

“DIÁLOGOS PERNAMBUCANOS”: *A hora marcada*, de Isaac Gondim Filho

“DIALOGUES FROM PERNAMBUCO”:
A hora marcada, by Isaac Gondim Filho

“DIÁLOGOS PERNAMBUCANOS”:
A hora marcada, de Isaac Gondim Filho

Jéssica Cristina Jardim

Jéssica Cristina Jardim

Mestranda em teoria da literatura pelo PPGL da Universidade Federal de Pernambuco. Membro do grupo de pesquisa História, Teoria e Crítica do Teatro e autora do livro *Dramaturgos, críticos e ratos: reflexões sobre o teatro em Edgar Allan Poe* (Editora da UFPE, no prelo)



Resumo

O projeto “Diálogos Pernambucanos: Hermilo Borba Filho e a moderna dramaturgia nordestina” tem por objetivo estudar o processo de modernização do teatro no Brasil, enfocando a produção de dramaturgos pernambucanos. Em seu primeiro módulo, a pesquisa teve como objeto a obra de Isaac Gondim Filho. Neste ensaio, tratamos do fantástico moderno na peça *A hora marcada* (1955).

Palavras-chave: Fantástico, Drama moderno, Teatro em Pernambuco, Isaac Gondim Filho.

Abstract

The project “Dialogues from Pernambuco: Hermilo Borba Filho and the modern dramaturgy in the Northeast of Brazil” aims to study the modernization of the theater in Brazil, focusing on the work of playwrights from Pernambuco. In its first module, the research had as its object the work of Isaac Gondim Filho. In this essay, we discuss the modern fantastic in the play *A hora marcada* (1955).

Keywords: Fantastic, Modern drama, Theater from Pernambuco, Isaac Gondim Filho.

Resumen

El proyecto “Diálogos pernambucanos: Hermilo Borba Filho y la moderna dramaturgia nordestina” tiene como objetivo estudiar el proceso de modernización del teatro en Brasil, con enfoque en la producción de dramaturgos pernambucanos. En el primer módulo, la investigación tuvo como objetivo la obra de Isaac Gondim Filho. En este ensayo, tratamos del fantástico moderno en la obra *A hora marcada* (1955).

Palabras clave: Fantástico, Drama moderno, Teatro en Pernambuco, Isaac Gondim Filho.

“Diálogos pernambucanos”: proposição para a escrita da história do teatro no Brasil

Brandão (2010) observa que a ideia de uma história das artes cênicas em solo brasileiro se confrontaria sempre com sua própria impossibilidade enquanto lhe fosse negada uma visão de conjunto das manifestações teatrais

no país. Diferentemente das efemérides, das grandes listas de nomes de autores e de obras, essa “história monumental” suscitaria “uma inteligibilidade à arte praticada na extensão territorial do país” (p. 333-334), reportando-se, sobretudo, a uma cultura teatral em comum. Nesse sentido, o próprio termo “brasileiro” precisaria ser revisto, para que não se reduzisse a um “contorno arbitrário do nacional”; isto é, a um olhar muitas vezes focado no teatro produzido apenas em grandes centros urbanos e capitais – risco evidente para a escrita da história do teatro situado fora desse circuito, que poderia ser obliterado ou reduzido a modelos pré-concebidos.

Dentro dessa percepção, o projeto “Diálogos pernambucanos: Hermilo Borba Filho e a moderna dramaturgia nordestina”, coordenado pelo Prof. Dr. Luís Reis e desenvolvido no Departamento de Teoria da Arte da Universidade Federal de Pernambuco, estudou o processo de modernização do teatro no Brasil a partir do resgate das obras de alguns de seus dramaturgos. O projeto teve por lume as ideias de Hermilo Borba Filho, centradas, sobretudo, na democratização do teatro e na apreensão dos temas e formas da cultura nordestina. De fato, destaca-se, na formação do teatro moderno brasileiro, a atuação desse dramaturgo e professor à frente do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), no projeto de fortalecer sua literatura dramática e encenação. A perspectiva crítica de Hermilo e de seus contemporâneos – Ariano Suassuna, Osman Lins, Luiz Marinho, Aristóteles Soares, José Carlos Cavalcanti Borges, José de Moraes Pinho, Isaac Gondim Filho, Aldomar Conrado, Jairo Lima e Vital Santos – era a de não apenas emular as novidades transpostas de fora do país, mas de inserir o teatro brasileiro em um circuito mundial, do qual pudesse participar e com o qual viesse a efetivamente contribuir (REIS, 2009).

No primeiro módulo da pesquisa, voltamos à obra do pernambucano Isaac Gondim Filho (1925-2003), que, além de dramaturgo, atuou como crítico teatral, pesquisador e professor de teatro da Escola de Belas Artes, antigo curso de teatro da UFPE. Dentro de um projeto estético instável e diverso em termos de temas e formas, como já havia assinalado Pontes (1990), mas empenhado na modernização do teatro de seu estado, Gondim Filho foi autor de peças bastante diferenciadas entre si, como as de cunho psicanalítico – *Conflito na consciência* (1950), *Recalque* (1951), *Tara* (1952) –, regionalista – *A grande estiagem* (1953), *Senhorzinho de engenho* (1954) –, peças religio-

sas (*O drama do evangelho*) e marcadas pelo insólito – *Revolvendo cinzas* (1951) e *A hora marcada* (1955).

Neste ensaio, voltamo-nos à ocorrência do insólito ou do sobrenatural, que se remetem, na dramaturgia moderna de Pernambuco, aos temas do pensamento mágico popular, das histórias de assombração, do maravilhoso da religiosidade nordestina e do teatro burguês, como em *Auto da mula do padre* (1948), *Um paroquiano inevitável* (1965), de Borba Filho, ou *Auto da Compadecida* (1955), de Ariano Suassuna etc. Mais precisamente, faremos sugestões sobre o “fantástico” – na definição de Todorov (2010), i.e., a hesitação do leitor/espectador quanto à origem natural ou sobrenatural dos acontecimentos – por meio de um estudo de caso do drama *A hora marcada* (1955), de autoria de Isaac Gondim Filho.

***A hora marcada* (1955), de Isaac Gondim Filho**

A hora marcada se passa na década de 1950, na sala de estar do casal Eduardo e Margarida, em noite na qual recebem a visita de quatro amigos: Emília (irmã de Margarida), Miguel (sócio de Eduardo) e o casal Catarina e o médico Pedro. Postergando a decisão de sair para algum programa, os amigos passam o tempo entre cafés, jogos de carta e conversas sobre banalidades, até que um conhecido cartomante, Rani Bhanwani, torna-se tema da discussão. O cartomante é uma figura misteriosa, mas já possuidora de alguma credibilidade por haver feito revelações sobre suas vidas, segundo o que os personagens vão admitindo aos poucos. Finalmente, ficamos sabendo que o cartomante havia sido convidado para visitar a casa na mesma noite. Porém, não comparece ao encontro e envia a seguinte mensagem:

Espero que estejam todos bem sentados, porque a revelação que tenho a fazer-lhes é a mais grave possível. Trata-se de um problema de vida e de morte. Naturalmente não peço que acreditem, mas ao final de tudo veremos quem está com a razão. Preparem-se para uma notícia que é a única certeza que temos na vida: a morte. Vocês têm aproximadamente uma hora de vida. Mais precisamente: vocês morrerão às – (*chocado, [Miguel] suspende a leitura*). (GONDIM FILHO, 1955, p. 20-22)

Ainda que, a princípio, duvidem da drástica revelação, os personagens vão gradativamente aceitando-a, principalmente porque, em dado momento,

percebem que as portas e janelas haviam sido misteriosamente trancadas e que o telefone não funcionava mais. Nessa situação de desespero e de possível iminência do fim de suas vidas, seus conflitos tácitos, mentiras e desejos reprimidos começam a vir à tona:

Margarida – [...] Eduardo... Lembra-se daquela vez que você teve de ir para longe daqui, para instalar uma filial de sua fábrica não sei onde? [...] Um ano é muito tempo, Eduardo. Os dias demoram a passar, as noites também, arrastam-se, tornam-se longos, compridos, sem fim... E o corpo da gente sente a demora dos dias e das noites... Eu senti muito a sua ausência, Eduardo... Eu senti a sua ausência no corpo, na carne... [...] (*Noutro tom*) Você não sabia quando voltaria... Não me quis levar porque estaria muito ocupado. E a saudade tomando conta de todos os meus sentidos! Eu não pude resistir mais e – (*Interrompendo-se*)
Eduardo – (*Pausa*) Você?! Não acredito! [...] Você tão pura, tão boa, tão minha... Não! Você está alucinada! (GONDIM FILHO, 1955, p. 42-43)

O drama termina ao anúncio de Emília de que a hora estabelecida por Bhanwani havia chegado: “E aí está! Esta noite, aqui mesmo, deste modo, daqui a pouquinho... (*Aponta o relógio*) Olhem! Olhem o relógio!” (GONDIM FILHO, 1955, p. 64). É nesse ponto, porém, que a luz vai cessando em resistência, sobre os olhares atônitos e imóveis dos personagens, enquanto o tique-taque do carrilhão cresce. A ação se extingue nesse momento, sem que saibamos se o cartomante falava a verdade e se os acontecimentos desenrolados pertenceriam à ordem do natural ou do sobrenatural. Também não conhecemos os destinos dos personagens, se é de fato o último momento de suas existências físicas. Sabemos, no entanto, que suas mortes se dão de um ponto de vista moral, pelas revelações que foram induzidos a fazer.

Em *A hora marcada* somos inicialmente postos diante de um mundo “absolutamente real”, isto é, condizente com a realidade empírica da década de 1950 no Brasil. Nesse quadro, deparamos com uma sequência cuja origem, natural ou sobrenatural, não podemos discernir, mesmo após o desfecho da peça. Por um lado, falamos em fantástico, por se referir à “hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais em face de um acontecimento sobrenatural” (TODOROV, 2010, p. 31). Porém não é o único foco nem interesse no drama. Parece ser muito mais importante desvendar os conflitos não formalmente expressos de uma sociedade conservadora e pa-

ternalista, trazer à tona as ações e sentimentos velados pelos personagens, desnudá-los de suas máscaras assumidas para a vida social. No drama de Gondim Filho, temos uma diferente conjuntura do insólito, na qual o elemento sobrenatural aparece mais como um ponto de partida para o desencadear de uma série de outros acontecimentos do que como um ponto de chegada – isto é, não é objetivo final do enredo desvendar a natureza sobrenatural ou natural dos fatos. Isso nos instiga a pensar alguns dos possíveis modos e formas de plasmação do fantástico no drama moderno.

O fantástico no drama moderno

Todorov localiza o âmago do fantástico oitocentista na representação de um mundo que, sendo “exatamente o nosso [...] produz-se [nele] um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar” (2010, p.30). Oscilando entre os gêneros “estranho” (quando, diante de um acontecimento extraordinário, pode-se encontrar uma explicação racional e objetiva) e “maravilhoso” (quando se admite a origem sobrenatural para os acontecimentos narrados), o fantástico se caracteriza primordialmente pela hesitação. Esta deve ser mantida no curso de toda a narrativa, sem que se opte pelo estranho ou pelo maravilhoso.

Diferentemente do fantástico oitocentista, caracterizado pela hesitação, o fantástico do século XX se caracteriza, para Todorov (2010, p. 182), pela adaptação. Ele se situa no terreno do “paradoxalmente possível”: de início, a ausência de grande surpresa diante de acontecimentos extraordinários, sem recair na aceitação típica do maravilhoso, e, em seguida, uma gradual aceitação e resignação, ao ponto de o impulso sobrenatural ser praticamente anulado. Superando a hesitação, essa adaptação se pode dar em termos de naturalização do sobrenatural, já que a narrativa leva o leitor a ampliar sua percepção da realidade e percebê-la constantemente permeada pelo insólito.

O estudo de Todorov não se foca extensamente sobre gêneros dramáticos, talvez por uma razão compreensível: o fantástico oitocentista se baseia na narrativa ambígua, da qual se possa hesitar pelo uso da imaginação: podemos duvidar da percepção dos personagens ou do depoimento do narrador; o espaço narrativo pode não ter sido inteiramente descrito; o tempo pode estar

clivado. Nos gêneros dramáticos, no entanto, voltados à materialização cênica, outros elementos entram em jogo, como espaço físico, cenário, iluminação, sonoplastia, figurino e o corpo dos atores, os quais também mediarão um possível efeito fantástico. Como observa Alcandre, se no texto literário “os aspectos da realidade evocada não podem ser mostrados, estar efetivamente presentes” (2003, p. 10), sendo então “apenas criados pelo discurso”, na representação teatral, ao contrário, exibe-se ao espectador uma realidade concreta (não necessariamente naturalista), na qual objetos e seres ocupam um dado espaço.

O fantástico é um gênero que pertence ao real, ou que é mais exatamente “provocado por ele” (TODOROV, 2010, p. 176). No entanto, o fantástico moderno, para suscitar uma apreensão naturalizada do “anormal” cotidiano, apresentando uma realidade torcida, diferenciada e estranha, pode afastar-se de recursos formais que favoreçam a ilusão ou a total identificação entre espectador e personagem/entrecho. Na esteira do teatro moderno, poderia optar por um realismo que se afastasse de uma roupagem naturalista, caracterizando-se antes por traços não ilusionistas e não descritivos. Essa perspectiva iria ao encontro do realismo do teatro moderno, que, segundo Sarrazac (2013, p. 156-157), “não buscaria copiar o real, mas expor suas engrenagens”: em suma, um “realismo da estrutura”, que “impõe à realidade objetiva inúmeras torções, transposições.” Na verdade, a própria cisão entre o fantástico da hesitação (século XIX) e o fantástico da adaptação no teatro parece coincidir com a crise da forma dramática que Peter Szondi localiza desde fins do século XIX, em sua *Teoria do drama moderno*: nesse período, o drama “nega em seu conteúdo o que, por fidelidade à tradição, ainda pretende enunciar formalmente: a atualidade da relação inter-humana” (2006, p. 78).

A hora marcada: um drama fantástico?

Apesar de *A hora marcada* ser um drama em um único ato, é possível distinguir em sua construção pelo menos dois momentos essenciais, fronteiriços à entrada do sobrenatural e distintos pela tensão que enredam: o primeiro, que vai da abertura das cortinas até o recebimento da mensagem do cartomante e o confronto com a possibilidade do sobrenatural; o segundo, com a subordinação do insólito ao progressivo declínio moral dos personagens.

gens, até o desfecho aberto do drama. O elemento que guia essa elaboração é o tempo – o grande protagonista do drama –, pois *A hora marcada* é, como a subintitula seu autor, uma “peça de tempo”.

Ora, o que, a não ser o intuito de passar o tempo, motiva os personagens a se reunir? Também a segurança na manutenção de seus segredos está na distância com que se situam no tempo. O impulso que instiga ações e reações dos personagens, quando da terrível revelação de Bhanwani, está ligado à contagem regressiva para o momento da possível morte. Por fim, se existe alguma ação no drama, esta se concretiza pela espera do cessar dos ponteiros do relógio e, conseqüentemente, pelo desfecho: os personagens aguardam a anunciada morte e, enquanto não se concretiza, conversam livremente, agora despregados de censura moral.

Nessa organização “temporal”, o espaço também termina se subordinando ao tempo. Não apresenta variações no decorrer do drama, sendo composto sempre por uma sala de estar, com sofá, poltronas, balcão de bar, mesa de telefone, em suma, uma sala “moderna, luxuosa, de bom gosto, mas absolutamente real” (GONDIM FILHO, 1955, p. IV). À direita, à esquerda e ao fundo estão localizados os pontos de acesso ao exterior da cena, correspondendo respectivamente à porta de entrada, à porta que leva aos outros cômodos da casa e à janela, que, muito embora, não são utilizados quando os personagens finalmente ficam encarcerados. Por meio desse destaque dado ao “real”, ou, melhor, aos traços empíricos na elaboração do cenário, Gondim Filho recorre à importante estratégia do fantástico, que, como vimos, precisa partir do real empírico, para opô-lo a eventos sobrenaturais.

Não seria, porém, exato associar essa construção imediatamente ao naturalismo, visto que seu diálogo com a realidade empírica é relativo. Inicialmente, o palco é “iluminado convenientemente”, o que deixa em aberto as possibilidades do que seria mais adequado à cena – se insólito ou não, ou qualquer outro efeito pretendido pelo encenador. Além disso, se, por um lado, há objetos em cena cumprindo a função de reproduzir o espaço íntimo da família burguesa brasileira nos anos 1950, como a mobília e os figurinos, por outro, há um objeto em particular que, menos por sua presença que por sua atuação, termina desnaturalizando a realidade: trata-se de um relógio carrilhão, “colocado destacadamente” no palco. Esse relógio, objeto realista

que reforça a submissão do espaço ao tempo, “deve marcar exatamente a hora oficial da cidade, aquela em que verdadeiramente esta começando o espetáculo”, e antecipa a quebra da ilusão, fazendo coincidir traços da realidade teatral com os da realidade empírica. Partindo da ambiência burguesa e do cenário humano, à medida que a espera se prolonga, esse carrilhão vai se tornando independente, emancipado, fetichizado, ao ponto de possuir seus possuidores:

Margarida – A hora (*olha para o relógio, no que é acompanhada pelos outros*). Como o tempo passa depressa... (*Abraça-se violentamente com Eduardo, nervosa*) Eduardo! Eu tenho medo... A sensação de que estamos com o tempo contado! A angústia de saber que estamos a um passo da morte! A certeza de que o mundo para nós não vai além dessas paredes! (*Tornando-se histérica*) Não posso! Eu sei que não suportarei! (GONDIM FILHO, 1955, p. 28)

Se em *A hora marcada* o interesse no sobrenatural vai progressivamente se tornando secundário, a função do carrilhão, em momentos específicos do drama, por assim dizer, é renovar na ação a “tensão insólita” que se vai perdendo à medida que os personagens se voltam às suas questões não resolvidas. A cada vez que o relógio soa, os personagens relembram o risco projetado sobre suas vidas físicas, ainda mais do que aquele que assola suas vidas morais, como no momento em que Catarina admite ter colaborado com o aborto realizado por Margarida, grávida de seu amante Miguel:

Catarina – Pode dizer: fui sua cúmplice. É exatamente isto que me atormenta agora. Eu também matei o seu filho! E o pior é que eu tinha perfeita consciência do que estava fazendo! É horrível! Horrível! E é com este peso que vou encarar a morte... (*Olha o relógio*) O tempo! Falta pouco! Muito pouco!

Margarida – (*Olha-o também*) Não é possível! Como é que passou tão depressa?

Miguel – Quem sabe? Talvez o relógio esteja adiantado.

Eduardo – Este relógio sempre funcionou direito.

Catarina – Tem certeza?

Pedro – Não temos certeza de mais nada.

Eduardo – Temos... na morte que se aproxima inexoravelmente... (GONDIM FILHO, 1955, p. 58)

A introdução do insólito no drama também vem sinalizar a separação existente entre os personagens, que é, inicialmente, tácita, mas que depois se torna manifesta. No primeiro momento do ato, opta-se pela conversação como modo de velar os embates existentes entre os personagens e também como forma de reforçar os traços do “absolutamente real” de sua *mimesis*, necessário ao fantástico, embora com aspectos de ruptura que não permitem o naturalismo total. A conversação é também um traço do drama moderno, no qual se questiona a possibilidade da relação interindividual entre os seres humanos e o próprio desenvolvimento do conflito dramático (SARRAZAC, 2012). Em *A hora marcada*, os personagens estão em estado de solidão, embora fingindo integração uns com os outros durante a reunião. No entanto, vez por outra sua “separação” emerge. Nas conversas, sutilmente vão sendo reveladas as divergências de suas vidas particulares, além das questões da própria sociedade em que estão inseridos, as quais são trazidas à superfície quando o insólito irrompe. Por exemplo, Emília, a irmã jovem e solteira de Margarida, parece representar para os homens e para as mulheres presentes nesse encontro de casais uma ameaça em potencial à estrutura da família, embora tudo isso seja apresentado de maneira velada, permeada por um riso gelado. Esse riso não visa apenas a instigar a identificação entre a plateia e o espetáculo, mas principalmente a unificar em aparência os personagens e mascarar sua verdadeira desintegração:

Catarina – (*Brincalhona*) Alto lá! Pedro é meu marido. Não o conquiste; já tem dona. Sou eu.

Emília – Eu sei.

Catarina – Para uma mulher solteira, você é bem ousada. (*Com um gesto largo*) Estão vendo vocês? Emília quer roubar-me Pedro.

Miguel – Ela é perigosa!

Emília – Oh, Miguel...

Pedro – (*Envolvendo-a com um braço*) Mais uma vez eu a defendo.

Catarina – Estão vendo? Meu marido concorda! E na minha frente!

Emília – Fique descansada. Estamos todos brincando. E demais a mais, você diz tudo isso porque sabe que pode confiar em seu marido.

Catarina – (*rindo*) Poderei mesmo? (GONDIM FILHO, 1955, p. 3)

Desse modo, a preparação para a entrada do sobrenatural que caracteriza o fantástico é feita em meio à separação entre os personagens, à tensão

advinda de suas divergências tácitas e à possível presença do insólito por intermédio de Bhanwani. O contato com o maravilhoso cotidiano, a partir da figura quase urbana e popular do cartomante, os leva a questionar os próprios limites entre a fantasia e a realidade: “Quem sabe se aquilo que julgamos ser a nossa realidade não é, verdadeiramente, a fantasia dos outros? Talvez seja uma questão de ponto de vista, uma maneira de compreendermos, ou mesmo um simples caso de posição em relação às outras coisas” (GONDIM FILHO, 1955, p. 7-8).

No segundo momento do ato, a entrada efetiva do sobrenatural não altera a forma do drama, mas fecha ainda mais a já limitada caixa cênica: agora ela é de fato o único espaço ocupado, pois o acesso à realidade exterior é abandonado. Como resume Margarida, a única certeza é que “o mundo não vai além dessas paredes” (p. 28). Dentro dessa perspectiva, após o instante inicial de choque e surpresa, tem começo o processo de “adaptação”: uma vez que é factual a impossibilidade de escapar daquela sala, os personagens buscam estratégias para reagir ao fantástico. Assim, recorrem vez por outra ao riso, para mascarar a situação e fazer emergir dela o ridículo, ou à seriedade extrema, como tentativa de lembrar o pouco tempo de vida que talvez ainda possuam:

Margarida – (*caminha vacilante*) Eu... o que quer: uísque ou rum?

Pedro – Bravos! Eu tomarei qualquer coisa. Até veneno.

Catarina – Eu prefiro chá de flor de laranjeira. (*Risos gerais*)

Pedro – (*a uma e a outra*) Vocês duas estão se saindo magnificamente. Fazendo humor.

Catarina – Não! Não é nada disso! Eu preciso de chá de flor de laranjeira para me acalmar. (*Novos risos gerais*) [...] Ah, Pedro... Como é que você pode continuar brincando numa hora desta? Nenhum de nós sabe o que vai encontrar daqui a pouco... um juiz? Ou uma porção de juizes?

Pedro – (*rindo*) Uma banca examinadora. (GONDIM FILHO, 1955, p. 31)

De fato, quando finalmente o sobrenatural se antecipa, ele perde em grau de importância para as questões não manifestas existentes nas relações pessoais e sociais entre os personagens em cena. O sobrenatural se torna tema apenas brevemente, pois sua função verdadeira é impulsionar a exteriorização dos conflitos latentes:

Pedro – Numa situação como a nossa, não é interessante perder... (*nou-tro tom*) Mas eu seria capaz de beber alguma coisa.

Catarina – Pedro, olhe o seu fígado!

Pedro – Bolas para o meu fígado! Com fígado ou sem fígado, vamos todos morrer!

Catarina – (*com ares de histerismo, ainda*) Por favor! Não brinque com uma coisa séria assim! Você sabe que eu estou morrendo de medo?!

Pedro – Há quem morra disso!

Catarina – Não fale em morte, por favor! **Se eu pudesse sair daqui, juro que lhe abandonaria!** (GONDIM FILHO, 1955, p. 30, destaque nosso)

E ainda:

Pedro – E eu sou um homem que vai se libertar da sua vida, da sua vidinha de rotina. [...]

Catarina – (*chegando-se a Pedro*) Pedro, diga-me de uma vez por todas: **esta sua libertação também me inclui?** (GONDIM FILHO, 1955, p. 31-33, destaque nosso)

Ao final de *A hora marcada*, não sabemos o destino dos personagens, nem somos capazes de definir a origem natural ou sobrenatural dos acontecimentos. Tampouco importa se a realidade teatral é construída tomando por empréstimo traços empíricos ou não empíricos do real. Sabemos apenas que um possível sobrenatural vem desvelar a realidade, removendo dela as camadas mais superficiais em busca de compreender seu funcionamento e trazer à superfície o que está em seu núcleo; em suma, um elemento insólito que vem tornar conhecidas as engrenagens do real. O anormal torna-se cotidiano, o sobrenatural se naturaliza e o real torna-se uma ficção fantástica pronta a ter seus segredos desvendados.

Referências bibliográficas

ALCANDRE, J. As articulações do espaço teatral. **Folhetim**, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, n. 16, 2003.

BRANDÃO, T. As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas “Histórias do Teatro no Brasil”. In: MOSTAÇO, E. et al. (Orgs.). **Para uma história cultural do teatro**. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design, 2010.

GONDIM FILHO, I. **A hora marcada**: peça de tempo em um ato. Recife: Versão datilografada do autor, 1955.

LIMA, S. M. van D. **Hermilo Borba Filho**: fisionomia e espírito de uma literatura. São Paulo: Atual, 1986.

- PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PONTES, J. **O teatro moderno em Pernambuco**. Recife: Fundarpe, 1990.
- REIS, L. A. V. P. **Fora de cena, no palco da modernidade**: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho. Recife: Editora da UFPE, 2009.
- SARRAZAC, J.-P. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SZONDI, P. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Recebido em 16/08/2015

Aprovado em 30/09/2015

Publicado em 21/12/2015