2003, pp.119-120).

Como o Avejão também pode estar mentindo ao negar ser a consciência dela, pelo próprio sarcasmo que utiliza, e não nos esqueçamos de que se trata de uma senhora em coma,

com a mente funcionando para além do domínio racional, resulta que ambas as formas de abordagem são igualmente válidas e necessárias, uma vez que ambas só evidenciam ainda mais a riqueza e complexidade da dramaturgia brandoniana, aparentemente simples. E sobretudo porque, independentemente de qual das duas faça mais sentido a cada leitor ou espectador da peça, o fato é que, dialogando com seu próprio duplo ou com um ser totalmente distinto de si, a velha chega à conclusão de que todo o seu viver tinha sido em vão, completamente inútil. Daí seu profundo arrependimento. Ou seja, sendo a velha um ser e o Avejão uma outra criatura, ainda assim ela permanece uma personagem densa e múltipla. A sensação do absurdo e do vazio existencial, seu conflito interno entre crer e começar a sofrer dúvidas, tudo isso já está presente nela, mesmo se a encaremos como alguém inteiramente desvinculado do Avejão, que não seria, por consequência, nenhuma miragem de sua mente e/ou desdobragem de sua consciência. Contudo, nem por isso a velha se empobrece como personagem; antes, continua ambígua e fértil de contrastes.

Com essa peça — a última publicada na íntegra pelo autor, em 1929 — fecha-se e reinicia-se o ciclo da criação dramatúrgica de Raul Brandão. Com efeito, a terrível sentença do Avejão (‘É tudo inútil. Tudo é inútil’.) e o desespero que ela provoca na velha remetem novamente ao grito apavorado de Sofia no encerramento de *O Gebo e a Sombra*: ‘Foi tudo inútil! Foi tudo inútil!’. E aqui voltamos nós ao quadro de Edvard Munch, à luz do qual o teatro de Raul Brandão ganha uma reverberação reveladora, com contrastes igualmente gritantes e desconcertantes. (JUNQUEIRA, 2014, pp.155-156).

Dessa dupla possibilidade de hermenêutica da personagem do Avejão depreende-se que sua figura insere-se na lógica expressionista de uma maneira ou de outra. Quer o entendamos como uma extensão psíquica da velha, quer o vejamos como um ente ontologicamente autônomo. No primeiro caso, significa que toda a parte principal do drama, que são os diálogos entre o Avejão e a velha, acontece dentro dela mesma, graças ao fato de a sua personalidade estar fragmentada, traumáticamente bipartida. O que são dois fortes traços expressionistas, conforme já explicado. Já no segundo caso, os diálogos entre os dois protagonistas estariam transcorrendo externamente à velha, e o Avejão seria, nessa segunda hermenêutica, um ser sobrenatural, o que também confere à peça brandoniana contornos expressionísticos, aproximando-a do cinema expressionista alemão do entreguerras, uma vez que o Avejão, em sua sobrenaturalidade, coincide com personagens igualmente sobrenaturais como o Arcanjo e Mefistófeles no filme *Fausto* (1926), de Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931), baseado na obra de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), assim como, em sua condição de avantesma, monstro ou fantasma, irmana-se com personagens como o vampiro

do filme *Nosferatu* (1922), do mesmo cineasta, inspirando-se desta vez no romance gótico *Drácula* (1897), do escritor irlandês Bram Stoker (1847-1912).

Ademais, seja aumentando seja diminuindo proporções naturais dos seres e das coisas, é especialmente importante para o Expressionismo a deformação. O próprio termo *avejão* já sugere algo ou alguém que se deformou para mais, realizando em si uma hipertrofia, haja vista que o significado mais básico e primário da palavra *avejão* é exatamente este: um aumentativo de *ave*. Por extensão, pessoa por demais encorpada; em sentido figurado, um gigante. De modo que, se virmos o Avejão como uma autoprojeção da velha, nesse sentido de *aumentativo de ave* ele representaria simbolicamente a expansão e o aprofundamento que a consciência da personagem alcança por conta de uma epifania provocada pelo pressentimento de que a morte já está chegando, sem que nada mais possa adiá-la e muito menos detê-la. O Eu da velha teria assim, por força do desespero, se convertido em duas *personas* opostas, que travam um acirrado diálogo-duelo, como uma tese e sua antítese em conflito, sem qualquer possibilidade de síntese. Na segunda cena da peça, conversando com sua criada Antônia, é quando pela primeira vez a velha avista o Avejão.

A VELHA: — Antônia, pareceu-me ouvir vozes.

ANTÔNIA: — Foi o senhor Caetano que saiu.

A VELHA: — Ah! Mas não é isso... Era outra coisa... Outras vozes... Vejo figuras.

ANTÔNIA: — É da febre.

A VELHA: — É da morte. Ontem vi perfeitamente uma avantesma com um saco às costas.

(BRANDÃO, 2003, p.118).

Há nessa cena uma forte metáfora expressa no saco às costas do Avejão, uma imagem de alto teor simbólico. Como o dramaturgo não explicita o conteúdo do saco, o mesmo pode estar cheio, repleto dos erros que a velha cometeu, por ação ou omissão, no longo curso de sua jornada no mundo. Mas esse saco poderia também estar completamente vazio, apenas subentendendo todas as coisas — erros e acertos, bens e males — que ela deixou de fazer por puro medo de manchar-se. E talvez esse saco, vazio, pese mais do que se estivesse cheio.

Como no diálogo com o Avejão (seja ele o que for) a velha está totalmente inconsciente, porque em coma, e como é em tal diálogo que ela alcança o auge de sua noção das coisas e do conhecimento sobre si mesma, essa situação extrema acaba encadeando (e desencadeando) um interessante paradoxo, que é o fato de apenas adormecida e totalmente inconsciente ela haver se tornado verdadeiramente desperta e consciente de tudo. Podemos mencionar ainda, como características expressionistas presentes nessa peça de teatro: atmosfera noturna, de

nevoeiro e de penumbra; o pânico não só pela chegada da morte como pelo desperdício da vida, junto com remorso e arrependimento do que fez ou deixou de fazer; desespero, sensação de fracasso e de precariedade; subversão das convenções naturalistas; profunda crise existencial; desolamento, abandono e solidão; enfim, o sentimento trágico de completa fragilidade humana ante toda uma realidade que o esmaga.

Como se pode perceber, assim como em *O Gebo e a Sombra* (1923), também *O Avejão: Episódio Dramático* (1929) se revela estruturada segundo du/elos de contrastes, a partir de elementos que vão adquirindo relevo por meio da oposição a outros itens que lhe são contrários, com os quais conflituam ou aos quais complementam. Em resumo, eis de novo a técnica do claro-e-escuro a se repercutir em cada uma das camadas que compõem o edifício da obra em questão: os temas, os personagens, a ambientação e o cenário. Dessa forma, temos as seguintes oposições: saúde *versus* doença; vida *versus* morte; certezas (a velha) *versus* dúvidas (o Avejão); crença e fé (a velha) *versus* dúvida (também a velha); vida social e externa (as três velhas, a criada Antônia e o senhor Caetano) *versus* vida interior ou sobrenatural (a velha e o Avejão); caridade aparente *versus* caridade verdadeira; plano terreno *versus* plano espiritual ou psíquico; aparência (a velha é vista e se vê como santa e isenta de fraquezas) *versus* verdade (a velha acaba descobrindo que não é santa e que é cheia de fraquezas); falsa santidade *versus* santidade verdadeira. Além de tudo isso, há ainda o contraste entre os dois espaços cênicos da peça, que se opõem pelo fato de um ser o quarto da velha, com sua cama que logo será seu leito de morte, o qual é um espaço físico, concreto, material e tangível, que se configura em contraponto radical com o outro espaço cênico do drama, que é o não localizado local onde a velha trava seu diálogo de vida e morte com o Avejão. No palco, evidentemente, esse espaço cênico se faz também visível, por meio da atriz que interpreta a velha e do ator que faz o papel do Avejão. Todavia, tal cenário é apenas representação cenográfica de um ambiente totalmente imaterial, psicológico, abstrato e intangível, que é a consciência da velha, ou, noutra chave hermenêutica, a dimensão sobrenatural.

Mencionamos anteriormente o teatro de Anton Tchekhov (1860-1904), com o qual a dramaturgia brandoniana parece coincidir em determinados aspectos, como no foco sobre o cotidiano e na gente comum em vez de em figuras heroicas, além da ênfase no micro-acontecimento. Da mesma forma, no decorrer de todo este capítulo sobre o Expressionismo em Raul Brandão (1867-1930), também temos chamado a atenção para diversos pontos de contato entre Dostoiévski (1821-1881) e o escritor português, como é possível identificar em

várias obras de um e de outro, desde certas temáticas e perfis de personagens a posicionamentos filosóficos. Entretanto, Otto Maria Carpeaux (1900-1978) destaca igualmente a importância de outro escritor russo — Leão Tolstói (1828-1910) — para a obra e o pensamento de Raul Brandão.

Nas literaturas ocidentais será difícil encontrar um tolstoiano assim; talvez fosse o novelista português Raul Brandão, que professava mesmo ideias tolstoianas: um grande poeta em prosa, contrastando de maneira impressionante as luzes multicores da paisagem mediterrânea e a miséria da gente. Além da pouca divulgação da sua língua no mundo, é o pessimismo que impediu o reconhecimento geral do valor de Raul Brandão. (CARPEAUX, 2010, p.2019).

De fato, a categórica defesa e solidariedade para com as pessoas pobres e miseráveis é um forte laço entre ambos os escritores. Todavia, coincidem também noutros aspectos, como nos temas relacionados à angústia existencial do homem frente à morte, o que o leva ao desespero mas também a sondagens de ordem metafísica e à busca de um sentido para a vida humana precisamente no momento em que ela se revela mais precária, que é no instante em que inexoravelmente chega ao seu termo. Daí a imensa semelhança entre a novela de Tolstói *A Morte de Ivan Ilitch* (1886) e *O Avejão: Episódio Dramático* (1929), peça teatral de Raul Brandão que ora examinamos. Assim como a velha portuguesa brandoniana, o magistrado russo Ivan Ilitch Golovin também contrai um matrimônio pelo critério do cálculo: dinheiro, carreira, bem-estar e posição social. Justamente quando atinge o ápice de sua ascensão, descobre-se gravemente doente, de uma enfermidade sem cura. Pressentindo a morte cada vez perto, suas preocupações mudam radicalmente de foco, passam de uma série de questões fúteis — que julgava até então ultrarrelevantes — a questões verdadeiramente sérias, como sua conduta ética em casa e em sociedade, seu casamento selado na mentira, seu desempenho como pai, suas amizades verdadeiras e também as falsas. O resultado é que, mesmo sob sofrimentos físicos atrozes, seus sofrimentos morais lhe são ainda mais terríveis, constituindo assim sua tortura maior. (TOLSTÓI, 2016, p.71). Daí por que a conclusão à qual chega é análoga à da velha no drama *O Avejão*. Ou seja, Ivan reconhece que sua vida, que ele via até então como muito bem-sucedida, tinha sido em realidade um retumbante fracasso, pois não dera importância ao que era realmente importante, assim como hipervalorizara o que tinha pouco valor ou mesmo valor nenhum.

E ele começou a examinar na imaginação os melhores momentos da sua vida agradável. Mas, fato estranho, todos estes momentos melhores de uma vida agradável pareciam agora completamente diversos do que pareceram então. [...] E apenas começava aquilo que resultara no seu eu atual, Ivan Ilitch, tudo que parecia então ser alegria derretia-se aos seus olhos, transformando-se em algo desprezível e frequentemente asqueroso. (TOLSTÓI, 2016, pp.66-67).

Entretanto, a diferença que se assinala é que, enquanto a velha ouve do Avejão que já não lhe será possível corrigir mais nada, que sua vida já acabou e não há outra, Ivan Ilitch alcança o entendimento de que, mesmo nos últimos minutos, era ainda possível corrigir alguma coisa, porque era possível corrigir a si mesmo, sua forma de ver a realidade, sua postura diante de tudo, e morrer como um homem bem superior ao que havia sido até então. Tal como de fato morre, completamente transformado para melhor. Tudo isso em decorrência também de todo um tribunal interior em que um juiz pôs a si próprio no banco nos réus e julgou-se talvez com mais rigor do que a todos aqueles a quem julgara no tribunal do Estado quando atuava como alto magistrado.

Por outro lado, detendo-nos mais atentamente sobre a atitude interior da velha, apesar de tudo que o Avejão lhe fala no sentido de que não há mais regeneração para ela, é possível perceber que, assim como o magistrado russo Ivan Ilitch, a velha portuguesa do episódio dramático *O Avejão* chega ao supremo aprendizado de que todo o seu extenso trajeto de vida havia sido vão, fútil e vazio, de tal forma que ela se arrepende profundamente. Esse arrependimento, obviamente, não é capaz de trazer sua vida desperdiçada de volta para ela vivê-la outra vez de uma nova maneira, tal como ela desejaria; no entanto, ainda assim representa um salto enorme em seu entendimento das coisas, um inegável crescimento como ser humano, algo que a põe seguramente mais próxima do que se possa chamar de sabedoria. O que significa que ela, embora tendo fracassado em seu viver, não morre de modo algum como uma fracassada; ao contrário, enriquecida pela dor, morre como uma pessoa sábia ou quase sábia. Tivesse a oportunidade de uma outra vida, conforme desejava, talvez se convertesse verdadeiramente em santa, já sem a menor pretensão a tal glória neste ou noutro mundo. Seria possível ainda traçar outros paralelos entre Raul Brandão e Leão Tolstói, mas isso já escaparia tanto às delimitações quanto aos propósitos desta investigação.

Por fim, ambas as peças brandonianas aqui estudadas parecem preencher integralmente os postulados teóricos de Raul Brandão como dramaturgo, quando ele, entre outras coisas, afirma com eloquente veemência:

Tragam-lhe para o palco o Amor e o Ódio, a Fome, a Ambição, a Quebra, a Ruína, a Miséria Humana e a Dor Humana: digam-lhe isto com paixão e intensidade e verão como o público lhes enche o teatro. Deem-lhe a vida e deem-lhe o sonho. Riam-se, sofram e chorem também, se querem interessar os outros. [...] Em cena devem estar corações a bater, almas, cérebros a pensar — e mais nada. Todo o resto é banal e frio... (BRANDÃO, 1986, pp.173-175).

Como se pode depreender, trata-se de um teatro que está longe de ser ou de se pretender estático. Ao contrário, um teatro intensamente dinâmico, mesmo quando se concentra mais nos diálogos, monólogos e pensamentos do que propriamente em ações; e, conforme já assinalado, muito mais nos micro-acontecimentos cotidianos, muitas vezes considerados equivocadamente triviais, do que em eventos históricos de grandiloquência épica. Por conseguinte, um teatro que acaba dando voz e protagonismo a pessoas comuns — se é que as pessoas comuns são realmente comuns —, as quais, na vida real, muitas vezes não tem voz e muito menos protagonismo de qualquer espécie.

4. NELSON RODRIGUES: IDENTIDADES EM ESTILHAÇOS

Conforme apontam os estudos de Eudinyr Fraga e de outros teóricos, em várias peças de Nelson Rodrigues há sinais expressionistas, dos quais um dos mais característicos é a presença de personagens fragmentários, decompostos em partes muitas vezes contraditórias, que reciprocamente se negam, tal como é o caso do bicheiro carioca Boca de Ouro, de quem o que conhecemos são apenas os três relatos de sua ex-amante, cada um dos quais desmente os outros dois, de maneira que a identidade do bicheiro, assim apresentada, acaba sendo a de um quebra-cabeças cujas peças não se encaixam. Em *A Mulher sem Pecado* (1941), Olegário é outro personagem rodrigueano que fragmenta sua identidade, na medida em que se biparte para melhor espionar a esposa, de quem sente um ciúme mais do que obsessivo, fingindo então a todo momento que é parálítico, para só no final levantar-se da cadeira de rodas em que esteve sentado durante toda a peça.

No que diz respeito a *Vestido de Noiva* (1943) e *Valsa nº6* (1951), as duas obras de Nelson que integram o corpus deste estudo, temos, respectivamente, Alaíde e Sônia, duas personagens que, depois de sofrerem violento impacto, ao qual não sobreviveriam, não sabem mais quem exatamente são, nem quem são as pessoas que fizeram parte de suas vidas, como protagonistas ou coadjuvantes. Daí a íngreme escalada a que se lançam, repletas de angústia e desespero, na dolorosa tentativa de recompor suas respectivas identidades a partir de estilhaços e destroços.

Em ambos as peças serão assinaladas diferentes incidências expressionistas tanto em sua escrita literária como nas solicitações que o texto faz para a montagem cênica, identificando assim de que modo(s) o Expressionismo se há manifestado no teatro do dramaturgo brasileiro. Como Nelson Rodrigues atravessou quase todo o século XX, de tal maneira que acabou não apenas vivenciando como interpretando, em sua obra jornalística, dramática e literária, muitos dos mais importantes eventos históricos do século anterior, cujas consequências reverberaram até os dias de hoje, antes de nos determos sobre suas duas referidas peças, cumpre que tracemos um panorama do contexto histórico e social de Nelson Rodrigues e de como se deu a evolução de seu trabalho no jornalismo, na literatura e no teatro, o que não deixa de ser relevante para a própria compreensão das suas peças que serão alvo de análise.

4.1 NELSON RODRIGUES: DO PALCO DO MUNDO AO MUNDO DO PALCO

A 23 de agosto de 1912 nascia, na cidade do Recife, Nelson Falcão Rodrigues. Nelson nasceu, portanto, ainda em plena era finissecular, exatamente na aurora sangrenta do século XX, apenas dois anos de estourar a I Guerra Mundial, conflito que mudaria, para sempre, toda a configuração geopolítica de oriente a ocidente, com a definitiva queda de quatro poderosos impérios: o Império Áustro-Húngaro, o Império Alemão, o Império Russo dos Tzares e o Império Turco-Otomano. Desses quatro, apenas o Império Alemão era historicamente recente, fruto da unificação alemã ocorrida décadas antes, nas avalanches do século precedente. Todos os outros três eram impérios que já duravam séculos, considerando que o Áustro-Húngaro era ainda o velho império dos Habsburgos só que com um novo arranjo político-administrativo, segundo circunstâncias trazidas pelo século XIX. Tudo isso mostra que – mais do que a queda de quatro impérios – o que houve foi a queda de toda uma ordem sociopolítica, cultural e civilizacional antiga, que não se levantaria mais. No entanto, a passagem das monarquias absolutas para as constitucionais, e de monarquias constitucionais para repúblicas, não implicou necessariamente uma passagem de tiranias para regimes democráticos. O século XX, que mal acabava de nascer, revelar-se-ia pródigo em ditaduras das mais variadas colorações ideológicas, com os seus genocídios e todo o seu terror totalitário.

O Brasil, na altura em que Nelson nasce, encontra-se sob a vigência da República Velha, mais precisamente no período em que o poder era compartilhado por São Paulo e Minas Gerais, que revezavam-se no comando dos destinos do país. Daí por que tal pacto de poder passou a ser chamada de “política do café com leite”, em referência ao poderio econômico de São Paulo, como produtor de café, e ao de Minas Gerais, por sua produção de leite. Nos domínios da cultura, é a era dos modernismos, que, recém-chegados da Europa, acabarão ganhando contornos próprios aqui, conforme se pôde constatar durante a Semana de Arte Moderna de 1922, que contou com a participação de artistas como o compositor Heitor Villa-Lobos, os artistas plásticos Anita Malfatti e Di Cavalcanti, e, sobretudo, os escritores Mário de Andrade e Oswald de Andrade.

Em Pernambuco, como diretor do jornal *A República*, Mário Rodrigues – pai de Nelson – apoiava politicamente o governo do general Emídio Dantas Barreto. Assim, quando o prestígio político do general caiu, sobretudo por obra de Manuel Antônio Pereira Borba, que suceder-lhe-ia no comando do estado, a situação de Mário Rodrigues -- politicamente e como jornalista -- tornou-se, por conseguinte, insustentável. A tal ponto que, seguindo o conselho

de Dona Maria Esther – sua esposa – parte em 1915 para o Rio de Janeiro. Uma vez aí estabelecido, a família inteira o segue em 1916, radicando-se no Rio definitivamente (CASTRO, 2011, p. 18).

Apenas uma década depois, bem antes ainda de completar 14 anos, Nelson começaria a trabalhar no jornal *A Manhã*, que o seu pai acabara de fundar. Não fora obrigado; ao contrário, tivera de convencer o seu pai de que estava falando sério e que desejava realmente trabalhar. E assim deu início à sua longa e produtiva carreira jornalística, que tantas vezes se confundiria com sua carreira literária, igualmente prolífica. E Nelson começou justamente por onde mais poderia adquirir experiência quem não possuía ainda experiência alguma: a reportagem policial. Muitos anos depois, ele diria que “com um ano de ‘métier’ o repórter de polícia adquiria uma experiência de Balzac”. (CASTRO, 2011, p. 47). É ainda aos 13 anos que Nelson lê pela primeira vez Dostoiévski, numa versão em folhetim do romance *Crime e Castigo*. A influência do escritor russo o acompanharia pelo resto da vida, manifestando-se em diversas obras suas. Curioso que Nelson tenha se iniciado no jornalismo pela reportagem policial, no mesmo período em que lia as páginas de um romance em grande parte calcado no universo policial, ali personificado pela personagem do inspetor Porfírio, investigador de polícia que segue no encalço do protagonista Raskolnikov, através dos labirintos da velha São Petersburgo.

Ao longo dos anos 20, Mário Rodrigues firma-se de vez como jornalista e empresário da comunicação. Quase vai à bancarrota ao perder o jornal *A Manhã* para o seu sócio, mas, vitoriosamente se ergue ao fundar o jornal *Crítica*, que alcançaria enorme circulação com o seu perfil polêmico e contundente, sobretudo na abordagem de assuntos das áreas política e policial. Ironicamente, se o sucesso do periódico tinha trazido aos Rodrigues prestígio, segurança e conforto, foi esse mesmo sucesso que acabou trazendo à família de Nelson a maior de suas tragédias até então: a morte de Roberto Rodrigues, irmão de Nelson e, por ser artista plástico, exímio ilustrador das matérias policiais, que, ao mesmo tempo em que eram responsáveis por boa parte dos leitores do jornal, ia acarretando-lhe cada vez mais inimigos, famosos ou anônimos, declarados ou em silêncio. Tudo devido ao incisivo estilo de divulgar as notícias de crimes, adultérios e suicídios, acabando por expor certas pessoas aos comentários da praça pública. A tal ponto que “os jornalistas das outras redações viviam comentando: ‘um dia alguém em *Crítica* ainda vai levar um tiro!’ ” (CASTRO, 2011, p.70). Tal profecia seria cumprida à risca no dia 26 de dezembro de 1929, quando, indignada com *Crítica* pela matéria sobre seu divórcio – noticiado como sendo por causa de adultério -,

Sylvia Seraphim Thibau vai armada à sede do jornal e, não encontrando Mário Rodrigues, atira em seu filho Roberto Rodrigues, que morreria no hospital, menos de três dias depois. “Ninguém conseguirá penetrar no teatro de Nelson Rodrigues sem entender a tragédia provocada pela morte de Roberto.” (CASTRO, 2011, p. 94). Numa crônica de quase quarenta anos depois, Nelson ainda seguiria bradando:

Vinte e seis de dezembro de 1929. Nunca mais me libertei do seu grito. Foi o espanto de ver e de ouvir, foi esse espanto que os outros não sentiram na carne e na alma. E só eu, um dia, hei de morrer abraçado ao grito do meu irmão Roberto. Roberto Rodrigues. (RODRIGUES, 2009, pp. 126-127).

Dois meses depois da morte de Roberto, morria o pai Mário Rodrigues. Abatido pela morte do filho, passara a beber e a desinteressar-se de tudo. Vivia a repetir: “Aquele bala era para mim, não para Roberto!”. Após sofrer uma trombose cerebral a 5 de março de 1930, veio a falecer dez dias depois, pouco mais de dois meses após a morte do seu filho Roberto.

Mário Rodrigues Filho assumiu assim a direção dos negócios no lugar do pai, passando a ser o principal parceiro de Dona Maria Esther no comando da família. Todavia, como o seu pai tinha apoiado o presidente Washington Luís e consequentemente Júlio Prestes como candidato a seu sucessor, tão logo houve o golpe de estado que levou Getúlio Vargas ao poder — apesar da vitória de Júlio Prestes nas urnas — os Rodrigues e seu jornal *Crítica* caíram em desgraça. E assim, com a Revolução de 1930, o jornal foi empastelado e violentamente destruído. Por pouco nenhum dos Rodrigues morreu sob o turbilhão de fúria da massa anônima que lhes invadiu o periódico, depredando-o e saqueando-o. Daí em diante, a miséria e até a fome chegaram a bater-lhes à porta. Nelson e seus irmãos saíram então a procurar emprego nos outros jornais da cidade, pois *Crítica* não se reergueria mais. No início não foi nada fácil, mas finalmente acabaram sendo acolhidos em *O Globo*. Ao mesmo tempo, Nelson trabalharia também em outros jornais, para complementar o rendimento.

Toda essa experiência — tão amarga em princípio — ser-lhe-ia, no entanto, de enorme valia no decorrer dos anos seguintes, pois, além das lições que sempre se extraem dos golpes da vida e da morte, assim é que o jovem jornalista foi se aprimorando nas mais variadas modalidades de jornalismo, imprimindo sua digital literária em todos eles, quer estivesse escrevendo sobre política, cultura ou futebol.

Sua vocação para o teatro viria logo em breve, durante outra prova dura que teve de enfrentar e que quase o levou à morte, mas à qual, enfim, sobreviveu: a tuberculose. Em abril de 1934, sem saber se iria regressar, Nelson partiu rumo a São Paulo, para o tratamento – em

regime de internato – num sanatório de Campos do Jordão. Foi justamente entre os internos do hospital, que ele teve — e com êxito — sua primeira experiência como dramaturgo, escrevendo uma comédia encenada pelos doentes, a qual muito os divertiu. A montagem só não foi repetida porque, já nessa primeira (e única) récita, os enfermos gargalharam tanto que alguns chegaram a tossir, escarrando sangue, o que, em se repetindo, poder-lhes-ia ser fatal. De fato, “às vezes alguém tossia demais, era levado a exame e não reaparecia pela manhã.” (CASTRO, 2011, p.129). A peça ali escrita – que seria hoje a primeira de seu Teatro Completo -- perdeu-se para sempre. Todavia, é profundamente eloquente o fato de que sua dramaturgia tenha se iniciado justamente num templo da enfermidade e do sofrimento, da agonia e da morte, temas que atravessariam não só todo o seu teatro como toda a sua obra como jornalista e escritor. Pois, apesar dessa peça – a primeira antes da primeira – ter sido uma comédia, seu teatro seria muito mais marcado pelo trágico do que pelo cômico.

De repente, descobri o teatro. Fui ver, com uns outros, um *vaudeville*. Durante os três atos, houve, ali, uma loucura de gargalhadas. Só um espectador não ria: eu. Depois da morte de Roberto, aprendera a quase não rir; o meu próprio riso me feria e envergonhava. E, no teatro, para não rir, eu comecei a pensar em Roberto e na nudez violada da autópsia. Mas, no segundo ato, eu já achava que ninguém deve rir no teatro. Liguei as duas coisas: teatro e martírio, teatro e desespero. No terceiro ato, ou no intervalo do segundo ato para o último, eu imaginei uma igreja. De repente, em tal igreja, o padre começa a engolir espadas, os coroinhas a plantar bananeiras, os santos a equilibrar laranjas no nariz como focas amestradas. Ao sair do *vaudeville*, eu levava, comigo, todo um projeto dramático definitivo. Acabava de tocar o mistério profundíssimo do teatro. Eis a verdade súbita que eu descobrira: a peça para rir, com essa destinação específica, é tão obscena e idiota como o seria uma missa cômica. (RODRIGUES, 2009, pp. 141-142).

Ao regressar de Campos de Jordão, retomando a atividade jornalística, Nelson começa a escrever críticas de óperas; com isso, passa a frequentar não só os recitais como também os ensaios, adquirindo dessa forma ampla intimidade com a carpintaria cênica, o que lhe seria imensamente útil quando, alguns anos depois, desse início à sua carreira de dramaturgo, com a peça *A Mulher sem Pecado*, a primeira depois da primeira. A peça contava a história de um empresário “paralítico” que, por um obsessivo ciúme da esposa, vive equilibrando-se (e desequilibrando-se) na faixa tênue entre a lucidez e a loucura. Levada ao palco em 1941, não obteria, contudo, significativo sucesso. Entretanto, a peça seguinte — *Vestido de Noiva* — consagraria de vez Nelson Rodrigues como um dos mais importantes dramaturgos do teatro brasileiro e da língua portuguesa. Antes ainda de ser encenado, seu texto foi vivamente elogiado pelos poetas Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, bem como pelo historiador da literatura e da música Otto Maria Carpeaux, que migrara para o Brasil fugindo

das hordas nazistas, quando da anexação da Áustria, sua pátria, pela Alemanha de Hitler. E foi exatamente outro europeu que fugia da avalanche nazista – o judeu polonês Zbigniew Ziembinski – o diretor responsável pela consagrada montagem de *Vestido de Noiva* em 1943, com o grupo *Os Comediantes*, materializando no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro as inovações técnicas e temáticas exigidas pelo texto de Nelson. A principal delas era a ação correndo simultânea em três planos: o da realidade, o da memória e o da alucinação, sendo que, nos dois últimos, tudo acontecia no interior da protagonista. Algo que ele experimentaria de novo em 1951, com o monólogo *Valsa nº6*, peça escrita para sua irmã, a atriz Dulce Rodrigues. Também aqui a ação se passa dentro da personagem, neste caso uma moça que, depois de morta, tenta redescobrir quem é, juntando cacos de recordações e de delírios. Tais características – além de várias outras – levaram vários estudiosos a apontar traços expressionistas no teatro de Nelson, embora ele próprio jamais se tenha proclamado a si mesmo como tal.

A filiação da obra do dramaturgo ao expressionismo já fora, evidentemente, notada por um sem-número de críticos e ensaístas. Na edição da sua obra dramática completa, realizada pela editora Nova Fronteira e Aguilar, Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado, Edécio Mostaço, Bárbara Heliodora, Léo Gilson Ribeiro, por exemplo, referem-se explicitamente ao assunto. (FRAGA, 1998, p.208).

Ruy Castro, referindo-se a possíveis influências sobre Nelson de dramaturgos como Shakespeare, Ibsen, Eugene O'Neill e Luigi Pirandello, conclui:

Embora tudo isso deva ser levado em conta, as principais influências sobre Nelson em *Vestido de Noiva* deveriam ser procuradas em outra parte: nas óperas a que ele assistiu pelo O Globo entre 1937 e 1943 – e no cinema. E não apenas em *Cidadão Kane*, mas também no clássico alemão *Varieté*, que E.A. Dupont rodou em 1925 e que foi exibido no Rio em 1926 – não como o filme “de arte” que ele depois se tornaria, mas como um filme comercial, comum, que atraiu multidões aos cinemas do Centro e da Tijuca. *Varieté* foi um dos últimos filmes do Expressionismo alemão e tinha todos os truques do gênero: o claro-escuro, a câmara-olho, a cenografia quase abstrata, a atmosfera de alucinação, a coisa mórbida. (CASTRO, 2011, p.179).

Daí em diante Nelson redigiria ainda diversas outras peças, perfazendo um total de dezessete. Várias delas teriam problemas com a censura e praticamente todas levantariam algum nível de polêmica. Um exemplo é *Anjo Negro*, peça de 1948, que trouxe à tona do palco a questão racial, assunto difícil ainda hoje, muito mais ainda naquela época. Tanto que o texto, ao ser submetido à comissão responsável pela seleção do repertório do Teatro Municipal do Rio, foi aprovado mas com a condição de que o protagonista Ismael, embora fosse um personagem negro, deveria ser representado por um ator branco, com o rosto pintado

de preto. Nelson colocou-se contra, exigindo um ator negro. Mas não houve jeito. A peça veio a ser montada só no ano seguinte, já não no Municipal mas em outro teatro, e com um ator branco mesmo, no papel do protagonista negro. A naturalidade com que se aceitavam tais códigos pode ser avaliada pelo fato de Nelson Rodrigues ter de certo modo clamado sozinho em tal deserto. Segundo o próprio Nelson, mesmo Ziembinski – que dirigiria inicialmente *Anjo Negro* – votou na comissão do Municipal pelo ator branco pintado de preto. “A prova de que Nelson era o único incomodado com isso é que *nenhum* crítico da época estranhou a ausência de um negro no papel do negro.” (CASTRO, 2011, p.204).

Todavia, a literatura rodrigueana se expressou não apenas na dramaturgia como também no romance, no conto e na crônica; sendo que, em todos esses gêneros, o literário se con/funde com o jornalístico. Seus contos, crônicas e romances, antes de serem publicados em livro, saíram em colunas e folhetins nos jornais nos quais trabalhou. Mesmo o seu teatro, que não foi escrito para publicação em jornais e sim para o palco, está no entanto impregnado de jornalismo, tanto pelos diálogos ágeis, em frases curtas e marcadas pela coloquialidade, quanto pela presença de profissionais de imprensa em sua galeria de personagens: o repórter, o fotógrafo, o redator, o chefe de redação e o dono do jornal. Em sua dramaturgia, a imprensa é geralmente alvo de seu incisivo arsenal crítico, pela maneira aética como manipula as notícias e constrói ou destrói reputações e por sua cumplicidade com o poder e por sua frieza perante a vida e a morte das pessoas, ao vê-las apenas como pretextos para manchetes rentáveis. Vê-se algo disso em *Vestido de Noiva* (1943) — no plano da realidade, na cobertura do acidente que vitima Alaíde —, e de forma mais abrangente em *Viúva Porém Honesta* (1957), *Boca de Ouro* (1959) e *O Beijo no Asfalto* (1960).

No começo dos anos 1950, a convite de Samuel Wainer, do jornal *Última Hora*, Nelson Rodrigues dá início à coluna *A Vida Como Ela É*, que atravessaria toda aquela década com imenso sucesso, tendo depois cem de seus contos publicados em livro, selecionados pelo próprio Nelson. Conforme indica o nome da coluna, trata-se, de fato, de histórias inspiradas na vida de pessoas comuns, tendo o adultério como tema mais recorrente, entrelaçado a outros não menos dramáticos e intensos: desagregação da ordem familiar, desespero, violência, assassinatos e suicídios. No campo do romance, foram várias as obras publicadas por Nelson. Primeiro em folhetim, depois em livro. Nas páginas do periódico *O Jornal*, de Assis Chateaubriand, saiu o romance *Meu Destino É Pecar*, que Nelson assinou sob o feminino pseudônimo de Suzana Flag. A publicação foi de enorme sucesso, tanto em folhetim como em livro e ainda foi adaptado para novela de rádio. Tamanho êxito levantou consideravelmente as

vendagens e portanto os lucros do referido periódico, que poucos meses atrás chegara a estar em risco de falência. Assim, aproveitando o sucesso de Suzana Flag, sobretudo junto ao público feminino, logo em seguida veio um novo folhetim: *Escravas do Amor*. E viriam ainda outros assinados como Suzana Flag.

Só no final da década de 1950 é que Nelson publica finalmente seu primeiro romance assinado com seu próprio nome. De agosto de 1959 a fevereiro de 1960, pelo jornal “Última Hora”, saíram os 112 capítulos de *Asfalto Selvagem*, com imenso sucesso de público, alcançando milhares de leitores que, durante seis meses, acompanharam avidamente as peripécias de *Engraçadinha* e outros personagens com destino tragicamente entrelaçado ao seu. Meses depois do último capítulo ter saído no jornal, a obra foi publicada em livro, em dois volumes. Não deixa de ser deveras interessante que, já em pleno século XX, Nelson Rodrigues tenha obtido tão grande sucesso comercial publicando romances à maneira típica do século XIX, isto é, em folhetins.

Em 1966, novamente sem lançar mão de pseudônimo, Nelson publica seu último romance: *O Casamento*, que, ao contrário dos romances anteriores, não atravessa a etapa do folhetim, já sai em forma de livro. Assim como algumas de suas peças, esse romance lhe acarretaria problemas com censura, devido à abordagem de temas como incestos, real ou suposta pornografia, “torpeza das cenas”, “linguagem indecorosa”, além de outros assuntos considerados ofensivos à sociedade e à família. Entretanto, comentando a censura ao romance *O Casamento* e referindo-se à autoridade pública que o censurara, Ruy Castro assim conclui: “Se o tivesse lido teria enxergado o óbvio: que ‘O Casamento’ era uma defesa encarniçada da família e do próprio casamento” (CASTRO, 2011, p. 351).

De pornográfico a moralista, de subversivo a conservador, de mórbido a sensacionalista, muitas têm sido as opiniões a respeito da obra de Nelson Rodrigues. Teve várias obras censuradas e proibidas. Entre as diversas respostas que dava a todas essas polêmicas, vale mencionar comentários como este a seguir, na medida em que o mesmo traz também uma noção de concepção estética rodrigueana, a qual evoca, aliás, o conceito de aristotélico de *catarse*:

Morbidez? Sensacionalismo? Não. E explico: a ficção, para ser purificadora, precisa ser atroz. O personagem é vil, para que não o sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós. A partir do momento em que Ana Karenina, ou Bovary, trai, muitas senhoras da vida real deixarão de fazê-lo. Em “Crime e Castigo”, Raskolnikov mata uma velha e, no mesmo instante, o ódio social que fermenta em nós estará diminuído, aplacado. Ele matou por todos. E, no teatro, que é mais plástico, direto, e de um impacto tão mais puro, esse fenômeno de transferência torna-se mais válido. Para salvar a platéia, é preciso encher o palco de

assassinos, de adúlteros, de insanos e, em suma, de uma rajada de monstros. São os nossos monstros, dos quais eventualmente nos libertamos, para depois recriá-los. (CASTRO, 2011, p. 273).

Em maior ou menor grau de peça para peça, todo o seu teatro (assim como seus contos e romances) parece ser rigorosamente fiel a essa filosofia estética, de expor o que o ser humano tem de mais escabroso, de mais perverso e hediondo, não num louvor ao grotesco da natureza humana mas, ao contrário, como um alerta acerca das graves consequências de determinadas escolhas e decisões. Nesse sentido, poderia ser deveras entendido como um escritor moralista (moralizante ou moralizador) pelo alerta que transmite, curiosamente não apesar das cenas violentas e pornográficas mas justamente por mostrar tais cenas.

Em paralelo ao teatro e à ficção, a obra de Nelson Rodrigues desdobrou-se ainda em inumeráveis crônicas através das quais comentava desde fatos de sua própria vida e de sua época — daí o grande memorialista que revelou ser — a assuntos como política, comportamento, artes e cultura, mídia e costumes, ideologias e educação, e uma de suas grandes paixões na vida: o futebol. Para Nelson, mais do que jornalismo e literatura, a crônica era antes de tudo uma tribuna de combate, a partir da qual ele tomava posição frente a todas as questões que estivessem em debate na sociedade brasileira. Tendo saído primeiro na imprensa, muitas de suas crônicas foram publicadas em livro. Organizados pelo próprio Nelson Rodrigues e publicados com ele ainda em vida, é importante mencionar os quatro seguintes livros de crônicas: *Memórias: A Menina sem Estrela* (1967), *O Óbvio Ululante* (1968), *A Cabra Vadia* (1970), *O Reacionário* (1977). Reunindo crônicas de Nelson Rodrigues marcadamente culturais e até então inéditas em livro, Ruy Castro organizou a edição de *O remador de Ben-Hur: confissões culturais* (1996). Entre as coletâneas de crônicas de futebol, convém citarmos: *À Sombra das Chuteiras Imortais* (1992), *A Pátria em Chuteiras* (1992), ambas organizadas por Ruy Castro, e *O Berro Impresso das Manchetes* (2007), com pesquisa de texto de Marcos Pedrosa de Souza. Todos esses livros de crônicas encerram, em sua ampla variedade temática, numerosas e relevantes discussões de natureza política e social, cujo alcance existencial e filosófico fornece várias chaves para a compreensão do homem brasileiro e mesmo do ser humano em sentido universal. Ainda que de maneira diversa, sua dramaturgia também oferece valiosas pistas para tal compreensão, sobretudo ao colocar em cena personagens em situações extremas, como que submetidos à prova pela vida, pela violência e pela morte. Enfim, desafiados pela realidade até ao limite de suas forças.

Como dramaturgo, Nelson não chegou a publicar nenhuma espécie de manifesto teórico sobre sua concepção de teatro, mas tal concepção existia e ele a expressou, com firme convicção e de maneira clara, em crônicas e entrevistas, sempre que lhe indagavam a respeito ou as circunstâncias lhe exigissem que externasse sua visão sobre como o texto dramático deve (ou ao menos deveria) ser traduzido cenicamente no palco. Assim, em uma crônica de 20 de janeiro de 1970, ele diz:

E não ocorre ao diretor, ao cenógrafo, ao elenco esta verdade inapelável e eterna: — todos estão, ali, a serviço exclusivamente do texto. E, se o texto foi devorado, vamos convir que o espetáculo é um fracasso inédito. [...] E chamaria a sua atenção para o óbvio ululante: — o bom diretor não é o “grande diretor”, mas, inversamente, o diretor secundário, quase imperceptível. Se ele se põe a competir com o autor, não há dúvida: — é um péssimo diretor. (RODRIGUES, 1996, pp.164-165).

Não importa aqui se os numerosos diretores teatrais, cenógrafos e elencos que encenaram-lhe as peças ao longo das décadas violaram ou mantiveram-se fiéis a esse seu do propósito, pois isso implicaria examinar o histórico de cada uma dessas inúmeras montagens cênicas, o que obviamente não faz parte da meta deste estudo. Simplesmente é fundamental que saibamos como é que Nelson Rodrigues, na condição de autor teatral, desejava que fosse encenado.

Dois anos após escrever sua última peça — *A Serpente* (1978) —, Nelson Rodrigues morre a 21 de dezembro de 1980, deixando incomensurável legado à cultura brasileira, tanto na literatura como no jornalismo e no teatro. Alguns meses antes, porém, tinha solicitado a Sábato Magaldi que organizasse a edição de seu teatro completo. Magaldi então divide suas dezessete peças teatrais em três grandes blocos: peças psicológicas, peças míticas e tragédias cariocas. As peças psicológicas assim o são por sua ênfase em fazer jorrar o subconsciente humano, dentro do qual a realidade submerge e ressurgir desfigurada; já as peças míticas trazem em comum enredos que evocam mitos e personagens que remetem a arquétipos; por fim, nas tragédias cariocas, o dramaturgo volta-se mais para o mundo exterior, cotidiano e concreto, tendo por cenário a Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro, como que numa espécie de microcosmo do Brasil e do mundo. Eis enfim como se configurou o organograma que Sábato Magaldi entreviu na dramaturgia rodrigueana:

Peças psicológicas – *A Mulher sem Pecado*(1941), *Vestido de Noiva*(1943), *Valsa nº6* (1951), *Viúva Porém Honesta* (1957), *Anti-Nelson Rodrigues* (1973).

Peças míticas – *Álbum de Família*(1946), *Anjo Negro*(1947), *Dorotéia* (1949) e *Senhora dos Afogados* (1947).

Tragédias cariocas – *A Falecida* (1953), *Perdoa-me por me traíres*(1957), *Os Sete Gatinhos*(1958) e *Boca de Ouro*(1959), *O Beijo no Asfalto* (1960), *Otto Lara*

Resende ou Bonitinha mas ordinária (1962), *Toda nudez será castigada* (1965) e *A Serpente* (1978).

Vestido de Noiva e *Valsa Nº6*, as duas peças de Nelson Rodrigues que fazem parte do objeto da presente pesquisa, situam-se portanto entre as peças psicológicas. No entanto, embora seja nelas que este capítulo primordialmente se concentre, isso não exclui que nos reportemos a outras peças e obras de Nelson, conforme sejam pertinentes aos objetivos desta investigação acerca do Expressionismo em língua portuguesa.

4.2 VESTIDO DE NOIVA: O REAL COMO PROJEÇÃO DA MENTE

Embora Eudinyr Fraga tenha identificado elementos expressionísticos na ampla maioria das peças de Nelson Rodrigues, é certamente em suas peças psicológicas que Nelson Rodrigues revela mais traços da estética expressionista. Tanto em *Vestido de Noiva* (1943) como em *Valsa nº6* (1951) o que há de mais relevante acontece no interior das protagonistas: Alaíde e Sônia, respectivamente. Em *Vestido de Noiva*, Alaíde, ao ser atropelada, fica em coma e é então que sua personalidade se desdobra entre a memória e a alucinação, em contraponto com a realidade concreta. Curiosamente, tal personalidade se revela muito mais real no plano da memória e no da alucinação do que no da realidade, que é o menos importante dos três na concepção cênica da peça. Nelson põe esses três planos de ação no palco, sendo que em dois deles (o da memória e o da alucinação) toda a ação transcorre dentro da protagonista, uma das características do teatro expressionista, conforme se vê na peça *O Sonho* (1901), do dramaturgo sueco August Strindberg, assim como em obras de outros dramaturgos relacionados a essa estética.

Vestido de Noiva estreou a 28 de dezembro de 1943, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sob a direção de Zbigniew Ziemiński, com cenografia do artista plástico Tomás Santa Rosa e interpretação cênica do grupo de teatro *Os Comediantes*, numa montagem que revolucionou poderosamente o teatro brasileiro. A consagração que obteve — de público e de crítica — parece indicar que, apesar de todo o impacto e surpresa que o caráter inovador da obra causou, ao mesmo tempo era como se já se esperasse (e se desejasse), de uma maneira ou de outra, tamanha renovação na dramaturgia brasileira.

Já havia uma demanda, por assim dizer, por algo parecido. Os lugares de autor teatral e de teatro moderno já estavam guardados à espera de alguém ou algo que os ocupasse. [...] As plateias de 1943 já eram bem mais receptivas à incorporação da língua falada e à concentração extrema dos diálogos das cenas, graças, em parte, ao

Modernismo. *Vestido de Noiva* teria despertado grandes resistências no Brasil anterior à Semana de 1922, como mostram as críticas sofridas por Renato Vianna, Villa-Lobos, Flávio de Carvalho e Oswald de Andrade. (DRUCKER, 2010, p.23).

A peça se estrutura em três atos, e, conforme já mencionado, traz a inovação de ter dividido o cenário em três planos simultâneos: o da memória, o da alucinação e o da realidade. Em seu enredo há um triângulo amoroso entre Lúcia, sua irmã Alaíde e Pedro. Pedro, que era namorado de Lúcia, uma vez disputado por Alaíde com esta acaba se casando, daí o conflito que encadeia (e desencadeia) todo o drama.

Certa feita, após uma discussão com Lúcia, Alaíde sai para rua transtornada e assim acaba sendo vítima de um atropelamento. Imediatamente conduzida ao hospital, em estado de choque, para uma cirurgia de urgência, termina ficando em coma até o momento em que finalmente morre. É então que se configuram os três planos do cenário. No plano da realidade, vemos os repórteres cobrindo o acidente, jornalheiros vendendo os jornais, testemunhas dando sua versão do ocorrido, enquanto os médicos e profissionais da saúde buscam salvar a vida de Alaíde. No plano da memória, Alaíde se recorda ou pelo menos tenta se recordar de fatos de sua vida, ainda com alguma consciência das coisas. Já no plano da alucinação, tudo lhe vem à tona em estado bruto e caótico, e o seu domínio acerca do que vê é mínimo, ou mesmo nulo. É nesse plano que ela encontra, por exemplo, Madame Clessi, uma prostituta que havia sido morta pelo namorado e à qual Alaíde confessa ter matado Pedro, revelando assim um desejo que tivera mas não chegara a consumir. No último ato — já estando morta e sepultada — como um fantasma que a todos vê e por ninguém é visto, Alaíde assiste ao casamento de Lúcia com Pedro. Ouvem-se tanto a *Marcha Nupcial* (trilha sonora para a felicidade de Lúcia) como a *Marcha Fúnebre* (trilha sonora para a infelicidade de Alaíde).

Embora Nelson Rodrigues jamais tenha se autodefinido como expressionista, nota-se em *Vestido de Noiva* elementos característicos dessa estética, entre os quais podemos destacar: preponderância do tempo psicológico sobre o tempo cronológico; ambientação da ação no interior da personagem; delírios e alucinações; paixão e morte; assassinato e desejo de assassinar; fragmentação psicoemocional em decorrência de violento impacto (como no acidente de que Alaíde é vítima); descrição não realista do mundo externo (na peça, os planos da memória e da alucinação têm mais relevância que o da realidade); e o real apresentado como projeção da mente humana, da alma ou do inconsciente da personagem, conforme vemos nos planos da memória e da alucinação, nos quais os fatos aparecem não como aconteceram na realidade e sim como Alaíde os guardou e os transfigurou após tê-los vivido ou meramente desejado que tivessem acontecido. Acrescente-se ainda certo uso do grotesco

na representação distorcida da realidade. “O grotesco é outro recurso utilizado por Nelson para qualificar pejorativamente a realidade”. (MAGALDI, 2004, p.22). Sábato Magaldi menciona ainda como o diretor Ziembinski reproduziu no palco tal atmosfera projetada pelo texto rodrigueano, quando da primeira montagem cênica de *Vestido de Noiva*:

Ziembinski trocava a iluminação uniforme da sala de visitas habitual pelo uso de muitos refletores, concebendo mais de 300 efeitos luminosos; e o elenco abandonou as convenções do palco tradicional por formas estilizadas, adotando, contrapontado com as cenas de puro realismo, **o grotesco de inspiração expressionista**. (MAGALDI, 2004,p.19). [grifo nosso].

Eudinyr Fraga (1998), por sua vez, explica a pertinência de se poder analisar a obra de Nelson Rodrigues à luz dos paradigmas expressionistas, ainda que Nelson jamais tenha feito parte de qualquer movimento artístico definido como tal.

A intenção de Nelson não era, evidentemente, escrever um texto expressionista e pode-se até imaginar que não se preocupasse com teorias literárias. Enfocando, todavia, os fatos sob a ótica da protagonista e deformando-os por necessidades expressivas, terminou por afastar-se da realidade quotidiana que pipoca no meio das alucinações de Alaíde. Por outro lado, essa despreensão intelectual não deixa perder de vista que ela é, antes de mais nada, uma criatura humana, distante das frias abstrações tão típicas dessa dramaturgia. (p. 64).

A fim de melhor delinearmos alguns dos referidos traços expressionistas presentes em *Vestido de Noiva* (1943), convém recordarmos o conceito que o Expressionismo, filosoficamente, tem do real; conceito esse que explica vários aspectos de sua estética. É que, ao contrário de qualquer cosmovisão que considere que a realidade corresponde somente à dimensão objetiva das coisas, o Expressionismo – sem negar a realidade objetiva – reivindica, todavia, que ela é apenas uma parte do real, uma vez que esse só se revela completo acrescido das reações do homem a essa mesma realidade, como quer que ela o circunscreva. Noutras palavras, para o Expressionismo a dimensão subjetiva do ser humano é parte fundamental da realidade, porque o real não são só mundo e os fatos mas também o impacto dos fatos e do mundo no elemento humano, desde a esfera física à sua instância psíquica, metafísica e existencial. Daí a recorrência, no repertório expressionista, de obras literárias, teatrais e cinematográficas cujos enredos – em parte ou no todo – são ambientados no interior das personagens, pois, mediante tal procedimento estético, o real finalmente emerge e aflora em toda a sua plenitude, a saber, com a componente objetiva e concreta, externa e visível do mundo transfigurada pela dimensão subjetiva e abstrata, interna e invisível do ser humano.

Mariângela Alves de Lima (2002), ao discorrer sobre as influências da Escola Romântica no Expressionismo, comenta:

Em parte, o empreendimento original da dramaturgia expressionista consistiu em revigorar o individualismo romântico com **a centralização da ação dramática na consciência e na percepção do protagonista**, ao mesmo tempo em que dissolvia ou eliminava os componentes localistas do teatro romântico. (p.191). [grifo nosso].

É exatamente o que acontece no drama de Alaíde em *Vestido de Noiva*: a centralização da ação dramática na consciência e na percepção da protagonista, que é Alaíde. Nisso, conforme dito acima, Nelson converge com Strindberg, em cuja dramaturgia também há peças ambientadas no território dos sonhos e dos pesadelos, com personagens que são emanações psíquicas de um protagonista.

Dando uma forma cênica às associações mnemônicas, aos símbolos e às alegorias, as peças dessa fase da carreira de Strindberg pavimentaram a estrada para o drama expressionista. [...] **Uma vez que o foco da representação sugerido por Strindberg se concentra na vida interior**, a estrutura das peças pode libertar-se do encadeamento. (LIMA, 2002, pp. 200-201). [grifos nossos].

À primeira vista, o que se percebe de maneira mais evidente é que Alaíde se despedaça em decorrência do atropelamento de que é vítima. E isso de fato ocorre, acarretando-lhe toda a enorme confusão em sua mente, devido ao fato de estar em coma. Daí toda a ação da peça dividir-se (ou multiplicar-se) em três espaços cênicos: realidade, memória e alucinação. Todavia, o atropelamento não foi de modo algum o único choque decisivo na vida (e também na morte) de Alaíde. À medida que as cenas vão se sucedendo de um plano a outro, vão-se descobrindo vários outros choques – não físicos — que a golpearam desde muito antes do referido acidente que a levou ao coma e por fim à morte, de tal maneira que o atropelamento, embora tenha sido causa de seu despedaçamento físico, não foi senão fatal consequência do seu despedaçamento emocional, que já vinha se produzindo há tempos. Afinal, Alaíde só foi atropelada porque saiu correndo desgovernada, logo após uma forte discussão com sua irmã Lúcia, com quem compartilhava a paixão pelo mesmo homem. Não tivesse havido tal desentendimento entre as duas, Alaíde não teria saído em desabalada correria, e, conseqüentemente, não teria acontecido atropelamento algum.

Em sua viagem interior durante o estado de coma, outras revelações vão vindo à luz, como a identificação de Alaíde com Madame Clessi, uma prostituta que vivera noutra época mas cuja história e personalidade Alaíde reconstitui a partir de um diário e de notícias de jornais. Por conta de um romance com um garoto de dezessete anos, Clessi tivera um fim trágico, assim como Alaíde por conta de seu romance com Pedro. Quanto aos sentimentos

entre Pedro e Alaíde, e entre Alaíde e Lúcia, mesclam-se aí ódios, rancores, inveja e rivalidade entre as duas irmãs, além de acusações entre Pedro e Lúcia. Todo um acúmulo sórdido por dentro de Alaíde, o que a dilacerava por completo, demonstrando assim o quanto ela já estava em destroços muito antes de ser destroçada pelo automóvel que a atropelou.

Aliás, é importante lembrar que, dentro dessa peça teatral, tal atropelamento está longe de ser um mero fato que — para fazer deflagrar toda a trama — poderia ser qualquer outro, como, por exemplo, a súbita contaminação por uma peste qualquer que deixasse Alaíde dias e dias na cama, delirando frequentemente, ou a sua queda da montaria de um cavalo, ou um tropeço na calçada que a levasse com a cabeça de encontro ao meio-fio. Claro que qualquer um desses fatos serviria para provocar o seu mergulho em si mesma mediante lembranças e alucinações. No entanto, nenhuma dessas ocorrências teria demarcado — muito menos de modo tão enfático — a ambientação de *Vestido de Noiva* nos tempos modernos, a circunstância de que a peça se passa na modernidade, no século XX. Sua ação é contemporânea ao próprio tempo em que foi escrita. Outros importantes demarcadores de tal circunstância é a presença da imprensa, com seus redatores, repórteres e jornalheiros, assim como o uso do telefone e o transporte público coletivo, via bondes. A esse respeito, Ronaldo Lima Lins (1979), em seu estudo *O Teatro de Nelson Rodrigues*, no capítulo dedicado a *Vestido de Noiva*, assim se posiciona:

Neste sentido, é como se já em 1943, quando os bondes ainda cruzavam as ruas do Rio e o número de automóveis estava longe de haver contaminado a atmosfera, já naquele período de transição a sensibilidade do autor tivesse captado o mal característico das grandes aglomerações e das metrópoles monumentais. A frieza que se estabelece entre as personagens de *Vestido de Noiva*, dando-lhes, por vezes, um aspecto extremamente hostil e desagradável, possui a mesma tessitura e densidade do envoltório que hoje cobre o homem comum ao atravessar as portas de sua casa e talvez o mantenha coberto inclusive dentro de sua própria casa. (p.70).

Na peça rodrigueana, a vida contemporânea é representada sob contornos trágicos. Alaíde é morta exatamente por uma das principais conquistas tecnológicas modernas: o automóvel. Durante o coma, do qual só sairia pela porta da morte, sua situação vai sendo relatada e comentada por outra grande conquista moderna: a mídia. Tem-se assim, na tragédia de Alaíde, o retrato de uma criatura atropelada e morta por um automóvel, uma das invenções tecnológicas que a Era Contemporânea trouxe supostamente para benefício da humanidade.

A partir daqui é possível atribuir ao enredo de *Vestido de Noiva* todo um sentido alegórico, em que a figura de Alaíde eleva-se à categoria de arquétipo do ser humano moderno: um indivíduo esmagado pelas engrenagens de uma era que ele mesmo criou, o que

lhe retira, consequentemente, o direito de acusar a quem quer que seja senão a si próprio. Já o automóvel que a atropela, sendo uma invenção moderna por excelência, assume em tal alegoria a função de metáfora dessa modernidade que tanto esmaga a criatura humana. Uma era repleta de conquistas científicas e tecnológicas realizadas pelo homem mas as quais ele próprio parece não saber manejar com a mesma excelência com que as desenvolve. Exatamente como quem atropela pessoas por não manejar direito um automóvel ou qualquer outro veículo. Dessa forma é que a tragédia pessoal de Alaíde torna-se uma alegoria da odisseia trágica do homem contemporâneo, pois, devido ao violento e traumático baque de uma era industrial terrivelmente hostil — pródiga em ditaduras e genocídios, além de asfixiantes e violentas metrópoles — ele também se desintegra em *realidade*, *memória* e *alucinação*, sem saber mais ao certo quem é nem quem é aqueles que lhe estão ao redor. Exatamente como Alaíde em *Vestido de Noiva*. “Talvez proceda falar de uma tragédia anônima do cotidiano – fixação da vida contemporânea, na qual o homem é peça de uma engrenagem maior, que pode a qualquer momento, fortuitamente, esmagá-lo.” (MAGALDI, 2004, p.23). No *plano da realidade*, o médico, ao dizer a Pedro que Alaíde já chegou em estado de choque, afirma que por isso mesmo ela nem sofreu nada, o que é – conclui ele – algo da maior felicidade para o acidentado, por não sentir nada do violentíssimo impacto que sofreu. (RODRIGUES, 1981, pp.148-149). Assim também é o choque da modernidade, tão forte que, mesmo com toda a destruição que acarreta, muitos nem sequer o sentem, e, por isso mesmo, seguem a vida de maneira “normal”. Quanto a isso, vejamos a reflexão de Eduardo Lourenço (1993) em seu ensaio *Dois fins de século*:

O mais curioso é que seria normal que um século **tão objectivamente sinistro como o nosso, tempo de regressão a fenómenos para os quais o gasto termo “barbárie” é fraco** – tempo de horrores desconhecidos de idades passadas pela consciência e fria determinação com que foram encenados e até teoricamente justificados – repetisse [...] o *fin de siècle* de há cem anos. (p.321). [grifo nosso].

Ainda acerca da relevância do atropelamento de Alaíde no enredo da peça — tanto em sentido literal como enquanto alegoria do ser humano sendo aniquilado pela dinâmica da vida moderna —, convém assinalar que a abordagem de tal tema coincide, em certa medida, com o cinema expressionista alemão do entreguerras, em cujo repertório temático também há o trágico drama do ser humano sendo esmagado pela máquina e pelas estruturas da sociedade moderna, conforme se pode ver em filmes como *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang. De fato, essa dupla camada no enredo de *Vestido de Noiva* – uma literal e outra simbólica – a

aproxima ainda mais do Expressionismo, no qual são comuns enredos alegóricos e personagens arquetípicos.

O problema da metáfora é central no Expressionismo. [...] A metáfora (ou imagem) se torna *expressiva* mais que imitativa, existindo como uma figura de linguagem, poderosa, autônoma, que irradia inúmeros significados evocativos. (FURNESS, 1990, pp.31-32). [grifo do autor].

Vestido de Noiva é uma peça totalmente focada na protagonista, que é Alaíde. Tanto que, excetuando-se os personagens que se movem no plano da realidade, que é de menos relevância na peça, todos os demais (nos planos da alucinação e da memória), embora façam ou tenham feito parte de sua vida real, aparecem aí, no entanto, como projeções de sua consciência fragmentada. Acerca disso e do referido caráter alegórico passível de ser atribuído à Alaíde, Mariângela Alves de Lima (2002) explica que

o procedimento adotado pelo Expressionismo é o do drama centrado no protagonista, mas a função do protagonista não é a mesma que lhe atribuíam os autores do Pré-Romantismo e do Romantismo. Este não será um indivíduo excepcional, com a marca do gênio, e por isso dotado da propriedade de espelhar tanto os sentimentos alheios quanto as circunstâncias. **No fulcro do drama expressionista há uma individualidade de dimensão alegórica** que, através de um movimento de sucessivas negações de especificidades históricas e culturais, exalta um substrato humano atemporal e vitalista. (p.192). [grifo nosso].

Ainda que não integre o corpus temático principal, a crítica social também está inserida em *Vestido de Noiva*, porém não de maneira panfletária ou político-partidária. Tampouco se manifesta ao nível de classes sociais se entrecrocando nem de facções ideológicas em disputa pelo poder político. Tal crítica social aparece muito mais centrada no(s) indivíduo(s), no comportamento de cada qual em sociedade. É o que vemos, por exemplo, na atuação de uma anônima cidadã, dos jornalistas e dos profissionais de imprensa que aparecem na peça. Quando o redator pergunta se a mulher atropelada (Alaíde) já morreu, o repórter responde que “ainda não, mas vai”. (RODRIGUES, 1981, p. 111). É como se Alaíde em si, enquanto pessoa, não importasse nem um pouco, só valesse enquanto notícia, daí o redator demonstrar-se como que ansioso pela sua morte, já que essa, sim, poderá render dividendos ao periódico, por ser Alaíde alguém de certa posição social, além de noiva de um industrial conhecido. A indiferença e frieza pelo semelhante como ser humano é demarcada pela expressão de desprezo com que se referem a Alaíde no jornal: “Essa ‘zinha’ é importante. Gente rica. Mulher daquele camarada, um que é industrial, Pedro Moreira.”

(p.157). Noutra cena, veem-se quatro jornaleiros, um em cada canto, e cada qual vai gritando um pregão, uma manchete que anuncia alguma tragédia: alguém que morreu, uma mulher que matou o marido. A evidente preocupação é em vender os exemplares dos jornais, e não com o drama das vítimas de tais tragédias nem com seus respectivos familiares.

Do mesmo modo, uma testemunha do atropelamento telefona para o jornal não exatamente sensibilizada com a tragédia de que Alaíde acabara de ser vítima, e sim para solicitar que o jornal publique uma reclamação contra o abuso dos automóveis, já que certamente teme que ela e sua prole venham a ser também atropelados algum dia. “A culpa toda foi do chofer. Eles passam por aqui, o senhor não imagina! Então, quem tem criança!...” (p.125). Ou seja, fala apenas em interesse próprio. Eis como Sábato Magaldi explica tal cena:

O telefonema da leitora ao jornal assinala o alheamento do mundo à volta, a incapacidade de comoção verdadeira com a dor dos outros. Depois de ter visto o desastre, que tacha de horrível, a leitora faz uma prosaica reclamação contra o abuso dos automóveis. (MAGALDI, 2004, pp.21-22).

Ao mostrar a insensibilidade e o descaso para com o sofrimento do próximo, tanto nas atitudes de jornaleiros como no de redatores e repórteres, e ainda no de uma simples cidadã, o dramaturgo denuncia o mesmo desumano comportamento, a mesma reduzida moralidade, em pessoas de classes sociais distintas, de diferentes hierarquias profissionais, refletindo níveis desiguais de escolaridade, o que exclui, com efeito, qualquer noção de que agem assim por pertencerem a esse ou àquele segmento socioeconômico. Ao mesmo tempo, trata-se de mais uma vigorosa crítica à dinâmica da vida moderna nos grandes centros urbanos, quando fenômenos sociais como a aglomeração de milhares (depois milhões) de indivíduos em uma mesma metrópole tornaram tais pessoas mais próximas geograficamente mas nem por isso mais próximas relacionalmente. Daí o advento da já mencionada multidão solitária, em que tantas pessoas estão juntas e, no entanto, cada uma submersa em seu próprio ego, em sua própria solidão. Essa modalidade de crítica social — pautada muito mais na responsabilidade moral das pessoas, cada uma individualmente, do que no choque entre diferentes blocos coletivos — vai ao encontro do paradigma expressionista no que se refere à radiografia da sociedade e das relações humanas, paradigma segundo o qual a ideia de reforma social, por mais que seja relevante, tem importância secundária, visto que uma autossuperação do ser humano e uma regeneração espiritual devem vir primeiro, antes que se possa reformular a sociedade. (FURNESS, 1990, p.77).

Outras características expressionistas se percebem na revolucionária peça de Nelson Rodrigues. Uma delas é a forte presença de toda a ritualística da morte: círios, velórios, caixão, túmulo, marcha fúnebre. Outra é o uso de diálogos ágeis e diversas vezes mais gritados do que meramente falados. No andamento da narrativa dramatizada, ocorre toda uma quebra da linearidade discursiva, tendo em vista que a história da protagonista e de outras personagens, por ela evocadas, vai sendo contada aos pedaços, fragmentariamente, de acordo com as suas lembranças e os seus delírios. Se isso por um lado foge de uma perspectiva realista, por outro lado é, ironicamente, de um realismo a toda prova, uma vez que nem a memória e muito menos a alucinação, de quem quer que esteja em coma, obedecem por certo a um fluxo linear; tanto as lembranças quanto os delírios simplesmente vão jorrando. Aqui, portanto, Nelson viola a realidade e ao mesmo tempo se mantém rigorosamente fiel a ela. A expressão de todo esse caleidoscópio, no espaço cenográfico, se dá então por meio de jogos de luz e sombra, numa alternância entre o claro e o escuro, haja vista que, sendo no palco três planos simultâneos (realidade, memória e alucinação), quando a ação dramática transcorre num dos planos, sobre este a luz incide, deixando os outros dois planos envoltos em penumbra. E assim por diante, do início até o final. Mesmo a luz não incide de igual modo em cada um dos três planos, visto que não há equivalência – ou pelo menos uma equivalência direta — entre o que acontece no mundo concreto, real, e o que se passa dentro de um indivíduo, embora não deixe de ser algo também real, ainda que de outra maneira.

[...] Ziembinski conseguiu acompanhar fielmente o “zigzaguear” do texto, ao distinguir as cenas da memória, próximas do cotidiano, do naturalismo quase perfeito das cenas da realidade, que se contrapunha frontalmente às cenas desenroladas no plano da alucinação, “jogadas num estilo francamente expressionista, que viola deliberadamente a realidade para conseguir maior efeito plástico e dramático”. (FERNANDES, 2002, pp. 283-284). [grifos do autor].

Entretanto, em que pese a imensa importância da montagem cênica de Ziembinski na história do teatro brasileiro, para que não se atribua, todavia, apenas à sua direção as inovações e o vínculo de *Vestido de Noiva* com a estética expressionista, Eudinyr Fraga (1998) frisa que os elementos expressionistas são inerentes ao texto de Nelson Rodrigues.

Se Ziembinski optou por um tratamento expressionista de seus textos, não é só porque conhecia (e apreciava) o arsenal característico desse tipo de encenação. Foi por imediatamente observar que os textos, sem preocupações doutrinárias, prendiam-se à estética do movimento. (p.64).

Detenhamo-nos mais atentamente em como o texto se desenrola e como as personagens vão se configurando ao longo das cenas. Num certo momento, no plano da memória, Alaíde trava com uma mulher de véu uma violenta discussão em que esta a acusa de haver roubado seu namorado. A mulher de véu é na verdade Lúcia, irmã de Alaíde. Mas, como Alaíde ainda não se lembrou de quem é Lúcia, eis que ela lhe aparece com o rosto envolto em véu. Madame Clessi é quem vai ajudando Alaíde a se lembrar de quem é Lúcia, e quem é a mulher de véu, que são ambas a mesma pessoa, isto é, sua própria irmã. A mulher de véu (ou seja: Lúcia) ainda revela estar namorando Pedro, mesmo após ele já ser oficialmente noivo de Alaíde. Como Alaíde jamais conhecera Madame Clessi em vida, apenas de notícias de jornal e de um diário, conforme já dito, significa que tal mulher é por completo uma construção de sua mente em transtorno, totalmente ficcional, sequer uma mescla de ficção com lembranças reais, como Pedro, Lúcia e outros personagens. Por essa razão, há ocasiões em que Clessi só aparece de corpo inteiro no plano da alucinação e suas intervenções no plano da memória ocorrem apenas por meio de um microfone que ecoa no palco o som de sua voz. Noutras ocasiões, porém, ocorre exatamente o contrário: no plano da memória aparece ela dialogando com seu amante adolescente, depois com a mãe dele, todos de corpo inteiro. Pois, nesse caso, representam cenas reais de suas respectivas vidas, das quais Alaíde se recorda não por tê-las presenciado mas por tê-las lido nos jornais e no diário de Madame Clessi. Nessas cenas, então, é Alaíde que só intervém através de sua voz, reverberada pelo microfone. Em suma, recursos técnicos rigorosamente a serviço do conteúdo da obra, e perfeitamente de acordo com o que a mesma visa a transmitir.

Toda essa busca de Alaíde, essa labiríntica autoprocuro por dentro de si própria, acaba por conduzi-la a vários acertos de contas, com os outros e consigo mesma. Antes de mais nada, entre ela e sua irmã Lúcia se dá um intenso choque de personalidades, através dum violento duelo verbal em que Lúcia acusa de ter-lhe roubado o namorado, acusação da qual Alaíde se defende dizendo que Lúcia é que não soubera mantê-lo. A discussão prossegue, com Lúcia acusando Alaíde e esta se defendendo, e ainda, a cada fala de uma e de outra, na escuridão da memória e da alucinação, novas revelações vão vindo à luz. Lúcia (ainda “envolta em véu”) chega e diz que o casamento não irá se consumar porque Alaíde irá morrer e ela se casará com o viúvo. Primeiro é como quem apenas usa uma mera força de expressão, depois Alaíde se dá conta de que ela deseja de fato a sua morte. Por fim, vai ficando nítido para Alaíde que a irmã parece falar com certa segurança, com certa certeza de que ela de fato morrerá, e de que, portanto, talvez haja efetivamente, por parte de Lúcia, um plano concreto

para assassiná-la. Já no terceiro ato da peça, Alaíde, na presença de Pedro e de Lúcia, denuncia à sua mãe tal suspeita (ou tal convicção):

ALAÍDE (*indignada*) — Eu? Ainda tem coragem!...
 Mamãe, eles estão desejando a minha morte!
 DONA LÍGIA — Tire isso da cabeça, minha filha. Você não vê logo!
 ALAÍDE (*patética*) — Quando eu morrer, eles vão se casar, mamãe!
 Tenho certeza!
 (RODRIGUES, 1981, p. 152).

Um pouco mais adiante, deste vez frente a frente com Pedro, seu noivo:

ALAÍDE (*exaltando-se*) — Ela não é direita! E você é direito, é? Você pensa que eu não sei de nada? Pensa mesmo?
 PEDRO (*espantado*) — Não sabe o quê?
 ALAÍDE — Que você e Lúcia... (*ameaçadora*) Sim, você e Lúcia! Andam desejando a minha morte!
 (*Lúcia entra, como uma aparição. Vem de luto fechado*)
 ALAÍDE — Pronto! Chegou a cúmplice! Vocês estão tão certos da minha morte que já botaram luto.
 LÚCIA — Sei lá do que é que você está falando?
 ALAÍDE — Sabe, sim. Sabe! Aquela insinuação que você fez... Que eu podia morrer!
 (RODRIGUES, 1981, pp.159-160).

Convém salientar que essas cenas acima destacadas se passam ambas no plano da alucinação, pois, uma vez que elas exprimem simplesmente uma suposição de Alaíde e não diálogos que tenham de fato acontecido e dos quais ela esteja agora se recordando. Se assim fosse, estariam certamente transcorrendo no plano da memória. Logo mais, com Alaíde já morta e a peça se encaminhando para o final, Pedro e Lúcia discutem contiguamente à sala em que Alaíde está sendo velada. Ambos sentem-se culpados pela morte dela e por isso acusam-se mutuamente.

LÚCIA (*sombria*) — Fiz. Fiz, sim. Quer que eu vá na sala e jure outra vez? (*mergulha a cabeça entre as mãos*) — Ontem, antes dela sair para morrer, tivemos uma discussão horrível!
 PEDRO (*baixo*) — Ela sabia?
 LÚCIA (*patética*) — Sabia. Adivinhou o nosso pensamento. E eu disse.
 PEDRO — Mas comigo nunca tocou no assunto.
 [...]
 LÚCIA (*sombria*) — Só. Previa que ia morrer!
 PEDRO (*com certa ironia*) — Isso também nós prevíamos.
 LÚCIA — Você diz “nós”!
 PEDRO (*afirmativo*) — Digo, porque você também previa.
 (*pausa*) Previa e desejava. Apenas não pensamos no atropelamento. Só.
 (RODRIGUES, 1981, pp.162-163)

Como esse diálogo acontece na plano da realidade, fica consequentemente comprovado que as suspeitas de Alaíde, a respeito de Pedro e Lúcia terem tramado a sua morte, não eram de modo algum infundadas. Eles planejavam de fato o seu assassinato, ainda que o seu atropelamento tenha sido um acidente. Mas um acidente que, de qualquer forma, coincidiu com o desejo secreto de sua irmã e de seu noivo. O que os levou a compartilharem o mesmo sentimento de culpa, quase como se tivessem, com a cumplicidade do anônimo chofer, planejado e provocado intencionalmente o seu atropelamento.

PEDRO (*insinuando*) – Quem é o culpado?

LÚCIA (*espantada*) – Eu, talvez!

PEDRO (*enérgico*) – Você, sim!

LÚCIA (*espantada*) – Tem coragem...

PEDRO – Tenho. (*com veemência*) – Quem foi que disse: “Você só toca em mim, casando!” Quem foi?

LÚCIA – Fui eu, mas isso não quer dizer nada.

PEDRO (*categórico*) – Quer dizer tudo! Tudo! **Foi você quem me deu a idéia do “crime”! Você!**

LÚCIA (*com medo*) – Você é tão ruim, tão cínico, que me acusa!

PEDRO (*com veemência, mas baixo*) – Ou você ou ela tinha que desaparecer. Preferi que fosse ela.

LÚCIA (*com angústia*) – Essa conversa quase diante do caixão!

PEDRO (*sempre baixo*) – **Não estudamos o “crime” em todos os detalhes? Você nunca protestou! Você é minha cúmplice.**

LÚCIA (*alheando-se, espantada*) – Mandaram tantas flores!

PEDRO (*insistente*) – Agora você se acovarda porque o corpo ainda está aqui!

[...]

LÚCIA (*noutra atitude*) – Foi você quem perdeu minha alma!

PEDRO (*rápido*) – E você a minha!

(RODRIGUES, 1981, p.164). [grifos nossos].

Como se pode ver, Pedro e Lúcia travam o diálogo acima como se fossem culpados de assassinato, embora ela tenha morrido acidentalmente. Tanto no fato de considerarem culpados de homicídio mesmo sem tê-lo cometido, simplesmente por tê-lo desejado, quanto na atitude de Pedro, acusando Lúcia de ter-lhe dado a ideia do crime e de ser-lhe, portanto, cúmplice no planejamento do mesmo, o texto teatral de Nelson se revela passível de uma correlação com o romance *Os Irmãos Karamázov* (1880), de Dostoiévski (1821-1881). Na narrativa do escritor russo ocorre caso bastante similar, quando Smierdiakóv, filho bastardo de Fiódor Karamázov, depois de ter assassinado ao odiado pai, diz a Ivan Karamázov — um dos filhos legítimos de Fiódor e que também o odiava — que ele lhe é cúmplice, na medida em que foi quem deu-lhe a ideia do parricídio. Ademais, assim como na peça de Nelson, também no romance de Dostoiévski tudo isso acontece no âmbito do círculo familiar, entre parentes ou quase parentes. Desta forma, na analogia entre as duas obras, Pedro está para Smierdiakóv e Lúcia, para Ivan Karamázov.

Ivan estremeceu. Lembrou-se de Aliócha.
 — Sei que não fui eu... — balbuciou.
 — Sa-be? — tornou a secundar Smierdiakóv.
 Ivan deu um salto e o agarrou pelos ombros:
 — Fala tudo, réptil! Fala tudo!
 Smierdiakóv não esboçou o mínimo temor. Apenas cravou os olhos nele com um ódio louco.
 — Pois foi o senhor quem matou, já que age assim. — murmurou furiosamente.
 Ivan arriou na cadeira como se refletisse. Deu um riso de fúria.
 — Estás insistindo naquela conversa? Naquilo que falamos também da última vez?
 — Sim, da última vez o senhor também estava à minha frente e compreendia tudo, agora também compreende.
 — Compreendo apenas que és louco.
 — O homem não se cansa! Estamos aqui falando olho no olho, porque, parece, temos de engambelar um ao outro, representar uma comédia? **Ou ainda continua querendo jogar toda culpa em mim, diante de meus próprios olhos? O senhor o matou, o senhor é o principal assassino, enquanto eu fui apenas o seu cúmplice, o fiel criado Lichard que, seguindo suas palavras, executou isso.**
 (DOSTOIÉVSKI, 2015, pp.805-806). [grifo nosso].

Adormecida para o mundo e desperta para dentro de seu próprio eu, em sua egodisseia Alaíde não empreende acertos de contas somente com seu noivo e sua irmã, metonímias dos outros com um todo; ela realiza um acerto de contas, igualmente rigoroso, consigo mesma. Portanto, longe de simplesmente acusar Pedro e Lúcia, e de defender-se das acusações que Lúcia lhe dispara, ela também se coloca no banco dos réus em autojulgamento e, projetada em outras personalidades, se autoacusa e se autocondena.

(Apaga-se a sala de operação. Luz no plano da alucinação)
 HOMEM *(para Alaíde, sinistro)* — Assassina!
 CLASSI *(espantada)* — O quê?
 HOMEM *(indicando)* — Ela! Assassina!
 CLESSI *(para Alaíde)* — Você?
 [...]
 ALAÍDE *(em pânico)* — Ele quer-me prender! Não deixe!
 CLESSI *(assombrada)* — Você... Matou? Você?
 ALAÍDE *(desesperada)* — Matei, sim. Matei, pronto!
 HOMEM *(queixoso)* — Meu Deus! Não tem ninguém para me servir.
(com angústia) Ninguém! *(olha para Alaíde)* Assassina!
 ALAÍDE *(patética)* — Matei. Matei meu noivo.
 HOMEM — Ela disse — “Matei meu noivo”. Foi, eu assisti.
 [...]
 ALAÍDE *(histérica, para o homem)* — Agora me leve, me prenda — sou uma assassina.
 (RODRIGUES, 1981, p.118).

Esse homem que, no plano da alucinação, chama Alaíde de assassina, acusando-a de ter assassinado o próprio noivo, é possivelmente uma emanção dela mesma, que assim se desdobra para poder se mirar com algum distanciamento e isenção. Sendo tal cena toda dentro

dela própria, tal homem parece emergir como a personificação da sua consciência (sua instância moral máxima) a condená-la por um crime de homicídio, mesmo que em realidade ela não o tenha levado à prática. Porém Nelson, à maneira de Dostoiévski, conforme acima demarcado, coloca o conceito de que desejar um crime, alimentar a ideia de executá-lo, já é de certo modo cometê-lo. Já é algo que viola gravemente alguma espécie de equilíbrio, sobretudo se tal desejo e tal ideia venham a servir de estímulo a outrem. Só que agora é Alaíde, e não Lúcia, a personagem de Nelson Rodrigues a coincidir com o personagem dostoiiveskiano Ivan Karamázov, na medida em que ele, em sua consciência, por haver desejado a morte do pai, julga-se assassino mesmo tendo sido outro o executor do crime. E, mesmo não tendo dado a esse outro (Smierdiakóv) nenhuma ordem expressa para que o cometesse o homicídio, crê todavia havê-lo incitado de uma maneira ou de outra.

Por fim sentou-se, apoiou os cotovelos na mesa, a cabeça nas mãos, e proferiu um estranho aforismo: — Se não foi Dimitri, mas Smierdiakóv quem matou, então é claro que na oportunidade **fui solidário com ele porque o incitei**. Se o incitei, ainda não sei. Mas se só ele matou e não Dimitri, então é claro, **eu também matei**. (DOSTOIÉVSKI, 2015, p.799). [grifos nossos].

Tal confissão, proferida primeiro no tribunal da sua consciência, Ivan a fará mais adiante no tribunal do Estado, frente ao promotor, ao juiz-presidente, aos jurados e a todos os integrantes de um julgamento oficial, não conseguindo, porém, a condenação à prisão — nem qualquer outra condenação —, conforme desejava a título de punição. Na mesma atitude de Alaíde, confessando-se assassina e clamando para que seja presa, nota-se, além de uma ânsia de punição, certa tendência autodestrutiva. Nesse sentido, talvez fosse até mesmo plausível a hipótese de que, ao invés de acidente, seu atropelamento tenha sido um suicídio. “Acidente ou tentativa simulada de suicídio para escapar ao ônus do cotidiano?” (MAGALDI, 2004, p.22).

Em Nelson Rodrigues, esse fenômeno do tribunal interior não é restrito ao seu teatro, tem recorrência noutras instâncias de sua literatura, como se pode exemplificar em seu romance *O Casamento*, publicado em 1966. Uma das principais personagens da narrativa, o Dr. Sabino, pai de família e bem-sucedido empresário, logo após o casamento de Glorinha, sua filha caçula, dirige-se à delegacia de polícia e se confessa culpado de homicídio. Diz que ter matado Noêmia, sua secretária, que realmente morrera no dia anterior, só que assassinada por seu amante Xavier e não pelo Dr. Sabino. É que Sabino acabara de tentar cometer incesto com sua filha Glorinha, às vésperas do casamento dela. Além do mais, Sabino também cometera no passado, igualmente de maneira impune, o grave ato de deflorar uma menor,

Silene, de 13 anos de idade, com a agravante de que ela era epilética e estava em pleno ataque de epilepsia quando Sabino a molestou. Por fim, sabia-se em erro para com a própria Noêmia, com quem se relacionava sexualmente mas a quem costumava tratar com desprezo, chegando a pensar em dar-lhe dinheiro por cada encontro secreto, com quem paga a uma prostituta. Assim, já corroído pelo remorso, o Dr. Sabino desabafa com o Monsenhor Bernardo, seu sacerdote e amigo pessoal, e este lhe recomenda: “ — Não espere mais. Assuma a sua lepra. E não a renegue, nunca! É a sua ressurreição, homem!” [...] “ — Nós somos todos leprosos! E o mal é que ninguém reconhece a própria lepra.” (RODRIGUES, 2006, pp.257-258). Já havendo portanto se autocondenado em seu tribunal interior, pelos erros acima enumerados, e buscando o cumprimento da sentença contra si mesmo lavrada, Sabino vai à delegacia e se confessa culpado por um crime que não cometera. Situação sobremaneira análoga à de Ivan Karamázov, diante do tribunal do Estado czarista russo.

Para além da importância de Dostoiévski para o Expressionismo, enfaticamente assinalada por Roger Cardinal (1984) e R.S.Furness (1990), não é de se surpreender a ocorrência de tais pontos de interseção entre Dostoiévski e Nelson Rodrigues, tendo-se em conta a enorme e confessa admiração que o dramaturgo brasileiro sempre nutriu pelo romancista russo.

Certa vez, um erudito resolveu fazer ironia comigo, perguntou-me: O que é que você leu? Respondi: “Dostoiévski”. Ele queria me atirar na cara os seus quarenta mil volumes. Insistiu: “Que mais?” E eu: “Dostoiévski”. Teimou: “Só?”. Repeti: “Dostoiévski”. O sujeito, aturdido pelos seus quarenta mil volumes, não entendeu nada. Mas eis o que eu queria dizer: pode-se viver para um único livro de Dostoiévski. [...] De Dostoiévski passo à minha infância. Há bastante de Dostoiévski, bastante de Dickens, na rua Alegre, em Aldeia Campista. [...] Sinto que parte de minha infância está inserida, difusa, volatilizada em certas páginas de Dickens ou de Dostoiévski. (RODRIGUES, 2007, p.54).

Claudia Drucker (2010), em denso e vigoroso estudo sobre o dramaturgo brasileiro e o romancista russo, assim conclui:

Dostoiévski partiu de um grande entusiasmo pela ação política. Nelson Rodrigues teve uma trajetória diferente: evitou falar sobre política até a hora em que lhe pareceu impossível evitar esse assunto. No entanto, ambos partiram de um quadro histórico parecido e chegaram a conclusões parecidas. (p.261).

A respeito especificamente da importância de Dostoiévski para a dramaturgia de Nelson Rodrigues, ela lembra ainda: “A teatralidade do romance dostoiévskiano também é

notável. Nelson Rodrigues considerava Dostoiévski o mais teatral dos romancistas, e o inclui entre seus mestres de drama.” (DRUCKER, 2010, p.253).

Como se pode perceber, Alaíde é uma personagem imensamente complexa, bem como complexamente imensa. À exceção das pessoas que se movem no plano da realidade, todas as outras que aparecem na peça são emanações de sua memória ou de sua alucinação, de tal maneira que não se sabe até que ponto o perfil, o caráter e a personalidade de cada uma delas corresponde ao que de fato eram, objetivamente, nem até que ponto foram remodelados pela subjetividade de Alaíde. Principalmente quando se constata que, por considerável espaço de tempo (se é que se pode falar em tempo e espaço no plano da memória e, sobretudo, no da alucinação), ela confessa estar confusa ao ponto de não saber direito nem mesmo quem ela é. Aos poucos vai descobrindo no fundo de si (de sua alma, de seu inconsciente, subconsciente ou que nome se queira dar) que ela seria capaz de assassinar alguém, e que essa mesma disposição ao assassinato existe também em pelo menos dois dos seus seres mais próximos: sua irmã e seu noivo. Ela conhece, desta forma, não apenas o lado sórdido e perverso de Pedro, de Lúcia e de si mesma, mas também o que há de sórdido e perverso na própria natureza humana em geral. Tudo isso lhe vai sendo desvelado através de um traumático e doloroso processo que, por um lado, lembra uma terapia psicológica em que ela é simultaneamente paciente e terapeuta, e que, por outro lado, assemelha-se a uma espécie de tribunal interior, no qual ela acusa Lúcia e é por Lúcia acusada, sendo ao mesmo tempo juíza, acusadora e ré. Descobre ainda uma profunda identificação com o perfil e a trajetória de uma mulher que em vida fora meretriz, não ficando muito claro, contudo, se tal identificação era por Madame Clessi ter sido uma prostituta ou apesar de ela ter pertencido ao meretrício. Talvez tal questão até lhe fosse indiferente, tendo em vista que o que a fascinava em tal mulher eram o seu caráter, o seu romance com um adolescente e o seu fim trágico, devido a esse amor impossível que acaba por levá-la à morte. Ou seja, coisas que podem estar presentes na vida de qualquer mulher, prostituta ou não. Além disso, Alaíde parecia ver em Clessi algo de maternal, ou de uma irmã mais velha, em quem pudesse confiar e com quem pudesse contar, já que Lúcia a decepcionara por completo. O que nos faz supor que, mesmo que Madame Clessi não houvesse sido uma meretriz, tê-la-ia fascinado do mesmo jeito.

Daí por que, apesar da relevância que a rivalidade entre Lúcia e Alaíde tem na trama de *Vestido de Noiva*, e ao contrário do que possa parecer apressadamente, o tema central dessa peça não é de maneira alguma a acirrada disputa entre duas irmãs pelo mesmo homem e sim a busca de Alaíde por si mesma, em sua tentativa (em parte bem-sucedida, em parte fracassada)

de autodescoberta, de autodesvendamento, de desbravar-se a si própria até saber quem realmente ela é, juntando os cacos e estilhaços que restaram do despedaçamento causado pelo violento acidente que a vitimou mas, sobretudo, pelo não menos violento choque das relações afetivas (ou desafetivas) das quais vinha participando até ser atropelada. Nesse sentido, Alaíde se eleva novamente como uma alegoria, e sua história uma parábola, só que não mais do homem moderno apenas mas do ser humano universalmente, em qualquer época, em sua interminável autoprocure, em seu inesgotável desafio de conhecer a si mesmo, saber qual o sentido (ou os sentidos) de sua existência, de onde veio e para onde afinal está indo.

4.3 VALSA nº6: UM MONÓLOGO ENTRE MUITAS PERSONAGENS

A 6 de junho de 1951 estreava, no Teatro Serrador do Rio de Janeiro, a sétima peça teatral de Nelson Rodrigues: *Valsa nº6*. Sob a direção de Madame Henriette Morineau e interpretação de Dulce Rodrigues, irmã do dramaturgo e para quem ele havia especialmente escrito a peça. O espetáculo ficou quatro meses em cartaz, sempre às segundas-feiras, alcançando relativo sucesso de público e de crítica, embora nada que se comprasse ao enorme e impactante êxito de *Vestido de Noiva* oito anos antes. O desempenho de Dulce Rodrigues foi particularmente bastante elogiado, assim como o texto de Nelson, que houve quem achasse de certo modo inacreditável que não tivesse sido redigido por uma mulher, tamanha a desenvoltura do dramaturgo na abordagem do universo feminino.

Em *Valsa nº6* temos um longo monólogo, em dois atos, em que Sônia — uma adolescente de quinze anos de idade — é brutalmente assassinada enquanto toca ao piano a *Valsa nº6* do compositor Frédéric Chopin, e, depois de morta, entre recordações, delírios e alucinações tenta redescobrir quem ela foi (ou quem ela é) de fato. O que faz com que, embora seja um monólogo, essa peça está longe de contar com apenas uma personagem em cena, uma vez que, ao longo dessa busca por si mesma, Sônia vai evocando inúmeros outros personagens que participaram de sua vida, chegando inclusive a evocar a si própria em terceira pessoa, por não haver ainda se lembrado de quem ela mesma realmente é. Há no palco, de fato, uma única atriz, que é quem interpreta a protagonista, mas que ao longo dos dois atos traz diferentes e importantes personagens das quais Sônia consegue caoticamente se recordar, e assim os faz presentes imitando-lhes o jeito de falar, de se calar, de tossir, de caminhar, de se espantar, de serem sedutores, irônicos ou mordazes; enfim, trata-se de um monólogo em que uma única atriz interpreta, no final das contas, vários papéis num só papel.

Daí o grande desafio que Sônia é para qualquer atriz que decida representá-la, e daí por que tal peça constitui um monólogo entre muitas personagens. Porque Sônia, ao mesmo tempo em que se divide, multiplica-se em cena.

Dessa forma, vemos mais uma vez na obra de Nelson o ser humano posto em cena totalmente em fragmentos e em estado de choque, tal como é comum na estética expressionista, seja nas artes plásticas, no teatro ou na literatura; e mais uma vez, eis toda a realidade sendo expressa não como algo objetivo e sim como projeção da mente, da alma e do inconsciente do ser humano, sintomaticamente após um violento golpe (neste caso, o assassinato de Sônia), conforme também é recorrente no Expressionismo; e enfim, toda a ação novamente transcorre no interior da personagem, exatamente como em dois dos três ambientes cênicos de *Vestido de Noiva* (1943), assim como na dramaturgia de August Strindberg e ainda no teatro de Raul Brandão, se considerarmos que a figura do Avejão, conforme vimos anteriormente, pode ser tanto um ser sobrenatural como uma alegoria da própria consciência moral da personagem a encostá-la interiormente contra a parede, para um acerto de contas final consigo mesma.

Elaborar uma sinopse de *Valsa nº6* seria tentar (talvez em vão) imprimir ordem a uma narrativa dramática que do princípio ao fim é fragmentária, algo de certa forma semelhante a tentar descobrir que figura se revela depois que todas as peças de um quebra-cabeças são encaixadas. Como no centro desse monólogo rodrigueano temos antes de tudo uma personagem em estado de choque, toda a história de sua vida vai emergindo sem linearidade alguma, como cacos de vidro que vão sendo recompostos porém não mais no formato original do cristal que violentamente foi quebrado. Alguma coisa não se recupera nunca mais, perde-se para sempre. Tanto que a certa altura do monólogo com os “fantasmas” de sua vida, ela diz, chorando: “Eu não me lembro de nada, a não ser de nomes. Sim. Porque estou num mundo em que tudo o que resta das pessoas são os nomes...” (RODRIGUES, 1981, p.187). E mais adiante, espantada: “As lembranças chegam a mim aos pedaços...” (p.196).

A ação começa com Sônia gritando o seu próprio nome várias vezes, perguntando quem no entanto quem é Sônia. Vem-lhe à mente lembranças de sua mãe chorando e de seu pai bastante nervoso. Tudo isso devido ao fato de ela estar se comportando de maneira muito estranha. Principalmente quando o Dr. Junqueira, médico da família — de quem ela põe-se a imitar o jeito de andar e de falar — diz a seus pais que ela está desequilibrada mentalmente. Ela então, já morta, grita no palco que não está louca e que, se o Dr. Junqueira suspeitou-a louca, foi porque “ela começou a ver coisas e a ouvir vozes” (p.176). Novas peças vão se juntando

na medida em que ela confessa ter medo do Dr. Junqueira, gritando para a mãe que não a deixe ser examinada por ele de maneira alguma. Nesses instantes ela adota um tom mais infantil, e rememora momentos em que o Dr. Junqueira demonstrou interessar-se por ela como mulher embora ainda fosse menina. Os contornos do Dr. Junqueira vão assim se delineando. Era o médico da sua família e pelo qual ela desenvolvera repugnância e temor. Ela se recorda de que o médico foi chamado às pressas à casa dela, para socorrê-la diante de sintomas de alguma doença que todavia não fica claro qual tenha sido; mas ela se lembra de que ele lhe aplicou uma injeção, como que para acalmá-la ou mesmo sedá-la da agonia em que se encontrava (e se desencontrava). Ela então se desespera ao lembrar do Dr. Junqueira e, no palco, corre para o piano e toca a *Valsa nº6* de Chopin.

Em seguida, lembra-se de que ele é um homem velho que, como médico, só costuma atender a mulheres, desde senhora a meninas, deixando no ar a ideia de que ele é um profissional que sempre busca se aproveitar sexualmente de suas pacientes, até mesmo de moças que ainda são mais meninas do que mulher. “Ah, e só trata de mulher, o diabo do velhinho! De mocinha, senhora ou menina! No bonde, paga passagem para pequenas que ele nunca viu. Até menina de colégio, imaginem!” (p.181). Tendo insinuado o pendor pedófilo por parte de tal médico, pouco depois ela arremata: “Se o Dr. Junqueira quisesse pagar a passagem do meu bonde, eu não deixaria!” (p.185). No caos de suas memórias, vem-lhe à mente que, pressionado pelos desesperados rogos de sua mãe, o Dr. Junqueira a tranquilizou explicando-lhe que Sônia não está louca nem tampouco enlouquecendo, que tais achaques não são sintomas de doença alguma, são simplesmente o processo natural de transição de menina para mulher, daí o choque, o tremendo abalo em seu ser. A reação da mãe ante tal revelação foi exclamar, atônita, num “choro sofisticado”: “O que Paulo fez com minha filha não se faz! Paulo... Meu Deus, Paulo!” (p.184). Ao que o Dr. Junqueira respondeu, confirmando: “Esse desgosto também contribuiu!” (p.184).

Mas quem é Paulo, que acaba de emergir nas atribuladas e confusas recordações de Sônia? Ela mesma não sabe ao certo quem ele era nem o que ele era seu: um primo, um cunhado, um namorado ou um noivo. Ela só sabe é que o nome Paulo lhe desperta algo de docemente romântico, e ela então o imagina (ou se lembra dele) lhe abraçando e beijando. Toca de novo a *Valsa nº6*. Até tenta tocar outra música, qualquer que seja, pois já não quer mais saber dessa valsa de Chopin. Todavia, não consegue, seus dedos não lhe obedecem; a *Valsa nº6* lhe é mais forte, pois a faz sonhar com Paulo e Sonha, ou seja, com Paulo e ela mesma. *Valsa nº6* pela qual o Dr. Junqueira, aliás, era fascinado. Tanto que ela agora se

recorda de ele lhe dizer: “Ah, toca a valsa, minha filha, pelo amor de Deus!” (p.190). Podemos ver, até aqui, que por um lado há um certo Dr. Junqueira que lhe provoca asco, medo e rejeição, e por outro lado um certo Paulo que lhe desperta, ao contrário, agradáveis emoções. Chega até a tocar uma tocar um trecho da *Marcha Nupcial* ao pensar em Paulo. No entanto, mais adiante ela diz: “Paulo, eu te odeio, e por que, Paulo? Que fizeste de mim, do meu rosto e dos meus 15 anos?” E arremata, feroz: “Se eu pudesse enterrar as unhas na carne macia do teu pescoço!” (p.190). Parece assim mostrar que ela ama a esse Paulo, mas, junto com algo de bom entre ambos, guarda dele alguma mágoa. Por que então tal mágoa? Buscando desvendar quem é de veras Paulo e qual seu papel na vida dela, ela brada desesperada: “Porém, é que ... Fizeste uma coisa, sim, da qual não me lembro, uma coisa, não sei, que me separa de ti e ...” (p.192). O que teria sido tal coisa? Ela supõe que ele possa tê-la traído, mas ao mesmo tempo não está segura disso, tanto que exprime tal suposição em forma de pergunta. Ela apenas recorda que em certo dia Paulo beijou alguém que não era ela e diz que esse alguém era Sônia. Ou seja, refere-se a si mesma em terceira pessoa por não saber ainda que ela própria é Sônia. Ou talvez até o saiba mas se recusa a admiti-lo, porque essa “outra” é a *Sônia-mulher*, ainda não bem aceita pela *Sônia-menina*. Nesse momento, ela como que exclui a possibilidade de que ele tenha sido seu primo ou cunhado, ao dizer: “Beijaste alguém, que não era eu, que sou tua namorada ou noiva!” E finaliza dizendo, num grito selvagem: “Sônia! Beijaste Sônia!”. (p.194). A rubrica do dramaturgo acrescenta: “corre ao piano e toca, apaixonadamente, a *Valsa n°6*, ao mesmo tempo que soluça de rosto para a plateia”. (p.194). Assim se conclui o primeiro ato da peça.

No início do segundo ato, Sônia já não está sentada ao piano, está no meio do palco, inebriando-se com uma encantada viagem à infância. Porém, logo começa reconstituir (aos pedaços, é claro) o violento assassinato de que fora vítima justamente durante o período de passagem de menina para mulher. Lembra-se de que estava tocando a *Valsa n°6* para alguém, e que esse alguém pedia mais, que ela tocasse mais aquela valsa. O leitor (e/ou o espectador) vai então percebendo que se trata do Dr. Junqueira. Nessa segunda etapa da peça, reproduzindo as suas falas e simulando os seus gestos, ela traz à cena aparecem novos personagens, tais como a vizinhança (grupo de comadres) e a figura de um coro. É através desse coro que ela, ainda referindo-se a si mesma em terceira pessoa, revela ter tido um caso com um homem casado, o que a deixa escandalizada. Teria sido Paulo esse homem casado? É o que parece, mas ela tampouco nos dá uma confirmação cabal, que ela própria não tem.

Prossegue em seu conflito *menina-mulher*. “Acho que sou menina! Acho que sou mulher” (p.197). Como ambas são a mesma, ela expressa assim uma espécie de dupla personalidade.

Todavia, novos conflitos interiores emergem à transtornada consciência de Sônia. Sônia chega sentir ciúmes de si mesma com Paulo, por não saber ainda que ela própria é Sônia. Eis um exemplo de como e o quanto a personagem está multipartida, fragmentada e ignorando quem ela é, o seu próprio ser, o seu próprio eu.

Embora ame Paulo, em certos instantes ela diz que o odeia e que deseja matá-lo. Conforme já dito acima, ela tem amor a Paulo mas ao mesmo tempo alguma mágoa dele. Mas qual a razão de ela às vezes desejar a morte de Paulo, de ela mesma matá-lo? Talvez a resposta esteja num outro conflito que ela também confessa ter, que é o de namorar um casado e, no entanto, não estar de modo algum de acordo com tal tipo de relacionamento. Seria então Paulo esse homem casado? É o que parece, sobretudo quando ela lamenta que entre ambos haja tantos empecilhos e impedimentos. “...mas sei que há entre nós ‘os outros’...” (p.205). A quem (e a o quê) ela se refere ao dizer “os outros”? Não fica claro, como aliás boa parte do que lhe vem à tona em seu monólogo. Quanto ao seu assassino, contudo, parece não haver qualquer sombra dúvida, uma vez que, a certa altura, simulando as vozes e trejeitos das comadres, ela relembra: “Viram o assassino? Quem? O assassino! Que coisa! Completamente gagá! Médico instruído! Competente!” (p.212). E logo completa: “Os velhos hoje em dia são os piores!” (p.213). Tal constatação a leva a declarar que Paulo está puro dela, já que não foi ele quem a matou. Revive ainda a agonia e desespero de seu pai e de sua mãe por sua morte, e assim se encerra a peça. O vestido branco que a perseguia e que ela não sabia de quem era, agora já não a persegue mais. Era o vestido de lantejoulas e véu nos ombros que ela própria vestia para o seu primeiro baile e com o qual acabou morrendo, apunhalada pelas costas, enquanto executava ao piano a *Valsa nº6* de Chopin.

Quanto aos aspectos formais, essa obra teatral de Nelson Rodrigues, o único monólogo de toda a sua carreira, transcende em certa medida o gênero dramaturgico. Trata-se de um poema dramático, em que se con/fundem os três gêneros clássicos: o lírico, o épico e o drama. O gênero lírico porque há poesia nas falas, como por exemplo em pensamentos como este a seguir, que poderiam perfeitamente funcionar como versos de um poema: “Meus gritos se espalharam por toda a parte. Meus gritos batiam nas paredes, nos móveis, como pássaros cegos.”. (p. 177). O gênero épico também se faz presente porque Sônia narra, ainda que aos pedaços, a sua história, entrelaçada ainda à de outras pessoas. E o gênero dramático se manifesta do início ao fim na medida em que ela não apenas narra e declama como também

interpreta tanto a si própria como aos outros personagens, simulando suas maneiras, o jeito de falar, as expressões habituais de cada um. Por isso, ela lança mão de vários recursos cênicos, tais como a mímica, o arremedo de vozes alheias, os tiques e manias de cada pessoa de quem ela vai aos poucos se recordando.

Assim como em *Vestido de Noiva* (1943), também é possível identificar aqui diversos traços comuns a estética expressionista. O primeiro é o próprio fato de tratar-se de um monólogo. Não que um monólogo por si só seja algo automaticamente expressionista, muito menos que, para uma peça ser expressionista, tenha que ser necessariamente monologada. O que se quer dizer é que ser um monólogo já afasta essa obra do realismo/naturalismo, uma vez que ninguém vive habitualmente conversando sozinha, com seres imaginários ou recordações de pessoas reais. Muito menos por um longo tempo e já depois de morto. E um dos traços do Expressionismo é justamente não submeter-se ao padrão realista/naturalista de representação do real. Assim se expressa acerca da arte do monólogo Eudinyr Fraga, em seu estudo sobre o Expressionismo em Nelson Rodrigues (1998):

Recurso antinaturalista, os dramaturgos o utilizam reduzidamente. No teatro dito realista não tem muita vez, porque se presume que só em casos extremos, ou se insânia, ou de senilidade, ou de violenta emoção, pode-se acreditar que alguém comece a falar sozinho. (p.104). Penso, inclusive, que a ideia do dramaturgo, fazendo a garota interpretar tantas personagens, é, na realidade, uma maneira de mostrar os vários eus de que somos formados, além de, claro, ser exigência formal do gênero (monólogo). (p.110).

Outro fator que a aproxima da estética expressionista é que as falas de Sônia, em seu monólogo interior, frequentemente são gritadas e não faladas. Gritos que têm por complemento gestual violentos golpes nas teclas do piano. Ao longo de todo o texto, nas próprias rubricas do dramaturgo — indicando a atitude de cada personagem em cada momento —, orientando assim a direção e o desempenho da atriz, trovejam expressões como: “atônita; gritando; desesperada; com medo; com pavor; escandalizada; com maior desespero; chora; dolorosa; grita; choramingando; numa revolta; num lamento; ri feroz; irritação doentia; dando um acorde selvagem; outro golpe; coro escandalizado; ameaçadora; inquieta e sinistra; em seu furor; sinistramente; rancorosa; grave; com riso surdo, feliz e cruel; aperta a cabeça entre as mãos; sonâmbula; exasperada; dá no piano um violento acorde; violenta; perversa; intensa; espantada; apavorada; num grito selvagem; num crescendo de angústia”. Em suma, no repertório de rubricas simplesmente já se entreveem numerosos temas e estados psicoemocionais caros ao Expressionismo: choque, trauma, angústia, revolta, ameaça, agonia,

desespero, medo, pavor, pranto, dor, sofrimento, morte, fúria, violência, delírio, loucura. A peça já começa com a rubrica que diz: “aumentando progressivamente a voz, até ao grito – Sônia!...Sônia!...Sônia!...” (RODRIGUES, 1981, p.173). É Sônia em busca de si mesma, em desespero e torpor. Todas essas rubricas – especialmente em um monólogo – revelam uma personagem que explode. Ou melhor, que implode, pois tudo se passa em seu interior. Tem-se então, nessa peça, um expressionismo mais do que eloquente. A pintura *O Grito* (1893), de Edvard Munch, por mais que seja repetitivo mencioná-la, seria a ilustração perfeita para o drama de Sônia em *Valsa nº6*, em sua travessia de menina para mulher, que coincide tragicamente com a sua travessia da vida para a morte. Eis que é exatamente assim que o ser humano costuma aparecer obras expressionistas, isto é, como criaturas à beira do abismo, ou já em plena queda em um abismo de cujo fundo (se é que há fundo) não têm sequer a mínima noção. Noutra palavras, são personagens como Sônia em *Valsa nº6* e Alaíde em *Vestido de Noiva*. Criaturas fragmentadas, desdobradas em diferentes *personas*, tanto próprias quanto alheias. *Personas*, aqui, tanto no sentido de pessoas como em seu sentido etimológico original: de máscaras. Mariângela Alves de Lima (2002), ao comentar a peça *O grande deus Brown* (1925), de Eugene O’Neill, dramaturgo importante para o teatro de Nelson Rodrigues, explica:

A fragmentação do *eu* produzindo um duplo, a memória nostálgica de uma unidade primordial, a alegoria da civilização manifestando-se por meio da consciência infeliz são traços fundamentais da poética expressionista congregados nessa obra. [...] Para a dramaturgia norte-americana do século XX, a obra de O’Neill é referência fundadora e é, em grande parte, à sua influência que se devem reproposições episódicas de elementos expressionistas. (p.218).

Além da fragmentação do *eu*, em *Valsa nº6* o real é apresentado (e representado) como projeção da psique do ser humano, individualizado em Sônia. A peça é toda ambientada no interior da personagem, uma vez que tudo que se vê e se ouve em cena são lembranças, recordações aos cacos, talvez delírios, de uma moça que já se encontra morta, de maneira que tudo que ela narra e experiência em cena está acontecendo em sua mente, em sua alma, em sua in/consciência. Conforme vimos por ocasião de *Vestido de Noiva*, esse é outro traço característico do Expressionismo. A dramaturgia do ego. A esse respeito, algo interessante de se destacar é que, enquanto em *Vestido de Noiva* ainda há um *plano da realidade*, e até mesmo o universo psíquico de Alaíde vem racionalmente dividido em *plano da memória* e *plano da alucinação*, em *Valsa nº6* não há *plano da realidade* algum, nem qualquer linha divisória entre um *plano da memória* e um *plano da alucinação*. Todos esses planos estão

como que mesclados e diluídos numa mesma ambientação. Fora do tempo e do espaço, rompendo assim as unidades clássicas de tempo e de lugar, pois que Sônia já está morta. O que leva o dramaturgo a situá-la justamente numa espécie de *não-lugar*, que ela evidentemente não sabe qual é nem o que é. Em uma das primeiras falas ela diz: “Sônia está aqui, ali, em toda a parte!” (RODRIGUES, 1981, p.173). E logo depois constata: “Nem sei que lugar é este...” (p.174).

Conforme já destacado, a metáfora e a alegoria são recursos de suma relevância para o Expressionismo, de maneira que o que é mostrado pode ser sempre outra coisa. E, de fato, frequentemente o é. Um exemplo em *Valsa nº6* é quando Sônia cantarola uma cantiga folclórica infantil (“Nesta rua, nesta rua mora um anjo”), e então decide tocá-la ao piano, só que, contra a sua vontade, os seus dedos só conseguem executar – ou as teclas só permitem que ela execute — a *Valsa nº6* de Chopin, que não é uma música infantil. Sônia se irrita por não conseguir mais tocar outra música. Isso pode ser lido como uma metáfora de que a infância (simbolizada pela cantiga folclórica) já foi embora, junto com a pureza e a inocência que lhe são típicas; e uma vez que já se foi não retorna nunca mais. A música de Chopin – que Sônia não consegue mais substituir pela cantiga infantil – representaria a entrada na era adulta, o ritual de passagem da menina para a mulher. E tal passagem é irreversível, daí porque ela consegue mais deixar de tocar a *Valsa nº6*. Seus dedos não lhe obedecem, e, se a obedecem, as teclas do piano negam-lhe, de qualquer forma, tal obediência. Outro exemplo é o sentido simbólico das cores, como no contraste entre o vermelho (representando o desejo e o sangue) e o branco (da inocência e da pureza). Outro exemplo ainda é o som de um bumbo, que acompanha obstinadamente toda a peça, em seus dois atos, inexoravelmente, sem alterar sua sinistra melodia por força de ocorrência alguma, mas ao mesmo tempo demarcando, como a areia de uma ampulheta, tudo o que ocorre em cena. “É interessante a ideia de pontuar os acontecimentos com as batidas de um tambor, caracterizando, de forma sinistra, a inexorabilidade dos fatos, a aproximação ritmada da morte.” (FRAGA, 1998, p.109). E, finalmente, toda a fragmentária história de Sônia, que pode ser lida como um enredo alegórico, conforme explicado a propósito da história igualmente fragmentária de Alaíde, em *Vestido de Noiva*. Na concepção cênica, ambas as peças exploram o intenso contraste entre luz e sombra, claro e escuro, uma herança barroca que o Expressionismo assimila e amplia com os recursos tecnológicos do século XX, de que o Barroco não dispunha. Nisso, na exploração cênica do contraste entre luz e sombra, claro e escuro, o teatro psicológico de

Nelson Rodrigues mostra afinidades com o cinema expressionista alemão, que também explorava intensamente tais contrastes.

Sabe-se que Nelson frequentava cinemas com assiduidade e devia observar a força persuasiva do *background* musical. Também a indicação de luz: “A cena está mergulhada na sombra. Apenas uma única luz, incidindo sobre o rosto da mocinha”. Acrescente-se o rosto assemelhando-se a uma máscara e teremos a expressão visual/auditiva da ação que vai se iniciar. (FRAGA, 1998, p.109).

Tal como Alaíde, Sônia é mais uma personagem em processo de autodescoberta. Na verdade, muito mais de autoprocuro do que de autodescoberta. Tanto que, juntando estilhaços de lembranças, busca desesperadamente descobrir quem é realmente Sônia, sem saber ainda (ou sem admitir) que Sônia é ela mesma. Nessa dramática busca por si mesma, além de reviver o rito de passagem de menina para mulher e o rito de passagem da vida para a morte, ela acaba realizando ainda um outro rito, não menos traumático que os outros dois. Isto é, o ritual de autojulgamento, no tribunal de sua própria consciência. Ao lembrar-se de que Sônia (ou seja, ela própria) tivera um romance com um homem casado, e que nesse caso ele estaria sendo a cúmplice do adultério cometido por ele, ela se recrimina, condena o relacionamento adúltero e enfatiza, horrorizada, que ela jamais se relacionaria com um homem casado. Daí por que insiste em negar-se enquanto Sônia, projetando a si mesma em terceira pessoa, referindo-se a Sônia como se Sônia fosse uma outra mulher, sentindo-se assim finalmente à vontade para disparar que Sônia não presta, que parece pura mas está envolta em mácula. São acusações muito fortes e pesadas para que ela suporte dizê-las a si própria em primeira pessoa. Portanto, não conseguindo dizer “eu não presto”, diz ao menos “Sônia não presta”. “Tudo em Sônia não presta, eu juro!” (RODRIGUES, 1981, p.200). Quando ela diz que Sônia (isto é, ela mesma), o dramaturgo chega a grafar a fala em caixa alta, tamanha a repulsa que tal ato lhe inspira. “Pois Sônia tem um caso COM UM HOMEM CASADO!” (pp.200-201). Ela mesma, enquanto ré, se defende dizendo: “Eu, não, Deus me livre! Homem casado, comigo, está morto, enterrado!” (p.201). Ao dizer que entre ela e Paulo existem “os outros”, logo depois diz que quem a separa dele é Sônia. Ou seja, ela mesma situa-se entre aqueles que condenam tal tipo de relação. Ei-la, pois, paradoxalmente dividida em duas Sônias, em posições absolutamente antagônicas: uma que ama Paulo com fervor e outra que condena o romance com ele como algo moralmente errado. Noutras palavras, uma Sônia que é ré e uma Sônia que lhe é acusadora. “É a constatação chocante de que os tais outros incluem-na também. Ela não é apenas ela: é também outra.” (FRAGA, 1998, p.111). Ela exclama com veemência: “Se eu pudesse matar o nome de Sônia!” (RODRIGUES, 1981, p.205). Ou seja, Sônia não se perdoa.

Através de sua in/consciência, não se perdoa por haver incorrido no erro de se envolver com um homem casado. Ou de simplesmente ter se relacionado com um homem antes de ter se tornado plenamente adulta. “Matar o nome de Sônia” expressa, dessa forma, sua profunda vontade de apagar inteiramente o próprio passado, o que é outra maneira de matar, por mais que já se esteja morta.

No entanto, essa não é a única transgressão que a leva a se autojulgar em seu tribunal interior. Por desejar a morte de Paulo em certos momentos, ao ponto de pretender matá-lo cravando-lhe um punhal, ela grita, horrorizada: “Não há uma assassina em mim!” (RODRIGUES, 1981, p.205). Eis novamente uma Sônia que acusa e outra Sônia que se defende da acusação. Em se tratando de um julgamento, qual acaba sendo então o veredito aplicado à ré em questão? Dada a gravidade que a protagonista atribui à transgressão cometida, o veredito é a condenação, e a sentença não é outra senão a pena capital, isto é, a morte. Representando um coro ela diz: “Ela não desejaria a morte de ninguém. Nem de Sônia? De Sônia, talvez. Ótima ideia a morte de Sônia.” (p.207). Sônia, enquanto ré, contesta: “Mas Sônia não morrerá.” (p.207). Porém Sônia, enquanto acusadora, inexoravelmente, garante: “Há de morrer, sim! Farei promessa!” (RODRIGUES, 1981, p.208).

Como se percebe, também aqui é possível estabelecer um paralelo entre Nelson Rodrigues e Dostoiévski, novamente com a mesma passagem já citada do romance *Os Irmãos Karamázov*, do escritor russo. O personagem Ivan Karamázov não tinha assassinado o pai, o assassino havia sido seu irmão bastardo, Smierdiakóv. Todavia, o simples fato de haver desejado a morte do pai já é o suficiente para fazer com que Ivan se sinta cúmplice intelectual de parricídio. De tal maneira e a tal ponto que, no tribunal em que seu outro irmão (Dimitri Karamázov) está sendo julgado, ele se declare responsável intelectual pelo parricídio, como que na ânsia de receber do tribunal do Estado a mesma condenação já recebida do tribunal de sua própria consciência ao se reconhecer moralmente culpado pelo crime ocorrido.

O oficial de justiça pegou o maço todo e o entregou ao presidente.

— De que maneira esse dinheiro foi parar em suas mãos ... se de fato é o mesmo dinheiro? — proferiu surpreso o presidente.

— Eu o recebi de Smierdiakóv, o assassino, ontem. Eu o visitei antes que ele se enforcasse. Foi ele quem matou meu pai, e não meu irmão. Ele matou, e eu o ensinei a matar... Quem não deseja a morte do pai? ... (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 888).

A grande diferença é que, enquanto a autoacusação de Ivan Karamázov — que ainda está vivo — se dá num tribunal externo, concreto, o tribunal do Estado, situado fora dele

ainda que o afete interiormente, a autoacusação de Sônia — que já está morta — se dá num tribunal situado dentro dela mesma, consequentemente num tribunal em que ela é o réu e ela própria é também o acusador, o juiz, o defensor, as testemunhas e os jurados. Tal como ocorre também em *Vestido de Noiva*, nos planos da memória e da alucinação. Sob tal aspecto, esse monólogo de Nelson Rodrigues também se irmana com *O Avejão* (1929), de Raul Brandão, pois, conforme vimos, também ali ocorre todo um tribunal interior vivido pela Velha, desde que a figura do Avejão seja interpretada como a consciência dela mesma.

Pela mesma razão, vale a pena uma nova reflexão sobre o filme *Morangos Silvestres* (1957), do cineasta sueco Ingmar Bergman, obra já comentada anteriormente a propósito do Expressionismo no cinema, trabalha igualmente, em uma de suas cenas capitais, o fenômeno do tribunal interior, quando Isak Borg, consagrado médico e professor de medicina já aposentado, entra em devaneio, num instante de descanso, e se vê numa sala de aula da faculdade de medicina, onde é submetido a um rigoroso exame. Exame em várias acepções: tanto no sentido de teste, prova, avaliação, como no sentido de análise da saúde de alguém, e ainda no de interrogatório judicial. O velho Borg, como que agora na posição de aluno, fracassa ante todas as questões que lhe são colocadas por um ríspido professor que mais se assemelha a um inspetor policial. Numa dessas questões, ele não consegue mais se lembrar de qual é o primeiro dever do médico, que, segundo lhe diz seu inflexível examinador, é o de pedir perdão. Noutro teste, Isak Borg deve dizer o diagnóstico de uma paciente; ele, auscultando-a, diz que ela está morta. Ela então explode em gargalhada, mostrando que, em mais uma prova, ele fracassou. Em seguida, o examinador diz que Borg é acusado também de delitos que, embora menores, são igualmente graves: frieza, egoísmo, falta de compaixão. O veredicto que lhe é dado é então o de que ele é incompetente. Como ele pede esclarecimentos, o examinador lhe diz que a sua esposa foi quem fez a queixa contra ele e que pode ser feita uma acareação entre ambos. Borg então responde que sua esposa já morreu há muitos anos. Depois ele pergunta: “E quanto à minha punição?” O inspetor responde: “Sua punição? Eu não sei. O de costuma, suponho.” Borg diz: “O de costume?” O inspetor confirma: “Sim, o de costume: a solidão.” Borg insiste: “Não há perdão?” E o inspetor: “Não pergunte para mim, eu não sei dizer”. Como se pudemos ver, também nesse filme de Bergman ocorre o fenômeno do tribunal interior, no qual o personagem Isak Borg é o réu e — desdobrado na figura de um severo examinador — é ele próprio o juiz que o julga, na faculdade de medicina da qual ele era um dos luminares mas que agora, no tribunal de sua consciência, aparece como um mero aluno submetido a um rigoroso e implacável exame.

Acerca do monólogo de Nelson Rodrigues, é importante ainda dizer que, embora seja uma peça teatral psicológica, nem por isso *Valsa nº6* deixa de conter elementos de crítica social, conforme se pode identificar em trechos como este:

(chorando)

Eu não me lembro de nada, a não ser de nomes...

(para si mesma)

Por isso, muitos têm medo de mim... E ninguém me contraria... Porque estou num mundo... Sim, num mundo em que tudo que resta das pessoas são os nomes... Por toda a parte ...

(aponta em todas as direções)

Nomes, por todas as partes... Descem pelas pernas da mesa... Se enfiam nos cabelos...

(RODRIGUES, 1981, p.187)

Nas falas destacadas acima, é possível depreender uma contundente definição da modernidade, dos finais do século XIX aos tempos atuais, num arco histórico, portanto, ainda em curso, e ao longo do qual, depois de tantas catástrofes sociais, políticas e existenciais, tudo o que parece ter restado do homem tenham sido realmente nomes, apenas nomes e nada mais. O ser humano mesmo, não restou. Vê-se assim que, por mais rigorosamente que se julgue e se condene, o personagem expressionista, em seu tribunal interior, está longe de julgar apenas a si mesmo. Julga também a sociedade.

Valsa nº6 não é simplesmente um monólogo, como o seria se Sônia estivesse viva falando, gritando e chorando na solidão de seu quarto, ou na rua perante a multidão, ou onde quer que fosse, diante de todos ou de ninguém. Todo o poema dramático que é essa peça é um longo monólogo interior, cujas palavras, gestos, gritos, prantos e pensamentos vão jorrando segundo o fluxo de uma consciência destroçada, de uma identidade em estilhaços, o que faz *Valsa nº6* convergir com toda uma linha do romance contemporâneo em que são tão recorrentes recursos como o monólogo interior e o fluxo da consciência. Tal paralelo com essa linha de romance também se aplica a *Vestido de Noiva*, sendo que, nesse caso, não na peça inteira e sim no plano da memória e no plano da alucinação, os dois ambientes da peça em que todos os personagens aparecem como projeções da psique de Alaíde, em seu monólogo interior, que, assim como o de Sônia em *Valsa nº6*, também transcorre de acordo com o fluxo de uma consciência em destroços, de uma identidade em estilhaços.

No teatro rodrigueano, outro emblemático exemplo de representação do ser humano por meio da fragmentação da personagem é a peça *Boca de Ouro*, cuja estreia se deu a 20 de

janeiro de 1961, no Teatro Nacional de Comédia, no Rio de Janeiro. *Boca de Ouro*, que na classificação elaborada por Sábato Magaldi é definida como uma *tragédia carioca*, uma peça em três atos sobre um famoso bicheiro do bairro de Madureira, na cidade do Rio de Janeiro, que se torna uma “estrela do crime” até que termina sendo assassinado também de forma violenta, à base de punhaladas. Sua dentadura de ouro – que ele fizera questão de encomendar ao dentista, como que numa forma de sepultar seu passado de miséria e afirmar-se rei – lhe são arrancados depois que ele morre. Exatamente como se arrancassem a coroa e o cetro de quem agora já não é mais rei. É então que se começa o mergulho que a peça dá na personalidade (ou, mais apropriadamente, personalidades) do Boca de Ouro. A única cena em que ele aparece como um personagem autônomo, que fala por si mesmo, é na primeira cena, quando o vemos no consultório odontológico solicitando ao dentista que lhe troque os dentes naturais por uma dentadura de ouro.

Daí para frente, só tomaremos contato com o Boca de Ouro por meio dos relatos de Dona Guiomar (ou simplesmente Guigui), ex-amante do bicheiro. No primeiro ato, sem saber ainda da morte de seu ex-amante, e ainda sob a mágoa de haver sido um dia abandonada por ele, ela traça-lhe um perfil carregado de cores negativas, chama-o de cachorro e o descreve como um facínora que já matou ou mandou matar várias pessoas, como Leleco (marido de Celeste), ao qual Boca mata a coronhadas na cabeça. No segundo ato, ao tomar conhecimento de que Boca acabara de morrer, ela se transtorna, gritando “Morreu o meu amor!”, nega tudo que dissera antes e dá uma nova versão dos fatos. Noutras palavras, apresenta-nos um outro Boca de Ouro, que não é mais um facínora e sim um homem com “pinta de lord”. Nessa segunda versão, é Celeste – e não Boca – quem mata Leleco, com uma punhalada nas costas. No terceiro ato, indignado com as declarações de amor de sua esposa Guigui ao falecido Boca de Ouro, Agenor decide ir embora de casa, o que leva Dona Guigui a narrar uma terceira versão do que aconteceu (ou do que não aconteceu), e nessa nova versão Boca de Ouro é apresentado como um covarde e Agenor como um herói.

Não é sem razão que o próprio Nelson Rodrigues, logo na primeira rubrica da peça, diz que o Boca de Ouro pode ser interpretado – na mesma montagem – por diferentes atores; na primeira rubrica do terceiro ato, ele conclui que o Boca de Ouro é uma figura mais da mitologia urbana (ou suburbana) do que da realidade natural. Certamente porque, ao longo da peça inteira não conhecemos propriamente o Boca de Ouro mas apenas versões (em vários pontos contraditórias) do que o Boca de Ouro pode ter sido. Tem-se, aqui, um significativo ponto de contato entre essa peça e *Vestido de Noiva* e *Valsa nº6*, por mais diferenças que

guardem entre si, que é o real sendo apresentado como projeção da mente transtornada das personagens. O que, conforme já frisamos, é um dos elementos da estética e do pensamento expressionista presentes na dramaturgia de Nelson Rodrigues. Desse modo, eis então mais um personagem rodrigueano – o bicheiro Boca de Ouro — que é apresentado como uma identidade em estilhaços, já que dela só o que se tem são contraditórios perfis desenhados por Dona Guigui, de acordo com o fluxo de sua consciência que vai mudando de direção a cada novo fato que lhe é revelado pelos repórteres.

Ao mesmo tempo, com tal abordagem Nelson Rodrigues nos leva a questionar o papel da imprensa e da historiografia, pois, assim como os jornalistas que vão entrevistar Dona Guigui, não chegam ao Boca de Ouro em si mesmo mas só a versões (aproximadas ou distantes) de quem teria sido ele, também os historiadores – assim como os jornalistas, que são os historiadores do presente – só podem nos dar versões e mais versões dos fatos históricos e não a História em si, visto que esta lhes escapa das mãos do mesmo modo que o verdadeiro Boca de Ouro escapa aos repórteres que vão entrevistar sua ex-amante. Dessa forma, a peça *Boca de Ouro* pode ser também compreendida como uma alegoria da dificuldade tanto de jornalistas como de historiadores de alcançar o cerne dos fatos que relatam. O próprio ato de relatar já implica uma versão. O que não significa que não existam fatos. Podemos, por exemplo, questionar todas as versões acerca do fenômeno histórico da escravidão; todavia, não podemos negar que a escravidão tenha existido.

Essa peça rodrigueana, ao biografar o bicheiro Boca de Ouro sem dar-lhe um perfil definitivo e sim perfis que se contradizem, revela-se ainda uma metonímia de todos os relatos biográficos de quem quer que seja, uma vez que não há biografia que seja definitiva, posto que não há nenhuma que não seja versão, passível portanto de ser negada por outras versões. Finalmente, tudo isso nos mostra o quanto a ficção alimenta não só a literatura como também a imprensa e a historiografia, do mesmo modo que é igualmente alimentada por todas as três. Uma vez que o homem está a todo momento vivenciando fatos e ao mesmo tempo interpretando-os, teorizando acerca deles, e ficcionalizando-os enfim. Mais um dado interessante é que tanto em *Vestido de Noiva* e *Valsa nº6* como em *Boca de Ouro*, ao invés de a condição humana ser abordada através de macro-narrativas históricas, contadas do ponto de vista dos poderosos e grandes heróis nacionais, o que vemos é a condição humana radiografada através de micro-narrativas ambientadas no cotidiano da vida privada e conduzidas segundo a perspectiva de pessoas comuns, como Alaíde, Sônia e Dona Guigui. Ao mesmo, tais peças teatrais não deixam de ser históricas num certo sentido, isto é, na medida

em que as histórias da vida privada também fazem da história dos países, das civilizações e da humanidade.

5. A JANELA E O ESPELHO: UMA LIÇÃO QUE FICA

Entre os frutos colhidos no decorrer desta investigação interdisciplinar, que relacionou a literatura com o teatro e o cinema, sob a perspectiva expressionista, convém assinalar uma fundamental lição que se aplica igualmente a todas as demais artes e mídias. O cinema por exemplo (como quer que o vejamos, como arte ou como mídia) cumpre sua missão social (mais do que isso, psicossocial) em duas direções contrárias — porém não contraditórias — que fluem simultaneamente, complementando-se o tempo inteiro. Essas duas direções contrárias e complementares são, por assim dizer, *para dentro* e *para fora*. Isso porque a experiência cinematográfica assume, ao mesmo tempo, duas dimensões: a tela do cinema enquanto janela e a tela do cinema enquanto espelho.

Através da sua *dimensão-janela*, o filme — por conseguinte o cinema em geral — nos mostra o(s) outro(s) com suas realidades emocionais e psicológicas, existenciais e políticas, sociais e econômicas, familiares e espirituais. Leva o espectador a uma *alter-experiência*, na medida em que o leva a experienciar a alteridade por meio da vivência estética. Assistindo-se a um filme mergulhamos, de uma forma ou de outra, em mundos alheios ao nosso, em toda uma série de situações externas a nós mas que nos enriquecem sobremaneira. Nossa própria experiência de vida torna-se mais completa uma vez que se vê acrescida dessas experiências pertencentes ao(s) outro(s) e que, graças ao cinema, passam a nos pertencer também. Trata-se de um Outro que nos é diferente -- às vezes até radicalmente diferente de nós --, mas que nem por isso deixa de ser nosso semelhante, nosso igual. Assim, o cinema enquanto janela nos transporta para outras épocas da História, para outras civilizações e culturas, outros costumes e tradições, outros mitos e rituais, outras crenças e descrenças. De tal modo que há todo um sentido antropológico nessa dimensão do cinema enquanto janela.

Por outro lado, a mesma tela cinematográfica, que nos é janela, é-nos também espelho, na medida em que nos mostra a nós mesmos. Por mais que um filme seja um relato – ficcional ou verídico – situado, por exemplo, na antiguidade grega ou egípcia, hebraica ou romana, exprimirá, sem dúvida, aspectos concernentes ao homem contemporâneo, do Brasil ou de onde for. Dirá bastante acerca de nossa sociedade e de nossa época, em vários de seus aspectos: das relações de poder, ainda que sob outros sistemas de governo; das relações de trabalho, ainda que sob outros códigos; das relações de família, ainda que sob outras distribuições de papéis. E ainda, veremos em tal filme inúmeros problemas com os quais nos debatemos hoje, dia após dia: criminalidade, violência física e moral, perseguições políticas, cativeiro e massacre de populações por serem de outras religiões e etnias, ambições

desenfreadas, angústias existenciais, suicídios ou desejo de suicídio, emoções humanas as mais diversas: alegrias e tristezas, paixão e desejo, saudade e abandono. Ver-nos-emos a nós mesmos em tudo isso, pois o ser humano — em qualquer época e em toda parte — segue vivenciando todas essas experiências ao longo de sua rica e miserável jornada.

Mesmo uma película de ficção científica terá algo a dizer sobre nós e nossa sociedade, ainda que através de personagens não terráqueos, em histórias ambientadas noutros planetas. Enfim, assistir a um filme — solitariamente ou junto a uma multidão — é sempre uma experiência simultaneamente dupla, na medida em que o espectador vê na tela tanto os outros como a si próprio. É como um médico ao examinar a radiografia de um paciente; ele vê ali a anatomia do outro, mas a qual subentende a sua própria anatomia uma vez que ambos — médico e paciente — são igualmente humanos. Mirando a anatomia de um indivíduo em particular, ele vê a anatomia do ser humano em geral. E sua intervenção no particular tem eficácia justamente pelo que esse particular tem de universal, isto é, de comum com qualquer outro ser humano, de maneira que, estudando a anatomia de uma pessoa já morta ele se torna apto a curar a anatomia das que ainda vivem.

São seus aspectos universais que tornam uma obra de arte um espelho para quem quer que a leia, que a veja, que a ouça, que a toque e que por ela seja tocado. Ao passo que, por seus elementos locais, é que ela se torna também uma janela para outros contextos, diferentes daquele em que está inserido cada um de seus leitores, espectadores ou ouvintes. Eis por que sua *dimensão-janela* é, em outras palavras, sua dimensão antropológica, no sentido de a obra de arte como janela (ou ponte) entre diferentes culturas. Por fim, como desdobramento do que foi explicado, há que salientar que, assim como no caso do *Expressionismo Histórico* em relação ao *Expressionismo Perene*, também aqui o cinema faz-se metonímia para todas as demais artes e mídias em geral, cada uma das quais tem igualmente — e ao mesmo tempo, diferentemente — sua *dimensão-janela* e sua *dimensão-espelho*. Uma ópera de Charles Gounod (1818-1893), um romance de Dostoiévsky (1821-1881), uma pintura de Otto Dix (1891-1969), é tudo simultaneamente espelho e janela; uma peça teatral de Raul Brandão ou de Nelson Rodrigues — tanto em livro como no palco — é janela e é espelho. Assim também com as demais artes, bem como com as outras modalidades de mídia, como o rádio, a televisão, o jornal e a internet. A todo momento e por todos os meios estamos vendo os outros e a nós próprios, conhecendo os outros seres, humanos e não humanos, e nos re/conhecendo ao mesmo tempo. Cumprimos assim (embora nunca inteiramente, é claro) um dos milenares ensinamentos da sabedoria clássica — por Sócrates celebrizado e perene como a estética

expressionista —, ensinamento esse que nos alerta e nos adverte, nos provoca e nos desafia, ao nos dizer: “Conhece-te a ti mesmo!” (PLATÃO, 2010, p.450).

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os dados levantados no desenvolvimento desta pesquisa nos levaram a constatar que tanto Raul Brandão quanto Nelson Rodrigues demonstram, em suas respectivas dramaturgias, consideráveis elementos da estética e cosmovisão expressionista, conforme enumerados e comentados nos capítulos dedicados a um e a outro. O que torna, dessa forma, ainda mais evidente a ocorrência — e recorrência — de expressionismo(s) no teatro e na literatura em língua portuguesa. Há que se ter, todavia, certa cautela e cuidado na designação dos dois como autores expressionistas, não porque não o sejam de fato e sim porque não são apenas expressionistas. Suas obras, incluindo as peças que foram objetos de nosso estudo, contém também traços de outras estéticas, de tal sorte que aplicar-se-lhes a pura e simples etiqueta de expressionistas, com exclusão de outras camadas, seria incorrer naturalmente num reducionismo primário. No entanto, entendemos que seria, por outro lado, cometer uma grave omissão não se mencionar a relevante dimensão expressionista de seus trabalhos, e, por consequência, da contribuição literária e teatral de ambos os escritores.

Da mesma forma, ao serem ressaltadas influências barrocas no Expressionismo, convém frisar que isso não significa que a referida estética assim nomeada deva ser vista como uma espécie de escola ou movimento “neobarroco”, uma vez que, ao lado de importantes similitudes como o recurso expressivo do claro-e-escuro, além de temas como angústia, desespero e fracionamento do indivíduo, há entre Barroco e Expressionismo diferenças radicais, como no modo como cada um dos quais lida como o Cristianismo. Enquanto no Barroco há um forte vínculo entre os artistas e as igrejas cristãs (Católica, Luterana e Anglicana), no Expressionismo esse vínculo inexistente, embora os valores cristãos se manifestem na obra de diversos artistas e escritores de tendência expressionista. Tal presença da fé religiosa e dos princípios cristãos, no contexto expressionista, às vezes se dá mescladamente a ideias não cristãs ou mesmo anticristãs, por contraditório que seja, devido a certa influência nietzschiana, por exemplo, em alguns nomes do Expressionismo. Algo que, evidentemente, não houve no contexto Barroco.

Dito isso, tanto na obra de Raul Brandão como na de Nelson Rodrigues foram identificados aspectos que os ligam a escritores já assinalados, por sua vez, como expressionistas, ou que, de qualquer forma, foram fundamentais para o desenvolvimento de tal estética na literatura e no teatro. A ambientação da ação no interior da personagem os remete ao dramaturgo sueco August Strindberg, tal como foi frisado no decorrer da análise

das peças rodrigueanas. Tanto Raul Brandão como Nelson Rodrigues, cada um por razões próprias, demonstraram acentuadas convergências com a obra e o pensamento do escritor russo Dostoiévski (1821-1881), um dos escritores fundamentais para o Expressionismo, e, no caso de Raul Brandão, também com o filósofo existencialista Søren Kierkegaard (1813-1855), outra importante referência para os expressionistas. Identificou-se, ainda, que o dramaturgo Eugene O'Neill (1888-1953), figura-chave para o desenvolvimento da estética expressionista no teatro norte-americano, exerceu igualmente significativa influência sobre Nelson Rodrigues como dramaturgo, conforme assinalou o seu biógrafo Ruy Castro (2011, p.178).

A pesquisa mostrou também que é perfeitamente possível relacionar a dramaturgia dos dois escritores investigados ao cinema expressionista. A figura do Avejão, conforme foi explicado no correspondente capítulo, irmana-se com as diversas figuras fantasmagóricas do cinema expressionista alemão do entreguerras. Já o fenômeno do tribunal interior — presente em três das quatro peças analisadas — ocorre também no filme *Morangos Silvestres* (1957), do roteirista e diretor sueco Ingmar Bergman, definido pelo teórico Roger Cardinal (1988, p.15) como um cineasta de tendência expressionista. As questões sociais em *O Gebo e A Sombra* (1923), abordadas sob uma atmosfera intensamente soturna, de pesadelo, lembra bastante a maneira como filmes expressionistas — como *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang — trabalha tais questões, isto é, sob uma atmosfera igualmente soturna, assemelhando-se ao ambiente dos pesadelos. Nesse caso, o pesadelo que é viver (ou meramente sobreviver) em uma sociedade opressiva, por mais diferenças que haja entre a sociedade portuguesa finissecular de *O Gebo e A Sombra* (1923) e a distópica sociedade futurista de *Metrópolis*. Interessante o fato de as duas obras terem sido produzidas na mesma década, com apenas quatro anos entre a publicação de uma e o lançamento da outra.

Comparando diretamente Raul Brandão e Nelson Rodrigues, é fundamental destacar tanto as semelhanças quanto as diferenças identificadas entre um e outro. Sendo assim, entre as semelhanças há o fenômeno do tribunal interior, presente em *Vestido de Noiva* (1943) e *Valsa nº6* (1951), do dramaturgo brasileiro, e em *O Avejão: Episódio Dramático* (1929), do dramaturgo lusitano, desde que compreendamos a personagem do Avejão como um desdobramento da consciência de sua co-protagonista, que é a Velha às portas da morte. Nas quatro peças em questão, o protagonismo cabe a pessoas comuns, perfeitamente encontráveis no cotidiano de qualquer cidade brasileira ou portuguesa, ou mesmo em qualquer lugar do mundo. Não são heróis nem heroínas, apenas seres humanos de carne e osso se entrecrocando com questões próprias da condição humana. Por outro lado, as quatro obras do corpus

mostram que são comuns apenas nesse sentido, de não serem super-criaturas, visto que suas angústias existenciais, seus traumas psíquicos e dilemas morais, demonstram que, em verdade, são indivíduos nada comuns; ao contrário, são seres profundamente complexos e complexamente profundos. Tal como todo ser humano talvez o seja. Desse modo, mostrar toda essa complexidade de que são feitas as pessoas “comuns”, eis outra grande semelhança entre Raul Brandão e Nelson Rodrigues. Um dos traços dessa complexidade é que as referidas peças teatrais de ambos os autores mostram o ser humano em estado (ou melhor, em processo) de fragmentação, algo que é mais nítido nas duas peças de Nelson Rodrigues e em *O Avejão: Episódio Dramático*, de Raul Brandão. Todavia, na outra peça do autor português, *O Gebo e A Sombra*, há personagens que também se revelam fragmentados, como o próprio protagonista, o *Gebo*, que é um homem dividido entre si mesmo e a sua sombra, isto é, entre o homem cumpridor do dever e da ética e a tentação de violar esse mesmo dever e essa mesma ética.

Mais uma semelhança entre os dois autores é a temática da morte. Tanto em *O Avejão: Episódio Dramático*, do escritor português, quanto em *Vestido de Noiva e Valsa nº6*, do autor brasileiro, a morte tem fundamental relevância. Nessas três peças, é a ocorrência ou o pressentimento da morte o fator que encadeia (e desencadeia) todo o fluxo da ação dramática, sendo que *O Avejão: Episódio Dramático* e *Valsa nº6* têm especialmente em comum o fato de que suas respectivas protagonistas (a Velha e Alaíde) estão em coma, caminhando paradas rumo à morte.

Entre as diferenças que emergem entre os dois dramaturgos, podem-se destacar várias, as quais, todavia, não afetam em nada o sentido expressionista de ambos. Tanto em Raul Brandão como em Nelson Rodrigues há a abordagem de questões sociais, porém de maneira bastante distinta, pois a perspectiva de um é totalmente diversa da do outro. Em *O Gebo e A Sombra*, Raul Brandão focaliza problemas sociais como a miséria, o desemprego, o *bullying* e a exploração laboral, lançando luzes sobre o cotidiano de uma família pobre e anônima de Portugal. Já em Nelson Rodrigues, as questões sociais não se manifestam por meio desses temas e sim a partir de como as pessoas, na modernidade, revelam-se indiferentes à sorte umas das outras, pondo ao mesmo tempo em discussão, ainda que colateralmente, o papel da imprensa na sociedade. Tal como se vê em *Vestido de Noiva*, desde a conduta de quem fabrica as notícias — repórteres, redatores e donos de jornal — até à daqueles que as vendem nas ruas: os jornaleiros.

Outra marcante diferença assinalada entre o dramaturgo português e o brasileiro é que, nas duas obras rodrigueanas aqui examinadas, existe a questão do adultério, temática ausente nos dois dramas de Raul Brandão que foram objeto de nosso estudo. Da mesma forma, em *Valsa nº6*, Nelson Rodrigues aborda ainda a problemática da violência sexual e do abuso de menores, através da personagem do médico, assassino da adolescente Sônia e a quem ela se refere, em seu monólogo, como um homem velho que é dado a seduzir meninas e delas se aproveitar sem nenhum escrúpulo. Tais assuntos não aparecem em nenhum dos dois dramas de Raul Brandão. Em *O Gebo e A Sombra*, existe o tema da criminalidade, que Raul Brandão aborda através do personagem João, o filho do Gebo. Mas ele aparece cometendo roubos e, em seu discurso, justificando também assassinatos, sem qualquer referência a crimes de violência sexual.

A pesquisa revelou ainda que, em *O Avejão: Episódio Dramático*, cuja personagem central é uma senhora católica devota, Raul Brandão chega a tocar em alguns aspectos fundamentais do Cristianismo e da teologia católico-romana, tais como o conceito de caridade e de santidade, demonstrando que uma das razões do drama enfrentado pela referida senhora advinha justamente de ela haver mantido, a vida inteira, uma compreensão equivocada acerca do verdadeiro sentido da caridade e da santidade, equívoco esse do qual ela só se dá conta quando a morte se lhe aproxima cada vez mais, sem qualquer possibilidade de ser detida. Essa discussão de cariz marcadamente teológico não está presente na outra peça brandoniana, *O Gebo e A Sombra*, tampouco em *Vestido de Noiva* ou em *Valsa nº6*, de Nelson Rodrigues. Além da já mencionada presença de Dostoiévski na obra e no pensamento de Raul Brandão, a pesquisa identificou que o escritor lusitano também possui conexões com outros dois escritores russos do século XIX: Leão Tolstói (1828-1910) e Anton Tchekhov (1860-1904), razão pela qual seria certamente importante investigar, de maneira mais ampla e aprofundada, essa ressonância da literatura russa em sua produção literária e dramática.

Por fim, como as quatro peças teatrais apresentam o drama de pessoas anônimas e comuns (no sentido de não serem heróis ou super-criaturas), caso se entenda a história da humanidade não apenas como a narrativa épica de feitos grandiloquentes e retumbantes, dirigidos pelos governantes, generais e outros líderes, mas também a trajetória de pessoas absolutamente normais, ignoradas, simplesmente vivendo as suas vidas e as suas mortes, talvez as quatro obras dramáticas aqui estudadas possam ser vistas, de alguma maneira, como registros historiográficos, cujo mérito maior, nesse caso, seria justamente o de colocarem, como protagonistas da História, indivíduos anônimos e supostamente comuns,

revelando-lhes ao mesmo tempo sua toda imensa complexidade existencial. Indivíduos que são os que, juntos, formam o que deveras chamamos de humanidade. Em se reconhecendo, em obras de arte, significativo valor como registros historiográficos, pode-se ainda inferir que, devido à ênfase dos dois dramaturgos no universo psicológico das personagens, peças como *O Avejão: Episódio Dramático*, *Vestido de Noiva* e *Valsa nº6*, em conjunto com obras de outros expressionistas com igual ênfase na esfera psíquica do ser humano, acabam por desenvolver uma espécie de história interior do homem contemporâneo, com seu abissal repertório de pesadelos. Tudo isso, todavia, já seria um assunto a ser desdobrado no âmbito de outra pesquisa. De modo que esta termina aqui.

7. REFERÊNCIAS

7.1 REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: *Poesia e prosa*: volume único. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001. p. 850-881.

BAUDELAIRE, Charles. *O público moderno e a fotografia: carta ao diretor da Revue Française sobre o salão de 1859* [20/06/1859]. Tradução e notas: Ronaldo Entler, 2007. A tradução acompanha o artigo Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia, publicado na Revista FACOM nº17. São Paulo: Faculdade de Comunicação da FAAP, 2007.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196. (Obras escolhidas, v. 1).

BENTO XVI. *Deus Caritas Est* – Carta Encíclica sobre o amor cristão. Tradução da Tipografia Poliglota Vaticana. 4ªed. São Paulo: Paulinas, 2006.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. 184º ed. Tradução dos originais grego, hebraico e aramaico mediante a versão dos Monges. São Paulo: Editora Ave Maria, 2009.

BRANDÃO, Raul. *A Farsa*. Lisboa: Ulmeiro, 1984. (Coleção Clássicos da Língua Portuguesa, nº 8).

BRANDÃO, Raul. *Teatro*. Estudo introdutório de Luiz Francisco Rebello. Lisboa: Comunicações, 1986.

BRANDÃO, Raul. *Os Pobres*. Braga: ProjectoVercial, 2001.

BRANDÃO, Raul. *O Gebo e a Sombra; O Avejão*. Mira-Sintra: Europa-América, 2003.

BRANDÃO, Raul. *História dum Palhaço* (A vida e o diário de K. Maurício) / *A Morte do Palhaço e O Mistério da Árvore*. Edição de Maria João Reynaud. Lisboa: Relógio d'água, 2005.

BRANDÃO, Raul. *Memórias*: três volumes reunidos. Lisboa: Quetzal Editores, 2017.

BRANDÃO, Raul. *Húmus*. São Paulo: Editora Carambaia, 2017.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo alemão. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas, SP: Editora Papirus, 2006. - (Coleção Campo Imagético). pp. 55-88.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Em torno das definições do expressionismo: o gênero fantástico em filmes da República de Weimar. *Dossiê Cinema Século 21*. UNICAMP. 2010. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/2608>. Acesso em 10/10/2016.

CARDINAL, Roger. *O Expressionismo*. Trad. Cristina Barczinski. Rio de Janeiro: Zahar, 1988. (Coleção Cultura Contemporânea).

CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. 3ª ed. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2010. 4 v.

CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico – A Vida de Nelson Rodrigues*. 2ª ed. 6ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. Tradução feita a partir da edição francesa (Mame/Plon, Paris 1992) e cotejada com a italiana (Libreria Editrici Vaticana 1992). Petrópolis - RJ: Vozes, 1993.

CATECISMO ROMANO. Trad. Frei Leopoldo Pires Martins, O. F. M. Petrópolis - RJ: Vozes, 1951.

CORRÊA, Eloísa Porto. A paisagem expressionista em *A Farsa*. In: RIOS, Otávio(org.). *Raul Brandão, um intelectual no entre-séculos* (Estudos para Luci Ruas). Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014. pp. 67-86.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os Irmãos Karamazov*. Trad. Paulo Bezerra. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2012. (Coleção Leste).

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e Castigo*. Trad. Paulo Bezerra. 7ª ed. São Paulo: Editora 34, 2016. (Coleção Leste).

DRUCKER, Claudia. *A palavra nova: o diálogo entre Nelson Rodrigues e Dostoiévski*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2010. (Coleção Letras & Ideias).

EISNER, Lotte H. *A Tela Demoníaca - As Influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*. Tradução de Lúcia Nagib. 2ª edição. Rio de Janeiro: Paz & Terra: Instituto Goethe, 2002.

FACINA, Adriana. *Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

FARAGO, France. *Compreender Kierkegaard*. Trad. Ephraim F. Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

FARIA, Ernesto (org.). *Dicionário Escolar Latino-Português*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1962.

FERNANDES, Sílvia. A encenação teatral no expressionismo. In: GUINSBURG, J. (org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. pp. 223-285.

FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues Expressionista*. São Paulo: Ateliê Editorial. 1998.

FURNESS, R.S. *Expressionismo*. Trad. Geraldo G. de Souza. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

GUINSBURG, J. (org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução e notas de Célia Berrettine. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

IVORRA FILHO, Fermín. O teatro de Raul Brandão no compasso da modernidade europeia. In: RIOS, Otávio (org.). *Raul Brandão, um intelectual no entre-séculos* (Estudos para Luci Ruas). Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014. pp.105-114.

JUNQUEIRA, Renata Soares. Visões do inferno ou a cena deformada: uma leitura do expressionismo no teatro de Raul Brandão. In: RIOS, Otávio (org.). *Raul Brandão, um intelectual no entre-séculos* (Estudos para Luci Ruas). Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014. pp.147-156.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. *Pós-Escrito às Migalhas Filosóficas*. Tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls e Marília Murta de Almeida. Petrópolis – RJ: Vozes, 2013. (Coleção Pensamento Humano). 2v.

LIMA, Mariângela Alves de. Dramaturgia Expressionista. In: GUINSBURG, J. (org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. pp. 189-221.

LINS, Ronaldo Lima. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*. Rio de Janeiro: F. Alvez; Brasília: INL, 1979.

LLOSA, Mario Vargas. *A civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura*. Tradução: Ivone Benedetti. 1ª edição – 12ª reimpressão. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

LOURENÇO, Eduardo. Dois fins de século. In:_____ *O canto do signo: Existência e Literatura (1957-1993)*. Lisboa: Editorial Presença, 1993. pp. 317-328.

LOURENÇO, Eduardo. Cultura portuguesa e expressionismo. In:_____ *A nau de Ícaro e imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. pp. 23-36.

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

MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Coleção Estudos - 98).

MASCARELLO, Fernando (org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas, SP: Editora Papirus, 2006. (Coleção Campo Imagético).

NETO, Henrique Duarte. O expressionismo na poesia de Augusto dos Anjos. *Anuário de Literatura*, Florianópolis. pp. 117-130, jan. 1998. ISSN 2175-7917. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5206/4798>. Acesso em 20/10/2016.

NOTA Introdutória. In: BRANDÃO, Raul. *O Gebo e a Sombra; O Avejão*. Mira-Sintra: Europa-América, 2003. pp.11-15.

ORWELL, George. 1984. Tradução de Alexandre Hubner e Heloísa Jahn. Posfácios de Erich Fromm, Bem Pinlott e Thomas Pynchon. Tradução dos posfácios: Fernando Veríssimo. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg e outros. 3ªed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PLATÃO. *As Leis (incluindo Epinomis)*. Trad. Edson Bini. 2ª ed. São Paulo: Edipro, 2010.

PLATÃO. *Diálogos I: Teeteto (ou do conhecimento), Sofista (ou do ser), Protágoras (ou sofistas)*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2013. (Clássicos Edipro).

RIOS, Otávio. *A experiência estética de Raul Brandão: palavras, destroços, ruínas*. Campinas – SP: Mercado de Letras, 2013. (Coleção Histórias de Leitura).

RIOS, Otávio (org.). *Raul Brandão, um intelectual no entre-séculos* (Estudos para Luci Ruas). Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014.

RIOS, Otávio. Raul Brandão, da sombra à cena ou considerações sobre um teatro dos vencidos. In: RIOS, Otávio (org.). *Raul Brandão, um intelectual no entre-séculos* (Estudos para Luci Ruas). Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014. pp.115-132.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo de Nelson Rodrigues – volume 1*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo de Nelson Rodrigues – volume 3*. 6ª impressão. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo de Nelson Rodrigues – volume 4*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

RODRIGUES, Nelson. *O remador de Ben-Hur: confissões culturais*. Seleção e organização: Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

RODRIGUES, Nelson. *Nelson Rodrigues - Teatro Completo: Volume Único*. 2ª ed. São Paulo: Nova Aguilar, 2003.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo de Nelson Rodrigues – volume 2*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

RODRIGUES, Nelson. *O Casamento*. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2006.

RODRIGUES, Nelson. *O Óbvio Ululante: as primeiras confissões*. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2007.

RODRIGUES, Nelson. *Memórias: A Menina sem Estrela*. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2009.

RODRIGUES, Nelson. *Memórias: A Menina sem Estrela*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Trad. João Batista Kreuch. 4ª ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2014. (Vozes de Bolso).

SOUZA, Ricardo Timm de. Filosofia e Expressionismo. In: GUINSBURG, J. (org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. pp. 83-101.

SILVA, Ana Beatriz Barbosa. *Mentes perigosas: o psicopata mora ao lado*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

TOFALINI, Luzia Aparecida Berloff. Húmus: romance lírico de Raul Brandão. In: RIOS, Otávio (org.). *Raul Brandão, um intelectual no entre-séculos* (Estudos para Luci Ruas). Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014. pp. 159-180.

TOLSTÓI, Lev. *A Morte de Ivan Ilitch*. Trad. Boris Schnaiderman. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2009. (Coleção Leste).

UMARAS, Regina Garkauskas. O Teatro Expressionista: 26 anos entre Elmer Rice e Nelson Rodrigues. São Paulo: Alexa Cultural, 2008.

7.2 REFERENCIAL CINEMATOGRAFICO

A FANTÁSTICA Fábrica de Chocolate (*Charlie and the Chocolate Factory*). Direção: Tim Burton. Roteiro: John August, baseado na obra de Roald Dahl. Intérpretes: Johnny Depp; Freddie Highmore; David Kelly; Helena Bonham Carter. Estados Unidos / Reino Unido. 2005. 1 DVD. 115 min. son, color.

A ÚLTIMA Gargalhada (*Der Letzte Mann*). Direção: Friedrich Wilhelm Murnau. Roteiro: Carl Mayer. Intérpretes: Emil Jannings; Emilie Kurz; Emmy Wyda; Georg John; Hans Unterkircher; Hermann Vallentin; MalyDelschaft; Max Hiller; Olaf Storm. Alemanha. 1924. 87 min, mudo, p&b. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OcLbLuxa8YU> Acesso em 11 de julho de 2017.

METRÓPOLIS (Metropolis). Direção: Fritz Lang. Roteiro: Thea von Harbou. Intérpretes: Brigitte Helm; Alfred Abel; Gustav Fröhlich; Rudolf Klein-Rogge; Heinrich George; Fritz Rasp; Theodor Loos. Alemanha. 1927. 148 min, mudo, p&b. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LB-awsZAOjk> Acesso em 11 de outubro de 2016.

MORANGOS Silvestres (*Smulltronstället*). Direção: Ingmar Bergman. Roteiro: Ingmar Bergman. Intérpretes: Victor Sjöström; Bibi Andersson; Ingrid Thulin. Suécia. 1957. 92 min, son, p&b. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=TQIbFVoriD8> Acesso em 04 de janeiro de 2017.

NOSFERATU (*Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*). Direção: Friedrich Wilhelm Murnau. Roteiro: Henrik Galeen, a partir do romance de Bram Stoker. Intérpretes: Max Schreck; Gustav von Wangenheim; Greta Schröder; Alexander Granach. Alemanha. 1922. 94 min, mudo, p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SWEuP1OGx6A> Acesso em 12 de setembro de 2016.

NOSFERATU (*Nosferatu: Phantom der Nacht*). Direção: Werner Herzog. Roteiro: Werner Herzog, a partir do romance de Bram Stoker. Intérpretes: Klaus Kinski; Isabelle Adjani; Bruno Ganz; Roland Topor. Alemanha Ocidental / França. 1979. 107 min, son, color. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=FlSY-wtyCGc> Acesso em 06 de dezembro de 2016.

O DRAGÃO da Maldade contra o Santo Guerreiro. Direção: Glauber Rocha. Roteiro: Glauber Rocha. Intérpretes: Maurício do Vale; Odete Lara; Othon Bastos; Jofre Soares; Hugo Carvana. Brasil. 1969. 100 min, son, color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xx_QFips7Ow Acesso em: 07 de janeiro de 2017.

O ENIGMA de Kaspar Hauser (*Jederfürsich und Gottgegenalle*). Direção: Werner Herzog. Roteiro: Werner Herzog, baseado em obra de Jacob Wassermann. Intérpretes: Bruno Schleinstein; Walter Ladengast; Brigitte Mira; Willy Semmelrogge. Alemanha Ocidental. 1974. 110 min, son, color. Disponível em <https://vimeo.com/41252862> Acesso em: 14 de outubro de 2016.

O GABINETE do Dr. Caligari (*Das Kabinett Des Dr. Caligari*). Direção: Robert Wiene. Roteiro: Carl Mayer e Hans Janowitz. Intérpretes: Conrad Veidt, Friedrich Feher, Hans Heinrich von Twardowski, Lil Dagover, Rudolf Lettinger, Werner Krauss. Alemanha. 1920. 71 min, mudo, p&b. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=fMuQpitplU8> Acesso em: 07 de setembro de 2016.

O GOLEM (*Der Golem, wirer in die Welt kam*). Direção: Carl Boese e Paul Wegener. Roteiro: Henrik Galeen e Paul Weneger. Interpretação: Albert Steinrück; DorePaetzold; Ernst Deutsch; Hans Stürm; LydaSalmonova; Max Kronert; Otto Gebühr; Paul Wegener. Alemanha. 1920. 85 min, mudo, p&b. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=NGFqa4FXePU> Acesso em 14 de novembro de 2016.

O OVO da Serpente (*Das Schlangenei / The Serpent'sEgg*). Direção: Ingmar Bergman. Roteiro: Ingmar Bergman. Intérpretes: David Carradine; Liv Ullmann; Heinz Bennent; GertFröbe; Edith Heerden. Estados Unidos / Alemanha Ocidental. 1977. 120 min, son, color. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=rzHXemsxWao> Acesso em 23 de julho de 2016.

O PROCESSO (*Le Procès*). Direção: Orson Welles. Roteiro: Orson Welles, baseado no romance homônimo de Franz Kafka. Intérpretes: Anthony Perkins; Jeanne Moreau; Romy Schneider. Alemanha Ocidental / França / Itália. 1962. 1 DVD. 118 min, son, p&b.

OS ANÕES também começaram pequenos (*Auch Zwerg haben Klein angefangen*). Direção: Werner Herzog. Roteiro: Werner Herzog. Intérpretes: Helmut Döring; Paul Glauer; Gisela Hertwig. Alemanha Ocidental. 1971. 96 min, son, p&b. Cópia do Instituto Goethe (ICBA), Salvador - Bahia.