

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**O PASSADO ALIMENTANDO O PORVIR: DISCUSSÕES  
EM TORNO DO DRAMA MODERNO BRASILEIRO A  
PARTIR DE *PEDREIRA DAS ALMAS* (1957/1970), DE  
JORGE ANDRADE**

VLADER NOBRE LEITE

JOÃO PESSOA

2007

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

VLADER NOBRE LEITE

**O PASSADO ALIMENTANDO O PORVIR: DISCUSSÕES  
EM TORNO DO DRAMA MODERNO BRASILEIRO A  
PARTIR DE *PEDREIRA DAS ALMAS* (1957/1970), DE  
JORGE ANDRADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras (área de concentração: Literatura e Cultura).

Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel - Orientador

JOÃO PESSOA

2007

**O PASSADO ALIMENTANDO O PORVIR: DISCUSSÕES EM  
TORNO DO DRAMA MODERNO BRASILEIRO A PARTIR DE  
*PEDREIRA DAS ALMAS* (1957/1970), DE JORGE ANDRADE**

Por

**VLADER NOBRE LEITE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras (área de concentração: Literatura e Cultura), aprovada pela Banca Examinadora formada por:

---

Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel (PPGL/UFPB) - Orientador

---

Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes(UFU)-Examinador

---

Prof. Dr José Helder Pinheiro Alves (PPGL/UFPB) - Examinador

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Valéria Andrade - Suplente

**Dedico este trabalho ao meu irmão,  
Kepler, *in memoriam*, por ser para  
mim meu Cristo – sacrifício e glória.**

## AGRADECIMENTOS

Agradecer é reconhecer. Sendo assim, por mais que me esforce, não é simples trazer para uma única página nomes de pessoas que significam tanto e que fizeram tanto por mim, não apenas para a finalização do Mestrado, mas para a consolidação do que sou.

Primeiramente, por uma lógica minha, prefiro agradecer aos diretamente envolvidos neste processo: ao Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel, pela orientação, compromisso e paciência; à coordenadora da PPGL, Elisalva Madruga, pelo carinho e empenho; à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Valéria Andrade, pelo carinho; aos colegas de PPGL, em especial, Plínio (e sua esposa Clédia), Duílio Cunha, João Dantas, Zonda, Andréia, Cyelle, Moama, Fanka e Edvânia; às funcionárias da PPGL, Roselene e Roseane, pela atenção e eficiência; ao CNPq pelo fomento na concessão da bolsa de pesquisa; à equipe do Museu Lasar Segall, pelo primor no atendimento e disponibilização do material em arquivo.

Em seguida, e, por fim, reservo espaço para aqueles que não estiveram, academicamente, envolvidos, mas que me envolveram e me envolvem em tamanho carinho que fica pouco o espaço aqui oferecido: a Fabíola, minha flor de margarida, por ser amiga, namorada, noiva, esposa, e, finalmente, eterna cúmplice, sem a qual o que sou não seria possível; à minha mãe, Maria Coeli, pelo exemplo de solidariedade humana e pela luta diária para que os filhos e netos tornem-se pessoas cada vez melhores; ao meu pai, José Leite, pelo exemplo de homem que não renuncia a suas origens, a seus princípios, e por me ensinar a ler o mundo com um olhar diferente; aos irmãos: Cristine, pela energia; Adrio, pela firmeza; Kepler, pela vida; Telio, pelo entusiasmo; e Robson (e toda a sua família), pela voluntariedade; aos sobrinhos: Niago, Naími, Nicolás (meu afilhado), Tales e Taíla, pelas brincadeiras de “tio maluco” e por trazerem tanta alegria à minha vida; às cunhadas, Ana Cleide e Altamira, que, ao cuidarem de meus irmãos, cuidam de mim também; ao cunhado Ronaldo, pela simplicidade com que me fez ver a vida; à “dona” Ivonete Machado, querida sogrinha, por me dar a sua jóia feminina e pelo imenso apoio; às minhas queridas tias de Fortaleza, Benigna, Ana, Carmem e De Jesus, pela fé; à Tia Maria do Carmo e Tio Vinícius; aos amigos: James (e Elisiane), pela caminhada, Ivandro, pela leveza; Fabrício, pelo compromisso; Antonio, pelo empenho; Aluísio Jr, pelos sorrisos; Caio, pela dedicação; ao amigo Diógenes que, antes da “patente” de orientador, tornou-se de uma estima muita além dos muros da academia, minha sincera gratidão; à família Machado, em especial, Rosa, pela alegria e carinho; à família de “dona” Gilda, em especial, Marilene Jardim, pela delícia de convivência; à família de “dona” Elza, em especial Taciana (comadre), Barretinho (afilhado) e, claro, a Antônio Barreto (*in memoriam*), pelo eterno conhecimento deixado; à Lígia, pelo sorriso musicado; à família de “seu” Ronaldo e “dona” Rosângela, pela aceitação tão doce, em especial a Rodrigo, que vem se mostrando um homem de honra; à Dr.<sup>a</sup> Rose, pela sensibilidade.

Todos vocês somaram tanto em minha vida que, hoje, fico confuso, sem saber onde começo e onde terminam vocês.

*Vamos ao campo  
e não os vemos ao nosso lado,  
no plantio.  
Mas ao tempo da colheita  
lá estão  
e acabam por nos roubar  
até o último grão de trigo.  
Dizem-nos que de nós emana o poder  
mas sempre o temos contra nós.  
Dizem-nos que é preciso  
defender nossos lares  
mas se nos rebelamos contra a opressão  
é sobre nós que marcham os soldados.*

Eduardo Alves da Costa

## RESUMO

O presente trabalho apresenta um estudo sobre a peça *Pedreira das Almas*, de Jorge Andrade, a partir de suas três versões, aqui investigadas: 1957, 1960 e 1970. Compreende-se, neste trabalho, as formas literárias como fenômenos historicamente definidos. Tal discussão toma o drama moderno brasileiro a partir de determinados posicionamentos teóricos sobre o drama moderno e da problematização da relação entre forma e conteúdo, conforme a discussão de Peter Szondi. Para este crítico, quando se tem o surgimento de um conteúdo novo, tende-se a utilizá-lo na forma antiga precedente, e, desta forma, nem o conteúdo encontra-se correspondido na forma, nem a forma torna-se mais capaz de refletir o conteúdo: gerando uma “crise” formal. Assim, as dificuldades estilísticas de cada época correspondem a tentativas de solucionar essa “crise”, não podendo mais as formas artísticas serem entendidas dissociados dos fenômenos históricos, sociais e culturais do contexto em que surgem ou com os quais se relacionam. O drama moderno seria, então, as tentativas de superação desta “crise”. A análise-interpretação de *Pedreira das Almas* considera a recepção crítica dessa peça, na medida em que esta recepção oscila entre a sua classificação como tragédia, drama moderno, drama épico, drama expressionista, etc., a fim de compreender como essas oscilações, que se revelam nos recursos formais utilizados ou deixados de lado nas reescrituras do texto, são marcas da “crise” do drama moderno. É a partir desta compreensão e do entendimento de que esta peça está inserida no contexto do capitalismo, conforme o pensamento de Raymond Williams, que é possível compreendê-la como uma tragédia moderna, em que a dialética ordem e desordem se mostra presente, e o efeito trágico se anuncia na dialética do aniquilamento e salvamento. Como redução estrutural, no plano analítico, investigamos a dialética passado (direito de ficar) e presente (desejo de partir), para concluirmos que em todos os contextos (pré-Golpe e pós-Golpe militar) de recepção da peça, há, por parte do autor, uma reflexão sobre a nacionalidade e a dramaturgia brasileiras, ambas merecendo libertar-se das forças que as oprimem, como também reflexões sobre a liberdade do homem.

**Palavras-Chave:** Pedreira das Almas; Drama Moderno; Tragédia Moderna; Teatro Brasileiro.

## ABSTRACT

This paper is one study on Jorge Andrade's play *Pedreira das Almas*, based on three versions that were investigated: those of 1957, 1960 e 1970. In this paper, we understand literary forms as historically defined phenomena. Such discussion takes Brazilian modern drama from some theoretical assumptions about modern drama and the problematics of the relation between form and content, according to Peter Szondi's discussion. To this critic, when one new content appears, there's a tendency to use it in the corresponding preceding form and, thus, content is not corresponded in the form, nor is form more capable of reflecting content: this generates one formal "crisis". Then, stylistic difficulties of each epoch correspond to attempts in solving this "crisis"; no longer can artistic forms be understood dissociated from the historical, social and cultural phenomena of the context in which they appear or with which they relate. Modern drama would then be the attempt of overcoming this "crisis". The analysis-interpretation of *Pedreira das Almas* considers this play's critic reception, as this reception oscillates in its classification as tragedy, modern dram, epic drama, expressionist drama, etc., as a means of understanding how such oscillations – which are revealed in formal resources used or left aside in the rewritings of the text – are marks of the modern drama "crisis". From this, and the understanding that this play is inserted in the capitalist context - according to the thought of Raymond Williams - that it's possible to understand it as a modern tragedy, in which the dialectics of order and disorder is present, and the tragic effect announces itself in the dialectics of annihilation and savior. As a structural reduction, in the analytical plan, we investigate dialectics of past (right of staying) and present (wish to leave), so as to conclude that in all contexts (pre- and post-Military *Coup d'Etat*) of the play's reception, there is the author's reflection on the Brazilian nationality and drama, both deserving to free themselves of the powers that oppress them, as well as reflections over the freedom of men.

**Key words:** Pedreira das Almas; Modern Drama; Modern Tragedy; Brazilian Theater.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO I: EM TORNO DA FORMA DRAMÁTICA: DA TRAGÉDIA ANTIGA AO DRAMA MODERNO.....</b>	<b>15</b>
<b>1 A Tragédia Grega: sua forma e seu conteúdo.....</b>	<b>15</b>
<b>2 A concepção histórica e dialética da forma e conteúdo dramáticos.....</b>	<b>24</b>
<b>3 O drama e sua “crise”.....</b>	<b>29</b>
<b>CAPÍTULO II: DRAMA MODERNO BRASILEIRO: O CASO <i>PEDREIRA DAS ALMAS</i>.....</b>	<b>36</b>
<b>1 Teatro brasileiro: em busca da identidade.....</b>	<b>36</b>
<b>2 Anotações sobre o drama moderno brasileiro.....</b>	<b>44</b>
<b>3 A discussão formal sobre <i>Pedreira das Almas</i>.....</b>	<b>50</b>
<b>CAPÍTULO III: <i>PEDREIRA DAS ALMAS</i> E A CRÍTICA: OSCILAÇÕES, CONTRADIÇÕES E NOVAS PERSPECTIVAS.....</b>	<b>56</b>
<b>1 A relevância da crítica.....</b>	<b>56</b>
<b>2 Não era a hora de <i>Pedreira</i> ir ao palco: 1958 - 10º Aniversário do TBC.....</b>	<b>60</b>
<b>3 Um tom menos solene: alterações formais em <i>Pedreira</i> (1960).....</b>	<b>67</b>
<b>4 A hora e vez de <i>Pedreira das Almas</i>: a consolidação do ciclo de <i>Marta, a árvore e o relógio</i> (1970).....</b>	<b>71</b>

<b>CAPÍTULO IV: DA ESTERILIDADE DA PEDRA À FERTILIDADE DAS TERRAS DO PLANALTO: O PASSADO ALIMENTANDO O PORVIR.....</b>	<b>79</b>
<b>1 Andando em “ciclos”.....</b>	<b>79</b>
<b>2 “Pensando em coisas que passaram”.....</b>	<b>84</b>
<b>3 Descendo à gruta: os conflitos internos em <i>Pedreira</i>.....</b>	<b>89</b>
<b>3.1 “Fomos derrotados”.....</b>	<b>89</b>
<b>3.2 “Não se pode cortar o passado”.....</b>	<b>93</b>
<b>3.3 Sua benção, Urbana.....</b>	<b>96</b>
<b>3.4 O mártir: mais um inocente morto.....</b>	<b>99</b>
<b>3.5 “Pois que fique exposto”.....</b>	<b>103</b>
<b>3.6 “Parte, Gabriel! O povo te espera!”: o êxodo.....</b>	<b>107</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>112</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>117</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>122</b>
<b>Textos da crítica.....</b>	<b>123</b>
<b><i>Pedreira das Almas: a versão de 1957</i>.....</b>	<b>137</b>

## INTRODUÇÃO

O teatro brasileiro, principalmente após a segunda década do século XX, começava a experimentar as formas inovadoras, advindas da Europa, renunciando que algo realmente novo nas artes cênicas nacionais se fazia necessário. Como exemplos desses experimentos, podem ser citadas: as peças de Oswald de Andrade, em especial *O rei da vela*, escrita na década de 1930, mas só encenada em 1967, em que o autor faz severas críticas a intelectuais a serviço de regimes aristocráticos, bem como alerta para a problemática dos rumos do capitalismo; o esforço do grupo Teatro de Brinquedo (estreando com a peça *Adão, Eva e Outros Membros da Família*, em 1927), com a proposta de trazer uma rebeldia teatral (com muita improvisação) em resposta às antigas escolas; o destaque da peça *Deus lhe pague* (1932), de Joracy Camargo, trazendo para o teatro a temática do proletariado, peça encenada por Procópio Ferreira, e que fora considerada um grande sucesso da dramaturgia brasileira; destaque também para a peça *Andaime* (1933), de Paulo Torres e encenada por Jayme Costa; a importância do grupo *Os Comediantes* (1940-47), surgido no Rio de Janeiro, considerado pela maioria dos críticos e intelectuais como o início de um teatro com pretensões modernas; incorporando-se ao teatro nacional, chega ao Brasil o polonês Ziembinski (na década de 1940), que logo se destaca como importante encenador daquele grupo. Ainda, devem ser considerados relevantes os grupos de teatro amador, tais como o GUT (Grupo Universitário de Teatro, criado em 1943, principalmente pelos esforços de Décio de Almeida Prado e Lourival Gomes Machado) e o GTE (Grupo de Teatro Experimental, criado por Alfredo Mesquita, em 1942).

Como se observa, após a Semana de Arte Moderna (1922) – evento que privilegiou todas as artes, exceto o teatro – em que se fazia uma reflexão sobre a nacionalidade brasileira, como uma comemoração ao centenário da Independência, várias foram as tentativas de se trazer à ribalta peças que se desprendiam das influências estrangeiras, rumo a um teatro que refletisse a matéria nacional. Entretanto, surge, como reação à idéia de não trazer o teatro para a Semana de 1922, a figura de Renato Viana (1894-1953), levantando a bandeira modernizadora no palco nacional, encenando *A última tentação de Fausto*, tendo como parceiros Heitor Villalobos e Ronald de Carvalho. Destacam-se, ainda, Álvaro Moreyra, Flávio de Carvalho, e Oduvaldo Viana (a peça *Onde canta o sabiá*, estréia em 1921, voltando-se para os temas brasileiros, sem o sotaque luso em cena).

O que se percebia é que, até os anos 1940, as artes cênicas pareciam desdobrar-se em experiências associadas aos anseios modernistas, com sinais de ruptura e renovação. Com o pós-guerra e, principalmente, com a instauração do Estado Novo com Vargas, esse desejo de busca de uma dramaturgia nacional, vai, engenhosamente, ganhando sistematização. A guerra, deflagrada em 1939, põe em crise o pensamento de todos os indivíduos, pois os horrores e o alto grau de intolerância entre as Nações permitem o surgimento de um olhar voltado para uma compreensão de si mesmo, seja como um indivíduo, seja como Nação. Outrossim, Vargas traz o mito do progresso, o desenvolvimentismo e a modernização, resultado dos inícios da industrialização do país.

Em meio a esse contexto, tem-se a montagem de *Vestido de noiva* (1943), de Nelson Rodrigues, pelo grupo *Os Comediantes*, sob a direção de Ziembinski. Esta peça é considerada pela maioria dos críticos teatrais, em especial Sábado Magaldi e Décio de Almeida Prado, como o marco da dramaturgia contemporânea. Em outra direção, Iná Camargo Costa afirma que a encenação de Ziembinski, principalmente, pelos recursos de luz e som, tinha elementos modernos, mas o texto de Nelson Rodrigues ainda mantinha estruturas que se assemelhavam ao melodrama. É inegável, porém, o lugar de destaque desta encenação, todavia, ela não modifica radicalmente o cenário do nosso teatro como o que ainda virá a acontecer em São Paulo.

O ano de 1948 é que reserva, sem sombra de dúvidas, as mais sólidas experiências teatrais na busca da expressão nacional: funda-se o Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo, por iniciativa do italiano Franco Zampari; funda-se a Escola

de Arte Dramática, também em São Paulo, por Alfredo Mesquita; e renovação da antiga Escola Dramática Municipal do Rio de Janeiro, adotando-se, além de novo pensamento, novo nome – Escola Dramática Martins Pena, pelos esforços de Renato Vianna. Tudo isso sinalizava uma modernização cultural no Brasil. Dá-se também a profissionalização dos grupos amadores e das companhias de teatro.

O que se vê, nos palcos do TBC, é a estruturação do teatro moderno brasileiro, mas não se via em cena o drama moderno brasileiro. Observava-se a importação de dramas europeus e norte-americanos, respondendo aos desejos culturais brasileiros de equalização em relação aos padrões estrangeiros. Ainda se privilegiava muito a produção não-nacional, embora houvesse interesse, principalmente, por parte do público, de enxergar em cena a nacionalidade brasileira: o palco tornar-se espelho do público. A esta altura, os nomes de mais destaque em nossa cena teatral são Nelson Rodrigues, no Rio, e Abílio Pereira de Almeida, em São Paulo.

Um estudante da Escola de Arte Dramática, de nome Jorge Andrade, surge para consolidar o autor nacional e com isso o drama moderno brasileiro, quando, em 1955, é levada ao palco sua peça *A Moratória*, no Teatro Maria Della Costa, sob a direção de Gianni Ratto, com o grupo Teatro Popular de Arte. Esta peça transforma Jorge Andrade num dos maiores escritores de teatro brasileiro. Os críticos apontam uma maturidade artística no texto, considerando-o “homogêneo e compacto”, para usar as palavras de Sábato Magaldi. A peça, ambientada em dois planos – 1929 e 1932 – traz o drama do café, o conflito entre um tempo e espaço rurais e outro urbano, e é considerada o “similar nacional” em comparação aos dramas estrangeiros.

É tão relevante, para a consolidação do drama moderno brasileiro, a aparição de Jorge Andrade, que, logo após a encenação de *A Moratória*, o autor é convidado para escrever uma peça em comemoração aos 10 anos de fundação do TBC. Esta peça é *Pedreira das Almas*, em que o autor faz um recuo histórico para a metade do século XIX, rumo às raízes mineiras das fazendas de café paulistas.

A peça, escrita em 1957 e encenada em 1958, apresenta inovações formais, ao permitir elementos épicos, líricos e, ainda, uma estrutura que se assemelha às tragédias gregas. A temática social é cortante: trata-se de uma cidade esgotada pela mineração, dividida entre o direito de ficar e o desejo de partir para terras férteis, e, em meio a tudo isso, surgem as forças do Império, perseguindo os que lutaram pelos liberais, na Revolução de 1842. A encenação, todavia, não atinge o efeito desejado e agrava a crise do TBC.

Inquieto e sempre em busca de uma dramaturgia nova, Jorge Andrade revisita o texto de *Pedreira*: em 1960, quando se percebe uma redução de alguns elementos formais, como o coro e o número de personagens; e, finalmente, a versão de 1970, para o livro *Marta, a árvore e o relógio*, em que a peça insere-se na simbologia de ciclo, cronológico-temático.

Este trabalho surgiu da constatação dessas inovações formais existentes entre as três versões da peça, para, a partir de então, perseguir a problemática da formação do drama moderno brasileiro, tendo em vista que, em Jorge Andrade, está uma de suas maiores expressões. Para tanto, tornam-se relevantes os contextos sociais da década de 1950, 1960 e 1970, para se investigar em que medidas o conteúdo social encontra-se formalizado na obra, e apontando-se para os aspectos teóricos do drama moderno, refletir sobre em que medidas a chamada “crise do drama” – ou seja, quando a forma artística não consegue mais dar expressão ao conteúdo social, fazendo com que haja uma contradição entre a forma de expressão e o conteúdo veiculado – pode ser percebida no texto e no pensamento de Jorge Andrade.

Organizamos nosso trabalho em quatro capítulos assim distribuídos.

O **Capítulo I** condensa um passeio pela forma da tragédia grega e do drama moderno, com ênfase à teoria aristotélica, desde sua compreensão sobre *mímesis* até o efeito de purgação, próprio da tragédia, perpassando por uma discussão sobre a origem do diálogo na tragédia, sua evolução dentro de uma forma específica até assumir uma forma geral, e dela derivarem outras formas, discussão esta que perpassa a compreensão histórica e dialética da forma e conteúdo dramáticos, e, por fim, culmina com um tópico sobre o drama e sua “crise”, dando destaque para o entendimento de que o drama moderno, derivado do drama burguês, expressa em si a compreensão de um individualismo, no qual a esfera do intersubjetivo passa para o intrasubjetivo; isto faz com que as formas dramáticas se relativizem, assumindo elementos não-dramáticos, pois a forma antiga do drama não consegue refletir o novo conteúdo, havendo, assim, contradição (*crise*) entre forma e conteúdo.

O **Capítulo II** explana sobre o surgimento do drama moderno brasileiro, com destaque para o desenvolvimento deste gênero à luz das transformações sociais rumo a uma identidade nacional, caminhando desde as primeiras formas dramáticas de representação, com o teatro de Anchieta, seguindo-se para as produções de Gonçalves Magalhães e de Martins Pena, do romantismo brasileiro, até a aparição de uma dramaturgia entendida como moderna, com autores nacionais representando temas

nacionais para um público também nacional, tendo *Pedreira das Almas* como exemplo disso. Toda esta discussão é ventilada por uma compreensão de que o surgimento do drama moderno brasileiro está relacionado a uma dialética de processos externos (estrangeiros) e internos (nacionais) na busca da fixação de uma identidade nacional.

O **Capítulo III** concentra em si um apanhado de opiniões críticas sobre os valores estilísticos de *Pedreira*, havendo oscilações no tocante à classificação desta obra nas várias formas dramáticas possíveis, a ponto de haver opiniões que defendem tratar-se de uma tragédia aos moldes clássicos, outros sentenciarão que a obra é algo novo (mas sem uma definição precisa), e, ainda, opiniões críticas atribuindo valores expressionistas e épicos à peça; este capítulo aponta as dificuldades encontradas pela crítica de enquadrar um drama moderno como *Pedreira* em uma classificação rígida, pois, como se conclui, a obra traz em si todos esses elementos dramáticos e não-dramáticos, o que confirma o drama moderno como uma forma em “crise”.

Por fim, o **Capítulo IV** a trazer a análise-interpretação propriamente dita. Nele, será analisada toda a complexa gama de significados possíveis na obra, desde a sua íntima relação com o mito de *Antígona*, de Sófocles, até as novas implicações; a análise se focará na dialética novo/velho, ou seja, o passado estéril de *Pedreira* e o futuro das terras do Planalto; também será compreendida a importância dessa obra para todo o ciclo *Marta, a árvore e o relógio*, a fim de que possam ser estabelecidas relações de significados entre as demais peças, enriquecendo a análise como um todo. Como resultado da análise-interpretação, buscar-se-á a definição teórico-crítica da forma dramática em *Pedreira*, a partir da articulação entre teoria e crítica expostas nos capítulos anteriores.

# CAPÍTULO I

## EM TORNO DA FORMA DRAMÁTICA: DA TRAGÉDIA ANTIGA AO DRAMA MODERNO

### 1 A Tragédia Grega: sua forma e seu conteúdo

**T**odo o pensamento ocidental sobre tragédia grega remete ao pensamento de Aristóteles, em sua *Poética*. Sendo assim, seja para confirmá-lo ou para confrontá-lo, seus dizeres merecem ser visitados. De acordo com seu entendimento, tragédia é

A imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções (ARISTÓTELES, 1966, p.74).

É, então, uma imitação (uma *mimesis*), que, diferentemente da *mimesis* narrativa, é a representação<sup>1</sup> de uma ação (*drama* significa, em grego, *ação*), mediante atores. Representar uma ação é, pois, realizar a dramática. Esta discussão decorre de uma investigação formal dos gêneros literários, empreendida por Aristóteles, influenciado pelos ensinamentos de seu mestre Platão, o primeiro filósofo

---

<sup>1</sup> Malhadas (2003) faz importante comentário sobre a tradução de *mimesis* não como mera imitação, mas como representação, tendo em vista que a imitação não concentra em si o “artefato poético”, enquanto que na representação o poeta se utiliza dos “objetos preexistentes” para criar, a partir da construção estética, o seu “objeto produto”. Preferimos seguir este entendimento.

grego a discorrer sobre a classificação dos gêneros literários, n' *A República*, no Livro III:

na poesia e na prosa existem três gêneros de narrativas. Uma, inteiramente imitativa, que, como tu dizes, é adequada à tragédia e à comédia; outra, de narração pelo próprio poeta, encontrada principalmente nos ditirambos; e, finalmente, uma terceira, formada da combinação das duas precedentes, utilizada na epopéia e em muitos outros gêneros. (p.86)

Platão não vê positivamente a arte: parte do entendimento de que esta é uma imitação (*mimesis*) “dos paradigmas eternos das Idéias, convertendo-se assim a arte em imitação da imitação, aparência da aparência, que desvirtua o verdadeiro até o fazer desaparecer” (REALE, 1997, p.108). Assim, a arte seria um distanciamento da verdade, tendo em vista que seria a imitação do plano sensível (no qual nos encontramos), e este, por sua vez, já é imitação do mundo inteligível: “o mundo das essências, das idéias ou das formas, a dimensão da realidade propriamente dita, dos modelos ou arquétipos das coisas sensíveis” (SILVA, 2006, p.30).

Contudo, o que difere a *mimesis* em Aristóteles da *mimesis* em Platão é o distanciamento daquele em relação à compreensão platônica da arte como algo aparente, sendo pois uma imperfeição, e que “alimentando-se da imitação, vive nos domínios da aparência e afasta os espíritos do *alethés* [verdadeiro], da verdade, sendo, por isso, intrinsecamente imoral” (BRANDÃO, 2002, p.13). O Estagirita vê na *mimesis* artística uma recriação e não uma mera imitação, uma vez que a arte trata, não da realidade concreta, mas do possível (verossímil), dando-lhe uma dimensão universal. Assim, Aristóteles, por sua vez,

separa argutamente a arte da moral com a teoria da *mimese* e da *catarse*. A tragédia é a imitação de realidades dolorosas, porquanto sua matéria-prima é o mito, em sua forma bruta. Acontece, todavia, que essa mesma tragédia nos proporciona deleite, prazer, entusiasmo (BRANDÃO, 2002, p.13).

No caso da tragédia, a *mimesis* é capaz de promover a *catarse*, ou seja, a purgação, a purificação das emoções. Desta forma, a *mimesis* trágica tem uma finalidade, conforme definição aristotélica já apresentada. As ações representadas, para gerarem este efeito *catártico*, necessitam pertencer a um enredo (*mythos*), com base na matéria-prima mitológica, que o tragediógrafo tece com muita propriedade e

esmero. Assim, a matéria lendária é utilizada pelo poeta de forma equilibrada e amena, tornando-a “esteticamente operante” (MORENO, 2006), e, claro, acrescida de traços ideológicos próprios de cada autor.

Para sua representação, a ação capaz de produzir um efeito da *catarse* não pode ser qualquer ação, mas uma ação *nobre*. Este é o tom de seriedade da tragédia e que a difere diametralmente da comédia, tendo em vista que esta é uma imitação “de homens inferiores” (ARISTÓTELES, 1966, p.73), ao passo que aquela é a imitação de ações elevadas, de caráter nobre, de “homens superiores” (ibidem, p.73). Concentra-se, neste aspecto, algo muito intrigante: a relação íntima entre a tragédia e o conteúdo de classe, pois eram encenados protagonistas de classe social elevada, tais como reis, pessoas pertencentes ao Estado ou heróis. Na evolução do desenvolvimento do trágico, sobretudo com a tragédia burguesa (séc.XIX), finda esta idéia de representar reis ou heróis: o destino dos reis dá lugar às representações dos conflitos da nova classe social, a burguesia. Na tragédia grega, nobres seriam ações que decorressem de entes elevados socialmente, e a verossimilhança era ativada através do conhecimento prévio que o público construía sobre estes homens socialmente distintos. Na tragédia burguesa, o trágico não é mais associado a este pensamento. Segundo Albin Lesky,

Em lugar da alta categoria social dos heróis trágicos, coloca-se agora outro requisito, que eu poderia configurar como *considerável altura da queda*: o que temos de sentir como trágico deve significar a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível (LESKY, 1976, p.26).

O decoro, que está relacionado à pompa trágica, como afirma Roubine, “não pertence ao corpus aristotélico” (2003, p.52). Esta noção é posterior; pertence, sobretudo, à tradição da tragédia neoclássica, que, como tentativa de retomar a tradição grega, passa a entendê-lo como um conjunto de significados (um sistema de valores) que há no imaginário do público acerca da “realeza”. Com a tragédia burguesa, dá-se a quebra desse decoro, passando a burguesia a querer em cena sua vida representada.

Em seu conteúdo, como foi dito, a tragédia utiliza-se da vasta mitologia grega, sobretudo, das histórias lendárias dos antigos heróis e suas sagas. Tem-se, pois, nos “mitos transmitidos tradicionalmente” (MALHADAS, 2003, p.20), o *mythoi paradedómenoí*, ou seja, um “objeto-modelo”, no qual os poetas se inspiravam. As Tragédias Gregas seriam, pois, um “objeto-produto” (*mythos synthesis ton*

*pragmáton*), porque resultavam em algo novo. A tragédia não representa simplesmente o mitológico,

[...] entretanto, assume um distanciamento em relação aos mitos de heróis em que se inspira e que transpõe com muita liberdade. Questiona-os. Confronta os valores heróicos, as representações religiosas antigas com os novos modos de pensamento. (VERNANT, 2005, p.4).

Esta postura está, intrinsecamente, associada a modificações sociais ocorridas na Grécia antiga. Assim, a tragédia, também, era um olhar político sobre o presente da *polis* e suas relações com o passado histórico e mítico, conforme nos ensina Jaeger,

A representação do mito na tragédia não tem um sentido meramente sensível, mas sim de profundidade. Não se limita à dramatização exterior, que torna a narração uma ação participada, mas penetra no espiritual, no que a pessoa tem de mais profundo. As lendas tradicionais são vistas através das mais íntimas convicções da atualidade. Os sucessores de Ésquilo, Eurípedes principalmente, foram mais além, a ponto de converterem a tragédia mítica numa representação da vida cotidiana. (JAEGER, 2003, p.298).

A sociedade grega passava, gradativamente, de um Estado aristocrático para um Estado civil. A passagem do séc. VI a.C para o séc V a.C, considerado o século das tragédias, é marcada por esta mudança do pensamento do homem grego. Rumo à democracia ateniense, a tragédia reflete esta mudança: no pensamento grego, surge a idéia de que “não são os deuses, mas sim os próprios homens que pela sua imprudência aumentam os seus males” (JAEGER, 2003, p. 181). E desta forma, passa-se ao questionamento da tradição, repensando-se a vida cotidiana.

O surgimento da tragédia, enquanto criação artística, está intimamente associada a essas modificações sociais. Destarte,

A tragédia é a criação artística mais característica da democracia ateniense; em nenhuma outra forma de arte são apreciados tão direta e claramente quanto nela os conflitos internos da estrutura social de Atenas. Os aspectos externos de sua apresentação às massas eram democráticos, mas o conteúdo, as sagas heróicas com sua perspectiva trágico-heróica da vida, era aristocrática (HAUSER, 2003, p.84).

Utilizando-se dos heróis mitológicos, a tragédia era uma reflexão sobre a vida dos atenienses, reflexão sobre a vida pública da cidade e dos papéis dos cidadãos nessa ordem. Mais que uma expressão artística,

é uma instituição social que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos políticos e judiciários. Instaurando sob a autoridade do arconte epônimo, no mesmo espaço urbano e segundo as mesmas normas institucionais que regem as assembléias ou os tribunais populares, um espetáculo aberto a todos os cidadãos, dirigido, desempenhado, julgado por representantes qualificados das diversas tribos, a cidade se faz teatro (VERNANT, 2005, p.10).

Como já foi dito, o conteúdo desta arte dramática consistia em um tema de um herói lendário (objeto-modelo). Mas, como reflexo de uma mudança de pensamento entre os gregos, este passado, ao ser encenado, ganhava, por parte do engenho e arte do tragediógrafo, nova significação e novo engendramento, via ação dramática, constituindo-se em um “objeto-produto”. Assim, “o sofrimento que causa o OBJETO MODELO transmuda-se em PRAZER causado pelo OBJETO PRODUTO da representação” (MALHADAS, 2003, p.26). Para Vernant, este passado lendário permite delinear os conflitos existentes nas novas formas de pensamento:

o drama traz à cena uma antiga lenda de herói. Esse mundo lendário, para a cidade, constitui o seu passado – um passado bastante longínquo para que, entre as tradições míticas que encarna e as novas formas de pensamento jurídico e político, os contrastes se delineiam claramente, mas bastante próximo para que os conflitos de valor sejam ainda dolorosamente sentidos e a confrontação não cesse de fazer-se (VERNANT, 2005, p.10).

Formalmente, voltando ao pensamento de Aristóteles, a tragédia é composta de seis partes (ou elementos): o enredo; os caracteres; as falas; as idéias; o espetáculo; e o canto:

É portanto necessário que sejam seis as partes da tragédia, que constituam a sua qualidade, designadamente: mito, caráter, elocução, pensamento, espetáculo e melopéia. De sorte que quanto aos meios com que se imita são duas, quanto ao modo por que se imita é uma só, e quanto aos objetos que se imitam, são três: e além destas partes não há mais nenhuma. Pode dizer-se que de todos estes elementos, não poucos poetas se serviam; com efeito, todas as tragédias comportam espetáculo, caracteres, mito, melopéia, elocução e pensamento (ARISTÓTELES, 1966, p.74-75).

O filósofo, todavia, prioriza como o mais essencial o enredo (*mythos*): a maneira como o tragediógrafo concatena as ações e seus desdobramentos. Este enredo pode ser *simples* ou *complexo*, de acordo com a maneira como se dá a mudança da *fortuna* para o *infortúnio*. À mudança, dá-se o nome de *peripécia*, na qual as ações convertem-se em seus opostos, tomando rumos diversos dos pretendidos pelo herói. Para se atestar se um enredo era simples ou complexo, tinha-se que compreender que: se a mudança ocorresse simultaneamente com uma tomada de consciência (reconhecimento) por parte do herói, ou seja, se na mudança há a percepção da *hamartia* – o erro trágico – temos um exemplo de um enredo complexo; de outra sorte, se *peripécia* e *reconhecimento* não ocorressem em simultaneidade, estaríamos diante de um enredo simples. Por esta razão, a ação é tão valorizada: porque, a partir do jogo lógico entre as ações, permite-se o surgimento da *catarse*.

Além da ação, há outro elemento formal fundamental na tragédia: a linguagem. É através da fala das personagens que se vai configurando toda a dramaticidade, pois, é, a partir do meio verbal, que se dá o embate entre as forças opostas da tragédia. O meio verbal apresenta-se ora como partes cantadas, ora como diálogos. Isto se explica em virtude da complexidade relacional existente na tragédia grega: o diálogo surge “em relações controladas com outros elementos formais” (WILLIAMS, 2000, p.150). Significa dizer que o meio verbal combinava, alternada e simultaneamente, canto e fala, ou seja, a complexa relação entre indivíduo e coletividade. E esta verbalização obedece a uma formalização: possui ritmo, canto e metro próprios. É aqui que se concentra a poetização da linguagem. As partes cantadas estão, em sua maioria, associadas ao coro, que, em sua origem, representa uma coletividade em cena. Temos, pois, em uma tragédia, como partes cantadas (*melos*): o párodo, no qual dá-se a entrada do coro; e os estásimos, que ocorrem entre os episódios. Além destes, que são comuns, é possível a existência de cantos realizados por um ator; e ainda “os KOMMOI, lamentos cantados alternadamente pelo ator ou atores e pelo coro” (MALHADAS, 2003, p.25).

O coro, ao representar uma coletividade, interagia com as personagens, despertando uma polarização, uma dualidade própria do gênero.

Polaridade, portanto, entre dois elementos na técnica trágica: o coro, ser coletivo e anônimo cujo papel consiste em exprimir em seus

temores, em suas esperanças e julgamentos, os sentimentos dos espectadores que compõem a comunidade cívica; personagem individualizada cuja ação forma o centro do drama e tem a figura de um herói de uma outra época, a quem sempre é mais ou menos estranha a condição normal do cidadão (VERNANT, 2005, p.2).

Embora, conforme se verá no decurso da história sobre o drama, o diálogo entre personagens passe a ser valorizado, enquanto elemento formal central, a ponto de reduzir as intervenções do coro, ou mesmo apagá-lo, no caso da tragédia grega, não era possível haver a eliminação total deste elemento, tendo em vista que este continha em si o germe de uma coletividade que necessitava estar representada em cena, como síntese de um espírito coletivo existente entre os cidadãos atenienses. Sobre isso, vejamos o que nos ensina Hauser:

Para alcançar seu efeito, a tragédia depende da existência de um sentimento de comunidade no público e da possibilidade de ser apreciada por grandes massas que estão no mesmo nível – só pode realmente obter êxito quando constitui uma experiência de massa (HAUSER, 2003, p. 85).

Como elemento cênico, o coro desempenha outra função: trazer, ao conhecimento de todos, fatos não revelados nos diálogos das personagens, inserindo-se na trama, para além de seu lirismo, exercendo assim uma função épica (narrativa). Somado à ação, a linguagem, principalmente nos diálogos, possui grande relevância na arte dramática. E, diferentemente do que ocorre na épica, tendo um narrador intermediando o fato narrado e o interlocutor, as personagens no gênero dramático se revelam por sua linguagem e, em suas falas, há o cerne de toda a arte trágica: a dualidade. Vejamos o que nos ensina Jean-Pierre Vernant:

Entre o diálogo, tal como ele se desenvolve e é vivido pelos protagonistas, interpretado e comentado pelo coro, recebido e compreendido pelos espectadores, há uma defasagem que constitui o elemento essencial do efeito trágico. Na cena, os heróis do drama, tanto uns como outros, em seus debates se servem das mesmas palavras, mas essas palavras assumem significações diferentes na boca de cada um (VERNANT, 2005, p. 19).

A tragédia grega, enquanto estrutura formal, contém as seguintes partes, assim dispostas: um prólogo, anterior à entrada do coro, possuindo função narrativa; o párodo, que é a entrada do coro, sendo cantado e com recursos de danças; os episódios, que eram as cenas propriamente ditas – em geral, eram recitadas as falas,

mas as personagens poderiam cantar suas paixões, sendo possível a participação do coro, também cantando; os estásimos, que marcavam a pausa da ação, sendo pois um canto, que separava um episódio do outro; por fim, o êxodo, sendo a saída do coro da cena.

Como se vê pelas partes postas, a dramática grega, embora privilegiasse a ação, como nos alertou Aristóteles, trazia em seu cerne elementos líricos – como o canto – e elementos narrativos utilizados pelo coro. Assim como o ditirambo (forma pré-dramática anterior à tragédia e que em festivais conviveu com ela), a forma da tragédia, no decorrer do curso da história grega, foi-se modificando. Ao passo que as relações sociais transfiguravam-se, novos elementos formais iam surgindo para dar conta destas novas relações, como bem aponta Williams (2000).

A origem da tragédia marca uma mudança no pensamento entre os gregos. De sua estreita associação ao culto de Dionísio – seu aspecto religioso – passa a significar manifestação política, que merece ter um calendário oficial para ser encenada. Como bem aponta Jaeger:

Desde que o Estado organizou as representações das festas dionisiacas, a tragédia tornou-se cada vez mais popular. Os festivais dramáticos de Atenas constituíram o ideal de um teatro nacional [...] É certo que era escassa a ligação entre o conteúdo do drama e o culto do deus para cuja glorificação se representava. [...] O impulso dionisiaco convinha mais aos dramas cômicos, satíricos e burlescos [...] Mas o êxtase dos atores na tragédia era verdadeiramente dionisiaco. Era o elemento da ação sugestiva que se exercia sobre os espectadores para compartilharem como realidade vivida a dor humana que na orquestra se representava (JAEGER, 2003, p.294-295).

Em consonância com as transformações sociais, a forma dramática vai, gradativamente, assumindo outro aspecto. Conta-se que cabe a *Téspis* (534 a.C) uma mudança substancial: trazer à cena um ator a dialogar com o coro. A partir de então, surge com Ésquilo a presença dramática do segundo ator, e com Sófocles, a intromissão do terceiro ator. Estas mudanças formais refletem uma clara preocupação com o meio verbal dialogado. Assim, do caráter coletivo contido no coro, passa-se para a dramatização do indivíduo, mediante a utilização excessiva do diálogo. Vejamos os ensinamentos de Hauser:

Sua origem [a da tragédia] devia-se à separação do líder do coro do próprio coro, o qual convertia a execução coletiva de canções em

diálogo dramático – e essa separação, por si só, marca uma tendência para o individualismo (HAUSER, 2003, p.85).

Portanto, o diálogo, no seio da tragédia, surge de um aprimoramento formal acompanhado de uma necessidade sócio-política de se representar o indivíduo já adquirindo novas relações com a coletividade. Desprendendo-se de uma percepção coletiva do mundo, a palavra (*logos*) passa a desempenhar o pensamento do homem diante deste mundo: começa-se uma reflexão sobre a natureza humana e sua complexa existência. É o que propõe Raymond Williams:

Assim, um novo elemento formal – o do diálogo representado entre indivíduos – pôde ser acompanhado desde seu surgimento no interior de uma determinada forma geral até o seu surgimento como forma geral autônoma no interior da qual (e, agora, fixando seus próprios limites formais) se desenvolveram formas específicas ulteriores. (WILLIAMS, 2000, p.149).

No âmago da transição de uma sociedade baseada na tirania e, muitas das vezes, na aristocracia, a tragédia grega formalmente concentra em si esses traços, tendo em vista que, embora o pensamento do séc. V a.C. já trouxesse a bandeira da democracia ateniense, e consigo a mudança nos extratos sociais, ainda prendia-se a um certo conservadorismo. Sobre isso, Hauser afirma:

Tudo favorece o surgimento de uma arte mundana, impregnada de alegria de viver o momento presente, com uma sensibilidade aguda para o valor do instante fugaz; a par dessa tendência dinâmica e progressiva, porém, as forças mais antigas do conservadorismo ainda sobrevivem. A nobreza, aferrada a seus privilégios e ansiosa por manter o autoritário Estado-clã, com sua economia monopolista, também se esforça por prolongar a vida das severas e estáticas formas do estilo arcaico. Assim, toda a história da arte clássica é determinada pela alternância desses dois estilos opostos (HAUSER, 2003, p.89-90).

Assim, havendo maior valorização das partes dialogadas e significativas reduções das partes corais, formalmente, a tragédia grega encontrou limites. Não permitiu que esta valorização do indivíduo através do diálogo fizesse desmoronar uma real marca de um espírito coletivo contida, sobretudo, no coro. A fala, na

tragédia grega, ainda se comunicava umbilicalmente com as demais formas, como nos ensina Raymond Williams:

Isso não foi algum tipo de “abstenção”, por razões práticas. Foi uma marca clara da *natureza e dos limites da individualização dentro dessa forma ainda parcialmente coletiva*: uma distinção entre um número limitado de personagens individuais e uma ênfase coletiva que se mantinha; algumas personagens distintas, mas não totalmente; as relações entre esse número limitado de personagens e uma personagem coletiva que perdurava; foram essas coisas, pois, que se tornaram as preocupações predominantes da forma (WILLIAMS, 2000, p.151).

## **2 A concepção histórica e dialética da forma e conteúdo dramáticos**

Ao se estudar as formas literárias, principalmente, os gêneros literários, é comum que partamos de uma compreensão normativa destes fenômenos. Assim, desconsidera-se a relação dialética existente no fenômeno estético, entre a forma de expressão e o conteúdo formalizado. Passa-se a entender os gêneros como institutos absolutos dotados de regramento próprio. Anatol Rosenfeld nos alerta para a artificialidade dessa visão:

[a divisão das obras em gêneros] Estabelece um esquema a que a realidade literária multiforme, na sua grande variedade histórica, nem sempre corresponde. Tampouco deve ela ser entendida como um sistema de normas a que os autores teriam de ajustar a sua atividade a fim de produzirem obras líricas puras, obras épicas puras ou obras dramáticas puras. A pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo. Ademais, não existe pureza de gêneros em sentido absoluto (2004, p.16).

Embora tenhamos percorrido os aspectos formais da tragédia grega, esta discussão torna-se relevante se compreendermos a forma grega como historicamente delimitada e somente sendo possível de ser apreendida em sua “totalidade” em meio aos dados do contexto em que se originou e perdurou por quase um século. Assim como os demais gêneros, “a tragédia, enquanto gênero literário, aparece como a expressão de um tipo particular de experiência humana, ligada a condições sociais e psicológicas definidas” (VERNANT, 2005, p.8). Compreender o contexto grego é, pelo menos, não ser anacrônico nem apolítico, porque, segundo uma dada interpretação, as formas de expressão artística são *precipitações* de conteúdos sociais

(Cf. SZONDI, 2001, p.25-26). Sendo assim, a forma pode apontar para as tensões de sua época, pois nela estes conflitos estão “enformados”.

Segundo o entendimento de Lukács, ao apontar para a dialética histórico-filosófica das formas artísticas, as formas da poética grega (Epopéia e Tragédia) condensam em si a homogeneidade do mundo helênico, ou seja, a totalidade do eu com o mundo. Assim, as formas não se apresentam como um sistema coercitivo, nas quais os conteúdos deveriam encaixar-se, mas sim devem ser entendidas como a “conscientização” desta homogeneidade. Afirmo o autor que

Totalidade do ser só é possível quando tudo já é homogêneo, antes de ser envolvido pelas formas; quando as formas não são uma coerção, mas somente a conscientização, a vinda à tona de tudo quanto dormitava como vaga aspiração no interior daquilo a que se devia dar forma; quando o saber é virtude e a virtude, felicidade; quando a beleza põe em evidência o sentido do mundo (2000, p.31).

Quando há a ruptura desta homogeneidade, ou seja, quando não há mais identificação entre o mundo e o indivíduo, abre-se espaço para uma visão fragmentada do mundo e de si mesmo. E isto produzirá a aparição da heterogeneidade das formas artísticas. Da compreensão “fechada de mundo” – caso dos gregos – para uma visão imperfeita, dilacerada, inconclusa – caso do mundo moderno. As formas artísticas acompanham este processo, pois “os seus conteúdos são históricos, análogos aos demais conteúdos produzidos no curso do tempo, e não se pode arrancá-los do solo em que cresceram: eles podem murchar, mas jamais despertar para a nova existência etérea” (LUKÁCS, 2000, p.46).

Na Era Moderna, abrem-se os caminhos para o estabelecimento definitivo de um novo gênero, que traduzirá a noção exata desta fragmentação: o romance. Os demais gêneros, que conviviam harmoniosamente uns com os outros, passarão a interpenetrarem-se, “como indício da busca autêntica ou inautêntica pelo objetivo que não é mais dado de modo claro e evidente” (LUKÁCS, 2000, p.38).

Para Aristóteles, a escolha de uma matéria determinava sua forma. Sendo assim alerta para “não fazer uma tragédia como se ela fosse uma composição épica (chamo composição épica à que contém muitos mitos), como seria o caso do poeta que pretendesse introduzir numa só tragédia todo o argumento da *Iliada*” (1966, p.89).

Por outro viés, podemos compreender a forma artística, a partir da filosofia histórica das formas (Cf. LUKÁCS) como uma construção histórica, fruto de um contexto próprio, contendo tensões e compreensões do mundo e das coisas a serem *mimetizadas*. Querendo um autor representar uma matéria, esta própria matéria conduzirá a uma forma por ela apontada. Ao invés da “simples” compreensão sistemática dos gêneros, passa-se a uma compreensão dialética da forma e do conteúdo, percebendo-se a forma ( como conteúdo *precipitado*) como propõe Peter Szondi, ao tratar do drama moderno enquanto forma [dramática] que é questionada pela temática vinculada ao conteúdo que esta forma, historicamente, passa a vincular:

A metáfora expressa ao mesmo tempo o caráter sólido e duradouro da forma e sua origem no conteúdo, ou seja, suas propriedades significativas. Uma semântica da forma pôde desenvolver-se por essa via, e a dialética de forma e conteúdo aparece agora como dialética entre o enunciado da forma e o enunciado do conteúdo. Desse modo, no entanto, é colocada já a possibilidade de que o enunciado do conteúdo entre em contradição com o da forma. Se, no caso da correspondência entre forma e conteúdo, a temática vinculada ao conteúdo opera, por assim dizer, no quadro do enunciado formal como uma problemática no interior de algo não problemático, surge a contradição quando o enunciado formal, estabelecido e não questionado, é posto em questão pelo conteúdo. Mas essa antinomia interna é a que permite problematizar historicamente uma forma poética (SZONDI, 2001, p.25-26).

No caso grego, o aparecimento do diálogo marca muito precisamente a dialética da forma e do conteúdo. Os tragediógrafos, na composição de suas obras, como partes integrantes e integradas àquele contexto social, sentiam as mudanças substanciais na sociedade grega, e percebiam a necessidade de representá-las no palco. Porém, este conteúdo, ao trazer, na fala das personagens, o pensar individual, formalizava-se em diálogos cada vez mais elaborados, e, gradativamente, comprometeu a existência de um outro elemento formal: o coro. Este, com o aprimoramento do diálogo, e a presença cada vez mais comum de indivíduos em cena, fora perdendo a sua função de representação de uma coletividade, e, assim, perde espaço na cena dramática, dando fim à forma sólida das tragédias gregas. Quer-se dizer com isso que uma forma tradicional – o canto coral – transformou-se através da incorporação de novos elementos, tais como o surgimento da segunda personagem, permitindo um grau maior ou menor de independência entre elas,

levando, posteriormente, ao aparecimento da terceira personagem. Tudo levaria àquilo que para nós, hoje, tornou-se óbvio,

tão óbvio a ponto de se tornar natural como uma distribuição meramente técnica de papéis, havendo um ator para cada personagem distinta. Isso não foi algum tipo de “abstenção”, por razões práticas. Foi uma marca clara da *natureza e dos limites da individualização dentro dessa forma ainda parcialmente coletiva* (WILLIAMS, 2000, p.150).

Assim, houve limitações às inovações formais da tragédia grega. Por mais que desenvolvessem aspectos formais que denunciavam o surgimento de uma individualidade, havia, ainda, o predomínio de uma forma *parcialmente* coletiva. O que fica desvelado na forma é que, em virtude das profundas transformações por que passou a sociedade helênica, alterou-se, também, a percepção em cena dessas transformações, e a forma torna-se dinâmica. Como explica-nos Raymond Williams:

O que mais tarde veio a ser sobretudo selecionado como “dramática” foi apenas parte dessa forma – diálogo representado entre indivíduos – e apenas um de seus meios de produção – a fala representada, embora o uso da “cena” (espetáculo) também se tenha expandido amplamente (2000, p.152).

A nova forma geral, ao se relacionar aos novos conteúdos, faz ruir a forma anterior, estabelecendo novos significados. Pois “a mudança para o estilo em si não-contraditório se efetua à medida que os conteúdos, desempenhando uma função formal, precipitam-se completamente em forma e, com isso, explodem a forma antiga”. (SZONDI, 2001, p.95).

As formas posteriores à tragédia grega, embora tivessem esta como referencial, davam conta de representar não mais a relação do indivíduo com uma coletividade, mas as relações *intersubjetivas*, os indivíduos autonomamente constituídos e compreendidos. E o meio para se estabelecer estes embates foi o diálogo:

Por desenvolvimento e imitação (inclusive inovações posteriores, como, em períodos muito posteriores, o aumento do número de atores até haver um para cada “personagem”, e rearranjos internos de importância, tal como a marginalização de coro até que se tornasse pouco mais do que um interlúdio musical e, finalmente, até sua eliminação total), essa forma específica nova e ativa tornou-se a base de uma forma geral e, na verdade, universal, que foi amplamente

praticada em ordens sociais e condições práticas bastante diversas (WILLIAMS, 2000, p.148).

Quando nos deparamos com uma obra de arte, como, por exemplo, o caso da tragédia grega, a partir do que o texto dramático nos fornece enquanto linguagem formalmente constituída, provoca-se a necessidade de uma compreensão do contexto daquela obra, e, somando os significados internos da obra e os outros possíveis significados que o contexto pode sugerir, torna-se possível uma percepção mais aguçada deste objeto estético. Visto aquilo que temos na forma artística permitir refletir sobre o conteúdo representado, tornando-se mais do que um documento literário, um documento histórico (Cf. SZONDI, 2001, p.26). Antonio Candido ensina-nos com muita propriedade a relação dialética existente entre o contexto e o texto, sendo, pois, o contexto algo externo à obra, como conteúdo social, matéria a ser *mimetizada*, consubstanciada no texto e tornada algo interno e que somente este é capaz de apontar em sua forma as relevâncias do contexto: “o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*” (2000, p.4).

A importância formal dada ao diálogo, pelos dramaturgos que se seguiram aos áticos, apontava para uma mudança estrutural no pensamento ocidental: de uma vivência coletiva, de origem agrícola, campesina, para uma experiência do individualismo humano, a que a supressão do coro já denunciava. De um temor antigo aos deuses e aos tiranos, o homem passa a questionar o que lhe foi posto como verdade absoluta, e dá-se a relativização dessas próprias relações. Voltando-se cada vez mais para si, o homem deixa de ser um ser coletivo e torna-se um ser individual.

O surgimento do drama, como modernamente se entende, dá-se provocado por estas transformações no pensamento humano. Através do diálogo, o meio verbal elegido à realização do drama, travam-se as relações entre os sujeitos. E quanto mais estas relações tornam-se conflitantes, mais o diálogo trazido à cena nos mostrará este impasse. Até que se chega ao impressionante diálogo consigo mesmo – ou seja, o homem não mais em relação com o outro, mas voltado a si mesmo e aos seus desejos mais íntimos.

Percebe-se, assim, acompanhando a evolução da forma dramática, que, gradativamente, em decorrência das alterações na malha social, altera-se, para representar a relação do indivíduo com o mundo. Acentua-se o individualismo,

enfraquece-se a noção de coletividade e, das relações intersubjetivas, dá-se o isolamento do indivíduo em si mesmo, gerando o intrasubjetivo.

### **3 O drama e sua “crise”**

Podemos, pois, entender os gêneros literários sob duas perspectivas: a normativa, em que cada gênero é absoluto, possuindo assim forma e conteúdos próprios; e a histórica, que compreende a possibilidade da realização dos vários gêneros em contextos sociais distintos. Se assumirmos a primeira postura, teremos que considerar os gêneros em sua significação *substantiva*. Do contrário, seguindo a segunda postura, podemos compreender os gêneros sob uma outra ótica: a da significação adjetiva, que

[...] refere-se a *traços estilísticos* de que uma obra pode ser imbuída em grau maior ou menor, qualquer que seja o seu gênero (no sentido subjetivo). Assim, certas peças de Garcia Lorca, pertencentes, como peças, à Dramática, têm cunho acentuadamente lírico (traço estilístico). Poderíamos falar, no caso, de um drama (substantivo) lírico (adjetivo) (ROSENFELD, 2004, p.18).

Dramático é pois aquilo que está associado ao drama. E o que vem a ser, historicamente, o *drama*?

De acordo com o pensamento de Peter Szondi, em seu livro *Teoria do drama moderno*, o drama é um fenômeno cultural historicamente bem definido. Embora decorrente dela, o drama se desintegra da tragédia grega, não podendo ser com ela confundido. E mais, a tragédia não configura a compreensão de drama porque este pressupõe o individualismo burguês, ao passo que aquela ainda mantinha relações com uma coletividade. Para este autor, a forma do drama surge durante o Renascimento, na Inglaterra elisabetana, assim como na França do século XVII. Vejamos:

Desse modo, o ponto de partida terminológico é constituído somente pelo conceito de drama. Como conceito histórico, ele representa um fenômeno da história literária, isto é, o drama, tal como se desenvolveu na Inglaterra elisabetana e sobretudo na França do século XVII, sobrevivendo no classicismo alemão. Ao colocar em evidência o que ‘precipitou’ na forma dramática como enunciado sobre a existência humana, ele faz de um fenômeno da história

literária um documento da história da humanidade” (SZONDI, 2001, p.26).

O autor exclui desse conceito a tragédia grega, as peças religiosas da Idade Média e os dramas históricos de Shakespeare. Deste modo e seguindo este pensamento, só é entendido como drama a produção [dramática] posterior ao pensamento medieval, pois é quando se dá, historicamente, a transformação do mundo feudal para o surgimento de um mundo capitalista – na Era Moderna. Isso também representou no âmbito da forma dramática, a eliminação do coro e dos traços líricos e épicos, e a supervalorização do diálogo, pois germinava-se o surgimento do individualismo, como aponta Diógenes Maciel, em diálogo com os escritos de Szondi:

O drama da época moderna surgiu no Renascimento, quando o homem, recém-saído do mundo medieval, aparecia apenas como membro de uma comunidade que se relacionava consigo “por sua decisão de agir”. O meio lingüístico desse universo dramático era o diálogo, único componente do texto, após a supressão do prólogo, do coro e do epílogo, que eram elementos constitutivos da tragédia antiga [...] Com o isolamento do indivíduo e a irrupção do individualismo, essa forma dramática entra em crise e o diálogo converte-se em reflexões monológicas (MACIEL, 2004(a), p.113-114).

O drama, assim, corresponde historicamente aos ideais de uma nova classe social: a burguesia. Representava, por meio do diálogo, seus anseios, seus ambientes e suas tensões.

Atentando para a relação dialética entre a forma e o conteúdo, conforme mencionamos antes, podemos compreender que, em cada época distinta, quando se dá o esforço da realização de uma expressão artística a favor da representação de determinados conteúdos sociais, trava-se um embate entre esses dois elementos: tendo-se uma forma geral, já amplamente estabelecida, encontra-se o seu correspondente em um conteúdo pertinente a essa forma – se tudo se dá, segundo alguns pensam, de maneira adequada, a forma reflete o conteúdo e este encontra-se refletido naquela; ocorre que - e esta é a importância de uma compreensão das formas literárias como fenômenos históricos – quando se tem o surgimento de um conteúdo novo, tende-se a utilizá-lo na forma antiga precedente, e, desta forma, nem o conteúdo encontra-se correspondido na forma, nem a forma torna-se mais capaz de refletir o conteúdo: dá-se o problema. A contradição entre o enunciado da forma e do

conteúdo, é que Szondi chamará de *crise*. E como já mencionamos, o conteúdo “novo” faz *precipitar* uma “nova” forma. Assim, as dificuldades estilísticas de cada época correspondem a tentativas de solucionar esse impasse, não podendo mais os gêneros serem entendidos dissociados dos fenômenos históricos, pois cada época constrói sua própria poética. Peter Szondi, assim, formula o que segue:

Visto que a forma de uma obra de arte expressa sempre algo de inquestionável, o claro entendimento desse enunciado formal geralmente só é obtido em uma época para a qual o que era antes inquestionável se tornou questionável, para a qual o evidente se tornou problema. Dessa maneira, o drama é aqui conceitualizado no termos de sua impossibilidade atual, e esse conceito de drama é já compreendido como o momento de um questionamento sobre a possibilidade do drama moderno (SZONDI, 2001, p.27).

Exemplifiquemos este fenômeno com o caso da tragédia grega: a sua forma era “inquestionável” – presença de um coro, de um chefe-do-coro, de personagens e figurantes, expressa no meio lingüístico que se tornará base para a forma geral – o diálogo. Claro que houve tentativas de se retornar esta forma geral no decorrer da história, a exemplo do Classicismo e da ópera neoclássica. No entanto, esta forma passa a incorporar a representação de indivíduos em confronto; este novo conteúdo torna-se um problema para a forma antiga, e, assim, relativiza-se o que outrora era inquestionável.

No caso do drama, não é diferente. Com a ascensão de uma nova classe social (a burguesia), a partir do século XVIII, tornou-se necessário representar no palco este estrato social, pois não havia mais *proximidade* entre palco e público, uma vez que as tragédias traziam à cena uma nobreza aristocrática, e, para tal, utilizava-se de um afastamento temporal e espacial. Era necessária uma formalização estética no palco que valorizasse o cotidiano e suas contradições sociais, ao passo que as tragédias cuidavam de questões de Estado. Foi por esta razão que houve uma mudança do macrocosmo para o microcosmo, e o drama passa a ser o instrumento que veicula essa nova percepção:

Na prática, o drama, como aliás indica o qualificativo a ele aplicado (“burguês”), se concentra na célula familiar burguesa. Este é claramente o microcosmo mais familiar para os autores e para o público. O drama deve representar o(s) infortúnio(s) que ameaça(m) fraturar essa célula (ROUBINE, 2003, p.67).

As personagens do drama passam a ser representações da realidade do autor e do público. O homem não mais é visto como um ser isolado, sendo compreendido como parte integrante do meio em que vive, assumindo um papel ativo nesta realidade concreta. Como produto artístico de uma ideologia burguesa, o drama representa o indivíduo em relação com outros: no plano da intersubjetividade. Ocorre que, quando se intensificam as contradições inerentes ao próprio pensamento burguês, as relações entre os indivíduos tornam-se tão particulares, tão privadas, ao ponto de converter-se o indivíduo em seu próprio problema. Surge o individualismo. E o elemento formal do diálogo vai modificar-se também: sai da esfera da intersubjetividade para a intrasubjetividade, como já dissemos.

Para Szondi, o drama, historicamente apreendido, é o drama burguês. Pois, neste gênero, os três elementos formais encontravam-se *absolutos*: o fato; o presente; e o intersubjetivo. Quando estes elementos começam a ser *relativizados*, sobretudo no final do séc. XIX, dá-se *a crise do drama*, nascendo, desta crise, o conceito e entendimento do *drama moderno*.

Alerta-nos, sobre esta discussão, Iná Camargo Costa, em seu livro *Sinta o drama*, marcando a diferença substancial entre o pensamento de Szondi e o de Lukács. O entendimento do *drama moderno* em ambos é distinto:

Para Lukács [...] drama moderno, corresponde ao que chamariamos mais adequadamente “drama burguês” e ele mesmo o faz, partindo da obra de Shakespeare. A partir de Ibsen, Lukács já identifica procedimentos que põem em crise a forma do drama burguês, abrindo caminho para o drama moderno. Ele demonstra que o indivíduo é o pressuposto do drama burguês, enquanto que o drama em crise pressupõe o individualismo [...] Peter Szondi exclui de seu conceito de drama moderno aquilo que Lukács chama de drama burguês. Em sua análise, drama moderno corresponde à dramaturgia que se produziu de Ibsen aos nossos dias (1998, p.14-15).

O que é comum em ambos os teóricos é a percepção das profundas modificações que ocorreram no drama, a partir de Ibsen. A crise do drama instaura-se exatamente a partir dessa constatação. Dessa forma, o *drama moderno* expressa, precisamente, essa crise. À compreensão do surgimento de um *individualismo* associa-se a ascensão do romance, ocasionando, pois, a *romancização* dos gêneros literários, como nos ensina Bakhtin. Com o advento do romance, sobretudo influenciado pelo advento da era industrial associada à ascensão da burguesia, todos os demais gêneros passaram a sofrer influências suas. Assim,

Os autores passam, então, a incorporar procedimentos do romance, portanto, narrativos, que irão marcar a transição de um estilo dramático “puro” para um outro, em que qualquer elemento temático ou conteúdo se consolida nessa forma, não mais fechada ou absoluta (MACIEL, 2004(a), p.114).

As formas tornam-se, mais livres: aquilo que era homogenicamente fechado, pluralizou-se, pois

O romance [...] se acomoda mal com os outros gêneros. [...] O romance parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom”. (BAKHTIN, 1998, p.399).

Na evolução dos gêneros, o romance tornou-se a forma artística mais capaz de transmitir o “plurilingüismo” da Era Moderna, pois o indivíduo passa não mais a se identificar com o mundo, mas problematiza sua própria existência. É por esta razão que

o romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo semelhante a ele. O romance antecipou muito, e ainda antecipa, a futura evolução de toda literatura (BAKHTIN, 1998, p.400)

Surgem, assim, as contradições existentes entre a forma e o conteúdo e em que proporções estas contradições podem ser superadas e assimiladas. Relativizados os seus elementos mais significativos (fato, presente e intersubjetivo), a forma dramática entra em contradição com o seu conteúdo. As soluções encontradas pelos dramaturgos deram-se pela incorporação de outros elementos não-dramáticos ao dramático, modificando-se assim, aquela forma geral do drama.

Com isso, as formas passam a ser relativizadas para poderem dar conta da nova *substância*. Mais uma vez a dialética da forma e do conteúdo: não encontrando na forma antiga um correspondente formal para refletir o “novo” conteúdo, usa-se do artifício de outros traços estilísticos, pertencentes inclusive a outros gêneros, para poder expressar, em forma, esse novo conteúdo, enquanto não há a irrupção de “novas” formas. É esta relação que nos permite “problematizar historicamente uma

forma poética” (SZONDI, 2001, p.26). E nos permite ir além: dá-nos a possibilidade de percebermos como foram resolvidas tais contradições. Vejamos o posicionamento de Peter Szondi:

As contradições entre a forma dramática e os problemas do presente não devem ser expostas *in abstracto*, mas apreendidas no interior da obra como contradições técnicas, isto é, como “dificuldades”. Seria natural querer determinar, com base em um sistema de gêneros poéticos, as mudanças na dramaturgia moderna que derivam das problematizações da forma dramática. Mas é preciso renunciar à poética sistemática, isto é, normativa, não certamente para escapar a uma avaliação forçosamente negativa das tendências épicas, mas porque a concepção histórica e dialética de forma e conteúdo retira os fundamentos da poética sistemática enquanto tal (SZONDI, 2001, p.26).

Sendo, pois, o *drama moderno* produto da crise do drama burguês, questiona-se sua possibilidade ou impossibilidade de realização. Torna-se possível o drama se for possível o seu meio verbal: o diálogo, posto que é este que instaura a dialética do drama, na qual as relações entre os indivíduos tornam-se linguagem (Cf. SZONDI, 2001, p.34). Contudo, esta crise encontrou dois caminhos rumo à superação: *salvar* o drama, utilizando-se sobretudo do *naturalismo*, além das peças de *conversação*, peças *de um ato só*, o *confinamento* e o *existencialismo*; ou *solucionar* o drama, principalmente com a utilização do *teatro épico*, além do *expressionismo*, a *revista política*, a *montagem*, o *jogo da impossibilidade do drama*, o monólogo interior, o *eu-épico como diretor de cena*, o *jogo do tempo*, a *reminiscência* (Cf. SZONDI, 2001, p.101-181).

Salvar significaria não permitir o surgimento de uma nova forma, consubstanciando-se em uma visão formalista e conservadora. Solucionar por sua vez era exatamente o inverso: era permitir que o novo conteúdo se *precipitasse* em forma, no caso, em uma *forma épica*, como o fez Brecht, surgindo bem posterior ao início desta crise em Ibsen.

A “crise” do drama, então, está associada à problemática do meio verbal: se o diálogo torna-se impossível, converte-se em monólogo; e quando se torna insuficiente, é necessário a utilização precisamente do *épico*. E foi nesta direção que o *drama moderno*, admitindo sua possibilidade, seguiu.

Este pressuposto em torno da forma dramática nos permitirá, adiante, elucidar aspectos concernentes à crítica e à interpretação de *Pedreira das Almas*,

obra de Jorge Andrade, sobre a qual mais longamente nos deteremos nos capítulos seguintes.

## CAPÍTULO II

### DRAMA MODERNO BRASILEIRO: O CASO *PEDREIRA DAS ALMAS*

#### 1 Teatro brasileiro: em busca da identidade

**A**ssim como ocorreu em outros contextos, a presença da forma do drama, no Brasil, necessita ser compreendido à luz da história do nosso teatro, que acompanhou o ritmo das transformações sociais inerentes à formação de um pensamento nacional.

Como reflexo das relações *externas* ao fenômeno teatral, as representações dramáticas brasileiras iniciam-se logo após o *descobrimento* do Brasil, associadas, sobretudo, aos ideais de colonização e de catequização próprios do pensamento português do século XVI. Na forma de *autos*, o teatro dessa época trazia uma finalidade educadora, de cunho moralizante, em sintonia com os preceitos religiosos e políticos da época. O principal representante desse pensamento, na arte dramática, fora José de Anchieta (1534-1597), que, imbuído do espírito de catequização, utilizou-se, formalmente, dos autos para a educação e a propagação do pensamento contra-reformista.

Saindo das representações dramáticas do século XVI, adentramos nos séculos seguintes. Contudo, historicamente, há um *vazio* na dramaturgia brasileira do século XVII e a primeira metade do século XVIII. Isso se deve às modificações significativas existentes na sociedade colonial em formação. Com o início da efetiva *ocupação* do território brasileiro, sobretudo, a partir de 1530, com organização da primeira expedição de cunho ocupacional, que fora comandada por Martin Afonso de Souza, e

com a fundação da primeira vila oficial em território brasileiro: a Vila de São Vicente (atual, São Paulo), muda-se a forma de organização da sociedade brasileira.

Aliviando-se um pouco este histórico vazio, surgem, neste íterim, alguns nomes interessantes, embora compreendido, como o foi, de forma bem assistemática o fenômeno dramático destes tempos. Há Manuel Botelho de Oliveira (1637-1711), com seu livro *Música do Parnasso* (1705), com suas inclinação ao cômico. Há o surgimento de um *nacionalismo excessivo* em Cláudio Manuel da Costa (1729-1789), em *O Parnasso Obsequioso* (1729). Há, ainda, Alvarenga Peixoto (1744-1793), escrevendo *Enéias no Lácio*.

Tímida é, assim, a expressão dramática deste período. Como se verifica, todos esses exemplos representam a forma assistemática e escassa da produção teatral desse período. Claro que estamos aqui acompanhando a evolução do teatro brasileiro, mas estas relações entre a forma de expressão artística e o conteúdo vinculado ocorrem também nos demais gêneros e, como se demonstrará adiante, no caso do drama brasileiro, as *contradições* entre a forma e o conteúdo também se manifestaram. Ao seu modo, cada dramaturgo deu conta de solucionar estas limitações técnicas, como já apontava José Veríssimo:

A nossa literatura colonial manteve aqui tão viva quanto lhe era possível a tradição literária portuguesa. Submissa a esta e repetindo-lhe as manifestações, embora sem nenhuma excelência e antes inferiormente, animou-a todavia desde o princípio o nativo sentimento de apego à terra e afeto às suas cousas. Ainda sem propósito acabaria este sentimento por determinar manifestações literárias que em estilo diverso do da metrópole viessem a exprimir um gênio nacional que paulatinamente se diferenciava (VERÍSSIMO, 1998, p. 71).

A compreensão desse processo dialético existente entre a obra de arte e o contexto histórico a que pertence, aponta para a compreensão de que sendo o Brasil, em todo o período colonial, um patrimônio sólido de Portugal, era quase improvável que as manifestações artísticas aqui se dessem de forma autônoma às daquele país. O que se verificou, na evolução da história da literatura brasileira, em sua fase dependente, não foi uma arte que refletisse o espírito nacional brasileiro – este só adveio depois, com o Romantismo, na medida em que:

A condição colonial leva-nos à indispensável avaliação da sobreposição à assimilação de criações, poéticas e modelos, que

acompanham a presença do colonizador. Porque são expressão e instrumentos da produção literária interna e fundamento dos nossos estudos literários posteriores, a serem apoiados na pesquisa. Transpostos, implicam e conciliação de perspectivas: a europeia, proporcionando aquele ângulo de visão externo do estudo das formas literárias estéticas e estilos universais; e a interna, recepção e incorporação pelo novo universo cultural e intelectual que aqui se implantava (CASTELLO, 1999, p.491).

Quando se fala de uma “formação” do gênero dramático brasileiro, não se pode furtar a esta inter-relação de aspectos formais e de conteúdos *internamente* desenvolvidos no Brasil com outros aspectos formais e de conteúdos *externamente* desenvolvidos. Existiram, no período colonial, expressões dramáticas que refletiam concepções que não eram nossas, genuinamente. Havia a matéria nacional a ser representada, mas, no Período Colonial, os influxos externos se sobrepunham aos internos, e, por esta razão, a matéria nacional não ia aos palcos. A conquista de um pensamento nacional se dá em batalha com o pensamento do colonizador. As mudanças sociais porque passou o Brasil, desde o século XVI vão ganhando força no decorrer dos anos. A passagem de uma economia açucareira para a exploração do ouro em Minas Gerais simboliza bem essas transformações. Os intelectuais começam a representar essas tensões em suas obras, em busca também de uma expressão artística que fosse – em conteúdo e forma – algo, decididamente, nacional, o que só ocorrerá no século XIX, de maneira organizada e sistemática.

Embora a Inconfidência Mineira (1789) já nos apontasse uma preocupação com a identidade nacional, sobretudo no campo político, há um fato decisivo que reorganizou a sociedade brasileira: a chegada da Família Real portuguesa, em 1808, instalando-se no Rio de Janeiro. Este fato compreende

o princípio de afirmação da nacionalidade, que vinha consolidar os melhoramentos introduzidos por D. João VI no país, ao transferir para o Rio de Janeiro, em 1808, a corte portuguesa. A sede de um reino não poderia limitar-se ao acanhado âmbito de colônia, e tudo prosperou, a partir de fins da primeira década do século. À abertura dos portos ao econômico, somou-se a criação de bibliotecas, museus, jornais e escolas superiores, e o incentivo da vida artística, dentro da qual o teatro se tornaria de fato uma atividade regular (MAGALDI, s.d, p.33).

Daquele vazio, durante o século XVII e até metade do século XVIII, a arte dramática ganha com este acontecimento respaldos institucionais, tendo em vista os incentivos da Realeza à propagação da arte dramática. Das Casas de Ópera,

predominantes anteriormente, parte-se para o edifício teatral propriamente dito. Do amadorismo dos atores, tende-se a um nível de profissionalização (Cf. PRADO, 2003, p. 25).

Com esta expectativa, o teatro brasileiro começa a se desvencilhar das preocupações externas e passa a se interessar pelo nacional, interno. Com a Independência, em 1822, a preocupação com a brasilidade intensifica-se e encontra respaldo e vez em um movimento literário, conscientemente, nacional: o Romantismo. Acompanhando a auto-identificação nacional, a dramaturgia, assim como os outros gêneros, buscam também este caminho.

A história literária brasileira, se melhor contada, deve ser compreendida à luz de uma dialética entre os “influxos externos” – aquilo que resulta de fora – e os “internos” – resultante de uma autonomia ante o externo (Cf. CASTELLO, 1999, p.21). Assim, desvelam-se as questões puramente formais e exsurtem as inter-relações entre forma artística e processo social.

Formalmente presos a questões estéticas externas, os dramaturgos brasileiros compunham suas obras à sombra dos ideais europeus. Não enxergando uma substância nacional, ainda, recorria-se a temas e formas alienígenas. Quando se dá a mudança rumo a uma nacionalidade, surge a necessidade de reflexão sobre as formas artísticas, que iam dar conta do conteúdo nacional. Instaura-se assim, principalmente a partir do Romantismo, a problemática do enunciado formal e do conteúdo: as formas antigas passam a ser questionadas pelo novo conteúdo, e o que era inquestionável, torna-se um problema.

Nos românticos, podemos ver claramente essas dificuldades, principalmente com a chegada dos dramas românticos: como se desligar das influências européias, se toda a produção literária até então estava relacionada a elas? Os românticos foram os primeiros, no caso brasileiro, que, lucidamente, tentarem solucionar esta indagação. Mas os problemas formais não foram, por assim dizer, resolvidos. Embora perseguissem o assunto nacional e a forma nacional, o drama romântico brasileiro conheceu sua crise, naquilo que se referia à inadequação entre a matéria disponível e a forma importada:

O drama romântico brasileiro, que já trocara a poesia pela prosa, não se apoiou de início sobre a oposição entre a Europa e a América, como fará mais tarde. Das tragédias de fundo romântico de Gonçalves de Magalhães, uma se passa em Portugal, a outra na Itália. Dos dramas imaturos que Martins Pena escreveu entre 1837 e 1841, dois ocorrem

na Idade Média portuguesa, dois na Itália e na Espanha, países privilegiados pelo romantismo. As peças de Gonçalves Dias têm como cenário a Itália, a Polônia, Portugal e a Espanha ocupada pelos árabes. Transcorreram no Brasil unicamente peças de qualidade secundária, como *Fernandes Vieira ou Pernambuco Libertado*, de Burgain, ou tentativas malogradas de adaptar ao palco o indianismo vitorioso na poesia, como *Itaminda*, de Martins Pena, e *Cobé*, de Joaquim Manoel de Macedo (PRADO, 2003, p.55).

Uma nota sobre Martins Pena faz-se necessária, por sua relação com a comédia – o gênero “não-sério”. A nota acima refere-se, como mais à frente Prado nos alerta no decorrer de sua escrita, ao *gênero sério*, ao drama; não se refere ao gênero cômico. E é aqui que entra a significação de Martins Pena para a busca de uma nacionalidade. Em 1838, no mesmo ano em que estreava *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*, de Gonçalves Magalhães, estréia também a comédia de costumes *O Juiz de Paz da Roça*. Diferente do drama romântico, a comédia de Martins Pena, principalmente por sua relação com o *entremez ibérico*, conseguiu atingir o tom local que os românticos pretendiam. Trouxe ao palco a cor local, os *Brasis* existentes no Brasil daquela época, percebendo as dinâmicas sociais de seu tempo:

O senso da cor local e o gosto pelo pitoresco. Aplicou ambas ao Brasil, menos para distingui-lo da Europa [...] e mais para dividi-lo nos diversos Brasis que coexistiam no tempo: o da Corte, o da roça e o do sertão. Os autores cômicos que se lhe seguiram, até o final do século, não se esqueceram dessa lição. O homem do interior perdido na cidade do Rio de Janeiro tornou-se uma das personagens clássicas de nossa comédia de costumes (PRADO, 2003, p.60-61)

Curiosamente, na história do teatro brasileiro, quem primeiro conseguiu trazer com muita propriedade e esmero a brasilidade, tão perseguida pelos românticos, fora a comédia. Talvez pela sua flexibilidade formal, talvez pela sua aparente despreensão.

Em *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*, temos uma significativa contribuição do autor a toda essa discussão sobre o assunto nacional. Logo no prefácio, afirma que “esta é, se me não engano, a primeira tragédia escrita por um Brasileiro, e a única de assunto nacional” (*apud* MAGALDI, s.d, p.34). Este ano de 1838 é, historicamente, decisivo para uma nova reflexão sobre o drama brasileiro. Dá-se em Martins Pena o surgimento da comédia. Além disso, com o drama/tragédia

de Gonçalves Magalhães, torna-se nítida, e formalmente apresentado no prefácio, a intenção do ideal romântico: o assunto nacional.

Críticos como Silvio Romero e José Veríssimo dão grande ênfase, em seus escritos a estas obras. Para ambos, é pacífica a idéia de que o teatro brasileiro modifica-se com estes dois autores. A partir deles, o teatro brasileiro vai, gradativamente construindo sua autonomia e buscando harmonizar (ou solucionar) a forma de expressão e o conteúdo formalizado. Perseguiu-se, após isso, o assunto nacional e sua conciliação com uma forma de expressão também nacional.

Vale a pena visitar o pensamento dos dois autores referidos. Primeiramente, Silvio Romero e sua admiração pelo gênio poético de Martins Pena:

Em conclusão, Luís Carlos Martins Pena, considerado na totalidade de sua obra e de sua ação literária, é um fenômeno intelectual digno de apreço e notadamente curioso [...] aparece num tempo em que do romantismo brasileiro os melhores representantes não têm ainda aparecido. Só Magalhães e Porto Alegre é que começaram com ele; Macedo e Norberto o seguiram depois de 1840 [...] é no teatro o iniciador brasileiro, o chefe nacional (1980, p.1396)

Acrescente-se a esta visão, as também lúcidas palavras de José Veríssimo, destacando pontualmente a relevância de Gonçalves Magalhães na dramaturgia brasileira, destacando ainda o papel do ator João Caetano – o início da tradição do ator na encenação dos dramas brasileiros:

Foi o Romantismo, com o qual se iniciou o que já podemos chamar de literatura nacional, o criador também do nosso teatro. Este ficou de todo estreme de qualquer influxo daquelas remotas e, pode dizer-se, ignoradas representações coloniais. Na sua primeira fase produziu o Romantismo Gonçalves de Magalhães e Martins Pena, e logo depois Macedo e José de Alencar Simultaneamente apareceu aqui um grande ator que, com seu nativo talento e ardor pela arte dramática, realizou no palco, mediante companhias em que chegou a interessar os mesmos estadistas do tempo e outros conspícuos cidadãos, e com aplauso e colaboração do público, o teatro brasileiro. (1998, p.357-358).

Desenhava-se, assim, o quadro dessa formação do teatro brasileiro: edifícios teatrais (sendo o primeiro inaugurado em 1813, denominado de Real Teatro de São João); autores preocupados com a forma e o assunto nacionais; a crítica especializada; o ator, profissionalizando-se; e o público, incentivado pelos hábitos da Corte de ir às salas teatrais. Tínhamos, portanto, uma organização de um sistema em

prol da arte dramática. Resta-nos saber se, por exemplo, Magalhães estava escrevendo realmente uma tragédia (como ele propõe) ou um drama, e se, o conteúdo era, precisamente nacional, tendo em vista suas palavras no prefácio da peça já mencionada.

Conforme dissemos acima, ao visitarmos as reflexões de Szondi sobre a *teoria do drama moderno*, o drama por excelência é o drama burguês. Quando as relações sociais se modificam, trazendo neste cerne o problema da crescente classe operária, na Europa, dá-se um problema formal na estrutura do drama: o conteúdo novo, se encenado/escrito na forma antiga, precipitaria-se e faria surgir outra forma. É desta dialética que o drama europeu conhece sua crise, assimilando outras formas não-dramáticas ao drama, principalmente, a forma Épica. O conceito de drama moderno, na Europa, associa-se ao entendimento dessa crise: o drama moderno seria o drama em crise, que caminha do meio verbal dialógico à forma narrativa, como solução desta crise.

No caso do Romantismo brasileiro, é possível fazermos essa reflexão? Acreditamos que, mais do que possível, é necessária.

Num ensaio intitulado “As idéias foras do lugar”, Roberto Schwarz (2000, p.09-32) nos chama a atenção para o descompasso existente entre os ideais românticos de nacionalização e a forma escolhida para enquadrar a matéria social brasileira. Os românticos escolheram o drama para formalizar o conteúdo; contudo, como vimos, apenas a burguesia pode ser representada no drama. Definindo-se em termos de extratificação social, o Brasil do século XIX conhece o surgimento da classe burguesa. Mas, ao mesmo tempo, permite que em uma ordem, direcionadamente, capitalista, exista e se mantenha uma ordem escravocrata. Estava estabelecida, assim, a contradição entre o conteúdo social e as limitações formais do drama. Desta forma, os dramaturgos não conseguiram dar o tom nacional desejado, fugindo para outra temática, em virtude das limitações técnicas. Por isso, a metáfora das idéias fora do lugar: se a burguesia e seus costumes seriam a matéria própria do drama, estava em conflito com esta forma a tessitura de nossa sociedade, em que o nacional, cada vez mais, se associava ao popular. Não é à toa que, por este prisma, o teatro nacional só surja com os tipos populares e “roceiros” de Martins Pena, em suas comédias, contrariando o que havia dito Veríssimo acerca do caráter nacional da peça de Magalhães,

Atores brasileiros ou abasileirados, num teatro brasileiro, representavam diante de uma platéia brasileira entusiasmada e comovida, o autor brasileiro de uma peça cujo protagonista era também brasileiro e que explicita e implicitamente lhe falava do Brasil (1998, p. 82).

Décio de Almeida Prado relativiza esta nacionalidade, apontando para o fato de que, embora nascido no Brasil, Antônio José teve, tanto sua formação social, quanto seu ofício dramático, desenvolvidos em Portugal (2003, p.42). Não era, pois, um assunto nacional. Acrescente-se a isso, o fato de a peça concentrar sua ação no passado – para o drama, o tempo deve ser o tempo presente.

Compreendendo bem, no prefácio de sua peça, a distinção formal entre tragédia e drama (Cf. MAGALDI, s.d, p.38), Magalhães não conseguiu manter a mesma clareza formal dos gêneros em sua peça: há uma forma de tragédia, mas os recursos técnicos utilizados não conseguiram manter a mesma coerência. A peça encerra em si uma oscilação formal entre tragédia, drama e, ainda, como aponta Prado (1996, p.55-57), melodrama.

O caso de Gonçalves Magalhães é emblemático para esta compreensão da contradição forma/conteúdo. Tentando encontrar soluções, os românticos que o sucederam inclinaram-se, dependendo do caso, para o drama histórico e para o melodrama. Ou seja, a nossa dramaturgia, desde seu nascimento, quer cumprir o ideal neoclássico da tragédia, todavia, devido à matéria social disponível aos dramaturgos ou às oscilações formais que já encontramos na Europa, esse ideal é sempre adiado ou não realizado.

Como já mencionamos, e aqui, para finalizar esta discussão (e para, finalmente, adentrarmos na questão do surgimento do drama moderno brasileiro), foi na comédia que se deu a verdadeira consciência crítica acerca da matéria social brasileira e de sua relação com as influências estrangeiras (Cf. MACIEL, 2004(a), p.21). A equalização desta matéria a uma forma artística que a comporte é que nos permite falar, a partir daí, em drama moderno brasileiro. As idéias, finalmente, passam a entrar em seu lugar.

Voltando à nossa idéia de sistema, vimos que o Romantismo sistematiza o fenômeno teatral. Mas o faz repleto de contradições. Contudo, a produção de dramas modernos não se deu nesse período. Mas muito depois, já no século XX. Não se deu pelas razões que vimos: a impossibilidade de representação, na forma do drama, de condições históricas e sociais completamente diversas daquelas que viram surgir o

drama moderno na Europa. É assim que do drama romântico e realista, chegamos a uma longa hegemonia de formas do teatro cômico musicado (como a revista), o que empurra o surgimento do nosso drama moderno para meados do século XX. É o que veremos a seguir.

## **2 Anotações sobre o drama moderno brasileiro**

Diversamente do que ocorreu nos outros gêneros da literatura brasileira, a dramaturgia não acompanhou os avanços das influências modernistas em suas obras. Ficou, inclusive, marginalizada naquele que é considerado o marco do modernismo brasileiro: a Semana de Arte Moderna, em 1922.

Iná Camargo Costa (1998), afirma, com muita propriedade, que a produção do teatro moderno no Brasil só ocorre tardiamente, considerando várias implicações de ordem prática e teórica. A autora, para afirmar isso, parte da compreensão do fenômeno teatral como sistema, assim como já discorremos no caso do Romantismo. Todavia, para que atingíssemos a modernidade no teatro, necessitávamos de uma estrutura interna própria: a irrupção de um autor nacional que pensasse o assunto nacional; e mais, na mesma sintonia, a formação de um público. Para esta autora, só é possível falar em dramas modernos no Brasil, se alcançarmos este nível de auto-identificação. Do contrário, estávamos apenas importando peça e procedimentos modernos, sem, contudo, pensarmos numa dramaturgia/teatro moderno brasileiros:

Quando o teatro moderno finalmente começou a ser produzido por aqui, o país já dava os primeiros sinais (econômicos e sociais) de que a estratégia de retomada do crescimento imposta pelo capitalismo tardio fora adequada – começávamos a produzir bens de consumo! -, o que significa, nos estreitos limites da produção cultural, a proliferação de uma burguesia com anseios cosmopolitas em condições de patrocinar (financiando e consumindo) um teatro de “padrão internacional” (COSTA, 1998, p.35).

É desta forma que se vai desenhando, com certo desconforto, a utilização do termo teatro moderno no Brasil (entenda-se teatro moderno, como já dissemos como aquele produzido a partir da crise do drama, com a incorporação de elementos épicos). As idéias estavam fora do lugar, em virtude, exatamente disso: a burguesia emergente brasileira, após o Romantismo e, principalmente, até a metade do século

XX, criou condições de patrocinar e consumir o drama moderno importado, pois não tinham obras nacionais com qualidade ou destaque equivalentes. E mais, tínhamos um público educado para estes padrões. No Brasil, conseguiu-se primeiro realizar um *teatro moderno* para depois verificarmos a aparição do *drama moderno* brasileiro, diante dos padrões de encenação, e de direção, bem como as estruturas físicas dos teatros brasileiros, eram de padrões internacionais. Mas, as assimilações desses recursos modernos com o assunto nacional só ocorrem bem mais tarde. Moderniza-se a literatura brasileira, mas a dramaturgia nacional não conhece nesta época a mesma maturidade. O que aquela conseguiu no tom local, esta só o consegue, mais de 30 anos depois.

Portanto, nesta compreensão do sistema, só se começam as grandes modificações na dramaturgia nacional e, com elas, a possibilidade e o terreno fértil para se pensar o drama moderno brasileiro, com a abertura do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) no ano de 1948, marcando o surgimento do teatro moderno brasileiro. Juntamente com este, surge a EAD – Escola de Artes Dramáticas - da qual sairá o dramaturgo Jorge Andrade (1922-1980).

Antes desta data, no início da década de 1940, já vinham se formando os pressupostos para a abertura do TBC: 1940 – surgem Os Comediantes, no Rio de Janeiro; 1942 – o surgimento do Grupo de Teatro Experimental; 1943 – surge o Grupo Universitário de Teatro, dirigido por Décio de Almeida Prado; 1945 – Franco Zampari, escreve e encena para amigos a peça *A Mulher de Braços Alçados* (Cf. GUZIK, 1986, p.6). Todos os diretores, atores e encenadores, envolvidos neste processo, buscavam a expressão do espírito de nacionalidade, bem brasileiro. Mas, ainda eram tímidos os espaços de conquista dos autores nacionais e do público popular. As encenações dedicavam-se a um público ainda, extremamente, elitista. O repertório desses grupos era marcado pela forte presença de peças clássicas gregas, bem como exemplares de dramas modernos europeus ou norte-americanos. Perseguia-se a dramaturgia moderna e autores contemporâneos consagrados internacionalmente (Pirandello, Arthur Miller, Eugene O'Neill, Tennessee Williams), alternando-a com clássicos (Molière, Shakespeare, Aristófanes, Marivaux, Sófocles). Dos autores dramáticos nacionais, encenavam-se Abílio Pereira de Almeida e, principalmente, Nelson Rodrigues (MACIEL, 2004a, p.40).

Por falar em Nelson Rodrigues, como se dá sua relação com a discussão do surgimento do drama moderno brasileiro? Seria em 1943, com a encenação de

*Vestido de Noiva*, por Ziembinski, seu marco? Instaure-se aqui uma *polêmica*, só resolvida, para nós, se compreendermos o drama brasileiro moderno em termos de formação de um sistema.

Sábato Magaldi, em seu *Panorama do Teatro Brasileiro*, chama o dramaturgo de *desbravador* da dramaturgia contemporânea, tendo em vista as inovações temáticas e os procedimentos de encenação. Para este crítico, esta peça marca uma virada na dramaturgia brasileira. Vejamos:

A LUFADA renovadora da dramaturgia contemporânea partiu de *Vestido de Noiva* – não se contesta mais. Nelson Rodrigues conheceu de súbito a glória teatral e a repercussão transcendeu os limites do palco, irmanando-se ele às outras artes. Talvez, em toda a história do teatro brasileiro, nenhuma outra peça tenha inspirado tantos artigos, tantos elogios, um pronunciamento maciço dos escritores e dos intelectuais. Após a estréia dos *Comediantes*, em 1943, cada poeta, jornalista ou curioso se sentia no dever de expressar o seu testemunho sobre uma obra que igualava o teatro à nossa melhor literatura, conferindo-lhe cidadania universal (s.d, p.202).

É verdade que o texto “rompe definitivamente com o anacronismo formal que se tinha até então” (MACIEL, 2004(a), p.39), mas não é por este mérito que se faz a real transformação da dramaturgia nacional.

É por esta razão que Iná Camargo Costa refuta a tese de Sábato, pois afirma ela que, neste momento de 1943, o teatro brasileiro tinha padrões modernos de encenação e de recursos textuais, mas, ainda, a dramaturgia olhava para fora dos problemas da Nação, buscava uma universalização de sua arte e de sua temática na produção cultural externa – no teatro grego clássico, nos ingleses, nos franceses, nos norte-americanos. Os dramas brasileiros, e aqui se incluem o caso de Abílio Pereira de Almeida, rejeitavam esta solução pelo épico, não formalizando em suas obras os verdadeiros conflitos sociais. E reconhecer este conteúdo – sobretudo a grande massa de operários – é problematizar a própria forma do drama.

Com a empresa de Franco Zampari, o TBC, surge o movimento de profissionalização dos atores e das companhias teatrais. Tudo refletindo os modelos internacionais. O seu esforço para a criação do TBC é que representa o marco decisivo para o *teatro moderno* brasileiro. Assim, a partir de 1948, tornava-se difícil frear a dramaturgia nacional rumo à sua própria expressão artística. Passa-se a uma valorização do autor nacional e busca-se a produção do *drama moderno* brasileiro, como já afirmou Diógenes Maciel:

Entre as décadas de 1950/60, o teatro brasileiro participou ativamente do projeto cultural que visava criar uma identidade para a nação, incorporando, aos textos, assuntos que refletiam a nova “cara” e condições de vida das classes subalternas. Dessa maneira, no centro do movimento dramático brasileiro, empreendeu-se um processo de crítica aos textos e às técnicas de representação, com a finalidade de tornar o teatro um agente capaz de intervir no contexto histórico em que estava inserido (MACIEL, 2004(a), p.70).

A cena teatral, a partir de então, recebendo os sopros dos ideais comunistas e do proletariado emergente, em oposição às elites, vai-se desprendendo das temáticas externas, passando a olhar para sua própria temática. Este projeto nacional iniciado pelo ARENA, outra companhia que inicia suas atividades em 1953, busca na expressão do povo brasileiro a matéria que faltava aos palcos. As peças deveriam mostrar agora toda uma gama de desclassificados: aquilo que não era elite, e sim os subalternos. A problemática da forma dramática brasileira, em busca de seu drama moderno, salva-se, assim como o fez o drama europeu, pela incorporação de aspectos épicos aos seus textos, pois o conteúdo social brasileiro precipitava-se em formas épicas.

Antes da eclosão do teatro épico brasileiro, com a encenação, no Teatro de Arena, de *Eles não usam black-tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri, os caminhos percorridos por nossa dramaturgia – “salvando-se pelo popular”<sup>2</sup> – relacionam-se com os ideais políticos da época – as fortes influências do PCB (Partido Comunista Brasileiro) nas artes brasileiras, de forma dirigente, incentivava seus membros a promoverem revoluções de caráter nacional, despertando a consciência para os conflitos de classes:

Coube ao PCB, enquanto organismo da “sociedade civil”, e aos seus intelectuais inseridos no Arena, a direção dessa corrente do teatro político que acabou se tornando hegemônica, nos anos seguintes [...] o “popular associa-se, assim, à noção de classe, desejável naquele momento do teatro brasileiro para destacar a contraposição ao teatro burguês das grandes companhias, expressa através da escolha dos protagonistas proletários, tornados substância da expressão. Enquanto isso, o “nacional” revelava-se na forma de expressão: a dramaturgia dos autores nacionais, preocupados com a representação do proletariado e de seus problemas (MACIEL, 2004(b), p.131)

---

<sup>2</sup> A expressão é de MACIEL, 2004(a), p.56.

Acrescenta o citado autor que este pensamento do PCB coaduna-se com o que preceituou o filósofo italiano Antonio Gramsci (1891-1937). Porém, com uma significativa diferença: o PCB, ainda, compreendia o nacional e o popular como conceitos entendidos em separado; ao passo que Gramsci construíra um conceito *híbrido* – nacional-popular. Desta forma, os ideais nacionais e populares, principalmente do Teatro de Arena, vinculam-se com aqueles preceituados pelo PCB. Como exemplos de membros desse partido envolvidos na dramaturgia, temos: Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Viana Filho (Vianinha).

Longe dessa vinculação partidária, mas refletindo os mesmos ideais de uma dramaturgia de caráter nacional, surge Jorge Andrade. Autor que iniciara a carreira na EAD, no ano de 1951. Produziu, o que é considerado por uma importante fração da crítica do teatro moderno brasileiro, o primeiro “similar nacional” (COSTA, 1998, p.37) ou “obra-prima” (MELLO e SOUZA, 1980, p.116) da dramaturgia brasileira: *A Moratória* (1955).

“Similar” pelo fato de constituir um caráter formal e de maturidade tão elevados quanto os dramas internacionais: Jorge Andrade, utilizando-se, principalmente de planos simultâneos – uma ação em 1929, e outra em 1932 – mostra bastante lucidez acerca da produção da arte dramática. A peça é considerada a primeira “obra-prima do nosso teatro moderno” (MACIEL, 2004a, p.58). “Similar” em forma dramática, em engenho artístico, em matéria nacional. Tínhamos, de fato, um ator nacional, falando de temas nacionais à luz das reflexões sobre a brasilidade:

Se a Maria Della Costa coube o mérito de revelar o potencial de um dramaturgo como Jorge Andrade em 1955, José Renato e Augusto Boal [...] no Teatro de Arena de São Paulo, inauguraram a temporada de encenação programática de autores comprometidos com as lutas dos trabalhadores (ou seja, do teatro político) e das discussões em torno da necessidade de se encontrar [...] uma maneira brasileira de representar, com sua consequência necessária: encenar autores brasileiros identificados com essa perspectiva (COSTA, 1998, p.44).

A aparição de Jorge Andrade na dramaturgia brasileira é de singular importância pela sua qualidade na tessitura de suas peças, compreendendo, à luz de um olhar histórico, a realidade brasileira e o homem brasileiro. Conforme afirma Luiz Humberto Martins Arantes:

Ao ser iniciado na arte teatral em 1951, na Escola de Arte Dramática (EAD) da Universidade de São Paulo, essa sensibilidade, aguçada pelo

rompimento, será canalizada para a escrita teatral. O dramaturgo forma-se num específico momento da história do teatro brasileiro, justamente o instante em que a área clama por autores ‘nacionais’ que tenham como projeto o interesse pelo homem brasileiro (ARANTES, 1999, p.40)

Pensando sua obra em *ciclo*<sup>3</sup>, suas peças refletem a preocupação deste dramaturgo com o seu tempo e com a história brasileira. Em *A Moratória*, nos dois planos, passado e presente dialogam visceralmente, levando-nos a refletir sobre o nosso próprio tempo. O conflito do *rural* e do *urbano*, mostra a transformação de uma sociedade, e com ela, a modificação do pensar do homem nacional. Além desta peça, escreve outras tantas: 1951 – *O Noviço e O Telescópio*; 1952 – *As Colunas do Templo*; 1954 – ***Pedreira das Almas***; 1957/63 – *Vereda da Salvação*; 1958 – *Os Crimes Permitidos*; 1960 – *A Escada e Os Vínculos*; 1962 – *Os Ossos do Barão*; 1962/1978 – *O Incêndio*; 1963 – *Senhora na Boca do Lixo*; 1966 – *Rastro Atrás*; 1968 – *A Receita*; 1969 – *As Confrarias*; 1969 – *O Sumidouro*; 1972 – *O Mundo Composto*; 1978 – *Milagre na Cela, A Zebra e A Loba*; 1979 – *Lady Chatterley em Botucatu*; 1980 – *A Corrente*. Por outro viés, dedicou-se também à televisão.

Como compreender um autor como Jorge Andrade e sua importância neste processo de um “teatro como expressão da realidade nacional”<sup>4</sup>, diante dessa proposta nacional e popular?

Não tendo vinculação direta com a perspectiva de uma arte nacional e popular, conforme pretendida pelo PCB e seus membros, este autor vai, gradualmente, fazendo parte de toda essa discussão de um projeto nacional para o nosso teatro. Aproxima-se mais do conceito híbrido proposto por Gramsci: sua produção enquanto intelectual-artista, ou seja, refletia preocupações de um teatro nacional-popular, em que o autor identifica-se organicamente com os interesses do povo, escolhendo a matéria social relevante ao pensamento deste: “uma identidade de concepção do mundo entre “escritores” e “povo”; ou seja, os sentimentos populares [...] vividos como próprios pelos escritores” (GRAMSCI, 1978, p.104).

Voltemo-nos, mais especificamente, ao caso de *Pedreira das Almas*. Encenada no mesmo ano de *Eles não usam black-tie*, a peça fora um fracasso de público no TBC, marcando definitivamente a crise deste teatro, enquanto que, no Teatro de Arena ganhava o gosto do público, os dramas abertamente nacionais e populares. Atribuem-se muitas questões a esse fracasso: o rigor formal do texto, o tom

<sup>3</sup> Essa discussão será aprofundada no último capítulo.

<sup>4</sup> Esta expressão é de Guarnieri, 1981.

declamatório, o tamanho do palco, falta de naturalidade dos atores (GUZIK, 1986, 170). Percebe-se que o insucesso deu-se mais por procedimentos técnicos de encenação do que pela qualidade da peça.

Nesta obra, percebe-se um dramaturgo preocupado em solucionar as dificuldades técnicas porque passaram os autores de dramas nesse período, marcando a nossa crise. Escrita três vezes (a primeira em 1957, a segunda em 1960, e a terceira em 1970), a peça concentra em si a formalização de uma problemática da época: que forma dramática é a mais adequada à representação dos conteúdos sociais brasileiros.

Não só o dramaturgo sentiu isso. Nas críticas à peça, oscilam as opiniões: uns a consideram uma *tragédia brasileira*, outros um drama *épico*, e ainda há quem a considere uma Tragédia, no sentido clássico. É o que discutiremos adiante.

### **3 A discussão formal sobre *Pedreira das Almas***

A peça, ambientada no ano de 1842, tem como fundo histórico a derrota dos liberais ante as forças absolutistas do Império, em uma época em que se esgotavam os veios auríferos de Minas Gerais. *Pedreira* é representada como uma cidade “morta”, em que não há mais ouro para garimpar, e, sobretudo, não há nem terras para se enterrar os mortos. No conflito da peça, temos Gabriel, que lutou com os liberais e fora derrotado, e que defende, como urgente, a saída de todos da cidade em direção ao “planalto” (referência às terras de São Paulo, onde se iniciará o ciclo do café), pois esta nada mais dá aos vivos. Em meio a esse contexto, encontra-se a matriarca Urbana, mãe de Mariana (noiva de Gabriel) e Martiniano (que lutou ao lado de Gabriel), que sustenta, irredutivelmente a permanência, em *Pedreira*, de todos os seus habitantes.

A peça encontra-se muito próxima da estrutura formal da tragédia grega. Temos: com o primeiro canto, algo semelhante ao párodo – seu tom cantado; episódios intercalados por estásimos – dando pausa na ação, em tons cantados (se bem contados, cinco estásimos); temos a presença de um *coro* – representativo da coletividade da cidade; por fim, a cena do êxodo – a saída da cidade – acompanhada de um canto coral final.

Há algo que, saindo da questão formal, aproxima ainda mais a peça de Jorge Andrade das tragédias gregas: a temática do corpo insepulto, imortalizada por Sófocles, em sua *Antígona*. O que nos leva a crer, usando das expressões de Daisi Malhadas (2003), que a obra grega serviu de *objeto-modelo* para *Pedreira das Almas*, transformando-se esta em *objeto-produto*. Não se trata de reencenação do mito grego. Ao utilizar-se deste procedimento, ganha o *objeto-modelo* novas significações, pois adquire as ideologias do autor e de seu tempo.

Seria, então, *Pedreira das Almas* uma tragédia (moderna), um drama épico, ou simplesmente, um drama moderno? Questão um tanto quando complexa, para responde-la se exige alguns cuidados teóricos, visto o próprio comportamento da crítica de seu tempo nos denunciar essa dificuldade de conceituação.

Anatol Rosenfeld chama a atenção para “o rigor quase clássico” da peça (1986, p.600), aproximando-a, assim, às tragédias gregas – detalhe para a utilização do advérbio “quase”. Alberto Guzik (1986, p.168) a considera, por sua vez, “a poderosa tragédia”, mas adiante, utiliza a expressão “painel épico”. Sábato Magaldi (s.d, p.217) destaca o “fundo histórico e épico da narrativa”. Décio de Almeida Prado (2002, p.107) aponta a “boa tragédia” que a peça é. Lourival Gomes Machado (1986, p.619) considera-a “pura e simplesmente uma Tragédia, cabendo à crítica estabelecer até que ponto fez uma sua tragédia”.

É curiosa esta última afirmação de Lourival: se *cabere à crítica estabelecer* conceituações sobre a peça, ela o fez sob óticas diversas. Ou seja, não conceituando – ou conceituando – *Pedreira*, a crítica cai nas contradições conceituais e formais do gênero dramático. A crise do drama formaliza-se na própria recepção crítica. Não só os dramaturgos sofrem as dificuldades da dialética forma/conteúdo: a crítica também revela este fenômeno.

Pensando sobre a possibilidade de escritura de uma tragédia brasileira, o autor parte para um tema histórico do passado nacional. Próximo dos procedimentos realistas (como o drama histórico o foi), o autor, não escolhendo o tempo presente do drama, necessita, para o conteúdo ser formalizado, de recursos narrativos próprios da Épica: a Revolta dos Liberais em 1842 é pano de fundo na peça, mas as personagens referem-se constantemente a ela, precipitando o tom narrativo. A utilização de cânticos aproxima a peça, em dados momentos, de incursões líricas. E, por fim, os fortes diálogos trazem o tom dramático.

*Pedreira das Almas* parece ser um exemplo brasileiro de uma tragédia moderna (WILLIAMS, 2002). Dissemos tragédia moderna pois não podemos conceber *Pedreira das Almas* como uma *tragédia*, no sentido sócio-cultural grego. A tragédia grega continha em si concepções antinômicas, que correspondiam à cosmovisão do mundo grego. Na contemporaneidade, não se fala mais de concepções antinômicas, tendo em vista as novas implicações sócio-políticas da modernidade. Sendo assim, o que nos é possível realizar, em continuidade à tragédia, é a experiência trágica, pois o trágico:

[...] é um *modus*, um modo determinado de aniquilamento iminente ou consumado, é justamente o modo dialético. É trágico apenas o declínio que ocorre a partir da unidade dos opostos, a partir da transformação de algo em seu oposto, a partir da autodivisão. Mas também só é trágico o declínio de algo que não pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável. Pois a contradição trágica não pode ser suprimida em uma espera de ordem superior – seja imanente ou transcendente. Se for esse o caso, ou o aniquilamento tem como objeto algo de insignificante, que como tal escapa à tragicidade e se manifesta no cômico, ou a tragicidade é superada no humor, suplantada na ironia, ultrapassada na crença. (SZONDI, 2004, p.84-85).

Assim, saímos do entendimento *substantivo* da Tragédia, e admitimos a sua *adjetivação*, compreendendo o trágico como algo que ultrapassa os limites históricos gregos, adentrando no mundo moderno como *experiência humana possível*. Adquirindo esta acepção *adjetiva*, torna-se possível perseguir o *trágico* em *Pedreira das Almas*, na medida em que, como aponta Lesky:

A palavra “trágico” desligou-se da forma artística com que a vemos vinculada no classicismo helênico e converteu-se num adjetivo que serve para designar destinos fatídicos de caráter bem definido e, acima de tudo, com uma bem determinada dimensão de profundidade” (LESKY, 1976, p.21).

Para ocorrer a *tragicidade*, segundo Lesky (1976), alguns requisitos tornam-se necessários: a dignidade da queda – ou seja, “de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível” (p. 26); a possibilidade de relação com o nosso próprio mundo – que provoca a nossa comoção (p.26); o sofrimento conscientemente – o herói trágico deve compreender o porquê de sua desgraça (p.27); o conflito trágico cerrado – ou seja, a impossibilidade de resolução (p.30).

Estes caminhos pelos quais deveria percorrer a ação nos apontam para a compreensão dialética entre a forma da tragédia e a aparição do trágico. Considerando-se que o trágico é de natureza dialética (SZONDI, 2004, p.84), entende-se que para se produzir o efeito *catártico*, preceituado por Aristóteles, necessita-se que os *opostos* se tornem dialéticos. Em *Édipo Rei*, o trágico polariza-se na dialética entre salvação e aniquilamento. Ou seja, ao tentar salvar-se, Édipo encontra exatamente o oposto do pretendido – ele aniquila-se. O que se pretendia reverte-se naquilo que não se desejava. No caso de *Otelo*, a dialética se dá na preservação e na destruição – semelhante ao que ocorre em Édipo – o amor de Otelo, ao querer preservar torna-se destrutivo.

Como se dá a dialética do trágico em *Pedreira das Almas*? Semelhante aos exemplos citados: permanecer em uma ordem antiga ou estabelecer-se em uma nova ordem. Mariana, pretendendo partir da cidade percebe que se o fizer perde uma parte de si – Urbana, sua mãe. Por desejar não ficar, acaba petrificada na cidade. Por não desejar perder um amor familiar, acaba, por erro *trágico*, perdendo seu irmão. Por amar demais Gabriel, decide segui-lo; mas se dá conta que a salvação do povo da cidade – a saída – está exatamente em sua permanência no lugar. Deixa assim, seu amor partir sozinho, querendo com ele seguir. Urbana, por sua vez, ao acreditar em um governo anti-liberal, perde seu filho por um ato de crueldade e excesso deste mesmo poder. Ao desejar entregar Gabriel às forças policiais, acaba por conservá-lo em seu silêncio. Ao desejar a velha ordem, promove uma nova ordem.

Portanto, podemos entender a perspectiva trágica como aquela em que:

[...] agir tem um duplo caráter: de um lado, é deliberar consigo mesmo, pesar o pró e o contra, prever o melhor possível a ordem dos meios e dos fins; de outro, é contar com o desconhecido e incompreensível, aventurar num terreno que nos é inacessível, entrar num jogo de forças sobrenaturais sobre as quais não sabemos se, colaborando conosco, preparam nosso sucesso ou nossa perda (VERNANT, 1999, p.21).

Desta forma, o trágico ultrapassa sua historicidade delimitada, adquirindo uma subsistência nos anos que se passaram. Não se sabe ao certo se o trágico existe enquanto essência (SZONDI, 2004, p.84). Sabe-se que ele ocorreu em simultaneidade com a tragédia, numa experiência que durou um século, e que seu surgimento como efeito em um drama é suscitado pelo elemento da ação (LUNA, 2005, p.21).

Como seria possível pensar em uma transitoricidade do *trágico*?

A resposta consiste na matéria própria das tragédias: a condição humana. Refletindo sobre a essência humana, a tragédia questiona constantemente esta essência. E se nos tocam ainda hoje os textos gregos, fazem-no pela matéria humana encenada, trazendo “consigo, na sua mira, uma espécie de saber, uma teoria relativa a essa lógica ilógica que preside à ordem de nossas atividades de homem” (VERNANT, 1999, p.219). A forma da tragédia é histórica; mas seu conteúdo humano ultrapassa a temporalidade, trazendo consigo *o modus operandi do trágico*.

Só se pode falar em tragédia moderna na contemporaneidade, se compreendermos que se trata de um contexto social bem diverso do grego. Como nos aponta Raymond Williams, em seu livro *Tragédia Moderna*, dá-se a possibilidade da existência de tragédias modernas, se identificarmos a relação destas com um contexto sócio-econômico capitalista, no qual as relações são *insolúveis*, fatalistas – como na Grécia. As relações sociais se dão em outro plano: sendo o capitalismo uma ordem estabelecida, esta, dialeticamente, produz uma desordem, pois só é ordem para alguns – ocorrem as desigualdades sociais e suas possibilidades de solução. A única forma de modificar esta ordem, é promovendo a desordem: uma ordem-não capitalista.

No caso de *Pedreira das Almas*, percebe-se a dialética da ordem e da desordem formalizada na obra sob vários símbolos: a peça encena um período de transição entre o ciclo da mineração e o ciclo do café; estabelece uma relação entre o passado e o presente, sentidos pelas personagens; o conflito existente entre as idéias liberais de Gabriel e as idéias conservadoras de Urbana; o respeito às leis do império e a brutalidade da aplicação destas mesmas leis, com a morte de Martiniano; fertilizar o Planalto (“as terras novas”) ou permanecer na infertilidade da cidade; a relação entre os mortos e os vivos. Enfim, Jorge Andrade compreende esta dialética e com ela o trágico, que está condicionado historicamente a esse novo contexto capitalista.

A compreensão da ordem e da desordem em nossa era é pressuposto para o entendimento de um efeito trágico: não é a mensura da dor ou da desgraça que produzem o trágico; mas o entendimento de que, relacionando determinado acontecimento a uma ordem com ele vinculada, é possível sentir o trágico como uma experiência humana:

A ação trágica não é [...] a confirmação da desordem, mas a compreensão, a experiência e a resolução dessa desordem. Em nossa

própria época, esta ação é geral e o seu nome usual é revolução. Temos de ver o mal e o sofrimento na desordem efetiva, que torna necessária a revolução, e na luta desordenada contra essa desordem [...] Nós, no entanto, seguimos a ação em sua totalidade: não apenas o mal, mas os homens que lutam contra o mal; não apenas a crise, mas a energia que ela libera, o espírito que nela nos é dado conhecer (WILLIAMS, 2002, p.114).

Jorge Andrade, em *Pedreira das Almas*, mostra-nos um pouco da história do passado brasileiro, refletindo, em sua obra, uma preocupação com a emancipação do povo de um quadro de injustiças sociais e abusos. O corpo insepulto é o cadáver do passado que ainda incomoda o tirano (o novo Creonte), bem como suas vítimas (Mariana). Como em uma boa tragédia, que faz ruir as velhas concepções, com seu caráter renovador, Gabriel representa a superação desta crise (o homem que lutou com o *mal*), e este leva consigo o povo de *Pedreira* às terras férteis do Planalto.

Este projeto ideológico repercute também em seu processo criativo. Inquieto e preocupado com a sistematização de suas peças em *ciclos*, o dramaturgo reescreve duas vezes esta peça, repensando seu ofício, a todo o momento. É esse processo de reescritura da peça que aponta para uma modulação do efeito trágico, da primeira versão, de 1957, até a última, de 1970.

# **CAPÍTULO III**

## ***PEDREIRA DAS ALMAS E A CRÍTICA: OSCILAÇÕES, CONTRADIÇÕES E NOVAS PERSPECTIVAS***

### **1 A relevância da crítica**

**P**ara o surgimento de um sistema literário sólido e organizado, são necessários os seguintes elementos: um conjunto de produtores literários (autores); um conjunto de receptores (leitor/crítica); e um mecanismo transmissor (a linguagem formalizada em obras). Os autores elaboram artisticamente suas obras, e os leitores assumem o papel de receptores dessa matéria estética. Esta, por sua vez, apresenta-se como

mediadora entre o autor e o público, este é mediador entre o autor e a obra, na medida em que o autor só adquire plena consciência da obra quando ela lhe é mostrada através da reação de terceiros. Isto quer dizer que o público é condição do autor conhecer a si próprio, pois esta revelação da obra é a sua revelação. Sem o público, não haveria ponto de referência para o autor, cujo esforço se perderia caso não lhe correspondesse uma resposta, que é definição dele próprio (CANDIDO, 2000, p.45-46).

A relação entre escritor e público é íntima, necessária e, organicamente, ativa: há a atuação de um sobre o outro na consolidação do processo literário. Para que haja esta correlação, faz-se necessário que a obra seja aceita pelo público, e, com isso, a posição do escritor passa a ser valorizada, justificando seu ofício socialmente. Esta aceitação forma uma opinião literária sobre a obra, e esta passa a receber uma maior

ou menor valoração, tendo em vista o grau de subjetividade envolvido na recepção de qualquer fenômeno artístico. De acordo com Antonio Candido,

um público se configura pela existência e natureza dos meios de comunicação, pela formação de uma opinião literária e a diferenciação de setores mais restritos que tendem à liderança do gosto – as elites. O primeiro fator envolve o grau de ilustração, os hábitos intelectuais, os instrumentos de divulgação (livro, jornal, auditório, etc.); o segundo e o terceiro se definem automaticamente, e aliás acabam de ser sugeridos (2000, p.77).

Está no público o lugar da crítica; contudo, com uma observação: o crítico é um leitor especializado, com domínio sobre ferramentas teórico-metodológicas diversas do leitor, dito, comum. Seu papel é compreender o fenômeno, enxergando o grau de comprometimento dessa obra com a realidade que lhe circunda. De acordo com Massaud Moisés (1999), a palavra “crítica” (do grego *krínein*) traz o sentido de “julgar”, ou seja, atribuir valoração a algo:

o ato de criticar envolve, fatalmente, o de julgar, como atesta a origem do vocábulo “crítica”. Se por julgar se compreender a formulação de juízos de valor, infere-se que a crítica mergulha raízes na idéia de valor, ao menos como derradeira instância: o ofício do crítico tem por meta a fundação de uma escala de valor entre as obras que compõem a literatura de um povo. Admitindo-se o valor como a relação entre o crítico e a obra, depende-se a relatividade do ato crítico: o valor se acha não no objeto do conhecimento, nem no sujeito que o pratica, mas na relação que ambos estabelecem. Inconstante por natureza, o valor se mostrará pertinente à medida que resistir às provas em contrário (p.130).

A crítica, desta forma, funciona muito bem como bússola norteadora das inquietações dos demais leitores, ao dar suporte a algumas questões de entendimento da obra. Os textos produzidos pelos críticos acabam convertendo-se em um auxílio secundário à leitura no embate do leitor com a fonte primária. Mas, nem por isso, perde o caráter criador, tendo em vista que o labor da crítica é compreendido como uma atividade de reflexão constante sobre os vários fenômenos em que a arte está implicada.

Há várias posturas e processos metodológicos que podem ser adotados pela crítica: pode-se adotar o critério de que “o valor e o significado de uma obra [dependam] de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto [constitua] o que ela [tem] de essencial” (CANDIDO, 2000, p.04); em sentido oposto,

pode-se “mostrar que a matéria de uma obra é secundária, e que a sua importância deriva das operações formais postas em jogo” (CANDIDO, 2000, p.04), tornando a obra independente dos condicionamentos sociais. Em um momento, tem-se a supervalorização de aspectos da realidade; no outro, a desconsideração plena da relação que a obra assume com o seu contexto social. Na verdade, o mais acertado processo crítico é aquele que une, articula, integra

o texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno* (CANDIDO, 2000, p.04).

O estudo dos fatores meramente externos é tratado pela sociologia da literatura. A crítica literária dedica-se a analisar o íntimo das obras, percebendo quais fatores externos agem na “organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar” (CANDIDO, 2000, p.05). Deve, pois, o crítico identificar se o fator social é apenas matéria capaz de ventilar o processo criador do autor, ou se, mais que isso, torna-se elemento formalmente constituído na essência da obra. Quando encontramos o elemento social (externo) formalizado na obra, assumindo função estética (interna), o trabalho de análise-interpretação, se bem realizado, sai do âmbito da sociologia e assume realmente as dimensões da crítica. Este, segundo Candido, é o caminho mais salutar para o crítico.

O estudo da obra literária pode assumir várias preocupações: quando se estuda os princípios e as categorias da literatura, está-se no campo da teoria literária; quando se valorizam as obras de arte concretas, através de método de observação, está-se na seara do criticismo literário e da história da literatura. Embora haja tentativas de compreender e isolar estes procedimentos analíticos, o ideal para a realização da crítica é compreender a “interpenetração mútua da teoria e da prática” (WELLEK, WARREN, 1969, p. 49), para se alcançar o todo indissolúvel existente na obra. Este esforço de isolamento produziu: o historicismo (que aflorou no século XIX), entendido como o método de “penetrar no espírito e nas atitudes dos períodos passados e aceitar os seus padrões, sem a intrusão das nossas opiniões prévias” (WELLEK, WARREN, 1969, p. 50); bem como o relativismo crítico, em que cada

época é compreendida como uma unidade contida em si mesma, não estabelecendo relação a nenhuma outra realidade. Nenhuma dessas tentativas é entendida como saudável ao labor da crítica. Perseguir o real significado da obra é interpenetrar nas diversas realidades e travar relações com o passado ao qual a obra está presa e com a contemporaneidade da crítica, sem, contudo, isolá-los, mas, isto sim, entender como um processo cumulativo, sendo importantes todas as críticas já realizadas.

Estas são as considerações gerais sobre o papel e a relevância da crítica literária. No caso da análise do material crítico acerca de *Pedreira das Almas*, por se tratar de uma obra dramática, acrescentem-se outros elementos que merecem relevo no entendimento desta obra. Somam-se ao texto propriamente dito: a encenação (incluindo-se aqui a direção, o figurino, a música, a iluminação) e, principalmente, o trabalho de ator. De acordo com Jean-Pierre Ryngaert,

o texto e a representação estão ligados por relações complexas que a dramaturgia tenta deslindar. A partir do interior do texto, esta procura considerar as possibilidades da passagem ao palco e, a partir do palco, estudar as modalidades de passagem ao público. Procura portanto compreender o estatuto de cada texto e com ele criar representações, reais ou virtuais (1996, p.04).

A teatralidade deve ser alcançada mediante a articulação do texto com a representação. É possível se ter um texto “bem feito” e não conseguir uma boa recepção do público. Bem como é possível haver uma supervalorização da encenação (inclusive, indo ao palco peças sem texto dramático puro, como ocorreu, sobretudo na década de 1960, na qual houve a valorização do corpo em detrimento do texto). O que não se pode perder de vista é que nenhuma representação, por mais completa que seja, é capaz de esgotar os sentidos escondidos no texto, mas cabe a ela “a responsabilidade de revelar sua teatralidade e, na maior parte do tempo, ao espectador a tarefa de encontrar aí seu alimento” (RYNGAERT, 1996, p.17).

No tocante ao material crítico sobre *Pedreira das Almas*, verificaremos posturas bem diversas e, por vezes, conflitantes: uns enaltecerão o texto, outros reclamarão da encenação e, alguns encontrarão, tanto no texto quanto na encenação, problemas.

A análise deste material crítico nos permitirá compreender a complexidade que permeia a recepção de uma obra de arte, em especial, de uma peça teatral. A compreensão sobre a teoria dos gêneros literários se mostrará heterogênea, tendo em

vista que a obra suscitará na crítica reflexões sobre os conceitos de tragédia, épica, lírica e, sobretudo, sobre o drama. Ryngaert acrescenta que “o teatro contemporâneo, em sua maior parte, ignora os gêneros. Os autores escrevem ‘textos’, raramente rotulados como cômicos, trágicos ou dramáticos” (1996, p.9).

Como *Pedreira das Almas* possui três versões, bem como três encenações, a que a crítica se refere, esse material será organizado de acordo com a referência a elas<sup>5</sup>, tendo em vista as alterações realizadas pelo autor, muitas delas sob forte influência da crítica. Identificaremos, neste processo, as inquietações de um autor em busca do aprimoramento da forma artística, e mais, as dificuldades de enquadrar um drama moderno em qualquer classificação tradicional sobre traços estilísticos. Vale à pena destacar que, no tocante ao teatro, quase sempre, a crítica declina seu olhar para o espetáculo, o que não deixa de ser um auxílio para o entendimento sobre a concepção estética da dramaturgia.

## **2 Não era a hora de *Pedreira* ir ao palco: 1958 - 10º Aniversário do TBC**

Escrita em 1957, a primeira versão de *Pedreira das Almas*, fora encenada, pela primeira vez, em São Paulo, no TBC, como comemoração do 10º aniversário do teatro, em 20 de novembro de 1958<sup>6</sup>.

Nesta versão, o coro figurava como personagem, representando o espírito da cidade, sem, contudo, firmar-se como ente autônomo: “se o coro não se impessoaliza na voz uníssona de uma só personagem, representativa do espírito da cidade, não chega também a desdobrar-se em seres de vida autônoma, desligados umbilicalmente do grupo” (MAGALDI, s.d, p.217). Como se conclui, Magaldi não encontra problemas em haver na peça, estruturalmente, o elemento do coro. Neste mesmo entendimento, encontra-se Alberto D’Aversa: “a última e mais difícil tarefa foi a de inventar uma

<sup>5</sup> Parte desse material crítico consta nos anexos.

<sup>6</sup> Essa montagem teve como diretor Alberto D’Aversa, como cenógrafo Mauro Francini, como figurinista Darcy Penteado, como diretor de cena Alberto Nuzzo, e como diretor musical Diogo Pacheco. No elenco, estavam: Fernanda Montenegro (Mariana); Leonardo Villar (Gabriel); Dina Lisboa (Urbana); Sérgio Britto (Padre Gonçalo); Ítalo Rossi (Vasconcelos); Oscar Felipe (Martiniano). Havia um coro das mulheres de *Pedreira*: Nathalia Timberg; Carminha Brandão; Berta Zemel; Gledy Marise; Lea C. Barnett; Cecília Carneiro; Mylene C. Pacheco; Vera Barbosa Ferraz. Como soldados: Fernando Torres; Francisco Cuoco; Raul Cortez; Altamiro Martins; Vinicius Salvadori; Alberto Nuzzo. Como figurantes do povo de *Pedreira*: Érika Falken; Claudia Deserti; Gustavo Pinheiro; Yola Maia; Vera V. Azevedo; Aduino Lopes; Luiz Braz; Paulo Pinheiro; N.P. Luz; Williams Ricardi; Victor Jamil; Dante Augusto. Como escravo Supriano: José Egydio. Na figura de um escravo: Virgílio Carlos.

solução para o coro concebido pelo autor como múltipla individualidade, personagem ativo e operante, consciência e ‘humus’ de todos os sentimentos que desencadeiam o conflito” (Programa de *Pedreira das Almas*, 1958). Contudo o próprio diretor alerta para a possibilidade de desinteresse do leitor, quando diz que “o discurso neste ponto torna-se complexo e talvez para o leitor pouco interessante” (D’AVERSA, 1958, p.51).

Para Diogo Pacheco, ao ler a peça, o coro não se apresentava como tradicional; era algo novo, que saía da esfera de narrador e passava a participar ativamente do drama:

Não se tratava de um coro trágico tradicional ou convencional. Era algo novo. [...] Esse coro não é pois um mero comentador, tem forte participação dramática, e nele as individualidades não se anulam, mas se intensificam. Como diálogo, evocação lírica cheia de angústia, ou ainda imprecação, o texto no coro do segundo ato, passeia pelas vozes de ambos os grupos em que está dividido, os quais ora falam juntos, ora separados, e às vezes, entrecortados por uma voz solista (Mariana). É uma técnica de estruturação diferente da do primeiro ato em que as frases se fragmentam, de boca, em boca (Programa de *Pedreira das Almas*, 1958).

Décio de Almeida Prado vê na presença do coro uma reminiscência do teatro grego, sem contudo, atribuir-lhe valor negativo: “são inúmeras as voluntárias e involuntárias reminiscências gregas: o coro, as personagens sem variedade psicológica, talhadas num só bloco, os contrastes nítidos, com réplicas rápidas e cortantes que se entrecruzam” (PRADO, 2002, p.107).

A opinião da crítica da revista *Anhembi* é bem diversa destas, ponderando que, em dados momentos, houvesse substituição do coro por alguns personagens, confessando que este recurso não era de bom tom para as peças modernas:

Se há objeção que possamos fazer a esta grandiosa “*Pedreira das Almas*” consiste ela de certo no emprego do coro. Confessamos de início que esse emprego nunca nos agradou em peças modernas. Também nesta, não lhe sentimos a necessidade profunda, nem a sua integração na tragédia, como acontece no teatro grego, de que era a própria essência [...] criado pelo teatro grego, abandonado depois, o coro veio tornar-se com o tempo simples reminiscência pedido de empréstimo ao passado, como é fácil perceber-se seja nas peças de O’Neill seja nesta tragédia de Jorge Andrade (ANHEMBI, 1959, p.35).

A forte utilização do coro provoca comentários diversos nos críticos: desde a aceitação deste elemento cênico a sugestões de radicais alterações. O que é relevante

observar é que há juízos de valor diversos para o mesmo objeto artístico: a crítica contemporânea à peça tenta compreender a obra e não encontra respaldos teóricos sólidos, havendo oscilação acerca da classificação da peça.

Afinal, seria o coro um traço tradicional da tragédia clássica, ou estaríamos diante de uma estética nova, na qual o coro assume, ora funções deliberadamente narrativas, ora compartilha da trama? Este é a problemática da forma do drama moderno que, com sua evolução, incorporou todos os demais gêneros flexibilizando a rigidez da teoria clássica. E esta percepção tanto faz parte do universo criador do autor quanto está vivo no pensamento do crítico.

Alberto Guzik, Bruna Becherucci e Sábato Magaldi encontram na peça fortes traços épicos, observados na extensão de algumas rubricas e, principalmente, na nova dimensão que o coro recebe, com um forte tom narrativo.

Becherucci, ao enfatizar em sua crítica para o surgimento de um novo teatro em *Pedreira*, destaca inovações estilísticas na obra:

A sua peça é riquíssima em conteúdo; de sentimentos humanos contrastantes entre si e emoções individuais e coletivas, há fartura em “Pedreira das Almas”. O que levou, a nosso ver, às inovações a que acenamos, foi a necessidade artística e humana de dar a esta sua tragédia dos mineiros um tom de epopéia. No plano da epopéia de um povo colocam-se de fato grandes êxodos, as grandes revoluções de que esta peça colheu um episódio (BECHERUCCI, 1959, p.38).

Guzik também atesta o tom épico dado ao texto: “formidável painel épico sobre o fim do ciclo da mineração e o início do ciclo agrícola do café” (1986, p.169).

Sábato alimenta essa discussão, destacando que, pelo conteúdo histórico apresentado na peça e pela polidez na linguagem, *Pedreira* adquire feições de uma verdadeira épica: “o texto resulta épico, representativo da aventura contínua que tem levado os homens a amanhar terras desconhecidas” (s.d, p.214). Segue o crítico constatando para um “tom excessivamente declamatório e solene do desempenho” (*apud* GUZIK, 1986, p.170).

Assim como na temática (o fim dos veios auríferos e o início do ciclo do café), que trata de um período de transição, alguns críticos entendem que, também, em forma, a peça apresenta-se transitória. O próprio Alberto D’Aversa intitula um artigo sobre a peça, chamando-o de “Por um teatro de expressão”, devendo ser entendido “expressão” não como sinônimo de expressionismo, mas como algo realmente novo, que expressa a matéria humana de forma diferente dramaticamente:

Afirmo e tomo toda a responsabilidade em sede estética que com *Pedreira das Almas* nasce para a dramaturgia brasileira, uma nova forma de teatro que chamarei “teatro de expressão” para não confundir com “expressionismo”, por quanto pela primeira vez se propõe uma linguagem que, sem renunciar a uma felicidade poética é, ao mesmo tempo exemplarmente teatral, impondo aos intérpretes uma seriedade não só filosófica – aqui filosofar quer dizer cultura – mas também humana porque poesia é, antes de mais nada, presença do humano (Programa de *Pedreira das Almas*, 1958).

Bruna Becherucci também enxerga na peça um “teatro novo” (1959, p.38). Talvez seja interessante pensar que o novo a que se referem os críticos seria a assimilação formal do conteúdo social representado. Ou seja, como nos ensina Szondi, enquanto uma nova forma de expressão não eclode, o autor vale-se das formas existentes para a tessitura do conteúdo a ser posto em cena. Representar conteúdos novos por formas já canonizadas gera o que o crítico chama de *contradição* entre a forma de expressão e o conteúdo. Isto é tão singular em *Pedreira* que é comum encontrarmos contradições no mesmo artigo composto pelo diretor desta primeira encenação. Embora, D’Aversa acredite que se trata de algo novo, não nega seu tradicionalismo:

Estamos firmemente convencidos que com “Pedreira das Almas” encontramos-nos diante da primeira tragédia do teatro brasileiro, tragédia escrita em cânones aristotélicos – com respeito as 3 unidades é quase absoluta – e não subordinada aos limites de uma poética, ao contrário, enriquecida da consciente presença de tais limites, escrita numa linguagem onde o cotidiano se transforma em heróico por virtude da poesia (Não será este o ponto de partida para um teatro épico confiado à poesia e não ao método?) (Programa de *Pedreira das Almas*, 1958).

Este questionamento final, definitivamente, problematiza os aspectos formais da peça. O que se verá, sobretudo com a encenação de *Eles não usam black-tie*, é exatamente a eclosão do teatro épico no Brasil. Iná Camargo Costa (1996) atenta muito bem esse novo rumo do teatro brasileiro. Afirma a autora que, com a crise do drama burguês, os dramaturgos passaram a experimentar e desenvolver um renovado repertório técnico para dar conta de formalizar os novos conteúdos que não se continham mais no drama burguês (Cf. COSTA, p.22). O assunto da greve, abordado em Guarnieri, não se acomoda bem na forma do drama propriamente dito,

e, por esta razão, o autor passa a utilizar recursos não-dramáticos, para trazer à cena o novo conteúdo social: o proletariado.

No caso de *Pedreira*, os críticos apontam traços épicos por perceberem a dificuldade de se realizar, na forma dramática, o conteúdo representado. A narração (nas rubricas e também no tom do coro), traço épico por excelência, apresenta-se de fato no decorrer do texto. Percebam esta rubrica, que, nas versões seguintes, fora sendo reduzida:

*(Enquanto Gabriel e Mariana desaparecem, à esquerda, o povo sai da igreja e espalha-se pelo largo; algumas pessoas ficam na escadaria, outras permanecem no adro. Formam grupinhos e correm, muito excitados, de um lado para outro. A princípio, dão a impressão de um enxame de abelhas. Seus comentários têm a forma de uma conversa entre comadres à saída das missas. São palavras em pizzicato; conversas simultâneas em forma de um coro fragmentado. Divididos em dois ou três grupos, falam ao mesmo tempo, de tal forma, como se um continuasse ou respondesse o que o outro acabou de dizer. Às vezes, se exaltam e, em coro, respondem uns aos outros. Esses grupos porém, não podem ficar isolados, formando blocos; quando falam em conjunto devem estar esparramados pelo largo, confundindo com os contrários. É necessário que se dê a impressão de que cada um está respondendo, ao mesmo tempo, a pessoas diversas e em diversos lugares)* (ANDRADE, 1958, p.16-17).

Uma rubrica relativamente longa, para as peças andradianas, com um tom fortemente narrativo, além, é evidente, das precisas indicações para a encenação. Na versão de 1960, e também na versão de 1970, houve uma forte redução desta didascália:

*(Enquanto Gabriel e Mariana desaparecem, à esquerda, o povo sai da igreja e espalha-se pelo largo; algumas pessoas ficam na escadaria, outras permanecem no adro. Formam grupinhos e correm, muito excitados, de um lado para outro. Seus comentários têm a forma de uma conversa entre comadres à saída das missas.)* (ANDRADE, 1960, p.29-30).

Parece evidente que a crítica fez Jorge Andrade refletir sobre seu próprio veio artístico, e fez algumas concessões, como a redução da intervenção do coro e a diminuição de algumas rubricas. A forma de *Pedreira* parecia carecer de certa maturidade: a linguagem era vista para alguns como solene; a intervenção do coro era entendida como desnecessária à ação dramática; o fato de abordar a saga de um povo

provocava críticas nos sentido de um entendimento de tratar-se a peça de uma matéria épica.

Mais um exemplo de oscilação, acerca da classificação da peça, pode ser encontrado no já citado artigo da revista Anhembi: “o drama ou, melhor, a tragédia de Jorge Andrade” (ANHEMBI, 1959, p.34).

O fato é que a peça não logrou êxito, por várias razões que merecem ser levantadas, além das já mencionadas. Alguns disseram, inclusive que houve falta de compreensão do público em detrimento da parca cultura da platéia. (Ibidem, p.38).

Para a maioria dos críticos, o maior problema encontrado estava na representação, e não no texto propriamente dito. De acordo com Alberto Guzik, em virtude da riqueza de temas e sugestões contidas no texto, não há encenação alguma satisfatória com base no texto de *Pedreira*. Para ele, as encenações deixam a desejar:

A despeito dessa riqueza de temas e sugestões, D’Aversa não foi feliz na encenação de *Pedreira das Almas*. É oportuno observar que desconheço uma encenação plenamente satisfatória da tragédia. As diversas montagens amadoras de que foi objeto [...] sempre ficaram aquém do texto, por insuficiências variadas [...] A versão que a ela deu Alfredo Mesquita, na Escola de Arte Dramática, em 1963, não pretendia esgotar suas possibilidades mas servir como exame de alunos; se era possível sentir nela alguma vibração, faltava-lhe pulso firme na direção e o trabalho resultava túbio. Uma leitura mais recente, encenada com paixão por Teresa Thiériot, foi sufocada pelo elenco insatisfatório e pela cenografia francamente infeliz. Aliás, a dimensão da idéia de Jorge Andrade não encontrou um cenógrafo que a interpretasse adequadamente (1986, p.170).

Os críticos seguem, em sua maioria, este entendimento, atribuindo, não ao texto, mas à encenação da peça, o fracasso impensável da estréia. Para Bruna Becherucci, houve excesso de preocupação formal na representação, de tal sorte, que as contribuições fluíram para o excesso:

Infelizmente, parece-nos lícito responder que preferíamos “Pedreira das Almas” sem enfeites. Porque não necessita disso. E porque esses adornos obrigaram a direção a um tom um pouco acima do normal, um tom de tragédia meio cantada e meio declamada, que pouco diz a um público moderno. Esse tom “um pouco acima do normal” obrigou os intérpretes a descer “um pouco abaixo” do nível seu nível de costume. Nem a excelente, enérgica Fernanda Montenegro, nem a experimentada Dina Lisboa, nem o comedido Sérgio Britto, nem Ítalo Rossi, que tantas vezes nos pareceu nascido para o palco, nem o vigoroso Villar, nos convenceram completamente, incondicionalmente, como já tem acontecido (1959, p.40).

Décio de Almeida Prado encontra, também, problemas na encenação da peça. Destaca que se trata de uma “peça poderosa”, mas que isso não foi muito bem entendido pelos atores na encenação:

A encenação tem, contudo, os defeitos de suas qualidades. Tendendo para o heróico, nem sempre foge a certo formalismo, a certo hieratismo que deixa de humanizar o texto. A representação não cresce, não tem momentos de repouso: mantém-se de princípio a fim no auge da intensidade. Os atores, com a consciência de enfrentar um texto de valor incomum, não afrouxam a tensão, não ousam se mostrar mais naturais (2002, p.109).

A poesia muito forte e a compreensão de que em *Pedreira* tudo era árido, acabou por levar a um tom “excessivamente solene”, fato que o público não entendeu. Ficando em cartaz por 2 meses, a peça converte-se em prejuízo para Franco Zampari, agravando a crise do TBC: “Zampari afastado, em cartaz [...] uma peça que não sensibiliza o público e, a maior das ironias [...] o futuro da casa dependente da demorada burocracia de um empréstimo governamental” (GUZIK, 1986, p.172).

Há uma suave discordância destas opiniões acima com a os apontamentos da revista Anhembi. Para esta revista, o coro pode até ter atordoado o público, mas não se encontra nisso o problema da má recepção de *Pedreira*. Enfatiza-se a relevância da direção e da cenografia, e afirma que, o problema que permeia a peça concentra-se no público:

A maior falha deste belo espetáculo [...] foi a absoluta incompreensão do nosso público pela significação não só teatral como cultural e artística da peça. Como alguém disse – e com toda razão – o nosso teatro progrediu depressa demais. Por isso mesmo o público não conseguiu seguir-lhe a rápida ascensão, esse nosso público que ainda se encontra na fase em que se dá valor – ai de nós – às pseudo-comédias que fazem rir à custa de sandices e imoralidades (1959, p.37).

Não culpa, assim, a direção nem a encenação. Condena de forma ríspida o gosto teatral do público. Longe de encontrar um real culpado (se é que há), o fato é que a crítica atribui, em sua grande maioria, mais responsabilidade ao espetáculo do que propriamente ao texto. Parece comum, tirando algumas observações formais, que o texto de *Pedreira* é digno de grande valor estético. Vale à pena, não para solucionar,

mas para problematizar um pouco mais, serem citadas as lições de Ryngaert sobre as relações entre texto e representação, tendo em vista os comentários dos críticos:

Um bom texto de teatro é um formidável potencial de representação. Esse potencial existe independentemente da representação e antes dela. Portanto, esta não vem completar o que estava incompleto, tornar inteligível o que não o era. Trata-se antes de uma operação de outra ordem, de um salto radical numa dimensão artística diferente, que por vezes ilumina o texto com uma nova luz, por vezes o amputa ou o encerra cruelmente. Uma encenação ruim de um texto contemporâneo prejudica-o por longo tempo, se não para sempre, por ele não gozar da reputação de obra-prima que o protegeria e por ser difícil deslindar as responsabilidades de um fracasso (1996, p.25).

Parece-nos justo afirmar que, no mínimo, longe de minimizar a magnitude do texto de *Pedreira*, a exposição ao público (aqui, principalmente, a crítica), através da representação, trouxe à tona possíveis imperfeições que, direta ou indiretamente, comprometeram a encenação. Preocupado com o pensamento da crítica e ciente do fracasso que fora a peça, Jorge Andrade se viu forçado a revisitar seu texto, aceitando, ao que tudo indica, que não era hora de *Pedreira* subir ao palco:

A *Moratória* e a *Vereda* estavam prontas antes da montagem. A *Pedreira* não estava. Quando subiu à cena em 1958 [...] eu senti durante os espetáculos, e depois lendo as críticas e avaliando as reações da platéia, que ela ainda não estava terminada. Então retomei a peça e trabalhei muito. Na remontagem, 19 anos mais tarde, é que o texto era definitivo. Mas ainda: o TBC na tinha estrutura cênica, não tinha palco para levar a *Pedreira*. E a peça não foi entendida na ocasião, como direção e como interpretação [...] toda concepção estava errada, e partia de uma peça que não estava pronta. Mas a remontagem me satisfez inteiramente (ANDRADE *apud* ALBISSÚ, 1997, p.60).

Diante desta confissão, feita pelo próprio autor, clareiam-se os pormenores que ficaram escondidos no insucesso da peça. É possível, então, compreender esta primeira versão como, de fato, de transição para o que virá mais tarde.

### **3 Um tom menos solene: alterações formais em *Pedreira* (1960)**

Diante das sugestões proferidas pela crítica, Jorge Andrade empreende-se em nova empreitada: aliviar o tom excessivamente sério de *Pedreira*. Uma das primeiras

coisas que realiza é a redução do coro, considerado por alguns (Cf. AZEVEDO, 2001, p.114), justamente, o que havia de mais épico. O coro, que antes configurava mulheres de luto, passa a ser representado pelas personagens Elisaura, Clara, Genoveva e Graciana, o que acabou deixando o coro mais controlado. Na versão de 1958, encontra-se a seguinte configuração do coro:

1° GRUPO – Por que havemos de continuar?  
 2° GRUPO – Porque é nossa cidade!  
 1° GRUPO – (*Frase dividida e espalhada*) E passaremos / o resto / da vida / guardando / cemitério, / quando / sabemos / que há / terras / distantes / que são boas / e que / podem / ser nossas?! (ANDRADE, 1958, p.17).

Na versão de 1960, esses cantos, divididos por grupos, acabam ganhando nova dimensão nas vozes das personagens:

MULHER – Acaba de lutar por ela!  
 CLARA – Por que havemos de continuar?  
 GRACIANA – Porque é nossa cidade!  
 CLARA - E passaremos o resto da vida guardando cemitérios?  
 ELISAURA – Cemitérios onde repousam teus antepassados!  
 GENOVEVA – Se for necessário, arrancamos essas lajes e os levaremos (ANDRADE, 1960, p.31).

O emprego deste recurso – personalizar as vozes do coro – propiciou maior consistência aos diálogos. Em várias passagens, o coro transforma-se em diálogo. No segundo quadro do Primeiro Ato, a versão de 1958, assim apresentava-se:

VASCONCELOS – Não ameaço a vida de ninguém. Estou esperando, dona Urbana. A paciência tem limites!  
 1° GRUPO – (*Pizzicato*) Urbana! / Não destrua / nossa esperança / de partir / já não podemos / mais viver / aqui!  
 MARTINIANO – (*Suplicante*) Mamãe!  
 2° GRUPO – Fale / Urbana / Não deixe / serem processados / condenados / e dispersos / os homens / da cidade!  
 (*Os soldados entreolham-se admirados. Vasconcelos presente a resistência*)  
 VASCONCELOS – Esta resistência pode custar caro a seu filho, dona Urbana.  
 URBANA – (*Aflita*) Quero saber o que será feito de Gabriel? (ANDRADE, 1958, p.40-41).

Nesta nova versão, há a substituição deste coro, neste momento da trama, por Clara, Mulher e Graciana, que dialogam:

VASCONCELOS – Não ameaço a vida de ninguém. Estou esperando, dona Urbana. A paciência tem limites!  
 CLARA – Urbana! Não podemos mais viver aqui.  
 MULHER – Não destrua nossa única esperança.  
 MARTINIANO - (*Suplicante*) Mamãe! Por tudo quanto é sagrado...  
 GRACIANA – Fale, Urbana! É a vida de seu filho.  
 MULHER – E dos homens que serão processados.  
 GRACIANA – Valem mais do que aquelas terras.  
 CLARA – (*Desesperada*) Urbana! Lembre-se da Bela Cruz!  
 VASCONCELOS – Esta resistência pode custar caro a seu filho, dona Urbana.  
 URBANA – (*Aflita*) Quero saber o que será feito de Gabriel.  
 (ANDRADE, 1960, p.63).

Jorge Andrade parece ter assimilado bem as críticas, e essas lapidações vão, gradativamente, permitindo ao texto maior fluidez, sem comprometer o curso da ação. O curioso é que, embora agora individualizado em personagens, o coro não deixou sua marca de coletividade. As falas são mais reclames do povo de *Pedreira* do que, propriamente, explicitação de sentimentos individuais. Assim, a dualidade existente inicialmente no coro, mantém-se. Basta vermos as falas de Clara e de Graciana: o dualismo se manifesta no desejo de ficar e na vontade de partir. Os excessos parece que foram amenizados, mas o autor não deixou que se perdesse a ambivalência tão característica no coro.

O trecho do texto mais modificado é, sem dúvida, o Primeiro Quadro do Segundo Ato. Neste há fortíssimo empenho do coro, traço amenizado na nova versão. Na primeira versão, aparece cerca de 15 vezes a intromissão do coro. Nesta nova versão, em virtude das alucinações por que passam as mulheres de *Pedreira*, preserva-se o tom fantasmagórico, mantendo o tom sombrio e assustador, como se as personagens guardassem a cidade dos invasores. Vejamos um breve exemplo que confirma a semelhança do tom. Embora em diálogo, ainda guarda em si a potencialidade sombria de uma poesia mística. Na versão de 1958, há um momento em que o coro atesta para a desgraça que se abateu sob a cidade, traduzindo no canto uma incompreensão sobre as injustiças humanas:

1° GRUPO – E partiremos,  
 2° GRUPO – abandonando uma terra  
 JUNTAS – sobre a qual se abateu um anátema terrível!

MARIANA – Uma região  
 1° GRUPO – onde os homens não se entendem mais!  
 2° GRUPO – onde a lei é intolerância!  
 JUNTAS – e a ordem um silêncio imposto! (ANDRADE, 1958, p.54).

Em semelhante tom, encontramos um diálogo entre Genoveva e Vasconcelos, na nova versão:

GENOVEVA – (*No mesmo tom das outras*) Faça Martiniano viver, Senhor!  
 VASCONCELOS – (*Atônito*) Como?!  
 GENOVEVA – Com maridos, noivos, filhos e pais acorrentados nas senzalas, tememos a sorte de Urbana, silenciada para sempre! Choramos, Senhor! Porque chorar se tornou nossa condição desde que sua vontade governa *Pedreira das Almas*! Porque somos nós, Senhor, que sofremos mais a revolução, suas leis, pobreza desta terra! São essas maldições que desesperaram os homens do vale, e os homens saem de nossos ventres, Senhor! (ANDRADE, 1960, p.82).

Estes são alguns exemplos que dão conta de mostrar a preocupação de Jorge Andrade com uma inovação formal. Enxergou, de fato, que a permanência do coro, como se encontrava na primeira versão, influenciou muito para a incompreensão do todo complexo de sua obra. Ao optar pelo diálogo, perde-se um pouco a solenidade que havia outrora. É evidente que a carga lírica permanece poderosa, e que, por vezes, os diálogos são meramente formais, funcionando mais como solilóquios, tendo em vista que se trata de mera verbalização, rodeada em dados momentos por incomunicações. Mas, e isto é notório, flexibiliza-se o texto, facilitando sua recepção.

Outras alterações, embora de menor relevo, valem ser mencionadas: enquanto que a primeira versão iniciava-se com um diálogo entre Mariana e Gabriel, nesta segunda versão, há a inserção de um novo diálogo, agora entre Clara e Mariana. Na rubrica inicial, o largo da igreja era intitulado de *Largo das Mercês*; isto some na nova versão. As reduções das rubricas, como já exemplificamos acima, são notórias. Em vários momentos (Segundo Quadro do Primeiro Ato e Primeiro Quadro do Segundo Ato), há a inserção de Clara, encaixada exatamente onde antes era o coro. Seria já um anúncio da preocupação de Jorge Andrade em articular suas obras em *ciclos*, tendo em vista que, na versão definitiva, Clara parte de *Pedreira* com Gabriel? Algo interessante para se pensar, pois em *A Moratória*, peça que sucede *Pedreira*, na organização do ciclo, o protagonista Joaquim menciona que seus antepassados eram de *Pedreira das Almas*: “JOAQUIM – (*Pausa*) Quando meus antepassados vieram de *Pedreira das Almas* para aqui, ainda não existia nada” (ANDRADE, 1986, p.124). Não

restam dúvidas de que essas alterações fazem parte de um projeto maior: enquadrar *Pedreira* no ciclo, publicado em *Marta, a árvore e o relógio* (1970).

#### **4 A hora e vez de *Pedreira das Almas*: a consolidação do ciclo de *Marta, a árvore e o relógio* (1970)**

Publicada em 1970, como parte integrante da obra *Marta, a árvore e o relógio*, a peça ganha sua definitiva versão, consagrando-se como um dos maiores textos da dramaturgia brasileira moderna. Dentre as várias alterações, estão: a substituição do nome de *Santa Luzia* (música cantada na igreja, logo no início da peça), para *Santa Marta*, o que costura *Pedreira* às demais peças do ciclo; a inclusão de referências à personagem Marta<sup>7</sup>:

(a) Feitas por Mariana em conversa com Clara:

MARIANA – Mas foi Marta quem nos convenceu... de que não devíamos continuar aqui. Pedras, lajes, túmulos... (*Olha a igreja*)... e só uma árvore, nenhuma espiga! Ouro, restou o das imagens e altares!  
CLARA – (*Evocativa*) Foi numa das viagens de Marta que meu pai ficou em *Pedreira* (ANDRADE, 1986, p.76).

(b) Feitas por Urbana, em diálogo com Padre Gonçalo:

URBANA – (*Retesada*) Foi aquela mulher! Cada vez que visitava o pai de Gabriel, alguma coisa acontecia em *Pedreira*.  
GONÇALO – Marta?  
URBANA – Ela mesma. E numa das vezes deixou aqui esse Manoel de Abreu. Gentina! (ANDRADE, 1986, p.83).

Houve também radicais alterações nas rubricas, e os cantos, embora ainda presentes, reduziram-se muito.

Torna-se clara, agora, a real motivação de tantas alterações por que passou o texto: sendo a terceira peça na ordem de criação, Jorge Andrade resolve voltar a ela para trilhar os caminhos do ciclo, atribuindo à *Pedreira* realce decisivo na constituição do ciclo do ouro (juntamente com *As Confrarias*, texto produzido apenas em 1969). Como a coletânea *Marta, a árvore e o relógio*, começa por esta última peça, *Pedreira* (a segunda peça da obra) figura como fundamental, por ser anterior,

<sup>7</sup> Esta inclusão será melhor analisada no próximo capítulo.

em feita artística a praticamente todas as demais peças (exceto *O Telescópio* e *A Moratória*).

Inúmeras foram as críticas que discorreram sobre esta versão definitiva: o que antes era incompreensão por parte de alguns, transfigura-se em perplexidade ante a excelência do novo texto.

Ele estréia nos palcos em 17 de maio de 1977 (18 anos após a primeira encenação), no Teatro Alfredo Mesquita, pelo Grupo Nacional de Comédia Sociedade Cultura LTDA<sup>8</sup>.

De acordo com Sábato Magaldi, em artigo publicado pelo Jornal da Tarde, em 03 de junho de 1977, “o texto de Jorge Andrade ganha uma candente atualidade” (p.40), atestando para uma renovação dos tempos, acrescentando, ainda, que “o espetáculo empostou-se numa linha humana que o aproxima do público de hoje” (p.40). O crítico parece estar convencido de que o “tom excessivamente declamatório” (impressão deixada pela primeira encenação) tornara-a, realmente, desagradável à crítica e ao público em geral. Neste mesmo artigo, Sábato confirma suas impressões sobre o texto, ao considerar que

o corte épico de Pedreira, com o lirismo de certas prefigurações do vale paradisíaco, incide no risco de um tom declamatório e enfático, no qual se perdeu totalmente a montagem de 1958. A retórica submergiu o espetáculo do TBC, dessorando inclusive o desempenho de excelentes atores. Com um elenco mais modesto, Teresa Thiériot afastou completamente o mal da ênfase, e obteve um resultado de ponta a ponta melhor (1977, p.41).

Os demais dizeres do artigo são só elogios à direção e à encenação da peça. Como mencionamos anteriormente, Alberto Guzik contraria os sabores que Sábato provou desta encenação, reiterando que tanto o elenco quanto a cenografia eram insatisfatórios.

Enquanto Sábato saboreia o gosto épico que ele sente da peça, a diretora dá um depoimento (datado de 20 de maio de 1977, portanto, anterior aos dizeres do crítico), admitindo ter concebido o espetáculo como uma tragédia:

---

<sup>8</sup> Com direção de Teresa Thiériot; cenografia e figurinos de Flávio Phebo; direção musical e músicas de Murilo Alvarenga. No elenco, estavam: Teresa Teller (Mariana); Mirtes Mesquita (Clara); Fernando de Almeida (Gabriel); Raimundo Matos (Padre Gonçalo); Cacilda Lanuza (Urbana); Edna Arantes (Elisaura); Stela Maia (Graciana); Maria Alice Costa (Genoveva); Marco Antonio Leão, Manfredo Bahia, Antonio Marcos Oliveira e José Ovídio (Homens do povo e soldados); Rildo Gonçalves (Vasconcelos); Paulo Catelli (Martiniano); Sérvulo Augusto (Músico).

Concebi o espetáculo como uma tragédia, mas um tragédia humana, onde os envolvidos são pessoas reais e não personagens de ficção. Assim, vejo o opressor ou a matriarca, sempre do ponto de vista humano e o espetáculo não está centrado nos protagonistas; mas sim no povo de Pedreira das Almas, do qual eles fazem parte. Um espetáculo que conheci como um ritual, uma verdadeira missa onde existe a paixão, a morte e a libertação (ou ressurreição do povo) e onde todos os atores são celebrantes.

Mesmo passando por três versões, o texto de *Pedreira* faz surgir as mais diversas formas de compreensão. Se houve significativa redução do coro, bem como das rubricas, o que há ainda de épico na peça? Talvez, seja mesmo o fato de que o conteúdo social representado necessite de outros elementos que não os necessariamente dramáticos: o fundo histórico existente na peça, a Revolução Liberal de 1842, tornando-se pano de fundo, não chega a funcionar como elemento dramático, apenas como tema a ser referido pelas personagens, o que, de fato, é uma característica épica. De acordo com Anatol Rosenfeld, citando os ensinamentos de Brecht, a diferença da forma dramática e da forma épica são, como principais: o caráter narrativo em oposição à atuação dramática; a possibilidade de forçar o espectador a tomar decisões, em contraste com o surgimento de emoções; e (o que se aplica muito bem ao caso de *Pedreira*) a compreensão de que o homem está em processo e não de forma fixa, como quer a dramática:

O homem não é exposto como ser fixo, como “natureza humana” definitiva, mas como ser em processo capaz de transformar-se e transformar o mundo. Um dos aspectos mais combatidos por Brecht é a concepção fatalista da tragédia. O homem não é regido por forças insondáveis que para sempre lhe determinam a situação metafísica. Depende, ao contrário, da situação histórica que, por sua vez, pode ser transformada. O fito principal do teatro épico é a “desmistificação”, a revelação de que as desgraças do homem não são eternas e sim históricas, podendo por isso ser superadas (2004, p.150).

É inegável que a matéria social trazida à cena em *Pedreira* nos faça refletir sobre a real condição humana. Ao tratar o tema do liberalismo, associado à questão da mineração, o autor faz-nos pensar sobre o passado histórico brasileiro. Não são fixas as personagens; elas são percebidas através de uma dinâmica social profundamente densa.

Se compreendermos *Pedreira* como sendo um drama épico, o que dizer àqueles que a entendem como uma tragédia? Como vimos no Capítulo I, não é mais

possível se pensar em tragédia aos moldes gregos, tendo em vista que a experiência do trágico vivida pelos helênicos é ímpar. O que se convencionou chamar de tragédia, na modernidade, é aquilo que está associado aos sofrimentos demasiadamente humanos. O trágico seria, portanto,

esse sentimento estende-se até uma posição comum: a nova consciência trágica de todos aqueles que, horrorizados com o presente, estão, por essa razão, firmemente comprometidos com um futuro diferente: com a luta contra o sofrimento aprendida no sofrimento: uma exposição total que é também um envolvimento total. Sob o peso do fracasso, em uma tragédia que poderia ter sido evitada, mas que não o foi, essa estrutura de sentimento luta agora para se formar. Contra o medo de uma morte geral, e contra a perda de conexões, um sentido de vida é afirmado – aprendido mais intimamente no sofrimento do que jamais o foi na alegria – uma vez que as conexões tenham sido feitas. (WILLIAMS, 2002, p. 263).

Não são admitidas mais, na contemporaneidade, idéias fatalistas sobre o destino do homem. A tragédia burguesa, quebrando o fatalismo da tragédia grega, tira de cena os heróis distantes e de estirpe aristocrática e põe em seu lugar a classe burguesa e seus anseios. Na evolução do entendimento de tragédia, é possível compreendermos uma obra como tal, desde que concentre nela uma experiência social em constante problematização com a experiência pessoal. Ou seja, as relações travadas entre as forças sociais e os anseios mais íntimos do indivíduo. É este desajuste, este impasse, que torna a matéria potencialmente trágica. O efeito trágico pode ser condensado na dialética do aniquilamento e salvamento, perfeitamente visível em *Pedreira*.

Muitas das críticas farão uma ponderação, ao conceituar o novo texto como sendo uma tragédia. Em geral, como temos visto, há oscilações entre algo novo e algo clássico, o que reforça a inquieta postura da crítica em compreender a crise das formas do drama e suas sutis implicações.

Em um artigo do Jornal da Tarde, intitulado “Nesta peça, as mulheres conseguem modificar a sociedade”, datado de 30 de junho de 1977, tem-se a seguinte afirmação: “embora a peça seja uma tragédia semelhante às tragédias gregas clássicas, ela tem uma atualidade impressionante, na medida em que coloca em cheque uma situação de poder, de dominação e opressão ainda vigente no mundo contemporâneo” (p.15).

Carlinda Fragale Pate Nuñez aponta outras dimensões possíveis de serem extraídas da leitura de *Pedreira*. Além dos procedimentos do trágico e do épico, ela acrescenta uma retórica expressionista:

Dramaticamente, a peça equaciona, numa proposta revolucionária para a época, mas ainda hoje desafiadora para encenadores e teatros menos equipados, a junção de procedimentos do teatro trágico com prerrogativas do teatro épico brechtiano e de uma retórica visual expressionista: aqueles, dominando e criando uma ambientação tensa, de caráter eminentemente político-ideológico, na primeira parte do espetáculo; esses, gerando uma insustentável atmosfera lúgubre, soturna e maldita, que torna verossímeis e esperados os acontecimentos fantásticos com que a cidade troca o poder despótico da Coroa portuguesa pela submissão aos cadáveres dos antepassados ali enterrados (2003, p.478).

Teríamos como exemplos de cenas expressionistas a imagem dos corpos decompostos, as fortes descrições sobre a putrefação, a cena do coro das mulheres em delírio, encomendando as almas, a própria localização e arquitetura da cidade, os rochedos, as lajes dos túmulos.

Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo, em sua tese de doutorado intitulada *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*, de 2001, constrói uma interessante discussão sobre o expressionismo e o teatro épico na obra de Jorge Andrade:

O que Jorge Andrade combina em sua obra é a confissão expressionista com os recursos do teatro épico, até por sua concepção de luta política. Esses elementos sempre estiveram mesclados de maneiras diferentes, conforme o período da produção artística de Jorge. Décio de Almeida Prado chegou a dividir o ciclo Marta em “peças do eu” e “peças do mundo”, o que poderíamos traduzir como “peças de matiz mais expressionista” e “peças de coloração mais épica”. Nenhum outro autor brasileiro que escreveu entre os anos 50 e 70 fez como Jorge tal tipo de combinação. (2001, p.44).

A autora ainda traz um fantástico depoimento de Jorge Andrade, no qual ele deixa resvalar suas substanciais influências, Tchekhov, Eugene O’Neill e Arthur Miller:

Perguntamos quais seus autores preferidos. A resposta foi imediata: Tchekhov, Eugene O’Neill e Arthur Miller.

Por que esses autores?

[...] Penso que prefiro esses autores porque fizeram o teatro que gostaria de fazer. Todos eles, de uma maneira ou de outra,

influenciados pela realidade de seu meio, refletiam com maestria grandes problemas sociais. No primeiro, vemos desfilar diante de nós toda uma sociedade e, revelando-a, o autor se transporta para a pintura do humano, superando este meio, esta sociedade. Em Eugene O'Neill são as paixões. Servindo-se de sua própria vida, criou conflitos e tipos que nos aproximam de Ésquilo. E Arthur Miller? É preciso conhecer todo o trágico da desvalorização atual do homem para sentir a solidão de um ser humano num mundo que ele não pode compreender. A fuga à natureza; o afastamento nos coletivos objetivos; o valor da produção em massa e não daquele que produz; toda a agonia do homem que ama os outros e que não encontra nem pode encontrar correspondência a este sentimento [...] (*apud* AZEVEDO, 2001, p.50).

Anatol Rosenfeld também percebe o tom expressionista, alertando, inclusive, para a originalidade com que Jorge Andrade desenha seus quadros:

Com frequência transforma o palco em “espaço interno” da mente de personagens. O destaque dado à memória talvez tenha sido alimentada pela leitura de Proust. Todavia, os processos usados para evocar cenicamente as imagens da memória, embora inteiramente pessoais e de grande originalidade, são expressionistas provenientes de Strindberg, mas tarde adotados também de forma vária por Arthur Miller e Nelson Rodrigues. A arte de Jorge Andrade não tem, contudo, o cunho moralista do dramaturgo carioca, já que ele costuma relativizar e explicar aspectos morais à base de uma clara percepção social (1986, p.600).

Em um visão panorâmica, não se limitando à *Pedreira*, João Roberto Faria arremata todas as principais técnicas teatrais experimentadas por Jorge Andrade:

Nessas dez peças que aparecem ao longo de quase vinte anos de trabalho ininterrupto, o dramaturgo aprimorou o domínio das técnicas teatrais, experimentando principalmente as formas do realismo, do expressionismo, da tragédia clássica, da comédia, do metateatro, e do teatro épico [...] (FARIA, 1998, p.156).

Décio de Almeida Prado, em sua obra *O teatro brasileiro moderno*, publicado na década de 80, vê, por sua vez, uma passagem, nos dramas de Jorge Andrade, de um realismo para um expressionismo:

Os seus primeiros dramas são dos mais realistas que possuímos, não por retratar melhor a realidade, questão sujeita a infinitas interpretações, políticas, religiosas, filosóficas, porém por se inscrever num determinado programa estético. Mas tal realismo, de terceira ou quarta geração, tingindo desde o início do século por toques simbolistas (a maioria dos títulos de Jorge Andrade comporta duas

leituras, a literal e a simbólica, contamina-se progressivamente por efeitos expressionistas e teatrais (*apud* AZEVEDO, 2001, p.21).

Iná Camargo Costa, em seu livro *A hora do teatro épico no Brasil*, afirma que o trabalho de Jorge Andrade possui mais procedimentos de um drama realista do que procedimentos épicos:

Quando os dramaturgos brasileiros começaram a escrever “teatro moderno”, no sentido forte, a forma do drama – cuja crise assinala o início do modernismo no teatro europeu – apareceu para eles como uma espécie de ideal a ser realizado (é o caso, entre outros, de Nelson Rodrigues, Abílio Pereira de Almeida e, mesmo, do grande Jorge Andrade). Mas, como sempre, e agora com as “conquistas” da dramaturgia moderna incorporadas, os resultados continuavam indicando que alguma coisa não dava muito certo nas experiências (1996, p.37).

Para Costa, era necessária uma nova forma – a épica – para dar conta dos assuntos que se apresentavam novos – políticos e sociais e, assim, levar à cena a luta política da classe do proletariado. Contudo, não fora isso o que se verificou: houve, na verdade, um distanciamento da forma épica brasileira da dramaturgia de Brecht. Isso se deveu a uma incorporação de certos valores burgueses.

Como se percebeu, as críticas oscilam e por vezes são contraditórias, porque, realmente, a experiência textual a que chegou *Pedreira* é única. As contradições entre a forma de expressão e o conteúdo representado, como nos aponta Szondi, são fartamente encontradas nesta fortuna crítica.

A peça, na verdade, deve ser compreendida como a formalização de um conflito profundo, em Jorge Andrade, para que tornasse possível alcançar o seu verdadeiro teatro. As oscilações, as alterações, a flexibilização e interpenetração dos gêneros literários, permitem ao autor, trilhar livremente o seu caminho. Assim como ele, em busca de uma forma realmente nova, a crítica encontrou seus reais problemas, na condução das várias análises: *Pedreira* é uma Tragédia, uma tragédia, uma tragédia andradiana, uma drama épico, uma drama expressionista, um drama realista? Não encontramos respostas sólidas na crítica. Encontramos veredas que, se seguidas, nos conduzirão a um emaranhado de possibilidades ensurdecadoras.

*Pedreira das Almas* é tudo isso, figurando no panorama do drama moderno, consumindo em si todas as outras formas que se relativizaram na evolução do gênero dramático. O texto é, de fato, atual, e mesmo tendo traços formais muito próximos do

tradicionalismo, não se esgota nisso, pois a matéria social representada, por si, questiona a própria forma na qual se acomoda com relativo incômodo. O texto não se esgota na épica, nem se sobrepõe na tragédia. É antes, como a própria significação de *Pedreira* atesta, um trânsito livre entre as formas antigas e novas. Como se fosse intenção de Jorge Andrade problematizar sobre a própria forma artística. Não seria difícil, e há indícios para tal conclusão, que, em *Pedreira das Almas*, o autor parece estar reivindicando uma nova dramaturgia, que questione a realidade humana no seu íntimo.

## CAPÍTULO IV

### DA ESTERILIDADE DA PEDRA À FERTILIDADE DAS TERRAS DO PLANALTO: O PASSADO ALIMENTANDO O PORVIR

#### 1 Andando em “ciclos”

**P***edreira das Almas*, como visto, apresenta três versões. Para analisá-la, pretendemos pensar iluminados por dois pressupostos: primeiro, preocupando-nos com a idéia de formação de uma dramaturgia nacional, a versão de 1957 nos serve como “marco”, merecedor de atenção por prenunciar questões formais e simbólicas que acompanharão o pensamento criativo de Jorge Andrade; somando-se a isso, ganha relevo a consolidação do projeto do “ciclo”, concretizada com a publicação do livro *Marta, a árvore e o relógio*, em 1970, que reúne seu trabalho entre 1951 e 1969, contendo a versão definitiva da peça em análise. Dito isto, abordaremos, neste capítulo, tanto o texto em si mesmo, com suas tensões internas, bem como a sua relevância para um contexto maior, inserido no “ciclo”. *Pedreira* é um todo sólido e suficiente para ser entendido como texto dramático. Mas, em respeito a um pensamento fixo do autor, acerca de um “ciclo”, vale percebê-la também como parte deste projeto.

Jorge Andrade, antes mesmo da publicação do livro *Marta...*, por inúmeras vezes verbalizou preocupação em confeccionar o que viera, posteriormente, a chamar de “ciclo”. Nos anos 50, o autor explicitou interesse em construir uma tetralogia, intitulada *Raízes da Terra*, contendo as seguintes peças: *Pedreira das Almas* (1957), *Sesmarias do Rosário* (não-escrita), *A moratória* (1954), e *O telescópio* (1951). Seguindo esta ordem, representaria “a formação, desenvolvimento e decadência das

famílias de fazendeiros paulistas” (SANT’ANNA, 1997, p.26). De acordo com a referenciada autora,

notam-se desde então as características formais básicas de seu trabalho: concepção de conjunto que une pela temática várias peças numa seqüência interligada com o princípio, meio e fim; ordenação das peças segundo a cronologia temática em detrimento da ordem cronológica de sua elaboração; realização da obra a partir de uma espécie de programa, projeto, no qual determinadas fases são apenas esboçadas [...] enfim, a preocupação de um título para o conjunto que tanto denota a inteireza do bloco, quanto funciona como uma espécie de indicador de leitura (SANT’ANNA, 1997, p.26).

Semelhante ao que ocorrera com o romance brasileiro (a exemplo de José Lins do Rego, no tocante ao ciclo da cana-de-açúcar, e, ainda, Jorge Amado, com o ciclo do cacau), bem como inspirado pelos escritores franceses Balzac e Roger Martin du Gard, Jorge Andrade pensa seu trabalho artístico como algo maior, peça a peça sendo ampliado: um “ciclo”, fato até então inédito na dramaturgia brasileira.

Além da intenção e das influências, como leitor, somam-se, a estes, outros elementos que cristalizam, em definitivo, esta preocupação: dados autobiográficos, como, principalmente, o casamento com Helena de Almeida Prado, em 1956, faz o autor pensar na ampliação do ciclo das *Raízes* para o ciclo de *Marta*; o papel da crítica, ao acompanhar a evolução de sua obra, passa, em relacionamento privilegiado com o autor, a interferir, indiretamente, com sugestões para melhoramento; e, por fim, a questão editorial, com a publicação do livro *Marta...*, adotando o critério cronológico-temático (e não o critério de produção), no qual as peças, antes entendidas em separado, passam a ser vistas inter-relacionadas.

Aos poucos, o que se iniciou como uma busca individual por origens, ganha proporções maiores: o conceito de “ciclo” se amplia, não se reduzindo apenas às *raízes* das famílias paulistas, mas sim, como chave para “investigar o Brasil, nos vários momentos de sua formação, a partir de um método realista de representação dessa realidade, que pode, também, assimilar recursos expressionistas e simbolistas, numa dramaturgia que tem como meio verbal mais amplamente utilizado o diálogo” (MACIEL, 2005b, p. 9). Multiplicando-se este alcance, o conceito de “ciclo” singular, torna-se plural, posto que assim é mais lúcido compreender a obra de Jorge Andrade, como “ciclos”, sugerindo uma obra em constante processo, em incansável movimento. Para Catarina Sant’Anna,

a organização interna do ciclo sugere ‘movimento’, ‘processo’, ‘leque que se abre’, ‘grande e complexo mecanismo’, onde *peça* ganha conotação de peça de uma engrenagem: há ‘linhas mestras’, ‘fios’, ‘vertentes’ que partem de peças ‘raízes’; há peças ‘elo’, ‘encruzilhada’ que operam intersecção de linhas ou de peças de uma mesma linha: e, finalmente, ‘peças conclusivas’, ‘peças sínteses’, que fundem linhas mestras ou ‘trancos. [...] A dinâmica do processo [...] segue a direção começo-auge-fim, ou formação-ascensão-queda (SANT’ANNA, 1997, p.30).

Podemos, assim, entender obras como *O Sumidouro* (1969), *As Confrarias* (1969) e *Pedreira das Almas* (1970), como pertencentes ao ciclo da mineração, acompanhando início, auge e decadência. A peça *A Moratória* (1954) iniciaria o ciclo da decadência do café, juntamente com as peças que melhor tratarão da industrialização, tais como *O Telescópio* (1951), *Os Ossos do Barão* (1962), *A Escada* (1960), *Senhora na Boca do Lixo* (1963) e *Rastro Atrás* (1969). A questão agrária é muito bem tecida em *Vereda da Salvação* (57/63). Catarina Sant’Anna (1997) sugere, ainda, um ciclo metalingüístico, compondo uma tetralogia com as peças *A Escada* (1960), *Rastro Atrás*, *As Confrarias* e *O Sumidouro*, em que “o autor se insere como personagem, tornando as peças auto-referenciais ou metalingüísticas, isto é, voltadas para o próprio código teatral que é nelas explicitado (SANT’ANNA, 1997, p.61). Luiz Humberto Martins Arantes indica uma outra possibilidade de caminho, a partir das peças *O telescópio*, *A moratória*, *A escada* e *Os ossos do Barão*, que é investigar a historicidade existente nessa dramaturgia:

em outras palavras, perceber como o dramaturgo faz a relação passado-presente na sua obra, portanto, ao invés de localizar o que existe de memória em uma e o que existe de história em outras, identificar essa proximidade que ele quer com a história, com o passado, estabelecendo limites tênues entre o que é memória individual e o que são dados da história. Mais ainda, perceber como essa proximidade memória/história é utilizada para um interessante diálogo/debate com o momento histórico que viu as peças surgirem (ARANTES, 2001, p.27).

Para se compreender esta noção de “ciclo[s]” existente na obra de Jorge Andrade, faz-se necessária uma reflexão sobre o “ciclo histórico”. Assim, a dialética rural/urbano, mineração/agricultura, passado/presente, passa a ser vista como um olhar sobre a História do homem, as formas de aprisionamentos e libertações, mudanças e esgotamentos. Teríamos no ciclo de *Marta* um ciclo que versaria sobre o

passado, sobre a memória, configurando cada peça como um passo adiante rumo à libertação. Como bem ensina Catarina Sant'Anna,

O raciocínio de Jorge Andrade opera nova equação que envolve relações entre todo e parte, onde uma analogia acaba emprestando ao ciclo de Marta uma perspectiva de esperança: *Pedreira* está para o *processo histórico* assim como cada fase do ciclo de Marta está para o *processo histórico*. Ou seja, assim como *Pedreira* significa resistência, porque inserida, como fase, num processo maior de libertação, temos igualmente cada fase do ciclo de Marta enfocada como um passo a mais para esta mesma libertação. Ao invés do eterno retorno [...] temos 'retornos' sempre diferentes, no sentido de voltas que não se fecham, mas se ampliam desenhando *espirais* (SANT'ANNA, 1997, p.34).

Sendo assim, entende-se que a principal razão que faz com que Jorge Andrade pense sua obra em “ciclo[s]” é decorrência de suas próprias convicções sobre os fenômenos históricos, nos quais estão sempre implicados, como uma equação causa/efeito, passado e presente. É por esta razão que o autor volta-se para passado, pois, o presente se mostra incompleto. Mergulhar nas raízes do passado, não por puro saudosismo ou mero exercício de memória, e, sim, em busca de satisfazer as inquietações do presente, para que, assim, a distância entre estes dois tempos torne-se um *agora*, um só tempo, em que a complexidade do rumo histórico do homem passe a ser melhor compreendida.

Há muito de historicidade nos textos jorgeandrados, principalmente em decorrência de uma consciência histórica de si mesmo e também de sua dramaturgia. Além disso, seguindo conselhos de Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Jr (Cf. ARANTES, 2001), o autor parte da convicção de que a história pode ser contada de forma humanizada, diferenciando sua dramaturgia da visão de “historiadores que idolatram os monumentos e os grandes heróis” (ARANTES, 2003, p.36), na medida em que, “tanto a história quanto o teatro possuem um laço com a transformação da realidade” (Ibidem, 2003, 38). Isto se torna possível, quando, partindo de uma busca pela própria história pessoal, o autor encontra-se familiarizado com uma história de um grupo, e, como reflexo, rumo a uma construção (ou compreensão) de uma nacionalidade.

Este andar em ciclos, fortemente associado a uma visão dialética da história, produz um efeito de abrir e fechar, cuidadosamente trabalhado, uma vez que “todo processo já traz em si o gérmen de sua própria destruição” (SANT'ANNA, 1997, p.33).

O ciclo da mineração finda, mas, dialeticamente, ao morrer, permite o surgimento de outro ciclo, o do café, e por conseguinte o da industrialização. O fim do mundo rural abre possibilidades para o urbano. E na compreensão de que os homens são, por si, “museus ambulantes” – uma metáfora que concentra passado e presente caminhando juntos, o Brasil do passado merece ser entendido para que o Brasil do presente ilumine-se.

Acreditamos (assim como o faz Catarina Sant’Anna) que, em *Pedreira das Almas*, está o berço da idéia de uma obra em ciclos. Segundo a autora citada,

A idéia [da peça] surge logo após a encenação de *A Moratória*, quando um primo do autor [...] oferece-se para mostrar-lhe a cidade mineira situada no alto de uma montanha, de onde teriam partido os antepassados de Jorge Andrade rumo a São Paulo havia dois séculos – as fazendas dos Junqueira situavam-se à volta da montanha. Vê-se que a temática histórica do autor ganha corpo e se configura em etapas nítidas: depois do período de decadência (*O Telescópio* e *A Moratória*), a concepção de *Pedreira...* leva certamente ao desejo de preencher uma lacuna temporal entre as peças com a elaboração [de] *Sesmaria do Rosário*, lugar utópico a beira-rio, de extrema fertilidade, citado em *Pedreira...* como alvo da migração daquele povo. cremos, portanto, ter nascido já em 1957, claramente, a idéia de ciclo na obra do autor (SANT’ANNA, 1997, p.47).

*Pedreira das Almas* apresenta-se como uma *peça-origem*, por várias razões que merecem ser aqui levantadas. Na ordem da elaboração (construção da peça), ela é a terceira, ficando atrás apenas de *O Telescópio* (primeira) e *A Moratória* (segunda). Articulando as datas, segundo informações dadas por Helena de Almeida Prado (Cf. SANT’ANNA, 1997, p.26-27), *Pedreira* começa a ser escrita no primeiro ano de casamento, em 1956. Como vimos, é após esta inserção como membro de uma família tradicional paulista, fato de tamanha relevância que direcionou toda a sua produção posterior, que nasce a idéia de produzir uma obra maior. Este evento é posterior às duas outras peças. A segunda versão de *O Telescópio*, datada de 1960, já apresentava-se muito modificada, promovendo a intertextualidade das peças. Na ordem do enunciado (ordem proposta pelo *ciclo de Marta*), *Pedreira* apresenta-se como a segunda peça, vindo logo após *As Confrarias*. Ocorre que o tema do corpo insepulto, bem como a discussão sobre o ciclo do ouro, já estavam traçados na versão de 1957. A ruralidade, o passado, a discussão sobre a terra, tudo isso já se anunciava nesta versão, e que, com o tempo, por constante inquietação do dramaturgo foi ganhando novas proporções.

Em *A Moratória*, o presente urbano em confronto com o passado rural, representa o fim do ciclo cafeeiro e com ele o início daquele da industrialização. *Pedreira* surge para apontar, mediante um processo de *olhar pra trás*, que as raízes, que saem da terra com a da crise de 1929, estão em um passado mais distante, que, diametralmente, merece ser encontrado (e enfrentado).

Sobre a peça não escrita, *Sesmarias do Rosário*, que versaria sobre o auge da cultura do café, em que os fazendeiros saídos de *Pedreira...*, em Minas Gerais, chegariam ao planalto paulista, ficam, pelo menos na versão de 1957, os indícios de sua criação, em que, em várias passagens, o “Rosário” é descrito como um lugar de terras férteis.

É em *Pedreira das Almas* que o *labirinto* envolvendo as personagens de todo o ciclo começa a ser mentalizado e desenvolvido. Esta peça traz as *veredas* pelas quais os primeiros símbolos do ciclo começaram a percorrer. O ciclo das *Raízes da Terra* teria *Pedreira...* como origem. Com a ampliação desse projeto para o ciclo de *Marta, Pedreira...* conserva este *status* e ganha novos elementos textuais para melhor funcionar em todo o ciclo.

## **2 “Pensando em coisas que passaram”**

Para a construção de suas peças, Jorge Andrade dispõe, além do gênio inventivo, de uma memória familiar, íntima, e por isso mesmo, imprecisa, e de uma boa dose de pesquisa, incluindo, principalmente, aspectos históricos.

*Pedreira das Almas* versa sobre o passado. Conferir o grau de historicidade contido na peça, como elemento que se *internalizou* na funcionalidade da obra, vale à pena, para percebermos em que moldes se constrói a dialética do novo/velho no interior da peça.

A peça está ambientada no ano de 1842. Para a história do Brasil Império, esta data marca o ano em que “a marcha pacificadora do Duque de Caxias punha termo aos derradeiros pruridos de ameaça à consolidação do Império” (NUÑEZ, 2003, p.481). Situando-a em Minas Gerais, “palco da crise do sistema colonial, Jorge Andrade se apropria da perspectiva ideal para analisar a situação concreta de uma população, a dos deserdados” (Ibidem, p.481).

Diante dos inúmeros levantes contra os poderes aristocráticos, contra os rumos que a economia brasileira trilhava, concentrou-se em Minas Gerais e São Paulo, um dos maiores focos de resistência ao regime absolutista imperial. Em Minas, estoura em 1842 a Revolta de Barbacena, em que, pela fama que tinha, o Duque de Caxias conseguiu, com muita violência, abafar os rebelados, tendo como marco final o arraial de Santa Luzia, onde os revoltosos afugentaram-se. Está posto aqui os dois pensamentos conflitantes existentes no Brasil, na segunda metade do século XIX: o absolutismo – representando o conservadorismo e a aristocracia; e o liberalismo – representando a burguesia emergente, com ideais democráticos, bem como os anseios de uma grande massa de excluídos. Nos dizeres de Caio Prado Jr,

Se bem que diferenciados no rótulo com as designações de “liberal” e “conservador”, todos evoluíram em igual sentido, sem que esta variedade de nomenclatura tivesse maior significação. Por isso mesmo é comum, e mal se estranha, a passagem de um político de um para outro grupo. O liberalismo – e liberalismo era sinônimo de democracia – entra por esta época, nas rodas oficiais, em franco declínio. Os poucos políticos que por suas tendências se aproximavam das aspirações populares, ou são segregados para o ostracismo ou se englobam na reação dominante (PRADO JR, 2006, p.87).

Embora, para as elites, ser absolutista ou liberal atrelava-se a conveniências de cada momento, os ideais, pregados pelos liberais, de democracia, justiça e igualdade de condições, insuflava grande número de pessoas, que enxergavam no poder do Imperador, um poder velho e ultrapassado, ao passo que viam nos liberais o mito do progresso (o novo) se consolidando, com a desvinculação do modelo colonial, imposto por Portugal, e, por vezes, a mando da Inglaterra.

Como em praticamente toda a obra de Jorge Andrade, em *Pedreira das Almas*, a dramaturgia (o texto) relaciona-se com o material histórico, através da *internalização do externo*, em que dados extra-literários ganham nova simbologia e passam a incorporar-se os valores estéticos da obra. A Revolta dos Liberais de 1842 está sendo vislumbrada, não por mera marcação temporal ou referência textual, mas, sim, por sua funcionalidade, bem encaixada nas tensões da peça.

Adentrando ainda mais na historicidade contida na peça, em articulação com outras peças do ciclo, percebemos as personagens movimentando-se, como em marcha migratória rumo à libertação, quase um *êxodo*. Se cruzarmos, na ordem proposta pelo livro *Marta...*, as possíveis localidades, ditas ou sugeridas nas obras, veremos que há um movimento que se inicia em Minas rumo a São Paulo: em *As*

*Confrarias*, tem-se a cidade de Barbacena (mesma localidade na qual ocorrera o revolta dos liberais); em *Pedreira das Almas*, temos a cidade histórica de São Tomé das Letras (sul de Minas, bem perto de Três Corações); para, em *A Moratória*, chegar a São Paulo, na cidade de Jaborandi. Soma-se a isso, a cidade de Ouro Preto, em *O Sumidouro*, mais uma vez confirmando o movimento de abrir e fechar ciclos, pois, nesta peça, a ação se passa no século XVII, como que sinalizando “atar as duas pontas”.

Em verdade, como bem aponta Carlinda Fragale Pate Nuñez (2003), em toda a obra de Jorge Andrade, encontra-se “uma experiência social do exílio” (NUÑEZ, 2003, p.480), em que, de algum modo, todas as peças trazem a idéia de partir ou fugir. Em *O Sumidouro*, Fernão Dias parte em busca das esmeraldas; n’ *As Confrarias*, Marta está em errância e José busca o desconhecido; em *Pedreira...*, Gabriel migra para as terras férteis de São Paulo, levando consigo alguns habitantes da cidade; em *Vereda da Salvação*, Dolor é o símbolo da própria errância, deixando um filho em cada fazenda por que passou, tendo por desfecho a fuga final para o céu; n’ *A Moratória*, a família de Joaquim, não se adaptando à cidade, deseja retornar à fazenda; n’ *O Telescópio*, as personagens Luís e Leila saem da cidade para repousarem na fazenda; em *Rastro Atrás*, há o refúgio de João José nas matas; em *Senhora da Boca do Lixo*, há a viagem de Noêmia para Paris; n’ *A Escada*, Amélia e Antenor nunca estão satisfeitos com o apartamento em que moram (um desejo de sair); e, por fim, em *Os Ossos do Barão*, dá-se o abandono das tradições, quando Isabel casa-se com Martino.

Tal errância (que, aliás traz ambivalência, pois pode significar trânsito, bem como erro) simboliza uma constante reflexão na dramaturgia de Jorge Andrade: pensar no movimento sucessivo e intermitente da História. Para se entender o presente, tem que forçar a vista para *trás*, na busca de uma luz que o ilumine. E neste visitar, compreender que toda as coisas, os homens, os monumentos sintetizam o que são e o que foram, numa interpenetração de passado e presente. Transitar entre os tempos, buscando a origem de tudo, é isto que sinaliza o fechar e abrir ciclos. Para Jorge Andrade,

O passado pelo passado não tem sentido, é o presente que importa, pois quer dar mais do que nunca uma resposta para seu tempo. Não que o passado seja irrecuperável, mas o dramaturgo sabe que ele está impregnado no presente como permanência viva. Revelar a

brasilidade passada é defrontar-se com as múltiplas identidades de seu tempo vivido (ARANTES, 2003, p.43).

*Pensando em coisas que passaram*, o autor propõe, em *Pedreira das Almas*, “uma tripla temporalidade” (ARANTES, 2003, p.124), tendo em vista que: há a temporalidade do passado, com um enredo a assinalar para o século XIX (isto comum em todas as versões do texto); e há duas outras temporalidades (um duplo presente), a distinguir-se, o contexto de feitura da obra - o presente do contexto de 1957, quando da primeira versão, em que a obra aparece como um reclame para uma nova forma de dramaturgia, no processo de formação da moderna dramaturgia nacional (“rumo ao teatro nacional”); e o presente que permeia o ano de 1970, quando da versão definitiva, publicada dois anos após o AI 5, momento do golpe militar, em que se observam cerceamento da liberdade dos cidadãos em virtude de um regime anti-democrático exercido pelos militares.

A liberdade, tema-chave em *Pedreira*, ganha forças de um reclame em que passado e presente unem-se na tentativa de transformar a realidade do homem brasileiro. É preciso compreender os processos históricos por que passou a sociedade brasileira, para que os erros daquele tempo não voltem a aprisionar. Mas, dialeticamente, enquanto não se compreende o todo histórico, a marcha adiante continuará ocasionando “erros” até a libertação plena.

Passado (velho) e presente (novo) configuram-se numa dialética profundamente desenvolvida por Jorge Andrade. A própria idéia de fazer dois “ciclos”, um sobre o passado e outro sobre o presente, já antecipa esta intenção. Em todas as suas obras, clara ou implicitamente, passado e presente dialogam. Basta citar dois grandes exemplos disso: *A Moratória*, montada em dois planos, um referindo-se ao passado (1929) e outro ao presente (1932); e *O Sumidouro*, na qual o escritório de Vicente (espaço do presente) é tomado ficcionalmente pela figura heróica de Fernão Dias (passado). Indo adiante: em *O Telescópio*, o gosto nostálgico do passado, representado pelo telescópio, e os conflitos de gerações, vividos entre Francisco e seu filhos; n’ *As Confrarias*, há a denúncia de um passado em que os homens eram separados por confrarias; em *Vereda da Salvação*, Dolor representa um passado humilhante que, cedo ou tarde, conduziria para um presente, não menos injusto; *Senhora na Boca do Lixo* traz o mesmo tom nostálgico de *O Telescópio*; em *Os Ossos do Barão*, há a classe aristocrática falida (passado) em confronto com a nova classe (presente); n’ *A Escada*, o passado se mostra com a inadaptação de uma família rural

com o espaço da cidade (presente); em *Rastro Atrás*, o nome já indica, trata-se de um personagem, Vicente, repleto de lembranças (passado) que o imobilizam em seu presente. Por fim, *Pedreira das Almas*, em que o conflito mostra-se materializado nas personagens Urbana (detentora do tempo passado, principalmente, dos mortos) e Gabriel (a indicar uma nova caminhada em direção ao planalto).

Se pensarmos a dialética do passado/presente, associada à questão agrária brasileira, veríamos, claramente, o caminhar, em marcha errante, desde o auge da mineração, de uma coletividade, aparentemente heterogênea e disforme, em busca de terras que possam dar sustentabilidade às suas vidas. O passado simbolizaria o caminho percorrido e o presente seria a soma de todos os andantes, em um inchaço urbano, caótico, que tem como lema o progresso e a industrialização. O passado seria o rural, o tempo do plantar e do colher; o presente seria o urbano, o tempo do relógio, da máquina. Em comum, e em comunhão, passado e presente refletem o esforço incansável do povo em busca de libertação.

Aplicando-se esse *princípio de generalização*, conforme nos ensina Antonio Candido - a idéia de que é possível que dados da realidade funcionem internamente na obra, seja através de uma formalização ou de uma redução estrutural – podemos entender, articulando realidade e ficção, que a Revolta dos Liberais e o declínio da mineração, formalizados no texto, permitem-nos compreender como se estabeleceram os conflitos entre absolutistas e liberais, no decorrer do Império, e como se deu o declínio da mineração. Ou seja, pelo teor da obra é possível criar um princípio de generalização no qual a ficção alimenta e é alimentada pela realidade. A partir dos conflitos internos entre as personagens (analisando aspectos cênicos, temporais e espaciais), pode-se chegar a uma compreensão do contexto histórico vinculado, que muito bem se articula com o contexto das décadas de 1950/70 (produção e recepção da obra), posto que: nos anos 50, reivindica-se uma dramaturgia de caráter nacional, além da crescente força dos partidos de esquerda, a reclamar os conflitos sociais do capitalismo industrial, que se intensificara neste período; e nos anos 70, todo o ambiente orna-se com as cores autoritárias do regime militar, no qual a liberdade individual, sobretudo de pensamento, passou a ser maciçamente tolhida.

Em *Pedreira*, encontramos como *princípio de generalização* a dialética entre passado/presente, uma vez que o dado da realidade (qual seja o declínio da mineração e a revolta dos liberais) é estruturalmente reduzido para dentro das

tensões da peça, em que o passado representa o arcaico, o colonial, as tradições, e o presente aponta para o novo, a agricultura, a fertilidade, o progresso, o romper com as tradições.

### **3 Descendo à gruta: os conflitos internos em *Pedreira***

#### **3.1 “Fomos derrotados”**

A peça inicia-se com um diálogo entre Clara e Mariana, demonstrando que ambas compartilham da mesma vontade de partir da cidade. Este início faz lembrar a tragédia *Antígona*, de Sófocles, cujo prólogo é um diálogo entre Antígona e Ismênia. Com uma sutil diferença: não há harmonia entre as personagens sofocianas. Vale lembrar que, na versão de 1957, havia primeiramente o diálogo entre Mariana e Gabriel. A personagem Clara fora incluída mais tarde.

De início, ficam evidentes os planos de Mariana, Clara, Gabriel e Martiniano, ainda com mais moradores de Pedreira, de partir, representando aqui um núcleo de personagens que apontam para a direção do futuro:

MARIANA: (*Desce a escadaria e olha as rochas*) Sentávamos aqui, os três. Eu, Gabriel e Martiniano. Durante horas ouvíamos Gabriel descrever a beleza das terras.  
CLARA: Eu os invejava de longe. (ANDRADE, 1986, p.76).

Gabriel representa, no decorrer do diálogo, o indivíduo capaz de proferir uma mudança real no povo da cidade. Frases como, “Gabriel sabe que estamos à sua espera, que dependemos dele”, “Gabriel partiu a procura de novas terras”, “as visões que ele trouxe também começaram a povoar meus sonhos” (ANDRADE, 1986, p.76), conferem a ele esta qualidade de, como o próprio nome sugere, “anjo”, arauto das boas novas. Nele estão depositados os anseios daqueles habitantes de *Pedreira* que desejam mudar.

Enquanto se dá o diálogo entre Mariana e Clara, Gabriel encontra-se em lugar incerto. O que se sabe é que saíra com Martiniano, para lutar no exército dos liberais. Com a demora no regresso destes dois, a pedido do povo da cidade, o escravo

Supriano parte em busca deles. Subitamente, como que indicando uma prolepse, Mariana, deixa de pensar no futuro, e começa a se preocupar com Martiniano:

CLARA: Que foi, Mariana?

MARIANA: Não sei, Clara. Tantas coisas podem acontecer.

CLARA: O que te preocupa?

MARIANA: Martiniano.

CLARA: Ele está seguro com Gabriel.

MARIANA: Minha mãe não perdoa... Martiniano ter seguido Gabriel.

CLARA: Gabriel não teve culpa.

MARIANA: Mas, por causa dele, Martiniano desobedeceu-a. Desde que Martiniano partiu, nem seu nome pronunciou mais (ANDRADE, 1986, p.77).

A partir deste diálogo, começam a se desenhar os dois pólos conflitantes centrais, principalmente, no Primeiro Ato: Gabriel representa um presente que aponta para frente, enquanto que Urbana tem em si a certeza das tradições, da obrigação/respeito aos mortos, à ordem e ao Império, e, principalmente, guarda consigo direito/dever de ficar em Pedreira. Percebe-se e evidencia-se que o filho (Martiniano) desobedecera sua mãe, Urbana, a matriarca da cidade, por conta de uma idolatria que o filho nutria por Gabriel, ao ver nele um símbolo da resistência e da justiça.

Desobedecer a matriarca é ir contra aquilo em que ela mais crê. E é exatamente isso que fazem Mariana, Martiniano e Gabriel: ao defender os interesses dos liberais, contra os absolutistas, estão querendo estabelecer uma ordem diversa da que Urbana acredita. Ao invés de serem vistos como libertários, Urbana os enxerga como traidores - “ela acha que a revolução não passa de uma desordem” (ANDRADE, 1986, p.77). Temos em Gabriel o desejo de mudar, e, dialeticamente associado, em Urbana, temos o direito de ficar. Duas outras personagens somam-se ao pensamento de Urbana: Graciana e Elisaura.

Os nomes das personagens são um capítulo à parte na dramaturgia de Jorge Andrade. Vimos que Gabriel é representação do anjo bíblico. Martiniano traz em seu nome uma ambivalência: a qualidade de ser mártir, bem como a marca de Marta (por sinal, Martiniano é o nome do homem que Marta se encontra ao final de *As Confrarias*, e que diz que terá um filho de nome Gabriel – o que simbolicamente indica que a afinidade entre Gabriel e Martiniano, em *Pedreira*, já estava traçada). Mariana traz toda a simbologia que os nomes bíblicos Maria e Ana podem indicar: devoção, respeito, e amor incondicionado, mesmo às custas de muito sofrer. Aos

poucos, vai-se apresentando com sucessora da mãe, num processo de auto-reconhecimento. Em Urbana, há o que de fato ela representa: a *urbes*, a cidade de pedra e “das Almas”, e, em sendo assim, se *Pedreira é das Almas*, cabe a Urbana defender os mortos de sua *urbes*. As personagens Clara e Elisaura trazem consigo a semântica da luz, da clareza. Ao passo que Graciana e Genoveva simbolizam santidade.

Na dialética passado/presente, as personagens vão se agrupando por afinidades: os novos, representados por Gabriel, desejam mudança; os moradores mais antigos exigem respeito às tradições e aos antepassados que construíram a cidade. Com isso, surge um outro conflito: quem é de Pedreira e quem não é, gerando uma construção de uma alteridade, vista como algo marginal ou criminalizado. É assim que Urbana passa a ver quem não é da cidade, no caso, Gabriel. O curioso é que Urbana percebe no pai de Gabriel um ser fraterno, pois ele agora é também morto, o que reforça a afinidade dela com a morte, como fica evidenciado neste trecho: “vosso pai não ficará só, nem será esquecido, enquanto estivermos em Pedreira das Almas” (ANDRADE, 1986, p.86).

A construção da alteridade acaba por construir a seguinte imagem ideológica: a rigidez oriunda do colonialismo – por isso o direito de ficar; e a flexibilidade rumo ao progresso – a República. Urbana representa muito bem a petrificação de sua cidade, admitindo toda uma tradição como regra única e imutável, desejando a manutenção de um tempo seu e de seus antepassados; ao passo que Gabriel simbolizará a inquietação de quem deseja mover-se para frente, ao fugir do massacre na fazenda Bela Cruz<sup>9</sup>, instaura-se em Pedreira, logo desejando terras melhores.

Após a preocupação, em tom de antevisão, sobre o futuro de Martiniano, Mariana encontra-se frente a frente com Gabriel, e este não traz boas notícias:

GABRIEL: Pensei que soubesses.  
 MARIANA: Soubesse o quê?  
 GABRIEL: Fomos derrotados.  
 MARIANA: Derrotados?  
 GABRIEL: Baependi caiu!  
 MARIANA: Caiu? Então... todo o vale...?  
 GABRIEL: Está sendo ocupado.  
 MARIANA: E Martiniano?  
 GABRIEL: Foi preso (ANDRADE, 1986, p.78).

---

<sup>9</sup> Trata-se do massacre ocorrido com a família de Gabriel, em que escravos, com indicação de terem sido armados pelos absolutistas, torturaram homens, mulheres e crianças. Com o extermínio de sua família, parte para Pedreira, juntamente com seu pai.

Esta não é uma derrota apenas dos liberais, dos quais fazem parte Gabriel e Martiniano, mas, como o verbo ser (“fomos”) indica, esta derrota é de todos que desejavam partir e, que, agora, com Martiniano preso, tornar-se-á tarefa muito difícil. As preocupações de Mariana eram, de fato, presságios. Com a derrota dos liberais, decretou-se ordem de prisão a todos que lutaram pela Revolução Liberal, incluindo-se aqui, Gabriel: “há ordem de prisão contra mim” (ANDRADE, 1986, p.79).

Instaura-se o grande impasse no decorrer da trama: Mariana, em tom aflito, decide partir às pressas com Gabriel, e isto passa a ser motivo de discórdia entre os habitantes de *Pedreira*. Nas falas de Mariana, mais uma vez, fica o tom de prolepse, antevendo o desfecho de tudo: “precisamos partir”, “casaremos e partiremos o mais depressa possível” (ANDRADE, 1986, p.79).

Surge, indicando os reclames de uma coletividade, um coro, no qual o povo de *Pedreira* apresenta tanto o desejo de partir como o direito de ficar:

[...]  
 Precisamos só de Gabriel.  
 Por que terras cansadas?  
 Se não forem, nós iremos.  
 É uma impiedade.  
 Se fosse Mariana, casaria e partiria.  
 Ele vai enterrar o pai aqui?  
 Há tempos que as minas esgotaram.  
 Só se for na última laje. Eu sabia que Gabriel voltaria.  
 Não passa de uma aventura. Haverá minas de ouro?  
 Terra acabada! O Castigo de Deus virá (ANDRADE, 1986, p.79).

Abandonar Pedreira, para os jovens, implica em construir, ao ponto que, para os mais velhos, seria a destruição de toda uma história de glória e sacrifício por que passaram os habitantes daquela cidade. Fica evidenciado que o amor à terra implica em rigidez, em não sair do lugar; e, de outro modo, a esperança por terras novas traz o germen da mudança, do movimento.

O passado apresenta-se como uma estaticidade petrificada: Igreja, cemitérios, terra, cidade, mortos. Tudo que não se move passa a ser símbolo do passado. Já o presente traz uma força transformadora capaz de *arrancar* as lajes dos cemitérios. Este é o preço da escolha (ou da falta de), pois não se pode exigir de Urbana e dos mais antigos senão o respeito às tradições e à ordem estabelecida, pois o tempo e o espaço destes personagens é a cidade esgotada e o tempo passado. A luta por espaço

se faz tão violenta que os vivos não encontram nem lugar para enterrar seus mortos. Se não há espaço para os mortos, o que dirá para os vivos, que agonizam em um lugar repleto de nada, uma terra “das Almas”.

### 3.2 “Não se pode cortar o passado”

A personagem Urbana aparece em cena, na metade do Primeiro Quadro do Primeiro Ato. O que se sabia dela era a partir dos outros personagens, em especial, da sua filha Mariana. É o personagem metonímico da cidade de Pedreira. Possui a única laje disponível no cemitério: “no adro, só resta uma laje vazia, e já tem o seu nome” (ANDRADE, 1986, p.86). Isto indica uma leitura bem mais profunda: se Urbana já possui um lugar no cemitério, metaforicamente, como ocorre com *Antígona* - “companheira de morada dos deuses infernais” (SÓFOCLES, 1990, p.214), ela já faz parte do mundo dos mortos, podendo transitar livremente entre os vivos e os mortos. Sendo que este trânsito, ao contrário da flexibilidade do presente, indica o não-tempo, tendo em vista que os mortos e a morte possuem uma condição eterna, tempo que não muda.

Embora esteja viva, entrando em conflito com as demais personagens, Urbana apresenta-se irredutível em seus princípios: construir o cemitério; lembrar os antepassados – “essas pedras lembram feitos de bandeirantes que foram exemplos” (ANDRADE, 1986, p.81); não abandonar a cidade – “vão aqueles que não amam Pedreira. Esses não importam” (Ibidem, p.82); não abandonar os mortos – “e não é pecado desejar o abandono dos mortos, Padre Gonçalo?” (Ibidem, p.82); o respeito às leis do Império – “para isso sempre mantive Pedreira distante dessas desordens” (Ibidem, p.83) e “O Governo deve ser respeitado” (Ibidem, p.84). Urbana guarda consigo as imagens do auge da mineração, num esforço de expulsar o presente, não admitindo a decadência dos veios auríferos:

URBANA: Trabalho sempre há para quem quer trabalhar.

GONÇALO: Cobriram os vales de cascalho... sonharam apenas com ouro!

URBANA: Era a recompensa da nossa terra.

GONÇALO: Continuaram sonhado com arrancar touceiras de capim e ver cair ouro em pó de suas raízes!

URBANA: (*Orgulhosa*) E houve tempo que assim foi.

GONÇALO: (*Deprimido*) Ouro fácil, à flor da terra, traz consigo o castigo de Deus. Precisamos aceitar a verdade, e a verdade é que temos vivido distante de tudo.

URBANA: Cada um vive em seu lugar (ANDRADE, 1986, p.83).

Este recordar, em Urbana, sugere uma atemporalidade, denunciando que não se passou o tempo, e que o presente pode ser aquele passado, basta que as pessoas respeitem as tradições, honrem seus antepassados e trabalhem na terra. Não sair do lugar, permanecer em estado de inércia, seja na construção de cemitérios, seja no respeito a uma ordem já posta. Este conformismo traduz o ideal absolutista: a errância é para quem não tem amor à sua terra. Se a terra não recompensa, é porque falta empenho e merecimento por parte daqueles que a cultivam.

Para Urbana, ser de *Pedreira* é ter o respeito da matriarca. Não pertencer à cidade era simbolizar uma impureza. Para Carlinda Fragale Pate Nuñez (2003), “misturar” (o habitante nascido em Pedreira com o alheio) seria transgredir e corromper relações de poder, configurando-se, na peça, como o mito de uma origem pura. Por vários momentos isto fica evidente: “foi nesta gruta que meu pai teve, pela primeira vez, a visão de sua cidade” (ANDRADE, 1986, p.81); “este casamento não é mais de minha vontade (Ibidem, p.84); “Procede, então, como filha. E como filha debes entender que sei melhor o que te serve” (Ibidem, p.85); “eles tinham o mesmo sangue que corre em vossas veias” (Ibidem, p.87); “é terra que nos foi legada” (Ibidem, p.87); “ninguém partiu daqui... que pertença a Pedreira das Almas” (Ibidem, p.92).

Para Urbana, Gabriel representa uma alteridade desmerecedora das honras e lembranças da cidade. A questão se apresenta tão sólida que é por meio desses dois personagens que os antagonismos se fazem mais fortes. Embora representando, na dramaturgia de Jorge Andrade, uma visão dialética dos processos históricos (tendo cada personagem seu grau de razão), no enredo, as visões apresentam-se insolúveis (depois é que se dará a mudança): Gabriel é tudo aquilo que Urbana não quer para a sua cidade; e Urbana representa o mesmo passado que perseguiu e, ainda persegue, a família de Gabriel.

Urbana trava com Gabriel aquilo que, sem sombra de dúvidas, seria o melhor dos embates: uma perseguição a tudo que Marta simboliza. O pai de Gabriel tinha em boa conta a figura da personagem Marta, que, para a compreensão de ciclo, traz consigo o germen da transformação. Em diálogo com o Padre Gonçalo, Urbana deixa transparecer toda a sua raiva por esta mulher:

URBANA: (*Retesada*) Foi aquela mulher! Cada vez que visitava o pai de Gabriel, alguma coisa acontecia em Pedreira.

GONÇALO: Marta?

URBANA: Ela mesma. E numa das vezes, deixou aqui esse Manoel de Abreu. Gentina!

GONÇALO: Era uma pobre louca de estrada! São idéias de Gabriel. De ninguém mais.

URBANA: Sei o que digo, Padre Gonçalo. O senhor mesmo acaba de repetir palavras dela!

GONÇALO: Eu?

[...]

URBANA: Quem falava em lençol de pedras e vales cobertos de cascalho? Quem maldizia o ouro da Província e nossas confrarias? Quem falava no empobrecimento da terra e dos homens? Deve ter feito a mesma coisa por onde passou! (ANDRADE, 1986, p.84).

Marta, ao instigar Gabriel para a possibilidade da mudança, deu início à desestruturação das relações de poder, principalmente solidificadas na figura de Urbana, como bem aponta Catarina Sant'Anna:

Ela é ainda personagem citado que, investindo no espaço estagnado de *Pedreira*, incula o gérmen da mudança, desestruturando as relações estáveis de poder (encarnado em Urbana), através de um discurso eficaz. Eis o acréscimo: 'Mariana: Mas foi Marta quem nos convenceu... de que não devíamos continuar aqui. Pedras, lajes, túmulos... [...] / Clara: (evocativa) Foi numa das viagens de Marta que meu pai ficou em Pedreira./ Mariana: Tanto falou que Gabriel partiu à procura de novas terras'." (1997, p.117).

Embora não esteja presente fisicamente, o discurso de Marta mostra-se ardiloso e extremamente eficiente, pois, como símbolo a costurar peça por peça, invade a atmosfera de *Pedreira* e instaura a discórdia, entre os habitantes. Ela simboliza, para os que desejam partir, o grito de transformação, tentando fazer com que o homem se desprenda de suas amarras sociais. Para Urbana, ela é o avesso da cidade, é agouro, justamente por destituir a ordem estabelecida, permitindo o movimento na estaticidade de Pedreira.

Curiosamente, as figuras que se apresentam como opositoras ferozes, encontram um ponto de equilíbrio e identificação: nas imagens do ciclo, pela ordem de construção das peças, Urbana é uma personagem anterior à criação de Marta, sendo assim, quando esta usa de mesmo expediente, ao conduzir o corpo do filho insepulto, em *As Confrarias*, cai em artifício já realizado por Urbana. Mais que isso: a

fortaleza existente nessas duas personagens, principalmente na defesa dos filhos, mostra o grande ponto de encontro entre ambas.

Urbana é, pois, a compreensão da impossibilidade de se *cortar o passado*, e isto muito bem se comunica com os planos de Gabriel e daqueles que desejam partir: os mortos, as terras, as ruínas ficarão para trás, mas cada um levará consigo o passado, assim como um galho de jabuticabeira, em *A Moratória*, ou o relógio quebrado. *Pedreira* é um “mundo sem relógios” (SANT’ANNA, 1997, p.152), e, em sendo assim, a temporalidade do passado penetra no presente, acompanhado as personagens que partirão.

O passado arcaico, encontrado no espaço aberto e estéril de *Pedreira*, guarda as raízes que alimentaram a possibilidade do progresso, da industrialização. Os veios auríferos podem ter se exaurido, mas estará nesta mesma terra a possibilidade de salvação de Gabriel e sua nova gente: a gruta o esconderá das forças policiais.

### 3.3 Sua benção, Urbana

Decididos por partir, Mariana e Gabriel silenciam quanto à prisão de Martiniano. Para a filha de Urbana, isto se confirmará como uma *hybris*, ou seja, uma desmedida, em que mais tarde será chamada a prestar contas. Mariana vai de encontro à sua mãe, primeiramente por apoiar a saída dos habitantes de Pedreira das Almas, e, para completar as transgressões, apóia as causas liberais. Ela atenta contra o próprio *guénos* (árvore genealógica), ao não respeitar a autoridade de sua mãe. Quando Mariana, sozinha, tem a oportunidade de dizer a verdade para sua mãe, ela assim procede:

MARIANA: Mamãe! A revolução terminou.

GONÇALO: Martiniano...?

MARIANA: Martiniano está bem. Deve chegar logo a Pedreira.

URBANA: Mandarei tirar as pedras imediatamente. Quanto à goteira... (ANDRADE, 1986, p.84).

Este simples ato voluntário de Mariana traz à tona a questão da ação trágica, posto que, para esta se configurar, tem que haver formado no indivíduo um conflito (no caso, dizer a verdade ou mentir), e que, ao optar por um dos caminhos, escolhe o que lhe trará mais sofrimento (*pathos*). Jean-Pierre Vernant ensina que:

O sentido trágico da responsabilidade surge quando a ação humana dá lugar ao debate interior do sujeito, à intenção, à premeditação, mas não adquiriu consciência e autonomia suficientes para bastar-se integralmente a si mesma. O domínio próprio da tragédia situa-se nessa zona fronteira onde os atos humanos vêm articular-se com as potências divinas, onde eles assumem seu verdadeiro sentido, ignorado do agente, integrando-se numa ordem que ultrapassa o homem e a ele escapa (VERNANT, 2005, p.23).

Mariana pressentiu maus acontecimentos ao irmão, mas, diante do amor que sente por Gabriel (ou por tudo que ele representa), não ponderou em dizer a verdade e preferiu levar adiante, acreditando que partir seria apenas uma questão de tempo; bastava a mãe abençoar a sua união com Gabriel, para ela seguir em paz.

É muito curioso observarmos que, mesmo discordando dos ideais da mãe, Mariana não consegue partir sem o seu consentimento, o que se apresenta como um conflito potencialmente relevante para o desencadear de todo o enredo. Isto, em Mariana, aparece como uma dialética entre o desejo de partir e o respeito às tradições: “não posso acompanhar Gabriel sem a benção da senhora. Procure compreender, mamãe” (ANDRADE, 1986, p.85). O passado se mostra imponente, fazendo com que Mariana sinta necessidade de pedir permissão. Para ela, Gabriel se anuncia como uma possibilidade de mudança, mas isso implica em deixar para trás sua mãe e a cidade. Embora, no início na peça, ela se mostrasse decidida, com o desenvolvimento da ação, gradativamente, ela vai abandonando esta certeza.

Para Urbana, a questão já estava definida, só Mariana é que não percebia: ela só abençoava o casamento com Gabriel, se este promettesse ficar em Pedreira. Além de garantir a presença da filha, Urbana queria também garantir uma nova prole, que desse vida à tão morta cidade. Mas como em Gabriel, desde o início, concentra-se o desejo irredutível de partir, Mariana acaba em uma encruzilhada terrível: tem que optar entre o amor de um homem e amor de sua mãe, ambos inconciliáveis. Assim, como se apresenta inconciliável, nestes amores, a dialética passado/presente.

Gabriel, por sua vez, neste momento da trama, preocupa-se, além de partir, com a anunciada morte de seu pai, já bastante doente, nem o reconhecendo mais. Seu pai é muito respeitado por Urbana – “seu pai é uma das pessoas mais admiráveis que conheci” (ANDRADE, 1986, p.86). Mas isto não é suficiente para dirimir o conflito entre os dois. Quando Gabriel fala que “Ninguém como ele respeitou tanto o direito dos outros” (ANDRADE, 1986, p.86), nota-se um tom de ironia dirigido a Urbana. O

*direito dos outros* aparece como reclame aos mandos e à irredutibilidade de Urbana. Além do que, *outros* pode ser entendido como aqueles que não são da mesma origem: teríamos assim, Gabriel, seu pai, e a figura de Marta, de um lado; e os habitantes naturais de Pedreira do outro. Acontece que, muito mais do que imaginam as personagens Gabriel e Urbana, ambos possuem muitos pontos em comum: o amor à família; o apego a Martiniano; o amor a Mariana; e, cada um, deixará em Pedreira seus mortos.

Isto mostra que o passado e o presente são indissociáveis. Morrer é permitir o nascimento de um novo. Nascer é reivindicar mudanças. Partir é movimentar-se. Ficar é preservar o que se conquistou.

Gabriel deseja ir para um lugar onde não haja túmulos, mas Urbana bem o alerta para o fato de que “Não se pode cortar o passado. Ele nos acompanha para onde vamos” (ANDRADE, 1986, p.86). De outra sorte, a supervalorização dos mortos, por parte de Urbana é brutalmente criticada por Gabriel: “A senhora respeita os mortos, mas não respeita os vivos” (ANDRADE, 1986, p.86). Estas vontades ainda se cruzarão no decorrer das cenas, e se configurarão como um jogo em que os mortos estarão a favor dos vivos, e os vivos levarão os mortos consigo onde quer que desejem ir.

A terra para Gabriel simboliza fertilidade e possibilidade de mudanças. Já para Urbana, as terras são um legado que merece ser cuidado por todos – “as cidades e as terras não morrem, minha filha, se os homens não as abandonam...” (ANDRADE, 1986, p.87). Mas a mesma terra que Gabriel tanto condena o protegerá dos olhos autoritários do delegado Vasconcelos.

O fim do primeiro quadro do primeiro ato traz um diálogo entre Mariana e Gabriel, em que começam a aparecer os sinais da impossibilidade de realização do amor entre os dois, posto que Mariana não recebe a benção da mãe e alega que não fará Gabriel feliz por levar consigo o ódio que a mãe sente por tudo o que se sucedera:

GABRIEL: Mariana! Agora, a decisão depende apenas de nós.

MARIANA: Eu sei.

GABRIEL: Queres me acompanhar assim mesmo? Casaremos na primeira capela do vale.

MARIANA: Não te faria feliz, Gabriel.

GABRIEL: Por que não?

MARIANA: Levaria para as tuas terras, para ti, todo esse ódio.

GABRIEL: Este ódio não está em ti.

MARIANA: Sem o consentimento de minha mãe, estaríamos sempre ameaçados. Não ouviste sua ameaça?

GABRIEL: Tua mãe é injusta.

MARIANA: É injusta, mas é minha mãe. Também não partiste por causa de teu pai (ANDRADE, 1986, p.88).

Já começa a se desenhar a separação entre as duas personagens. De forma ambígua, cada um passa a assumir discursos conflitantes: Mariana não consegue se desprender do seu passado, nem de sua relação com sua mãe; e Gabriel não aceita a idéia de que, em sua amada, há o mesmo apego ao passado e a Pedreira, existente na matriarca Urbana. Gabriel já teve seu morto enterrado, pode, assim, seguir adiante; Mariana precisa cuidar dos mortos dela.

Há, quase em encerramento do quadro I, uma frase de Mariana que merece ser mencionada aqui, para algumas considerações: “Já não sei a quem mais amo: a ti, ou à imagem do teu trabalho no planalto distante!” (ANDRADE, 1986, p.88). Isto pode ser entendido sob diversos ângulos: amando Gabriel, configura-se assim uma relação afetiva entre os dois, com desejo de constituir algo novo; amando a imagem do trabalho, o objeto amoroso é desfocado para uma outra dimensão, qual seja, a importância de um esforço no sentido de sair da cidade morta e construir (desbravar) outras cidades. Confusa, Mariana, aos poucos, vai se afeiçoando mais a esta última vontade.

### **3.4 O mártir: mais um inocente morto**

No segundo quadro, ainda do primeiro ato, teremos o que consideramos um momento catalizador – o assassinato de Martiniano -, fato que desencadeará uma série de mudanças de ordem comportamental nas personagens, bem como o encontro entre forças que antes se digladiavam – principalmente entre Gabriel e Urbana.

Como todos estão à espera de notícias de Martiniano, Gabriel e Mariana ainda insistem em partir o quanto antes. Novamente, surgem aqui as preocupações corriqueiras de Mariana: “Precisamos partir hoje, de qualquer jeito” (ANDRADE, 1986, p.89). A personagem mostra-se, mais uma vez, disposta a ir com Gabriel, deixando o irmão Martiniano para trás: “É o que desejamos durante toda a vida. Irei contigo e nada poderá me fazer arrepender” (ANDRADE, 1986, p.89).

Quando todos celebram uma missa, a que tudo indica a última que Padre Gonçalo faria em Pedreira, o escravo Supriano, que estava de vigia, avisa que os policiais estão chegando.

Neste momento, Gabriel, hesitante em fugir, sem saber para onde, é orientado por Mariana a esconder-se “na gruta das Letras”, que seria uma gruta mística, em que foram encontrados a imagem de São Tomé, escrituras nas rochas, bem como ouro. Isto é uma referência a um episódio documentado, na cidade de São Tomé das Letras, referente à fundação dessa comunidade. Urbana descreve a gruta assim:

Encontraram sinais estranhos na rocha, e uma imagem de São Tomé no nicho de pedras. “Este é o lugar para a cidade. São Tomé nos protegerá, como nos protegeu da tormenta!” Descobriram ouro na gruta. Abriram galerias que foram sair em dez pontos diferentes do morro, como se fossem dez portas de Pedreira. Mais tarde, partindo daqui, abriram lavras por todo o vale e fundaram novos lugares (ANDRADE, 1986, p.81-82).

A simbologia deste ato de Gabriel, ao se esconder na gruta, amplia-se de forma extraordinária, pelas seguintes razões: o conhecimento que Urbana tinha, sobre as tradições, passa a ser visto em Mariana, mostrando uma continuidade no ensino das mesmas; Gabriel força-se a esconder-se exatamente no lugar de origem da cidade que ele tanto despreza; o passado místico contido no episódio da descoberta da gruta para a funcionar como um manto a proteger o presente, e este manto nada mais é do que a terra que tanto incomodou Gabriel; assemelhando-se a uma descida aos inferno, Gabriel é levado ao ponto mais remoto da cidade, em que estranho algum consegue descobrir; e, finalmente, guardado nas entranhas da cidade morta, aquele que não era nascido em Pedreira passa a pertencer a ela, havendo uma quebra das diferenças em prol da garantia de sucesso rumo ao planalto. Como toda descida aos infernos, dela Gabriel sairá modificado.

Após garantir a proteção de Gabriel, em novo diálogo com Urbana, Mariana, pedindo para a mãe nada contar sobre o paradeiro do foragido, tem a oportunidade de dizer mais uma vez a verdade sobre seu irmão Martiniano, e não o faz:

MARIANA: (*Muda o tom*) Mamãe! Não diga nada!  
 URBANA: O que interessa saber é onde está meu filho.  
 MARIANA: Martiniano está bem. É Gabriel quem corre perigo.  
 URBANA: E o povo de Pedreira! [...] (ANDRADE, 1986, p.90).

Percebe-se que, na fala de Urbana, já há um prenúncio de que o povo de Pedreira também corre perigo, assemelhando-se às prolepses proferidas por Mariana em outros momentos.

É neste momento crucial de tensão entre mãe e filha que Mariana sentencia que, se sua mãe nada contar, ela permanecerá em Pedreira: “Gabriel é tudo na minha vida. Para mim... bastará saber que vive. Não sairei de Pedreira. Morrerei aqui. Ficarei, aconteça o que acontecer. Juro, mamãe!” (ANDRADE, 1986, p.90). O que vinha se configurando como possível, agora torna-se certo, Mariana perecerá, como sua mãe sempre quis, em Pedreira das Almas, começando a trilhar os caminhos da própria mãe.

Após isso, chega a figura do delegado Vasconcelos (uma espécie de Creonte às avessas). Neste instante, instaura-se o conflito entre Urbana e Vasconcelos. É neste ponto que Urbana verá se as leis e a ordem que ela tanto defendeu merecem, de fato, o seu prestígio. A matriarca passa a defender a cidade de todas as acusações. E é curioso perceber que o delegado trata-a com muito respeito: “dona Urbana”, “a senhora”, “minha senhora”, o que conota um equilíbrio de forças. Ocorre que, mal sabe Urbana que seu filho Martiniano encontra-se já em poder de Vasconcelos – esta é a moeda de troca para se conseguir a prisão de Gabriel.

Ao ser apresentado Martiniano, diante de todos, Urbana, além da perplexidade de reencontrar o filho naquelas condições, descobre que fora enganada por Gabriel e Mariana. Descrente dos gestos da filha, Urbana está a um passo de entregar o destino de Gabriel. Encontra-se, assim, no seguinte dilema: ter o filho nos braços, ao preço da prisão de Gabriel; ou corre o risco de não ver mais o filho, para a libertação de Gabriel. Os antagonismos começam a se entrelaçar e, pouco a pouco, adquiriram uma feição única: passado e presente a serviço da libertação.

Embora Urbana defenda que não há ninguém “que pertença a Pedreira” que tenha participado do levante (fato esse que é verdade, pois Gabriel não é mesmo da cidade), isto de nada adianta para artilosidade dos dizeres de Vasconcelos. Urbana ainda incrimina-se, para tentar amenizar os fatos, mas de nada adianta. Diante de várias ameaças, Urbana fraqueja e pede garantias caso diga onde está Gabriel. Neste momento, instaura-se um jogo de interesses, no qual a matriarca usa as palavras de forma muito cuidadosa para conduzir Vasconcelos a um acordo justo: “Somente eu sei, senhor. Fui eu quem o escondeu” (ANDRADE, 1986, p.94). Com esta frase, Urbana traz para si, não só o compromisso de defender a cidade, mas o destino de

Gabriel. Este é o ponto de encontro entre estas duas forças: Urbana tem Gabriel como moeda de troca; Gabriel que tanto falou da matriarca, encontra-se preso ao silêncio dela.

Martiniano insiste para Urbana não falar, chamando todos de assassinos e injustos, mas é ao filho que Urbana quer, Gabriel até então não passa de moeda de troca. Mariana também percebe o fraquejo da mãe e tenta convencê-la, em vão. Antes que Urbana fale, Martiniano grita para que Gabriel fuja, e, em seguida, é alvejado, desfalecendo nos braços da mãe, com o seguinte diálogo:

MARTINIANO: Mamãe!

URBANA: Fica quieto, meu filho (*Ajoelha-se, meio desorientada*) Isso passa... isso passa...

MARTINIANO: Prometa-me... que não dirá. Não dirá nada.

[...]

MARTINIANO: Somente Gabriel... sabe... onde ficam as terras... as terras!

MARTINIANO: (*Perdendo as forças*) Gabriel... fala de um mundo... belo! Justo... uma região onde tudo.... começa a viver!

URBANA: Meu filho! Meu filho!

MARTINIANO: É preciso abençoar... abençoar, mamãe... (*Agarra-se a Urbana*) As Árvores!... cheias de... de... As figueiras... as figuei... (*Martiniano tomba*).

URBANA: (*Desesperada, abraça-se a Martiniano*) Meu Deus! Não esta dor... não esta! (ANDRADE, 1986, p.95).

Martiniano está morto. E no silêncio de Urbana está guardado o destino de Gabriel. Mesmo que Martiniano tenha pedido para a mãe abençoar – o que possivelmente indica dar a benção a Mariana e Gabriel -, está dor (perda de um filho homem) fará de Urbana um ser petrificado, incapaz de reivindicar os interesses da cidade. As leis que tanto Urbana primou acabam de matar, por incompetência de um soldado, que não estava autorizado a atirar, seu único filho homem, uma “criança”, de 16 anos. Este fato põe Urbana frente a frente com o que ela mais fugia: o presente opressor das forças imperiais injustas e cruéis. Talvez, numa prestação de contas, Urbana viu na morte do filho, a morte das tradições por que tanto primava.

Mariana, pela desmedida que cometera, também acaba por prestar contas: o seu desejo de partir transforma-se em lamento por ficar, e como em um tom expressionista, o ambiente contamina as personagens. Mariana, em decidindo ficar, passará a adquirir não só aspectos comportamentais de sua mãe, bem como todo o seu discurso e, como a rubrica aponta, as feições envelhecidas e petrificadas de Urbana: “Mariana vacila e recua; depois adianta-se novamente. Mariana envelheceu e

sua semelhança com Urbana aumentou: o porte e o andar são quase idênticos” (ANDRADE, 1986, p.103).

A morte de um inocente, por descuido de um poder policial, propicia mudanças profundas na composição das cenas seguintes: Urbana, forte e imperiosa, torna-se “estátua de sal”, incapaz de ato algum; Mariana assume completamente o papel da mãe, passando a defender a cidade dos mandos e desmandos de Vasconcelos; Vasconcelos perde a moeda de troca de que dispunha, havendo considerável redução de seu poder; e os homens, antes ativos, encontram-se presos; e Gabriel escondido, cabendo agora às mulheres negociar, reivindicar e desafiar a autoridade do Estado. Gabriel sai da condição protetor para protegido e, sem exceção, tanto os que queriam partir quanto os que desejavam ficar, unem-se em um só coro, a reclamar da injustiça cometida.

O passado e o presente fundem em um só tempo: o que era antigo transmuta-se em novo para garantir os interesses do povo da cidade. A morte de Martiniano passará a reivindicar a vida, não se consolidando em uma morte em vão. Gabriel está no silêncio de Urbana. Urbana está nas intenções de Mariana: todos os que lutaram por Pedreira (que adquire aqui sentido de uma luta por libertação) encontram-se em delicado estado de guardar.

### **3.5 “Pois que fique exposto”**

Martiniano morto, resta saber o que fazer com seu corpo: para enterrar é preciso terminar “o cemitério, ou descer ao vale para dar descanso a essa alma” (ANDRADE, 1986, p.96). Cabe ao delegado Vasconcelos decidir. E, como mais um gesto de insensibilidade, não permite nem uma coisa nem outra, alegando que não pode “facilitar meios para a fuga de um homem, que é um dos responsáveis pela desordem que lavra na Província” (ANDRADE, 1986, p.96). Atente-se para o grau de desproporcionalidade existente nos atos dos representantes do Estado: todo um esforço para capturar um liberal; e mais, com um gesto de profundo despreparo, atira-se em Martiniano sem a menor necessidade, tendo em vista que as forças absolutistas já se apresentaram como superiores; e agora, embasado por leis, a autoridade proíbe um dos direitos mais sagrados dos povos: sepultar seus mortos.

Dissemos, em outro momento, que Vasconcelos era um Creonte às avessas. Embora alguns críticos atribuam qualidades de tirano a Vasconcelos, quando se observam as arbitrariedades que este comete, com dosagem de incompetência e, em alguns momentos, medo, são poucas (embora existam) as coincidências entre estes dois personagens. Creonte tenta proteger a cidade de Tebas de um *guénos* maldito, oriundo dos descendentes dos Labdácidas. Defenderá a ordem estabelecida em Tebas, embora ignore a ofensa que é deixar o corpo de Polinices (irmão de Antígona), insepulto. O seu edito é autoritário e põe em xeque a discussão da supremacia do poder do Estado diante do poder dos deuses. Vasconcelos, como delegado da província (delegado é aquele que a ele fora transferido poderes), parece não estar tão familiarizado com o poder, e por isso usa mais do arbítrio do que da astúcia de um tirano. Contra sua ordem, atiram em Martiniano. Desta forma, perde sua moeda de troca. O seu exército é repleto de desertores, pois, de acordo com o desenrolar da trama, pouco a pouco os soldados fogem e, por vezes, passam a desobedecê-lo. Apenas em seus gestos de mando, Vasconcelos se assemelha a Creonte, mas em motivações são muito diversos: o tirano grego sabe muito bem o que persegue; já o delegado brasileiro tem uma missão simples de capturar liberais e fracassa.

Não podendo enterrar o corpo de Martiniano, tendo em vista que Vasconcelos ainda tenta usar do expediente de moeda de troca, mesmo tendo assassinado o inocente, Mariana em atitude súbita profere: “pois que fique exposto” (ANDRADE, 1986, p.96). É quando entra em cena a simbologia do corpo insepulto, eternizado por Antígona<sup>10</sup>, na tragédia de Sófocles. Este passado, inclusive para a dramaturgia, vem habitar *Pedreira das Almas*; porém com novos propósitos e significações.

Assim como ocorre em Antígona, Mariana, com a morte do seu irmão, passa a reclamar de um sistema autoritário e injusto. Antígona defende uma lei superior a dos homens, desconhecendo a autoridade de Creonte, por não descender do trono real de Laio. Mariana assim procede:

---

<sup>10</sup> Faremos um breve resumo da peça: Creonte, após o fim da luta dos tebanos contra o exército de Argos, tendo como principais adversários e vítimas os irmãos de Antígona, Etéocles (lutou por Tebas) e Polinices (lutou por Argos), resolve enterrar, como símbolo de heroísmo, Etéocles, e como punição proíbe, através de um edito, que Polinices seja sepultado; Antígona desobedece o edito, prestando honras ao irmão; é descoberta e condenada ao cárcere; onde falece. Eis o embate central. Há ainda os seguintes conflitos: Antígona x Ismênia – irmã mais velha, Antígona não será ajudada por sua irmã, que se mantém apática aos fatos; Creonte x Hemon – filho de Creonte e noivo de Antígona, com pensamentos diversos dos de seu pai, acaba, em virtude da condenação de Antígona, por suicidar-se. Ainda resta-nos o fim trágico de Eurídice, esposa de Creonte e mãe de Hemon, suicida-se após a morte do filho.

MARIANA: Leis! Leis! Não aceito, nem o povo de Pedreira das Almas aceitará suas leis.

VASCONCELOS: (*Áspero*) Falo com dona Urbana.

MARIANA: Respondo por ela e por Pedreira. Todas as leis que o senhor representa, não nos poderão arrancar nenhuma palavra, nem um gesto de acatamento às suas ordens. Abra as portas das prisões, traga os instrumentos de tortura, revolva e destrua a cidade, derrube as torres de nossa igreja...! Mas de nossas bocas jamais sairá uma única palavra de delação! Os mortos sairão das lajes e os impiedosos serão destruídos! (...) Que um anátema caia sobre suas cabeças! Que o corpo de meu irmão fique exposto... será uma lembrança viva do seu pecado, da sua indignidade! (ANDRADE, 1986, p.97).

Diferente do que ocorre em *Antígona*, em *Pedreira* o corpo insepulto está a serviço da vida, “como lembrança de seu pecado”. Vasconcelos perde completamente a capacidade de transigir com Mariana. Ela se apresenta irreduzível, pedindo apenas que o corpo seja levado para a igreja. É curioso refletir sobre uma questão: em *Antígona*, o morto fora sepultado com pouca terra seca, sendo recobertas as carnes; em *Pedreira*, o sepultamento pode ser percebido por duas simbologias: sendo a igreja construída por terras e pedras da cidade, ao colocar o corpo lá, deu-se sepultura; de outro modo, como se percebe na cena em que Urbana encontra-se morta deitada sobre o filho, isto também pode ser entendido como um sepultamento, tendo em vista que, como Urbana era a metonimização da cidade, com tal gesto, ela sepulta o filho.

Mariana vai além: quer o cadáver do seu irmão como prova das atrocidades das forças imperiais. O corpo deve ficar exposto para que os soldados e Vasconcelos respirem do mesmo ar pútrido. Se é Pedreira uma cidade “das Almas”, quem não pertence a esta cidade não está familiarizado com a morte. E, sendo a morte, aquilo que tudo iguala, Mariana utiliza do corpo insepulto como um desafio às forças que os oprimem. Em *Antígona*, é Creonte quem proíbe o enterro, pois Polinices não era *phillos* (amigo) do tirano; ao passo que aqui, Mariana decide expor seu *guenos* para protestar diante dos abusos por que sofreram. Dá-se com isso uma inversão substancial entre o paralelo de poder estabelecido entre Vasconcelos e o povo de Pedreira. Naquele surto coletivo, em que, de três em três, as mulheres saem das grutas reclamando a alma de Martiniano, fica perceptível o grau de insatisfação e medo que pairou sobre os soldados. Isto contaminou tanto Vasconcelos que, quando ia de fato “olhar nos olhos da tragédia”, ou seja, entrar na igreja<sup>11</sup> para ver os dois

---

<sup>11</sup> Esta cena encontra-se descrita nas rubricas, não ficando claro (apenas sugerido) o que de fato Vasconcelos vira, ou, até mesmo, se realmente teve coragem de olhar. A rubrica descreve uma “expressão de horror” a dominar o rosto do delegado.

corpos (Urbana e Martiniano) pelos quais foi responsável, não encontra coragem, fraqueja, e parte, com a intenção de dizer que Gabriel está morto:

[...]Vasconcelos desce a escadaria, enquanto Clara desamarra as mãos de Mariana. Vasconcelos pára no meio do largo, de costas para as mulheres.) VASCONCELOS: Direi no capital da Província... que Gabriel morreu!

(Mariana olha fixamente o vale, enquanto o pranto corre pelo seu rosto)

MARIANA: Diga que ele está vivo... mas guardado no silêncio dos mortos. (ANDRADE, 1986, p.110).

Mais uma vez é reforçada a idéia de que, de Creonte, Vasconcelos tem pouca coisa, pois o tirano grego tem coragem para enxergar a tragédia que se abateu sobre seu filho, bem como sobre sua esposa; já Vasconcelos, não teve coragem alguma.

Sabendo da existência de semelhanças no discurso de Mariana e de Antígona, preferimos acreditar que, em *Pedreira das Almas*, Antígona se projeta tanto em Mariana como em Urbana. Na matriarca, está a profunda relação que esta tem com seus mortos, assim como Antígona era a noiva do Hades. Em Mariana, temos a reivindicação por mudanças e o levante contra o autoritarismo e as leis injustas. O que une as três personagens é, principalmente, a idéia de esterilidade presente em todas: Antígona, que quer dizer, contra a gestação, não consegue sua realização com Hemon; Mariana também não consegue unir-se em matrimônio com Gabriel; e, por fim, Urbana, que perde o único filho homem, e, ainda, vê na filha a impossibilidade de um casamento com Gabriel.

Traçando outros paralelos, é possível enxergar em Urbana também um pouco de Creonte, principalmente no amor à cidade, à ordem e à lei (ainda que injusta). No Padre Gonçalo teríamos a atualização de Tirésias, principalmente quando denuncia a inflexibilidade e cegueira de Urbana, com frases como: “Sua decisão é pecaminosa, ditada pela soberbia... A senhora está cega! Não vê o que está dizendo?”; “Tudo aqui lembra exemplos que passaram”; “Abriram os valões com cascalhos. Cortaram as montanhas e empobreceram a terra”. Ainda teríamos em Gabriel e Martiniano uma *phillia*, completamente diferente da relação entre Etéocles e Polinice (inimigos, embora irmãos). Em Mariana e Clara, também encontraríamos uma *phillia*.

Mas, de se observar que o corpo insepulto vai muito além do que se propõe em Antígona. Lá temos as discussões em torno de um direito natural ante o direito do Estado. É uma irmã reivindicando um direito de enterrar seu morto. Em *Pedreira*, o

corpo de Martiniano constrói-se como um mártir que deve ser lembrado para que algo mude. É um direito à mudança, um direito à denúncia. Na dialética passado/presente, o morto ganha funcionalidade no mundo dos vivos, não sendo apenas matéria exposta. É, novamente, a idéia de fechar e abrir ciclos: uma morte que garante a vida de Gabriel, e, dialeticamente, todos os que viveram levam consigo o passado, seja pelas imagens da violência das cenas, seja pela cumplicidade, vista na hora em que, quando estavam prestes a implodir em forças antagônicas, a morte a vida surgem como possibilidade de uma construção de uma unidade.

### **3.6 “Parte, Gabriel! O povo te espera!”: o êxodo**

Passados 13 dias, do início da ação, no segundo quadro do Segundo Ato (a parte final da peça), encontramos o momento de êxodo, no qual Gabriel parte rumo às terras férteis do Planalto (São Paulo), ao passo que Mariana permanece “com algumas pessoas e escravos” em Pedreira.

Em Mariana, ficam evidenciados os traços que a fazem representante de tudo que Urbana sempre simbolizou: o apego à cidade, a intimidade com os mortos, a rigidez em permanecer imóvel, o não-abandono às tradições, sobretudo ao passado. Isto se explica pelo alto preço que Mariana teve que pagar, pelo íntimo desejo de partir: perdera o irmão e a mãe, sendo agora impossível abandoná-los sós em Pedreira. Para ela, este compromisso (“nossos mortos não podem ser abandonados”) torna-se superior aos seus próprios sentimentos.

Esta nova condição (em Mariana), por completa comunhão com os princípios defendidos por Urbana, evidencia a incompatibilidade entre Gabriel e Mariana, reatualizando o conhecido conflito entre aquele e Urbana. Se nesta personagem, de certa maneira, concentravam-se todas as forças contra as quais Gabriel lutara, quando Mariana passa definitivamente ao mundo de Urbana, remonta-se a mesma linha de conflito, reafirmando de vez o “conflito inconciliável” entre ela e Gabriel: ficar *versus* partir. Isto está bem evidenciado no seguinte diálogo:

MARIANA: Pertencemos a mundos diferentes!

GABRIEL: Não! É o ódio que vem daquele adro.

MARIANA: Não havia ódio! Minha mãe não falou. Morreu pouco a pouco. Atendeu ao pedido de Martiniano. Lutou também com seu silêncio.

GABRIEL: Mas com seu ódio destruiu minha vida. Ela prometeu!

MARIANA: Não era ódio! Era amor, já disse: Pedreira não está em teu sangue, não podes compreender.

GABRIEL: Compreendo, sim. (*Vai ao adro*) O ódio pertence a ti, Urbana. Desprezo tua cidade. Ignoro teus mortos. Odeio-te, agora, mais do que me odiavas.

MARIANA: Não insultes minha mãe! (ANDRADE, 1986, p.113).

O que Gabriel não compreendia – principalmente porque esteve ausente às cenas de terror, por estar escondido na gruta – é que a sua vida (e com isso o direito de partir de todos) fora assegurada pelo silêncio de Urbana e pela morte de Martiniano. Ou seja, os mortos que ele “ignora” foram aqueles que garantiram sua proteção. Para Gabriel, só a vida faz sentido; não percebe que foram os mortos quem deram sentido à sua vida (“se não fossem os mortos não estarias aqui”). Martiniano morreu para que o sonho das terras férteis fosse possível. Foi por esta razão que Mariana não deixou que Gabriel visse Martiniano morto: o que Gabriel deveria ter em sua mente eram imagens de vida, para que ele levasse consigo a fertilidade, o direito de mudança, o novo. Isto é tão bem construído que, à exceção do episódio da morte do seu pai (algo já esperado), Gabriel, durante toda a ação, não compartilha nem se torna cúmplice de nenhuma cena de morte. A morte pertencia aos habitantes de Pedreira. A Gabriel, cabia o direcionamento para o futuro, um presente sempre apontando para frente. Se ele participasse de cenas de morte, voltaria seu olhar para trás, e isso seria pôr em risco o desejo de mudança.

O que Mariana tenta elucidar no pensamento de Gabriel é que a morte não representa somente o horrendo, mas sim a generosidade de permitir que o novo nasça com mais força. Fora por isso que todos de Pedreira lutaram: a morte a serviço da vida. Urbana morre guardando consigo o segredo sobre a vida de Gabriel. Assim também o faz Martiniano. A pedra guardou generosamente Gabriel. Da terra infértil, fez-se vida, e Gabriel sai fortalecido, pronto, em definitivo, para partir com os demais.

Para potencializar este sentido, o símbolo recorrente da árvore ganha, em *Pedreira das Almas*, uma semântica muito peculiar: a única árvore descrita cenicamente (“uma árvore retorcida, enfezada, descreve uma curva como se procurasse, inutilmente, a direção do céu: é a única coisa de colorido verde que há no cenário”), gradativamente, com reforço das imagens das figueiras sugeridas pelas personagens, adquire o sentido de um tempo da mudança (o tempo de “plantar” a que Marta se refere em *As Confrarias*). Como bem aponta Catarina Sant’Anna,

a pedra termina por ceder, minada pelas próprias raízes dessas três árvores [Gabriel, Mariana e Martiniano] nelas fincadas – é no interior das pedras (grutas, passagens subterrâneas) que se escondem, residem e vencem os elementos da mudança; acresce que Urbana, pedra-útero, recebe Martiniano morto que, decomposto, torna-se semente de liberdade; a própria Urbana, enfim, torna-se ela mesma solo e adubo das “árvores” em luta (o povo de Pedreira) (SANT’ANNA, 2003, p.141).

É a isso que se refere o Canto do Povo, ao final da peça, apontando para a fartura das terras do Planalto (“destilam fartura as pastagens”). Neste mesmo sentido, as “figueiras” ganham relevo, simbolizando abundância. Talvez seja interessante refletir sobre a passagem bíblica em que Jesus, por ter fome, amaldiçoa a figueira, por ela apresentar folhas, mas não dar frutos (Marcos, 11: 12-20). Diz-se que tal árvore, quando não é tempo de figo, seca toda a sua folhagem. No caso bíblico, a figueira, na ocasião, representou o pensamento dos fariseus, falso e hipócrita. Na peça, acreditamos num sentido positivo: a fome do povo rumo às figueiras carregadas de frutos, simbolizando a esperança, a agricultura. Em busca dessa fertilidade (“onde figueiras enormes, sobre águas mansas e barrentas ... [...] debruçam galhos cheios de ninhos de guachos”), Gabriel despede-se de Mariana, levando a esperança consigo.

Na versão de 1957, Gabriel afirma que voltará para buscá-la (“Depois que tomar posse das minhas terras, voltarei aqui!”). Na tessitura do ciclo, Jorge Andrade inclui a figura de Clara, ao final da peça, acompanhada de um escravo que carrega um relógio – aquele que marca o tempo que teima em passar, nas peças seguintes. Esta inserção produzirá grandes significações para todo o ciclo, entrecruzando personagens, genealógica ou simbolicamente.

Em *A Moratória*, Joaquim fala que seus antepassados vieram de Pedreira das Almas e que desbravaram aquele “sertão virgem”. E ainda, comenta sobre a importância do relógio, como símbolo de uma hereditariedade respeitável:

JOAQUIM: (*Pausa. Joaquim olha para o relógio*) Seria bom tirar agora?

HELENA: O quê?

JOAQUIM: O relógio.

HELENA: Na hora de sair nós tiramos.

JOAQUIM: (*Pausa*) Foi presente de casamento de meu avô Gabriel ao meu pai. Sabe? Vovô Gabriel tinha um propósito. Os antigos não davam nada assim sem mais nem menos. Sabiam sempre o que era mais útil. Junto com o presente veio a recomendação: “Martiniano! Não deixe nunca o sol pegar você na cama, meu filho, e saiba dividir o seu tempo que tudo...” Disto ninguém poderá me acusar, Helena. Em

toda minha vida, só aquela vez quando tive maleita, não vi o sol nascer. (ANDRADE, 1986, p.176).

Em *O Telescópio*, fica evidenciado com quem Gabriel casara-se:

FRANCISCO: (*Perdendo-se*) Vovô Gabriel... vovó Clara! Quando traçaram um rumo, iam até o fim. Acreditavam no que faziam. Não consigo entender essa gente de hoje! No que é que acreditam, Rita? Nem pensam no sofrimento que tudo isso nos custou! Quando vovô e o povo de Pedreira chegaram às margens do Rosário, a chuva invernou. Tiveram que parar e esperar. Naquele tempo chovia de fato! Ficaram parados três meses... abrindo picadas em todas as direções. Em pouco tempo havia um rosário de posses. Perto de uma figueira branca, vovô determinou o lugar da sede. Foi quando tudo começou... para terminar...! (ANDRADE, 1986, p.226).

Por fim, a última peça do ciclo, *O Sumidouro*, parece atar todas as pontas existentes entre as peças, com ênfase para o símbolo do relógio:

VICENTE: Não implique. Está com a família desde que ela veio de Pedreira das Almas. Muito antes! Desde a invasão holandesa! (ANDRADE, 1986, p.534-535).

[...]

LAVÍNIA: Não é, não. Chamei o relojoeiro da Oficina Suíça. O relógio é ótimo e vale uma fortuna. Precisava só de limpeza e de um ponteiro. (*Sorri*) Martiniano está lá, vendo refletidas no vidro dele, as fotografias de astronautas que pendurou pela sala toda!

VICENTE: (*Perdido*) Em 29 minha avó tirou o relógio da fazenda. Presenciei tudo! Foi quando comecei a procurar em toda parte... e em mim mesmo. Aí, nasceu o sentimento de mundo perdido, agora reencontrado. (ANDRADE, 1986, p.586-587).

Este sentido de perder e reencontrar é o que resume todo o pensamento de Jorge Andrade. O passado existente em *Pedreira* alimenta o porvir, ao permitir o surgimento de um novo ciclo, no constante movimento de abrir e fechar. E, em *O Sumidouro*, Vicente compreende que o “mundo perdido” (o passado) precisa ser compreendido à luz do presente. Por isso afirma que quer que seu filho, Martiniano, viva no “mundo de hoje”. Diz ainda que Lavínia lhe ensinara a “enterrar seus mortos”, exatamente por não pensar em mortos.

Gabriel diz que “o passado é um monstro... que nos acompanha para onde vamos!”. Na transmissão de uma hereditariedade, o relógio vai costurando e atando a temporalidade, presentificando o passado e libertando o presente para seguir transformando-se em fertilidade. O tempo sem relógio, em *Pedreira*, conserta-se,

atualiza-se em *O Sumidouro*, ampliando-se as simbologias: Martiniano é agora o presente, em que “Gabriel e Fernão Dias se encontraram”.

Como a última peça “é a que contém todas as verdades”, Jorge Andrade, com seu constante movimento de “olhar para trás”, pensa o passado – e é aqui que ganha força *Pedreira* – para compreender o presente histórico brasileiro e com isso tentar a libertação. Compreender a história dos bandeirantes, desbravando as terras, os mineiros e o ciclo do ouro, o ciclo do café, a industrialização, é um trabalho de revisionismo e de reflexão que Vicente (em *O Sumidouro*) está disposto a fazer, e o faz, na busca de uma identidade de si mesmo e de seu povo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

**E**ste trabalho se propôs a discutir questões referentes ao drama moderno, a partir da análise-interpretação de *Pedreira das Almas*, de Jorge Andrade. Ler o texto nos fez pensar sobre diversos aspectos teóricos, tais como: a persistência do *trágico* numa obra do século XX; a forma estética assemelhando-se à de uma tragédia grega; a permanência de elementos líricos, com destaque para os cânticos; a historicidade presente na obra, em que se articulam Teatro e História, numa perspectiva inovadora, dentre outras questões por estas desencadeadas.

A riqueza do texto, fruto de um dramaturgo ímpar para os palcos brasileiros, permitiu que trilhássemos caminhos, partindo, inicialmente, de uma discussão em torno das formas da Dramática, desde a tragédia antiga ao drama moderno, enveredando pelos rumos que tomaram a dramaturgia brasileira em busca da expressão máxima de sua identidade, para, em seguida, desaguarmos na recepção da peça, pelos críticos, apontando oscilações nas conceituações que cada um deu ao valor estético da obra, e, por fim, aportamos na análise-interpretação, entendendo haver no texto uma dialética passado/presente, polarizando e inter cruzando os conflitos internos.

Neste percurso, adentramos na discussão em torno da chamada “crise” do drama, verificada nas contradições entre a forma escolhida pelo dramaturgo e o conteúdo dialeticamente veiculado e enformado por ela, o que pôde ser observado na peça em análise. Jorge Andrade escolhe uma forma dramática muito próxima do que eram as tragédias antigas; mas, o conteúdo social enformado não é mais o mesmo, posto que, para cada momento histórico, como nos ensina Raymond Williams, surgem formas artísticas distintas, e, em sendo assim, o ‘mundo’ no qual o autor está

inserido (século XX) exige outras formas de representação. Os heróis gregos deram espaço para os homens comuns, ao mesmo tempo culpados e vítimas, em relações sociais e individuais conflituosas, fruto de um sistema desigual: o capitalismo.

O autor decide escrever *Pedreira* como reivindicação de uma dramaturgia nacional, trazendo para a ribalta o passado histórico, no qual, em Minas Gerais, estão as raízes da formação de muitas famílias tradicionais paulistas. É um ato para fazer emergir a tomada de consciência sobre as condições do homem brasileiro, sejam as questões de ordem política, com reflexões sobre o desenfreado e caótico desenvolvimento industrial do Brasil, de ordem social, em que o tema da liberdade faz nascer o direito de renovação social, com ideais de justiça e solidariedade, bem como de ordem artística, querendo que a dramaturgia brasileira consolide-se, sem a necessidade de recepção e consumo, sem crítica, da cultura importada.

Na década de 1950, momento do primeiro surgimento do texto, o Brasil saía da Era Vargas com promessas de consolidação de um progresso nunca antes imaginado. Era a implementação do capitalismo industrial, que fez com que o país deixasse de pensar em um mundo rural, para se encantar com as engenhosas máquinas. Juscelino Kubitschek reforça as idéias de desenvolvimentismo, levando adiante o projeto de construção de Brasília, iniciada em 1956 e inaugurada em 1960.

Ao escolher falar sobre o passado mineiro do século XIX, Jorge Andrade não pretende um passeio memorialista ou saudosista sobre o passado. Seu interesse é o presente, é o seu tempo, em que muitos homens insistem em acreditar que basta olhar para frente (a modernização) para se concretizar grandes conquistas. O autor força, com *Pedreira*, um olhar para trás, não contra o giro da industrialização, mas como alerta para a alienação humana. Como que dissesse que *Pedreira* pode ser qualquer cidade em qualquer lugar, onde o homem explora e é explorado pelo homem. As forças absolutistas transmutam-se em idéias demagógicas de libertação do homem, sob a bandeira da promessa de empregos e oportunidades.

Na década de 1960, momento da aparição das modificações à primeira edição, as discussões são as mesmas decorrentes da década passada: o autor insiste em uma tomada de consciência, pois acredita que o teatro pode ser uma forte ferramenta de libertação do homem. Seguindo muito bem os conselhos que lhe deu Arthur Miller, quando de sua viagem aos Estados Unidos, Jorge Andrade está escrevendo sobre o homem de seu país, tentando descobrir “por que os homens são o que são, e não o que gostariam de ser” (*apud* AZEVEDO, 2001, p.13).

Querer saber sobre os homens é investigar os homens. É por esta razão que o passado se manifesta tão ativo em *Pedreira das Almas*. Enquanto alguns olham cegos para o bonde do mito do progresso, Jorge Andrade prefere o sentido inverso, deitar-se ao passado para compreender por que o seu presente está como está.

A versão definitiva surge na década de 1970, tendo como inquietação político-social os horrores da instauração de um regime de exceção, com o Golpe Militar de 1964. Tornam-se árdios os caminhos seguidos pela sociedade brasileira: acreditando dirigir-se à libertação, encontra-se aprisionada ou no silêncio – sem poder manifestar o que cada um pensava sobre tudo – ou em porões escuros, em que a tortura fazia fila, feridas e filhos, regada a choques elétricos, estupros e delações. O silêncio de Urbana parece ser o silêncio de todos que se chocam com os horrores da ditadura: a delação era um ato considerado pela sociedade civil como um ato desonroso e vergonhoso, sendo preferível o silêncio, que às custas de muito sofrimento físico e mental, poderia garantir o sonho por dias melhores. Neste contexto, a cidade de Pedreira sugere metáfora (em construção alegórica) aos mandos e desmandos dos militares, que seriam os absolutistas, ao passo que o povo oprimido seria os habitantes da cidade.

A temática do corpo insepulto, tendo em Martiniano um mártir, denuncia, metaforicamente, os crimes contra inocentes cometidos pelos militares. Este rito do sacrifício é apontado por Raymond Williams como um ritmo próprio da tragédia, acrescentando que

[o mártir] morre para que a fé possa viver – ou o resultado de sua morte é uma renovação geral de fé [na tradição religiosa] [...] Essa interpretação ampliou-se para além do contexto religioso: notadamente, na história dos movimentos políticos e dos partidos [...] em nossa própria época [...] o martírio é, agora, defensivo; uma morte sob pressão (2002, p.206).

O autor citado continua o pensamento, dizendo que quando os indivíduos sacrificam suas vidas, em nós, nasce um questionamento: tal destino foi escolhido ou imposto? É muito interessante refletir por este ângulo, uma vez que a imagem do inocente morto ressignifica as relações de opressão entre o regime militar e os cidadãos, na medida em que ganha a consciência a idéia de que muitas mortes foram imposições injustas e arbitrarias. Ou seja, passa-se a cogitar a possibilidade de que certas ordens estabelecidas (sobretudo, o capitalismo) produzem seus próprios bodes

expiatórios, e as justificativas para o sacrifício são problematizadas e, por vezes, desmentidas. Nesta imagem do inocente morto injustamente concentra-se, com muita propriedade, a ação trágica, que traz consigo os sentimentos de perplexidade, resignação e renovação. É uma morte que faz doer, mas torna-se necessária para fazer florescer a mudança.

*Pedreira das Almas* representa esse ideal de perplexidade e desejo de renovação, ao trazer o sacrifício de um inocente, apontando para as atrocidades que o homem comete com seus iguais. Assim, como *Antígona*, de Sófocles, com a qual dialoga tão bem, a obra representa a luta do homem em busca da liberdade, e, por trazer questionamentos sobre a natureza humana, de forma tão contundente, torna-se possível falar no delineamento de tragédia moderna, como nos ensina Williams.

Quando nos deparamos com os conflitos existentes em *Pedreira das Almas*, estamos diante da dialética passado/presente e, com ela, da dialética trágica em torno do salvamento/aniquilamento. Permanecer em Pedreira seria para os jovens um aniquilamento, ao passo que para os mais velhos partir traria tal destino. Dialeticamente, é a interpenetração do direito de ficar com o desejo de partir que torna a ação trágica possível, e com ela, a renovação. Nas tragédias gregas há morte, mas não há gratuidade nisso, pois há, de outro modo, a instauração de uma nova ordem. Se pegarmos o exemplo de *Antígona*, Creonte não é o mesmo homem, encontra-se profundamente modificado, pelas mortes que lhe abalaram. Gabriel, mesmo sem participar do espetáculo de horrores que se abateu na cidade, encontra-se também modificado, sentenciando que o passado é um “monstro” a nos acompanhar. O efeito catártico, na verdade, mais que uma compaixão com o outro, é uma reflexão sobre si mesmo: o terrível que aconteceu ao outro desperta nossa compaixão por medo de que a desgraça possa acontecer conosco.

É verdade que não se pode falar em tragédia aos moldes gregos, posto que isto só pode ser percebido naquele contexto. O fato é que, se a forma da tragédia modificou-se, restou a nós o seu efeito: o trágico, que, como bem apontou Peter Szondi, é um *modus operandi* contendo em si uma dialética, ou seja, a unidade dos contrários: partir/ficar; nascer/morrer; permanecer/deixar; mover-se/quedar-se; prender-se/livrar-se.

Jorge Andrade, em *Pedreira das Almas*, escolhe trazer à cena a ação trágica, mesmo que na forma do drama [moderno], na insistente tarefa de iluminar a consciência do público e do dramaturgo: deseja o novo – uma nova realidade social,

uma nova dramaturgia. Acontece que, ao olhar para trás, não é o passado que liberta, mas o presente, ou seja, o moderno ilumina o antigo para enxergar-se. As vozes ideológicas que o autor traz no texto apontam para uma renovação na performance teatral, além de querer a libertação do homem. Sendo criticado por não possuir um teatro engajado politicamente, Jorge Andrade por alguns fora esquecido ou menosprezado por isso: por não ter vinculação político-partidária, naquele momento em que isso ganhava nomes de alienação, e por, conseqüentemente, não aparelhar sua dramaturgia em prol de uma cartilha. Ocorre que, como se depreende do que foi apresentado, sua dramaturgia reivindica o nascimento de uma nova consciência, na qual o intelectual está a serviço da mudança dos processos histórico em que está inserido, cabendo, inclusive, denunciar contradições históricas nos rumos da sociedade.

Em *Pedreira das Almas*, está a reflexão sobre a natureza dialética do homem, e por isso, não é leviano entender o delineamento de uma ação trágica. Em nós, assim como no conflito entre Mariana e Gabriel, habitam vontades contraditórias. Aquela nos ensina a não abandonar nossos mortos (como metáfora para o passado); este nos apresenta a necessidade de mudar, mas aprende que seguir é carregar consigo tudo que somos e o que fomos. Libertar, em *Pedreira*, não se trata de abandonar o passado. Trata-se de uma tomada de consciência sobre o passado, para que o presente, e com ele o futuro, faça-se fértil.

## REFERÊNCIAS

### • Obras de Jorge Andrade

ANDRADE, Jorge. *Marta, a Árvore e o Relógio*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ANDRADE, Jorge. *Pedreira das Almas*. São Paulo: Anhembi, 1958.

ANDRADE, Jorge. *Pedreira das Almas, O telescópio*. Rio de Janeiro: Agir, 1960.

### • Fundamentação teórica e crítica

ANDRADE, Jorge: entrevista [22 de out. 1976] Entrevistadores Mariângela Alves de Lima, Linneu Dias, Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: CCSP/Arquivo Multimeios/Divisão de Pesquisas. 1976. 2 fitas K7. Entrevista concedida ao Centro de Documentação e Informação sobre a Arte Brasileira Contemporânea – SP. Datilografado, transcrito e mimeografado. 22 p.

ALBISSÍ, Nelson. *Em busca dos velhos de Jorge Andrade no ciclo Marta*. São Paulo, 1997, 180p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

ANHEMBI. “Pedreira das Almas”. São Paulo, jan./1959. Republicado em *Nossos Autores Através da Crítica*, vol.2. Museu Lasar Segall. São Paulo, 1981, pp.34-38.

ARANTES, Luiz Humberto Martins. *Teatro da memória: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 1999.

ARANTES, Luiz Humberto Martins. *Do passado ao presente: história, textos e cenas no teatro de Jorge Andrade*. 2003. 223 f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

ARRUDA, Maria Armanda do Nascimento. Jorge Andrade: dramaturgo de São Paulo. In: *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX*. Bauru, SP: EDUSC, 2001. p.135-188. (Coleção Ciências Sociais)

AZEVEDO, Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro. *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*. São Paulo, 2001, 273p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 4.ed. São Paulo: Unesp, 1998, p.397-428.

BALL, David. *Para trás e para frente: um guia de leitura de peças teatrais*. Trad. Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 1999. (Debates; 278)

BECHERUCCI, Bruna. "Pedreira das Almas. *In: Anhembi*, São Paulo, fevereiro/1959. Republicado em *Nossos Autores Através da Crítica*, vol.2. Museu Lasar Segall. São Paulo, 1981, pp.38-40.

BRANDÃO, Junito. *Teatro grego: origem e evolução*. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

CANDIDO, Antonio [et.al]. *A personagem de ficção*. 9.ed. São Paulo: Perspectiva, 1998. (Debates; 1)

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8.ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000. (Biblioteca de Letras e Ciências Humanas – Série 2ª, Textos; 9)

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo: EDUSP, 1999.

COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

D'AVERSA. Por Um Teatro De Expressão. Republicado em *Nossos Autores Através da Crítica*, vol.2. Museu Lasar Segall. São Paulo, 1981, p.50-51.

FARIA, João Roberto. A dramaturgia de Jorge Andrade. In:\_. *O teatro na estante: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 1998. p.143-157.

FOLHA DE SÃO PAULO, 08/06/77. "Pedreira no momento certo".

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Trad. Sel. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GUARNIERI, Giafrancesco. *O teatro como expressão da realidade nacional*. In: Arte em Revista, Ano 3, n.6, 1981.

GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho* (O Teatro Brasileiro de Comédia – 1948-1964). São Paulo: Perspectiva, 1986. (Estudos; 90).

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. Trad. Artur M. Parreira. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

JORNAL DA TARDE. "Pedreira das Almas em 1977". São Paulo, 20/05/1977. Republicado em *Nossos Autores Através da Crítica*, vol.2. Museu Lasar Segall. São Paulo, 1981, p.42-43.

JORNAL DA TARDE. São Paulo, 30/06/1977. Republicado em *Nossos Autores Através da Crítica*, vol.2. Museu Lasar Segall. São Paulo, 1981, p.43-44.

JORNAL DA TARDE. São Paulo, 08/06/1977. Republicado em *Nossos Autores Através da Crítica*, vol.2. Museu Lasar Segall. São Paulo, 1981, p.44-46.

JORNAL DA TARDE, 20/05/77.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Debates; 32)

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LUNA, Sandra. *Arqueologia da ação trágica: o legado grego*. João Pessoa: Idéia, 2005.

MACIEL, Diógenes André Vieira. Do desejo de voltar e do direito de mudar: espaços e personagens do drama moderno brasileiro. In: AQUINO, Ricardo Bigi; MALUF, Sheila Diab (Organizadores). *Reflexões sobre a cena*. Maceió: EDUFAL, 2005, p.103-119.

MACIEL, Diógenes André Vieira. *Ensaio do nacional-popular no teatro brasileiro moderno*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004a.

MACIEL, Diógenes André Vieira. *Ponteiros parados: o passado-presente d'A Moratória (1955-2005)*. In: FÊNIX – Revista de História e Estudos Culturais, outubro/novembro/dezembro de 2005b, v.2, Ano II, nº4. Disponível em <[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)> acesso em 13 nov. 2006.

MACIEL, Diógenes André Vieira. Um teatro sobre desclassificados: o nacional-popular como perspectiva de análise da dramaturgia brasileira. In: AQUINO, Ricardo Bigi; MALUF, Sheila Diab (Organizadores). *Dramaturgia e Teatro*. Maceió: EDUFAL, 2004b, p.121-140.

MAGALDI, S. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: SNT, DAC/FUNARTE, MEC, s.d.

MAGALDI, Sábato, VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

MAGALDI, Sábato. *O teatro brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

MAGALDI, Sábato. *O texto no teatro*. São Paulo: EDUSP, 1989.

MAGALDI, Sábato. In: JORNAL DA TARDE. São Paulo, 03/06/1977. Republicado em *Nossos Autores Através da Crítica*, vol.2. Museu Lasar Segall. São Paulo, 1981, p.40-42.

MALHADAS, Daisi. *Tragédia Grega: o mito em cena*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MELLO e SOUZA, Gilda de. Teatro ao sul. In: \_\_\_. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p. 109-116. (Col. O baile das quatro artes)

MORENO, Carlos A. de Carvalho. *Catarse brasileira: por uma leitura da tragédia*. Disponível em < [http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/semiosfera02/perfil/mat2/txt mat2.htm](http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/semiosfera02/perfil/mat2/txt%20mat2.htm)> Acesso em: 20/05/2006.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. O Brasil passado a limpo – revisão histórica e ficcionalidade na dramaturgia de Jorge Andrade. In: MALEVAL, Maria do Amparo Tavares; SALINAS PORTUGAL, Francisco (orgs.). *Estudos galaico-portugueses*. Rio de Janeiro: HP Comunicações, 2003, p.473-500.

PACHECO, Diogo. PROGRAMA TEATRO BRASILEIRO DE COMÉDIA – 1958. Republicado em *Nossos Autores Através da Crítica*, vol.2. Museu Lasar Segall. São Paulo, 1981, p.46-48.

PENTEADO, Darcy. *De como interpretar “os mineiros”* In: PROGRAMA TEATRO BRASILEIRO DE COMÉDIA – 1958. Republicado em *Nossos Autores Através da Crítica*, vol.2. Museu Lasar Segall. São Paulo, 1981, p.48-49.

PLATÃO, *A República*. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultura, 1997.

PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do teatro brasileiro moderno: crítica teatral de 1947-1955*. São Paulo: Perspectiva, 2001

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

PRADO, Décio de Almeida. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PRADO, Décio de Almeida.. *Teatro em progresso: crítica teatral (1955-1964)*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

PRADO JR, Caio. *História econômica do Brasil*. 47.ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

REALE, Giovanni. *Introdução a Aristóteles*. 10. ed. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1997 (Biblioteca Básica de Filosofia).

ROMERO, Silvo. *História da literatura brasileira*. 7.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980.

ROSENFELD, Anatol. A teoria dos gêneros. In:\_. *O teatro épico*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p.13-36.

ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Debates; v. 179)

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993 (Debates, v.256).

ROSENFELD, Anatol. *Teatro Moderno*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005 (Debates, v.153).

ROSENFELD, Kathrin Holtermayr. *Sófocles & Antígona*. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

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

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995. (Coleção Leitura e Crítica)

SANT'ANNA, Catarina. *Metalinguagem e teatro: a obra de Jorge Andrade*. Cuiabá: EdUFMT, 1997.

SILVA, Franklin Leopoldo e. Aristóteles, saber, justiça e felicidade. In: SANTOS, Mario Vitor (org). *Os pensadores, um curso*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2006, p.39-54.

SÓFOCLES. *Antígona*. In: \_\_\_\_\_. A Trilogia Tebana. Trad. e apresentação Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1990.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

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

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 7.ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e sociedade na Grécia Antiga*. Trad. Myriam Campello. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WILLIAMS, R. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Casac & Naify Edições, 2002. (Col. Cinema, teatro e modernidade)

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

ZAMPARI, Franco. *Depois do ensaio*. Republicado em *Nossos Autores Através da Crítica*, vol.2. Museu Lasar Segall. São Paulo, 1981, p.49-50.

## **ANEXOS**

## **TEXTOS DA CRÍTICA**

***PEDREIRA DAS ALMAS: A VERSÃO DE 1957***

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)