

A Literatura hermiliana popular e contestatória: entre as veias da polifonia e do silêncio

The popular and combative hermiliana literature: between the veins of polyphony and the silence

Beatriz Pazini FERREIRA*

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)

RESUMO: Por meio da arte é possível contestar os abusos da elite e ouvir a voz daqueles que são silenciados. Esse discurso também fez parte da literatura de Hermilo Borba Filho que apresenta a denúncia e o testemunho que assumem força combativa e destacam o poder persuasivo dos ditos e não-ditos (silêncio). A literatura hermiliana foi um projeto que decidiu abordar os abusos da Ditadura Militar que ecoam para a denúncia atual, a partir da representação das várias vozes, conceituadas polifônicas, e que estão inseridas em um discurso contestatório. Dessa forma, o nosso objetivo é discutir o estilo literário hermiliano, que é popular e contestatório, tendo como exemplo a peça *O bom samaritano* (1965) apresentando a polifonia, a partir do conceito bakhtiniano, além dos estudos de Kristeva (2005); e o silêncio, presente nos estudos de Eni Orlandi. Também abordamos a cultura popular nordestina a partir das lições de Gilberto Freyre (1967). Além disso, aproveitamos as discussões de Michel Foucault (2002) para pensarmos na representação das lutas ideológicas, da opressão e dos oprimidos.

PALAVRAS-CHAVE: Hermilo Borba Filho. Polifonia. Silêncio.

ABSTRACT: Through the art is possible to contest the violence of financial elite and give voice to people who do not have. Thus, this way of thinking is part of Hermilo Borba Filho work. The works of author expresses complaints, contestation and witnesses that admit a combative power that highlights the persuasive power and what is left unsaid. The *hermiliana* literature was a project that represents the abuses of military dictatorship, that echoes to the current complaint from the representation of the several voices, reputable polyphonic, and which are inserted in a contestatory discourse. Thus, our goal is to discuss the hermilian literary style, which is popular and contestatory, taking as an example the *O bom samaritano* (1965) presenting the polyphony, from the bakhtinian concept, beyond studies and Kristeva (2005);

* Professora efetiva do Departamento de Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Doutoranda em Letras pela Universidade Estadual de Maringá. E-mail: pazinibia2001@yahoo.com.br

and the silence, present in the studies of Eni Orlandi (2008). We also cover the popular northeastern culture from the lessons of Gilberto Freyre (1967). Besides that, we took advantage of the discussions Michel Foucault (2002) to think of the representation of ideological struggles of oppression and oppressed person.

KEYWORDS: Hermilo Borba Filho. Polyphony. Silence (and silencing).

Introdução

A arte é, muitas vezes, instrumento de denúncia social e é por meio dela que pedaços de vidas e de conflitos são contados. Não somente no viés estético, mas também no conteúdo historiográfico como foi o caso de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha que relatou a Guerra de Canudos; e de Gilberto Freyre (1967), que resgatou as tradições e a memória nordestina, do sertão, por meio do Movimento Regionalista juntamente com as teorias de Djacir Menezes. Alguns pesquisadores apresentam que o sertão é muito mais um espaço substancial, emocional, do que um recorte territorial preciso, visto que a imagem conjuga outros elementos que vão além dos geográficos, ou seja, o sertão possui componentes linguísticos, culturais, modos de vida, bem como fatos históricos de interiorização como as bandeiras, as entradas, a mineração, a garimpagem, o cangaço, o latifúndio, o messianismo, as pequenas cidades, as secas, os êxodos.

Outro ponto a se destacar é a deficiência nos meios de transporte e de comunicação. O baixo índice de migrações internas entre norte/nordeste e sul/sudeste fez com que muitos achassem que eram mundos separados e começaram a olhar, principalmente o nordeste, com certo estranhamento, pois São Paulo tentava se firmar como sendo um centro muito superior ao nordeste, este, visto como uma parte do Brasil fracassada enquanto potência financeira, principalmente diante do declínio da cana-de-açúcar e da seca de 1915. São Paulo recebeu muitos imigrantes nessa época e a situação do nordeste foi tema para que muitos escritores voltassem os olhos para uma literatura social. Foi o caso de Ariano Suassuna, Graciliano Ramos, Hermilo Borba Filho, João Cabral de Melo Neto, Jorge Amado, José Lins do Rego e Raquel de Queiroz que retrataram as expressões, a cultura, os anseios e as dificuldades nordestinas.

Em relação ao teatro, como forma de contar o nordeste, as peças de Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho representam a parte social, a miséria, a seca, mas

também o otimismo e a esperança de que dias melhores poderiam existir, a partir do discurso popular e erudito, local e universal, cômico e trágico, além do sociológico, do historiográfico e do político. Há de se considerar que as obras de Hermilo Borba Filho são mais enfáticas politicamente, porque proclamam a necessidade da participação pública do homem nas atividades que exerce, de forma a (re)conhecer os caminhos da liberdade e da integração na vida social trilhando literatura e política por meio das manifestações populares.

Borba Filho escreveu textos de grande importância para a literatura moderna brasileira e ajudou a construir e a disseminar a cultura nordestina por meio de vários gêneros. No teatro, Borba Filho renovou as veias artísticas brasileiras, no qual apresentava uma posição anti-burguesa. Ele recriou a linguagem teatral e aspirou ser integralmente popular aplicando um sentido contestatário, dando ênfase ao despojamento, à máscara, à quebra da ilusão, à improvisação, à roupa, sobressaindo, portanto, suas marcas de distanciamento, anti-ilusionismo, crítica, didática¹.

Borba Filho insere nas suas obras¹ um emaranhado de vozes, o que caracteriza a polifonia como testemunho: diversas vozes são evocadas para dar voz àquele que fala e que, por sua vez, como dito, dá voz ao oprimido representativo de uma coletividade. Permitimos destacar que o dramaturgo deu voz aos oprimidos da Revolução de 1930² e, também, da ditadura de 1960/70, no Brasil, que data as condições de produção do autor, uma vez que está situado num momento em que o seu país vive conflitos políticos. A polifonia impõe-se no espaço em que se abstrai o romanceiro popular, anedotas, ditos, provérbios e de episódios dos romances anteriores.

Destarte, nosso estudo tem por objetivo discutir o estilo literário hermiliano, que é contestatário, é denunciador. Algumas obras, como a peça *O bom samaritano* (1965) apresenta a polifonia na qual resgata as vozes dos sujeitos de nossa sociedade e o

¹ Borba Filho (1980).

² Hermilo Borba Filho foi diretor de montagens teatrais, escreveu peças teatrais, romances, contos e novelas, por isso se insere como sendo um autor completo. Aqui trataremos dos discursos que ressoam em suas obras, sobretudo o teatro, mas não haverá limitações no que se refere à utilização também de exemplos de outros gêneros que Borba Filho publicou.

² Para Foucault (2002, p.36-37. Onde começa e inicia a citação?), todo enunciado se apresenta como série de formulações distintas e dispersas que forma em seu conjunto o domínio da memória discursiva. O acontecimento jornalístico, acontecimento discursivo, não se dá no tempo do enunciador, mas numa temporalidade em que o passado é o memorável tecido pelo próprio acontecimento, que tem também o futuro como uma latência. O acontecimento enunciativo atravessa enunciados de discursos diferentes, inclusive em um mesmo texto. Desse modo, os objetos de significação e os efeitos de sentido são da ordem do interdiscurso, uma vez que um acontecimento é interpretável e pode ser significado por diferentes discursos (FOUCAULT, 2002, p.124. Onde começa e inicia a citação?).

silêncio, por apresentar a opressão que os oprimidos sofreram. O fundamento do discurso reside no silêncio e somente a partir dele é que o discurso, além de ser construído, pode ressignificar. Então, o silêncio é a condição de pré-existência da palavra, visto que surge antes da fala, como também permeia. Essas vozes silenciadas são de grupos, de povos esquecidos. Nas obras hermilianas (ano), as vozes são discursos reprimidos e seus relatos mostram o lado silenciado da Revolução de 30 e da repressão da Ditadura Militar, tornando visível o discurso que o poder político vigente vetou e silenciou em nome de seus ideais.

Então, para o desenvolvimento deste artigo, discutimos o estilo literário de Borba Filho hermiliano, que é popular e contestatório, tendo como exemplo a peça *O bom samaritano* (1965), de Borba Filho, levando em consideração as condições de produção da obra, as vozes e o silêncio presente nos diálogos das personagens. Para compreender tais discursos, recorreremos à história dos grupos e dos movimentos no qual Borba Filho participou entre eles o TAP, o TEP, o MCP e o TPN, com o intuito de investigar o estilo do autor. Para adentrar nas discussões da cultura nordestina, apresentamos as contribuições de Gilberto Freyre (1967). Em relação aos silêncios, exploramos os estudos de Eni Orlandi (2008); Bakhtin (1999) e Kristeva (2005) para compreender as vozes presentes nos discursos. Também justificamos a presença do filósofo Michel Foucault (2002) para pensarmos nas lutas ideológicas, isto é, reforçar que na sociedade há sujeitos interpelados por ideologias.

1. Hermilo Borba Filho: o ecoador de várias vozes

Hermilo Borba Filho realizou uma grande contribuição para vida cultural do país, principalmente no nordeste. Contudo, como argumenta Walter Benjamin (1994) em *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*; e como evidencia Candido em *Literatura e sociedade* (1965), o campo literário não pode ser somente visto de forma regional, mas sim universal, pois as denúncias, os anseios e angústias do homem são semelhantes a qualquer sujeito, de qualquer região. Compreender a visão histórica, política e social por meio dos textos literários é uma forma de assegurar e exaltar a cientificidade literária.

A literatura hermiliana relata sim os problemas nordestinos, entretanto também demonstra as reflexões de um homem universal, pois por meio de cenários regionais,

enfoca a problemática do contexto político e social que é atemporal: a exploração dos menos favorecidos e os excessos de poder da burguesia. Borba Filho assumiu uma posição ativa no processo de modernização do teatro nacional e apresentou fatos e acontecimentos que evocaram para uma cultura de resistência que incita a pensar e a questionar, pois para ele a dignidade e a liberdade do homem estavam e estão em crise e a literatura seria a única arma para combater a intolerância.

Hermilo Borba Filho incumbiu de uma posição ativa no processo de modernização do teatro nacional. Mesmo em períodos de repressão, não titubeou e fez do seu projeto literário a base para denunciar, testemunhar, contestar. Portanto, trata-se de uma literatura de testemunho onde é apresentado, no plano ficcional, e ecoa os fatos e os acontecimentos vigentes da época, mas também clama pelos oprimidos, pelos esquecidos. Dessa forma, o clamor e a denúncia dessa literatura transita atemporalmente, visto que, segundo Foucault (1979) o poder é uma rede de relações em que todos os indivíduos estão envolvidos ou como geradores ou como receptores, dando vida e movimento a essas relações.

Desde muito cedo, Borba Filho se integrou ou mesmo criou grupos populares nordestinos sempre com uma veia popular e contestatória com foi o caso do Teatro Popular do Nordeste (TPN) que se constituiu sobre duas premissas: a busca por uma maneira nordestina de interpretar e de encenar; e a determinação de oferecer ao público recifense um teatro profissional pautado pela qualidade artística. O grupo era integrado por Hermilo Borba Filho e outros quatro ex-integrantes do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP): Ariano Suassuna, Gastão de Holanda, José de Moraes Pinho e o músico Capiba. Interessante lembrar que o TEP estimulou o surgimento de uma dramaturgia moderna centrada nos temas e nos mitos da cultura nordestina.

O TPN tinha o objetivo de recriar um espetáculo nordestino por meio das manifestações dramáticas espontâneas do povo do nordeste como o bumba-meu-boi e o mamulengo, que se tornaram fontes de inspiração para o dramaturgo (SANTOS, 1980). Maurício (1981) entende que o posicionamento do TPN datava um ambiente político tenso que antecede o golpe militar de 1964. Além disso, anunciava certa oposição tanto ao Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), quanto ao Teatro de Cultura Popular (TCP). Maurício (1981) destaca que o grupo acreditava que a arte deveria ser comprometida mantendo uma ligação entre a realidade sendo, portanto, porta voz da

coletividade e do indivíduo. Em vista disso, tanto o TEP como o TPN apregoavam a necessidade de levar um teatro de qualidade às camadas socialmente menos favorecidas.

A partir de convênios com fundações ligadas ao governo do Recife, os grupos viabilizaram apresentações em centros operários, escolas, praças da periferia, conforme destaca Maurício (1981). Havia, com certeza, um interesse governamental alinhado à direita competindo com o Movimento de Cultura Popular (MCP) promovido pela Prefeitura do Recife, no comando de Miguel Arraes, político apoiado pelas forças de esquerda. Essa disputa chega ao fim, quando Hermilo Borba Filho estreou em 1962, *A Bomba da Paz* (farsa política que ridicularizava o MCP e retratava de modo caricatural alguns representantes da elite local). A partir dessa peça, o TPN transferiu-se para uma pequena sala de espetáculos fundada por Hermilo Borba Filho: o Teatro de Arena do Recife. Nessa época, ele constatou os principais traços do teatro épico brechtiano, a partir do convívio com artistas populares de sua região e percebeu que esses traços ecoavam há muito tempo na arte nordestina.

Passados os primeiros momentos da tomada de poder pelos militares, o TPN acolheu vários ex-integrantes do MCP, superando divergências pontuais em nome da resistência ao autoritarismo imposto pelo novo regime (MAURÍCIO, 1981). A partir daí, segundo Maurício (1981), as críticas ao governo permearam, cada vez mais nas apresentações. Teve então um caráter contestatário que ganhou mais força a partir das apresentações das peças: *Um Inimigo do Povo*, de Henrik Ibsen; *O Santo Inquérito*, de Dias Gomes; *Antígona*, de Sófocles; *Andorra*, de Max Frisch; ou *Dom Quixote*, de Antônio José, o Judeu. Infelizmente, após o AI-5, todos os apoios a esses espetáculos se tornaram mais escassos e os problemas financeiros dobraram-se. Apesar das dificuldades financeiras, o grupo prosseguiu mesmo com uma remuneração simbólica. Contudo, o TPN, sem respaldo financeiro, fechou as portas em 1970.

1.1 A literatura como fonte histórica, documental: efeitos de sentidos

A arte vista como forma de compreensão de mundo foi discutida por muitos teóricos em que os ditos e não ditos, entre literatura e história se fazem primeiramente pelo uso da linguagem. Dessa forma, fica a indagação: De que forma utilizarão essa linguagem poética para transmissão de ideias? Bosi (1993) ressalta que: “tanto a prosa do historiador quanto a prosa do narrador têm que se valer dos signos, têm que se valer

das metáforas, têm que se valer daquilo que há de mais profundo e primeiro, que é o próprio uso da linguagem” (BOSI, 1993, p. 138). Contudo, sabemos que os dizeres também são construídos pelo silêncio, pelo não-dito, uma vez que a literatura é uma linguagem poética dotada de polissemia que está associada à história social dos autores, dos narradores, das personagens, enfim ao que se constitui em trama artística. Lembramos que a arte foi e é fonte documental para muitos historiadores, como ocorreu nas obras: *Casa de Bonecas* (1879), de Henrik Ibsen; *Os sertões*, de Euclides da Cunha (1984), *O Rei da Vela* (1933), de Oswald de Andrade; *O tempo e o vento* (1949), de Érico Veríssimo, entre outros tantos exemplos.

Dessa forma, compreendemos que a literatura tem por objetivo mostrar à sociedade que é possível responder inúmeras questões humanas, ou seja, formar sujeitos preparados para pensar sobre si mesmos e/ou sobre a sociedade justamente pelo fato da literatura associar a verossimilhança. Nas obras de Borba Filho a denúncia, a contestação, o testemunho assumem força combativa e destacam no plano dos ditos e não-ditos, o poder persuasivo. O pernambucano teceu modos de vida do povo nordestino que contesta de alguma forma os problemas sociais e os abusos cometidos pelos poderosos. De acordo com Foucault (1979), a linguagem, as personagens, as formas de discurso estão a serviço da crítica, da denúncia e de tudo que interfere nas bases sociais, como a opressão e os desmandos do poder instituído:

existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores da censura, mas que penetra muito profundamente, muito sutilmente em toda a trama da sociedade [...] O papel do intelectual é lutar contra as formas de poder, exatamente onde ele é ao mesmo tempo o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da verdade, da consciência, do discurso (FOUCAULT, 1979, p. 71).

A arte é o lugar de interação nas mais diversas formas de dizer, permitindo uma troca de influências e sendo, então, um fenômeno dependente das condições de produção, pois reflete o mundo social da mesma maneira que o social também pode ser influenciado por ela. Nunes (1998) apresentou que a arte liberta e leva ao prazer, quando o homem compreende o texto compreende a si próprio. Isso mostra que o leitor/espectador ao entrar em contato com a literatura, toma o lugar do outro, ou seja, da personagem identificando-se com suas ações fazendo refletir sobre algo.

1.2 O teatro hermiliano: vozes que permeiam os discursos silenciados

O fazer teatral do escritor pernambucano se perfaz por meio do plano sociocultural, político-ideológico, estético-literário, simbólico-semiótico e linguístico-estilístico. Essas múltiplas perspectivas permitem argumentar que o posicionamento político de Borba Filho se abre para a inserção de discursos polifônicos que ressoam em vozes silenciadas do povo nordestino. Toda a tetralogia de Borba Filho foi escrita e publicada entre o final da década de 1960 e início da década de 1970,³ mas que apresentam acontecimentos sócio-históricos-políticos brasileiros desde os anos 30. Silverman (2000, p. 76) argumenta que

da metade dos anos 30 em diante, e através da Revolução de 1964, ele [Borba Filho] oferece, mediante personagens estereotipados e instituições fracassadas, uma condensação vibrante e de certa forma impressionista das injustiças já conhecidas. É, portanto, um panorama muito pessoal e histórico com paralelos óbvios aos acontecimentos recentes: a obra revive o direito autoritário do Estado Novo e ao mesmo tempo serve de registro mais contemporâneo de fenômenos similares.

Borba Filho insere nas suas obras⁴ um emaranhado de vozes, o que caracteriza a polifonia como testemunho: diversas vozes são evocadas para dar voz àquele que fala e que, por sua vez, como dito, dá voz ao oprimido representativo de uma coletividade. Permitimos destacar que o dramaturgo deu voz aos oprimidos da Revolução de 1930⁵ e, também, da ditadura de 1960/70, no Brasil, que data as condições de produção do autor, uma vez que está situado num momento em que o seu país vive conflitos políticos. A

³A tetralogia *Um Cavaleiro da Segunda Decadência* é publicada entre 1966 e 1972 e composta por *Margem das lembranças*, *A porteira do mundo*, *O cavalo da noite* e *Deus no pasto*. Trata-se de composição memorialista através da qual o autor não apenas reconstitui parte de sua trajetória de vida, mas também revisita costumes e modos de vida dos ambientes por onde passou em suas várias andanças (SILVA, 2013, p.11).

⁴Hermilo Borba Filho foi diretor de montagens teatrais, escreveu peças teatrais, romances, contos e novelas, por isso se insere como sendo um autor completo. Aqui trataremos dos discursos que ressoam em suas obras, sobretudo o teatro, mas não haverá limitações no que se refere à utilização também de exemplos de outros gêneros que Borba Filho publicou.

⁵Para Foucault (2002), todo enunciado se apresenta como série de formulações distintas e dispersas que forma em seu conjunto o domínio da memória discursiva (FOUCAULT, 2002, p. 36-7). O acontecimento jornalístico, acontecimento discursivo, não se dá no tempo do enunciador, mas numa temporalidade em que o passado é o memorável tecido pelo próprio acontecimento, que tem também o futuro como uma latência. O acontecimento enunciativo atravessa enunciados de discursos diferentes, inclusive em um mesmo texto. Desse modo, os objetos de significação e os efeitos de sentido são da ordem do interdiscurso, uma vez que um acontecimento é interpretável e pode ser significado por diferentes discursos (FOUCAULT, 2002, p.124).

polifonia impõe-se no espaço em que se abstrai o romanceiro popular, anedotas, ditos, provérbios e de episódios de romances anteriormente publicados.

Destacamos que as múltiplas vozes inseridas no discurso se conceituam como polifonia. Esse termo se evidenciou na música, na Idade Média com o canto gregoriano. Polifonia quer dizer uma classe de composição musical, caracterizada pela sobreposição de muitas vozes ou muitos instrumentos, exprimindo todos os quais suas ideias, quase sempre em ritmos diferentes. Bakhtin (1999) chamou esse fenômeno de polifonia e a conceituou como sendo o emaranhado de vozes unidas, de multiplicidade de vozes e de consciências que perpassam o discurso. A partir da definição do vocábulo polifonia, Bakhtin (1999) emprestou esse termo para ser reestabelecido nos seus estudos sobre a linguagem. Ele argumenta que a língua não é um sistema acabado, mas sim um contínuo processo de vir a ser, pois é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra se apoia sobre o meu interlocutor.

Bakhtin (1999) discute que a língua não é um sistema acabado, mas sim um contínuo processo de vir a ser, pois é “uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra se apoia sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor” (BAKHTIN, 1999, p. 113). Nas obras hermilianas, as vozes são discursos silenciados e seus relatos mostram o lado silenciado da Revolução de 30 e da repressão da Ditadura Militar; tornando visível o discurso que o poder político vigente vetou, silenciou em nome de seus ideais. Orlandi (2008, p.29) destaca que

[...] o silêncio é fundante. Quer dizer, o silêncio é a matéria significante por excelência, um continuum significante. O real da significação é o silêncio. E como nosso objeto de reflexão é o discurso, chegamos a uma outra afirmação que sucede a essa: o silêncio é o real do discurso.

As múltiplas vozes silenciadas inseridas no discurso artístico hermiliano ecoam a rememoração, a denúncia, a crítica, a libertação e a reorganização, portanto, a memória discursiva que resgata acontecimentos também anteriores as condições de produção do autor pernambucano, produzindo efeitos de sentido durante a encenação.

O silêncio, nas obras de Borba Filho, surge como metáfora da resistência, ao mesmo tempo em que funciona como uma memória interrompida, silenciada por razões políticas e ideológicas. Ressaltamos que o silêncio no discurso é ambivalente, pois ao

mesmo tempo em que pode expor, também pode velar o sentido. Eni Orlandi (2008) entende que o silêncio significa, divide-se e se relaciona com outras estruturas, dando origem ao silenciamento.

É assim que podemos compreender o silêncio fundador como o não-dito que é história e que, dada a necessária relação do sentido com o imaginário, é também função da relação (necessária) entre língua e ideologia. O silêncio trabalha então essa necessidade. Se a linguagem implica silêncio, este, por sua vez, é o não-dito visto do interior da linguagem. Não é o nada, não é o vazio sem história. É o silêncio significante (ORLANDI, 2008, p. 23).

Depreendemos que a censura é um modo de silenciamento entre o eu e o tu. Orlandi (2008, p.77) esclarece que “a censura estabelece um jogo de relações de força pelo qual ela configura, de forma localizada, o que, do dizível, não deve (não pode) ser dito quando o sujeito fala”. O silenciamento pode ser traduzido como a força da ação de silenciar o outro ou alguém. Então, o silêncio pode ser verificado por ferramenta de opressão. Ainda para Eni Orlandi (2008, p.49),

[...] o silêncio, na constituição do sujeito, rompe com a absolutização narcísica do eu que, esta, seria a asfixia do sujeito, já que o apagamento é necessário para sua constituição: o silenciamento é parte da experiência da identidade, pois é parte constitutiva do processo de identificação, é o que lhe dá espaço diferencial, condição de movimento.

O silenciamento permite que, antes de se atirar à reflexão, o homem tome consciência de si e de seu lugar perante o mundo. Pode-se entender que esta seja a primeira ação que o convida para o universo da autenticidade. Porém, no terreno do silenciamento, há a força que o impele de passividade. Sciacca (1967) compreende a linguagem enquanto elemento real de conexão na relação palavra e silêncio, pois o vocábulo se origina na mudez e para ela retorna, saindo posteriormente como uma nova palavra em um círculo dialético eterno. Considerando o silêncio como uma força interior humana, construtora de significados, o indivíduo catalisa as significâncias geradas e internaliza-as por meio do verbal. As reações produzidas em seu redor são recebidas em seu interior e apuradas, construindo novas significações.

O silêncio é assim a respiração (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. Assim, o silêncio abre espaço para o que não é ‘um’, para o que permite o movimento do sujeito (ORLANDI, 2008, p. 13). Compreendemos que há amplas escolhas nos vocábulos que

compõem a linguagem (palavra e silêncio), mas é por meio do silêncio que os sentidos continuam a ressoar, pois “há um ritmo no significar que em supõe o movimento entre silêncio e linguagem” (ORLANDI, 2008, p. 25).

Vale ressaltar a ambivalência hermiliana, pois segundo Nóbrega (2015), a linguagem se manifesta como discurso sobre o/do povo que retoma os dizeres do próprio dramaturgo em algumas obras, porque reutiliza trechos de ensaios, do teatro, do romance, ou mesmo de outros contos, como um “veio constante da sua ficção, destacando, assim, um forte envolvimento do autor com a vivência do povo, funcionando a sua literatura como um registro testemunhal e documental da memória coletiva, da tradição e da cultura” (NÓBREGA, 2015, p. 24).

O projeto de Borba Filho preconiza a fidelidade de valores que ele prioriza, nos quais está presente na arte popular nordestina, nos discursos do povo e sobre o povo aproveitando os espetáculos populares, incluindo até mesmo o cordel. Nóbrega (2015) ressalta que o discurso hermiliano está vinculado a um enfoque bakhtiniano, pois a ficção de Borba Filho se caracteriza, na maioria das vezes, pela retomada e atualização de outro discurso numa atividade socializada, coletiva. Os diálogos das personagens aparecem por meio de uma contestação silenciada representando uma visão crítica, de modo velado, do mundo real. Segundo Nóbrega (2015, p.2015, p.39)

Borba Filho utiliza a metáfora para operacionalizar não só o nível estético, mas também intensificar a resistência, centrado num vocabulário persistente que conduz os fios de uma literatura contestatória, o autor imprime a sua obra elementos linguísticos, ideias, temas, assuntos, motivos e tons configuradores da cultura do povo.

Há de se destacar a inovação, a ousadia de Borba Filho no que se refere à linguagem, assim como vez Mário de Andrade, Guimarães Rosa, Rubem Fonseca além dos poetas cordelistas, dado que aproveitam os aspectos da linguagem dita proibida como palavrões, calões, gírias, ditos populares e outros recursos próprios da linguagem oral. O compromisso do pernambucano foi com os marginalizados, oprimidos no qual se pode entender, segundo Eco (2002), a fidelidade a uma literatura a serviço da vida.

A linguagem utilizada por Borba Filho é adequada à maneira de sentir e de pensar do povo, sendo o discurso construído em vários níveis de linguagem como a norma urbana culta, o coloquial, o popular regional destacando, portanto a polifonia. A peça *A barca de ouro* (1949), apresenta tendência trágica e tem como espaço uma ilha de pescadores. O conflito vivido pelas personagens resulta do embate contra poderes

indomáveis. A vida na ilha acha-se condicionada pelo sentido erótico das ações das personagens e pela manifestação de poderes abismais. Hermilo atualiza, no universo da peça, a lenda da belíssima mulher que aparece aos pescadores viajando em uma barca de ouro. Não se consegue resistir a tal aparição, pois, além dos sentidos eróticos nela contidos, é uma promessa de libertação das contingências humanas. Além disso, Borba Filho mostrou-se um conhecedor consciente do misterioso percurso do espetáculo por meio da história e, ao mesmo tempo, um investigador fascinado pelas superstições populares nordestinas. Em *Um paroquiano inevitável* (1965), por exemplo, há referência a Revolução de 30 na qual ecoam as vozes dos miseráveis que ficaram sem emprego:

O poeta: tudo pode melhorar de uma hora para outra. A questão do engenho logo se resolve.
O pai: A questão do engenho não é? Sabe quanto tempo rola? Há vinte anos, você não era nem nascido. E durante esse tempo, que aconteceu? Nada. Um emprego aqui, outro ali, só para não morrer de fome. A revolução piorou tudo. Não há mais empregos para um homem como eu (BORBA FILHO, 2005, p. 149).

Borba Filho colocou todo o nordeste em suas obras em que ressoam a tragédia das secas, a escravidão e a decadência dos engenhos e o cangaceirismo, todos focando os dramas do povo propiciando a aproximação com a realidade vivida por outros homens, como ocorre na peça *O bom samaritano* (1965):

Uma praça. Ouvem-se gritos e logo Ivo Pancada-Mole entra, arrastando Manuel de Tal, um homem magro, de barba por fazer, ferido. Um grupo segue os dois.
Ivo Pancada-Mole (amarrando Manuel de Tal num poste): Fique aí seu condenado,
Com focinho para o ar
O burguês: que isso, seu sargento?
Ivo Pancada-Mole:
sou Ivo Pancada Mole
por uma alcunha Macacão,
meu galope é de torar,
dou no pé, bato na mão.
Bato na raiz do grito
Nas cordas do coração.
Encontrei esse cretino
Distribuindo panfletos
Reclamando contra a fome
Contra a fome, sem razão (BORBA FILHO, 2007, p. 185).

Nessa cena, Manuel é silenciado pelas forças do sargento, mas o grito de reivindicação contra a fome e a miséria é de todo povo nordestino, marcando as

múltiplas vozes, a polifonia. Bakhtin (1999) analisou o fenômeno polifônico como sendo uma rede de diferentes vozes instauradas num discurso e Kristeva (2005) compôs uma ponte entre os conceitos de polifonia, o conjunto de vozes e intertextualidade. Ela observou que o texto absorve e é construído de textos do passado, ou seja, que o texto retrabalha outros ditos, pois na análise de textos literários sempre haverá um intertexto seja explícito ou não.

O bom samaritano (1965) retoma vozes já-ditas, visto ser uma parábola bíblica muito conhecida. Em sentido figurado, a palavra “samaritano” significa uma pessoa caridosa, que tem bom coração e se preocupa com os outros. O povo samaritano não se considera um povo judeu, e sim descendente dos antigos israelitas que habitaram a histórica província de Samaria. Os samaritanos eram considerados impuros pelos judeus. Na peça, a personagem Ateu é o bom samaritano e é quem salva Manuel de Tal de ser apedrejado por outras personagens que representam o lado corrupto:

O político
O senhor faz muito bem.
No Congresso sobranceiro,
Com meu vigor altaneiro,
Luto sem esmorecer
Pra não ver ninguém sofrer
O sofrer é natural
Por enquanto, minha gente,
Mas as coisas vão entrar
Nos eixos daqui pra frente
Burguês
Deputado tem razão.
Eu vivo dizendo sempre: um pouco de paciência,
Meus queridos empregados,
Apertem no cinto um furo
Que os dias de fartura
Vão chegar num bom futuro.
[...] Os três insultam o torturado. Aparece o Ateu
O Ateu
Alto lá camaradinhas!
Não batam nesse infeliz!
Político
O que é que o senhor diz?
O Ateu
Que não nesse homem
O burguês
Mas que é ? De onde vem?
O Ateu
Eu sou decidido
Sou um homem de ação,
Sou uma cabra bom na luta
E toco violão
Defendo a justiça
Em qualquer lugar,
Não gosto de ver

Um homem apanhar
[...]
O Ateu
Que lá saber quem é!
Sue sofrer é quanto basta
Pra lhe dar a mão e o pé.
Vamos lá, camaradinha,
Vamos pra nossa casa
Pra tratar dessas feridas,
Depois de tratar, comer,
Depois de comer, dormir
Depois de chorar, sorrir
Final do texto
Pelo sinal ...
[...]
Da Santa Cruz....
[...]
Livrai-nos Deus...
[...]
Nosso Senhor...
[...]
Dos nossos...
[...]
Inimigos....
[...]
Em nome do Pai
[....]
Do Filho
[....]
Do Espírito Santo....
[...]
Amém

(já saíram. A Dama Caridosa, o Político e o Burguês estão petrificados no meio da cena, enquanto a luz vai morrendo) (BORBA FILHO, 2007, p.199).

Borba Filho (ano ?) retoma, por meio do discurso contestatório, a realidade nordestina: a escravidão, a marginalização do negro, do mulato, do índio, da mulher, a presença do capital estrangeiro, a religiosidade e as superstições. Também apresentam um tom confessional e mergulha nos conflitos humanos, nos comportamentos diante da transgressão de valores em forma de denúncia. Em *O bom samaritano* há vozes representativas da relação Cristo/fariseus em um contexto satírico apresentando também a presença do cômico, do popular. A personagem Manuel de Tal assume o papel de vítima da opressão da ditadura e de redentor do povo, diante de uma sociedade opressora. Ele representa as várias vozes dos oprimidos, nos quais são silenciados pelo poder governamental, como se pode ver, por exemplo, com a entrada do padre bufão em cena:

(O Padre entra dançando e imediatamente atacam outra cantoria)
O Coro
senhor padre capelão,
dance bem nesta função,

vá tirar suas esmolas
pra você e o sacristão.

O Padre
olá, bela companhia
e etecétera e tal,
aguardente de cana
com maracujá.
bate negro diabo
neste jacundá (BORBA FILHO, 2007, p. 192).

O padre comporta-se de maneira diferente da representada pela sociedade, de um sujeito caridoso e paciente, mas em frente a um prisioneiro amarrado e espancado, nega água ao torturado, porém discute sobre os chás benéficos e as esmolas que deverão doar demonstrando o desvio de caráter da posição social do sacerdote. A cena demonstra que há opressão em todos os aparelhos ideológicos do estado, ou seja, o padre silencia, desrespeita e tortura, de alguma forma, o espancado. Este representa a voz da população carente. Dessa forma, a peça clama por uma sociedade mais humana e mais justa.

Manuel de Tal é salvo pelo bom samaritano, um ateu, mas que não fecha os olhos à injustiça:

Eu sou decidido,
Sou um homem de ação,
Sou uma cabra bom na luta
E toco violão.
Defendo a justiça,
Não gosto de ver
Um homem apanhar (BORBA FILHO, 2007, p. 196).

Os heróis e “bandidos” fundem-se numa clara tomada de posição do autor pelos subalternos e derrotados recriando um Brasil despedaçado, do sujeito pobre e excluído, habitante das bordas e das margens, mas que tem participação na construção brasileira. A peça representa a resistência ao arbítrio dos poderosos e a luta pela restauração de direitos. A personagem Ateu denuncia a terra escravizada e seu discurso exalta a condenação injusta dos oprimidos pela sociedade.

O teatro hermiliano é um relato da resistência que se perfaz por meio das muitas vozes: a dos oprimidos e do silêncio que lhes é imposto. A arte do pernambucano traz o mundo fora do texto de uma maneira intencional, projetiva, repleto de dizeres, verdades e mentiras, o direito e o dever. Borba Filho apresenta a palavra penetrada por uma apreciação social, política que contesta e significa, sendo responsável em representar a

resistência dos oprimidos. Ianni (2004, p.357) explica que em Borba Filho, observa-se que tudo, como a cultura, torna-se necessariamente “local, nacional, regional; ou vice-versa” . Além disso, segundo Ianni (2004, p.365) há inquietações que “traduzem-se em fabulações sobre a sociedade ideal, igualitária e transparente, na qual as diversidades não se traduzem necessariamente em desigualdade”.

A literatura hermiliana tem base memorialística, testemunhal que é representada, no plano ficcional, por fatos e acontecimentos vigentes, em períodos de repressão, de dureza política e que funcionam como representação de uma realidade que se molda pelas injustiças sendo a arte a mola propulsora que denunciava, contestava e criticava (MAURÍCIO et al, 1981). A técnica teatral hermiliana angaria do mundo real elementos linguísticos, ideias, temas e assuntos, motivos e tons configuradores da cultura popular por meio do discurso polifônico que denuncia e testemunha as vozes silenciadas dos oprimidos. Esses discursos eram ditos pelo silêncio, pelo não-dito devido ao regime de repressão política vivido na época.

Considerações finais

Hermilo Borba Filho produziu, no plano ficcional, denúncias a partir de fatos e de acontecimentos vigentes da época em períodos de repressão e de dureza política. O autor se comprometeu com as angústias e injustiças do homem; mesmo com seus projetos interrompidos várias vezes, se engajou socialmente, politicamente. Borba filho, a partir das mediações com a vida social e a arte, deu voz aos oprimidos contestando, protestando os abusos, principalmente da elite; fato atemporal que exige investigação, isto é, literatura e sociedade é um conjunto que propõe mostrar os aspectos sociais e as ocorrências nas obras apresentando os efeitos de sentidos que (res)soam entre os discursos.

As temáticas desenvolvidas por Borba Filho assumem certa representação de uma realidade cheia de injustiças, mas que são expressas, muitas vezes, pelo fantástico, pelo maravilhoso; elementos presentes nas superstições e crendices do nordeste, mas que constituem a veia da denúncia, da crítica e das injustiças que estão memorizadas em todos os cantos do mundo. O pernambucano assimilou questões do real como a violência, o abuso e os transformou em fatos simbólicos para denunciar e testemunhar. A nossa hipótese é que a literatura hermiliana foi um projeto que decidiu representar os

estrondos da Revolução de 30 e da Ditadura Militar, mas também um projeto literário que ecoa para a denúncia atual, visto que a crítica, o testemunho do dramaturgo é atemporal: é por meio da arte que é possível contestar os abusos da elite burguesa e ouvir a voz daqueles que são silenciados.

A partir das denúncias, da contestação por meio da arte, notamos que Borba Filho é um intelectual invisível aos olhos da mídia, visto que propôs romper o teatro bajulador sócio-político. Além disso, superou o teatro burguês enfatizando os dramas populares. Talvez por isso, tenha sido silenciado midiaticamente, ao contrário de alguns diretores e autores nordestinos que brilharam na mídia. Borba Filho estabeleceu um teatro comprometido com as causas e as aspirações dos desafortunados, esquecidos e silenciados; seres oprimidos, dependentes e imobilizados socialmente em um cenário político repleto de silêncios e silenciamentos. Estes constroem e agravam os significados que o leitor adquire, inicialmente, por meio da palavra construída e dissemina, por meio da força do silêncio, que significa, protege e também se põe em combate.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. 9. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BORBA FILHO, Hermilo. Cultura popular ou barriga cheia. In: MAURÍCIO, Ivan. et al (orgs). *Arte popular e dominação: o caso de Pernambuco* -.. Recife: Editora Alternativa, 1977.
- _____. *Teatro: arte do povo*, publicado em *Arte em Revista*, v.2, n. 3, São Paulo: Kairós, 1980,
- _____. O bom samaritano. In: ALVES, Leda; REIS, Luís Augusto (orgs). Hermilo Borba Filho: *teatro selecionado*. 3. ed. . Rio de Janeiro: Funarte, 2007.
- _____. *Um paroquiano inevitável*. In: ALVES, Leda; REIS, Luís Augusto (orgs) *Teatro selecionado*. 3. ed. . Rio de Janeiro: Funarte, 2007
- _____. Teatro do povo. In: *Diálogo do Encenador: teatro do povo, Mise-en-scène e A donzela Joana*. Recife: Fundaj; Ed. Massangana; Edições Bagaço, 2005. p.27-28.
- BOSI, Alfredo. Debatedores: Alfredo Bosi e José Carlos Sebe Bom Meihy. In:

- CHIAPPINI, Lígia; AGUIAR, Flávio Wolf de (Org.). *Literatura e história na América Latina*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2001.
- CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 1. ed. São Paulo, Nacional, 1965.
- ECO, Humberto. *Sobre a literatura: ensaios*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- FREYRE, Gilberto. *O Nordeste*. 4. ed. São Paulo: J. Olímpio, 1967.
- IANNI, Octavio. *Capitalismo, violência e terrorismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- MAURÍCIO, Ivan. Manifesto de lançamento do Teatro Popular do Nordeste. In: MAURÍCIO, Ivan et al (orgs). *Hermilo vivo: vida e obra de Hermilo Borba Filho*. Recife: Comunicarte, 1981.
- MAURÍCIO, Ivan; CIRANO, Marcos; ALMEIDA, Ricardo de. (Qual é o título do capítulo. Seria o teatro popular do Nordeste?). In: *Hermilo Vivo: vida e obra de Hermilo Borba Filho*. Recife: Comunicarte, 1981.
- NÓBREGA, Geralda Medeiros. *Memórias de resistência e resistência da História*. Campina Grande: Edupeb, 2015. Disponível em: www.uepb.edu.br/ebooks. Acesso em 10 abr 2019.
- NUNES, Benedito. *Crivo de papel*. São Paulo: Ática, 1998. (Série temas, v. 67. Filosofia e Literatura).
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. princípios e procedimentos. 7. ed. Campinas: Pontes, 2008.
- SCIACCA, Michele Federico. *Silêncio e palavra*. Tradução de Maria Teresa Pasquini e Flávio Loureiro Chaves. Porto Alegre: UFRGS, 1967.
- SILVA, Josimere Maria da. *Escrita de si, memória e testemunho em Margens da lembranças, de Hermilo Borba Filho*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade)- Universidade Estadual da Paraíba, Paraíba, 2013.
- SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Tradução de Carlos Araújo. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

