



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

ROSEMARI BENDLIN CALZAVARA

JORGE ANDRADE E A TRILOGIA DA PROCURA

Londrina
2010

ROSEMARI BENDLIN CALZAVARA

JORGE ANDRADE E A TRILOGIA DA PROCURA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação, em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Joaquim Carvalho da Silva

Londrina
2010

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central
da Universidade Estadual de Londrina.**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

C171j Calzavara, Rosemari Bendlin.
Jorge Andrade e a trilogia da procura / Rosemari Bendlin Calzavara. –
Londrina, 2010.
124 f.

Orientador: Joaquim Carvalho da Silva.
Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Centro
de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2010.
Bibliografia: f. 118-124.

1. Andrade, Jorge, 1922-1984 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Teatro
brasileiro – História e crítica – Teses. 3. Tragédia – Teses. I. Silva, Joaquim
Carvalho da. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e
Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-2.09

ROSEMARI BENDLIN CALZAVARA

JORGE ANDRADE E A TRILOGIA DA PROCURA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação, em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Joaquim Carvalho da Silva
Universidade Estadual de Londrina

Profa. Dra. Clarice Zamonaro Cortez
Universidade Estadual de Maringá

Prof. Dr. André Luiz Joanilho
Universidade Estadual de Londrina

Profa. Dra. Loredana Limoli
Universidade Estadual de Londrina

Prof. Dr. Sérgio Paulo Adolfo
Universidade Estadual de Londrina

Londrina, 07 de maio de 2010.

Aos que aceitam desafios.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Professor Joaquim, não só pela paciente orientação, mas sobretudo por acreditar neste trabalho.

Agradeço à minha família e em especial a cada um dos meus filhos.

Agradeço aos meus amigos pelo apoio e incentivo.

“ É na máscara da ficção que está a verdade”

A.Rosenfeld

CALZAVARA, Rosemari Bendlin. **Jorge Andrade e a trilogia da procura**. 2010. 92 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010.

RESUMO

A proposta nesta tese é particularizar a discussão do texto literário dramático que, sendo manifestação artística, tem uma função social imanente ao seu sentido próprio, como representação de algo visto, vivido ou imaginado. A escrita dramática, que é também uma escrita literária, pertence ao domínio do teatro como encenação e como montagem. Num primeiro momento, o objetivo é fazer um estudo do drama moderno e da tragédia moderna a partir de um terreno historicizado, bem como verificar o papel do ator e do dramaturgo ao longo da história. Na sequência, relacionar na trilogia de peças históricas do dramaturgo Jorge Andrade *O Sumidouro*, *As Confrarias* e *Pedreira das Almas* as procuras que marcam as personagens e que confirmam a correlação das peças com o drama moderno e com a tragédia moderna, tendo em vista que as questões não são excludentes. Na dramaturgia moderna a origem dos acontecimentos reflete-se sobre si mesma, passado e presente representam um objeto saturado de tensões. A dramaturgia de Jorge Andrade se inscreve nestes aspectos e se apresenta como conteúdo que estabelece uma relação dialética entre dois enunciados: o “enunciado da forma” e o “enunciado do conteúdo”, conteúdos advindos da vida social e que por si só já têm uma forma peculiar. Na tragédia moderna a tensão se instala entre o homem individualizado e o seu papel social. Daí o resultado trágico originar-se especificamente destas tensões.

Palavras-chave: Jorge Andrade. Drama moderno. Tragédia moderna

CALZAVARA, Rosemari Bendlin. **Jorge Andrade and the trilogy of search.** 2010. 92 p. Thesis (Doctor of Letters) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010.

ABSTRACT

The proposal of this thesis is to detail the discussion of the dramatic literary text that as an artistic manifestation has a social function intrinsic to its own meaning, as the representation of something seen, lived or imagined. Dramatic writing, that is also a literary writing, belongs to the dominion of the theater as do acting and mounting. First, the objective is to study modern drama and modern tragedy from a historical standpoint and verify the role of the actor and the playwright in history. Next, to relate in the trilogy of historical plays by the playwright Jorge Andrade *O Sumidouro, As Confrarias e Pedreira das Almas* the searches that mark the characters and confirm the correlation of the play with modern drama and modern tragedy, bearing in mind that the questions are not mutually exclusive. In modern drama the origin of the events is reflected on oneself, past and present represent an object saturated with tensions. The dramaturgy by Jorge Andrade fits in these aspects and is presented as content that establishes a dialectic relationship between two enunciations: 'the enunciation of form' and the 'enunciation of content', contents from social life that by themselves already have a peculiar form. In modern tragedy the tension is installed between the individualized man and his social role. Thus the tragic result originates specifically from these tensions.

Keywords: Jorge Andrade. Modern drama. Modern tragedy.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 OLHARES SOBRE A OBRA DE JORGE ANDRADE.....	11
3 O DRAMA MODERNO.....	17
4 A TRAGÉDIA MODERNA.....	24
5 OS DESCLASSIFICADOS – O ATOR E O DRAMATURGO	30
6 AS PEÇAS – AS PROCURAS.....	38
6.1 O SUMIDOURO.....	38
6.2 AS CONFRARIAS	54
6.3 PEDREIRA DAS ÁLMAS	65
7 CONCLUSÃO	79
REFERÊNCIAS.....	87

1 INTRODUÇÃO

Aluísio Jorge Andrade Franco nasceu em 1922, ano da famosa Semana de Arte Moderna. Coincidência, predestinação, especulações à parte, o fato é que este dramaturgo brasileiro, embora pouco reconhecido em vida, escreveu a mais completa e mais bem elaborada coleção de textos dramáticos da moderna dramaturgia brasileira.

Pouco reconhecido e mal compreendido em vida, tendo em sua biografia a história das famílias formadoras do Brasil Colônia, desde a mineração, passando pelo ciclo do café até a ascensão da economia industrial, principalmente no estado de São Paulo, a sua dramaturgia e a sua atualidade permanecem ainda nos dias de hoje.

Suas peças revestem-se de questões familiares, por sentimentos de partida e de dor. Aliás, muito mais de dor do que de alegria.

“A memória pessoal só tem interesse quando deixa de ser de um e passa a ser de todos”, este era o grande mote de Jorge Andrade. A memória de Jorge Andrade era a memória de um país, da construção de uma nação.

Pensar em *O Sumidouro*, *As Confrarias* e *Pedreira das Almas* é pensar num determinado tempo e num espaço da construção do país. Construção de domínios, de riquezas e, ao mesmo tempo, de miséria e pobreza, através dos fluxos e refluxos que envolvem estes processos.

Resgatar o passado e reconstruir sentidos é um dos objetivos da literatura dramática de Jorge Andrade, pois a linguagem do texto artístico é, em sua essência, híbrida, plural e polifônica, sendo a única a abarcar todas as demais. O teatro de Jorge Andrade aproxima-se da relação que a literatura moderna e contemporânea estabelece com a História do Brasil, desde o período colonial até os dias atuais. A construção temática de suas peças conjuga a fixação da literatura pós-moderna ao passado e à História, corroborando a estreita relação da ficção como História.

O objetivo deste estudo é refletir sobre as peças *O Sumidouro*, *As Confrarias* e *Pedreira das Almas*, focando os aspectos de identificação com a moderna dramaturgia, mais especificamente naquilo que estas peças têm de identificação com a tragédia moderna. Como tragédia moderna esta trilogia tem

como pano de fundo o período da mineração e a população que desfrutava ou sofria as consequências deste ciclo econômico do Brasil colônia. Desse grupo de pessoas as que mais nos chamam a atenção, dentro de cada peça e pelo papel que exercem são: o ator, o dramaturgo e as mulheres que desempenham papéis fundamentais na condução do enredo.

Primeiramente, delinearemos questões pertinentes à construção das peças como forma e conteúdo, segundo aspectos da teoria do drama moderno apontadas por Peter Szondi. Na sequência discutiremos a conceituação de tragédia moderna, estudo bastante desenvolvido por Marvin Carlson e Raymond Williams.

As questões históricas são basilares para a compreensão e análise desta trilogia que selecionamos para o nosso estudo, bem como não podemos deixar de lado questões relativas aos papéis sociais do trabalho e das profissões, especialmente aquilo que diz respeito ao papel do ator e do dramaturgo.

A partir das referências mencionadas, procederemos à análise e ao confronto das peças em sua confluência com as questões acima apontadas.

2 OLHARES SOBRE A OBRA DE JORGE ANDRADE

A obra dramática de Jorge Andrade tem merecido leituras exaustivas no meio acadêmico. Considerado como o dramaturgo que desenvolveu a obra dramática mais orgânica do moderno teatro brasileiro, foi ao longo de mais de trinta anos que este dramaturgo lapidou sua dramaturgia. Embora nem todas as peças tenham sido representadas, a dramaturgia brasileira e os estudiosos do teatro reconhecem e identificam o seu trabalho como único.

Além de dramaturgo, Jorge Andrade foi repórter, escritor de telenovelas e autor de um romance autobiográfico. A sua produção, toda ela permeada de preocupação com o conhecimento e reconhecimento da construção da nacionalidade, principalmente com as questões que envolvem a identidade do homem diverso dentro de um país diverso. Como ele mesmo afirma no romance autobiográfico:

Eu só entendo o teatro como representação viva de um fato, e nesse fato o personagem principal deve ser o homem. Acho que se a arte não registra o homem, no tempo e no espaço, para mim não é arte, não é literatura, não é nada. Penso que este é o principal, o essencial, da arte e do teatro. Foi dentro desse pensamento que me ocupei de registrar o homem paulista nos quatrocentos anos da história de São Paulo, desde as bandeiras, até ao ciclo industrial, até mesmo ao momento atual [...] Não quero dizer que as raízes estejam no meu teatro, mas pelo menos eu faço força para que estejam e eu fui à história procurar, eu estudei, eu procurei, sim, eu estudei. (ANDRADE, 1978)

A consciência desse autor, aliada ao rigor de sua obra mereceram considerações da crítica e dos estudiosos. Sábato Magaldi, em *Panorama do teatro brasileiro* (1999), afirma:

Poucos autores, entre nós, empenharam-se como Jorge Andrade na construção de um verdadeiro monumento dramático. E ele cuidou sobremaneira do texto, para que, além da eficácia teatral, não lhe faltasse a beleza literária. (228)

Dentre os estudos acadêmicos que procuram analisar a obra de Jorge Andrade está a tese de doutorado da Catarina Sant'Anna intitulada

Metalinguagem na dramaturgia de Jorge Andrade (Departamento de Teoria Literária – FFLCH/USP – 1989). A tese procura demonstrar a importância das peças *A escada*, *Rasto Atrás*, *As Confrarias* e *O Sumidouro* como “testamento artístico” do autor. Segundo a proposta da autora, as peças formariam um pequeno ciclo dentro do ciclo maior – *Marta, a árvore e o relógio*, divididos em ciclo 1 ou ciclo de Marta, representando o ciclo do passado e ciclo 2, ou ciclo Jupira, que aborda o presente. O aprofundamento deste estudo da tetralogia proposta é o uso da metalinguagem usada pelo autor, na medida em que este surge dentro da sua própria produção. Catarina examina todas as peças do autor oferecendo vasto estudo e valiosas informações sobre Jorge Andrade. Seu trabalho foi publicado com o título *Metalinguagem e teatro: a obra de Jorge Andrade*, pela Editora da UFMT, 1997 – Cuiabá.

Na dissertação de mestrado de Mário Guidarini, *As diferenças nos textos dramáticos de Jorge Andrade* (Departamento de Filosofia – FFLCH/USP - 1979), o autor detalha a busca de Jorge Andrade pelas diferenças em sua obra, a partir do conselho dado por Arthur Miller ao autor, nos anos 50, quando este o procurou nos Estados Unidos. Estas diferenças são tratadas a partir da oposição entre sonho e realidade, ou seja pela construção da identidade de cada grupo construída a partir do seu oposto. O estudo trabalha os textos dramáticos em si, não estabelece relações com as experiências vividas pelo autor ou as relações das obras com a realidade histórica e social a que se referem.

Outro trabalho bastante interessante é a dissertação de Juvenal de Souza Neto *Jorge Andrade: um autor em busca de si mesmo* (Artes Cênicas – ECA/USP – 1987). Este trabalho é bem significativo, pois se preocupa em identificar as fontes de conhecimentos históricos com as quais Jorge Andrade trabalhou e as matrizes artísticas que o influenciaram. É um trabalho bem estruturado, que se subdivide em duas partes bem definidas. Na primeira parte busca explicar e discutir a base histórica focada nas peças do dramaturgo; na segunda parte da dissertação, Souza Neto aproxima as peças de Jorge Andrade dos trabalhos de alguns dramaturgos internacionais, como O’Neill, Brecht, Miller e Tchekhov, além de fazer breves comparações entre autores nacionais, como Oswald de Andrade com *O Rei da vela*, comparando com *Os ossos do barão*; e Nelson Rodrigues com *Vestido de Noiva*, comparando com *A moratória*, *Rasto atrás* e *O Sumidouro*, pelo uso de *flashbacks* e diferentes planos.

Este trabalho tem pontos de aproximação com a nossa pesquisa no que ele aborda de relação do dramaturgo Jorge Andrade com os dramaturgos estrangeiros, mas a nossa pesquisa aponta para uma leitura diferenciada, tendo como foco os aspectos da tragédia moderna.

Também ancorado em estudos históricos, Luiz Humberto Martins Arantes vem desenvolvendo vários estudos sobre a obra dramaturgical de Jorge Andrade. A dissertação de mestrado de Luiz Humberto, intitulada *Teatro da memória: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade* (História da Cultura – Unesp/Franca – 1999), estabelece relações entre a história brasileira e a dramaturgia de Jorge Andrade de forma bastante pontual, pois é a pesquisa de um historiador que aprofunda questões da história da nação através da obra de um dramaturgo.

Luiz Humberto recorta e discute a história da nação através de quatro peças do ciclo *Marta, a árvore e o relógio: O telescópio, A moratória, A escada e Os ossos do barão*. O objetivo do pesquisador é mostrar como Jorge Andrade elaborou cenicamente a história do Brasil no que se refere à passagem do rural para o urbano e os conflitos que esta passagem trouxe para o homem, quer no sentido coletivo quer no sentido individual:

Se, por um lado, o meio social do qual Jorge Andrade é originário – elites cafeeiras – é presença marcante em seus textos, por outro lado, não deixou de trazer para os mesmos as mais variadas partes de um país que se constituía a partir do conflito das diferenças. É pela perspectiva de que o texto teatral é movido pelo conflito, de que o passado deve ser atualizado também pelo conflito e de que a nacionalidade é uma construção sempre aberta e tensa que o dramaturgo pensou seu país. (ARANTES, 2001, p.162-163)

Dando continuidade aos seus estudos, Luiz Humberto, professor e pesquisador da Universidade Federal de Uberlândia, defendeu a tese *Do passado ao presente: história, textos e cenas no teatro de Jorge Andrade* (História – PUC/SP – 2003). O trabalho desta tese se estrutura nas matrizes históricas do dramaturgo, passando pela crítica e consolidação de uma dramaturgia brasileira. Na sequência vai delineando os estudos sobre as personagens basilares que permeiam a obra andradina, a construção de um teatro engajado e o papel do artista no contexto histórico social para, na última parte, se debruçar sobre a polêmica peça *Vereda da Salvação*. Como salienta o pesquisador:

pode-se dizer que Vereda da Salvação sinaliza uma mudança de foco na dramaturgia de Jorge Andrade. Habitado com a criação de personagens oriundos das elites rurais decadentes há nesta peça, uma atenção maior para com os problemas dos oprimidos. (ARANTES, 2003 p.15)

As contribuições dos estudos e publicações de Luiz Humberto são pontuais para os interessados em estudar e conhecer a obra dramática de Jorge Andrade, tendo em vista o rigor e o cuidado da pesquisa não só de base histórica, mas também dentro de uma perspectiva dos estudos da construção e representação teatral.

Diferentemente desta perspectiva histórica, há o trabalho de Nelson Albissú que em sua dissertação *Em busca dos velhos de Jorge Andrade* (Artes Cênicas – ECA/USP, 1997) focaliza a forma com que Jorge Andrade retrata o idoso no ciclo *Marta, a árvore e o relógio*, conclui que o autor foge de uma forma estereotipada do velho criando personagens extremamente ricas e trata o ciclo na dualidade da descendência dos bandeirantes (linha 1) e na descendência de Martim Afonso de Souza (linha 2).

Outra pesquisa interessante, mas que não focaliza exatamente o trabalho dramático de Jorge Andrade, é a tese de doutorado de Terezinha Fátima Tagé Dias Fernandes *Jorge Andrade, repórter Asmodeu: leitura do discurso jornalístico do autor na revista Realidade* (Jornalismo - ECA/USP – 1988). Este trabalho aborda a produção jornalística do autor, como repórter da revista *Realidade* entre 1969 e 1973 mais particularmente a perspectiva escolhida pelo jornalista-dramaturgo em suas entrevistas, sempre colocando seus entrevistados no papel de personagens que usam máscaras.

Abordando uma vertente mais estruturalista e focando apenas uma peça, *A moratória*, temos o trabalho elaborado por Cândida Leite Georgopoulos como dissertação do seu mestrado *Lua quebrada* (A moratória no ciclo paulista de Jorge Andrade) – (Literatura Brasileira/ UFF – 1983). Em seu trabalho a autora faz um estudo semiológico, seguindo o modelo proposto por Anne Ubersfeld.

Ainda na perspectiva de trabalho e investigação de uma peça apenas, temos a dissertação de mestrado de Aparecido José Carlos Nazário *Tempo e memória no teatro de Jorge Andrade: uma leitura de Rasto Atrás*, (Unicamp – 1997). Nazário aborda a busca empreendida pelo protagonista Vicente que vai desvendar suas verdades e dessa forma revelar um mundo superado.

Na perspectiva da memória, Nazário aborda a relação entre história e memória, a relação entre memória e sociedade e também o significado da tradição. Ao discutir a questão do teatro épico, Nazário primeiramente afirma que Jorge Andrade não era um autor brechtiano, mas na sequência da discussão o estudioso faz uma observação acenando com a aproximação do dramaturgo aos procedimentos do teatro épico de Bertolt Brecht.

Apoiados nessas premissas, poderíamos dizer que mesmo existindo uma forma dramática rigorosa, deparamo-nos com um conteúdo épico de profundo trabalho com a memória e a temporalidade. Nesse sentido, tempo e memória confluem para dar ao sujeito melhores condições de viver sua experiência. Sendo assim, evidencia-se a relação que tem Jorge Andrade com o teatro épico, configurando às obras um tom de busca e interrogação do passado. (NAZÁRIO, 1997, p.45)

[...]

No caso específico do teatro épico, alguns desses recursos utilizados são os cinematográficos, conferindo a essa dramaturgia momentos de narratividade [...] (NAZÁRIO, 1997, p. 45)

Diva Cleide Calles, guiando-se pelas leituras de Peter Szondi, fez um estudo das peças *A moratória* e *Rasto Atrás*, justamente os dois dramas nos quais a memória de Jorge Andrade se materializa com mais clareza, sendo possível ver em algumas cenas aproximações com trechos do romance autobiográfico *Labirinto*. Fruto desse trabalho, Diva produz a dissertação *Tratamento do tempo e implicações temático-estruturais em A moratória e rasto atrás de Jorge Andrade*.(Teoria Literária e Literatura Comparada – FFLCH /USP – 2000).

Outro estudo bastante detalhado e pontual sobre a dramaturgia de Jorge Andrade é a tese de doutorado de Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo, *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade* (Artes Cênicas – ECA/USP – 2001). A autora faz uma pesquisa detalhada sobre as obras editadas e as peças não editadas, deixadas pelo dramaturgo. Aprofunda as questões conceituais sobre o Expressionismo e o teatro épico para depois analisar e discutir cada uma das peças à luz das teorias em questão. É um trabalho árduo, tendo em vista que a autora procurou contemplar todas as peças, não apenas as peças que compõem o ciclo *Marta, a árvore e o relógio*. Buscou as versões das peças, analisou fragmentos e anotações deixadas pelo dramaturgo, entrou em contato com a família,

enfim fez um trabalho exaustivo que acende luzes na perspectiva dos estudos andradinos.

Paralelamente aos estudos acadêmicos de dissertações e teses sobre Jorge Andrade encontramos vários artigos publicados em revistas eletrônicas, anais de congressos e periódicos da área de Dramaturgia ou de Letras.

Assim como o dramaturgo se debruçou sobre a realidade paulista e brasileira e seus aspectos históricos, sociais, morais e psicológicos, da mesma forma os pesquisadores e críticos se debruçam sobre a obra de Jorge Andrade desafiando as mais variadas abordagens.

3 O DRAMA MODERNO

Jorge Andrade, ex-aluno da EAD – Escola de Arte Dramática de São Paulo bebeu na fonte as teorias do drama moderno, que despontava e se colocava na cena da dramaturgia nacional e internacional.

Declaradamente admirador de Tchekhov , Eugene O'Neill e Arthur Miller. Jorge Andrade afirmava “ [...] Penso que prefiro esses autores porque fizeram o teatro que gostaria de fazer. Todos eles, de uma maneira ou de outra, influenciados pela realidade do seu meio, refletiram com maestria grandes problemas sociais.” (apud AZEVEDO, 2001, p. 50) . Esta declaração foi dada pelo autor em entrevista à Folha de São Paulo, em 16 de junho de 1954, como parte da reportagem: *Quem é o vencedor do prêmio Fábio Prado*. Explicando suas preferências por tais dramaturgos Jorge Andrade complementa as suas preferências: “ No primeiro, vemos desfilarem diante de nós toda uma sociedade e, revelando-a, o autor se transporta para a pintura do humano, superando este meio, esta sociedade.” Quanto a O'Neill, a atração de Jorge Andrade se fazia pelo conflito criado pelo autor dentro de suas produções e estabelecido a partir da própria vida. Este conflito representava as paixões e, o envolvimento por ser pessoal, era tão intenso que se revelava no mais profundo do ser.

Em relação a Arthur Miller, o encantamento de Jorge Andrade se revelava pelo sentido trágico de sua produção. Assim ele explica “ 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 identificação com Tchekhov fica demarcada pela compreensão do papel do teatro na sociedade moderna, para o dramaturgo russo, a função do teatro, assim como a função da educação é de auxiliar os homens a se elevarem.

Estas explicações dadas pelo próprio Jorge Andrade são basilares para o nosso estudo e análise. Tendo em vista que as procuras que se revelam na trilogia das peças são procuras de foro íntimo, de um mundo melhor e mais justo. Em *Pedreira das Almas*, *As Confrarias* e *O Sumidouro* a busca de um mundo melhor, bem como a procura do reconhecimento da profissão de dramaturgo e de ator.

Além dessas indicações, vemos também um Jorge Andrade seguidor da teoria de Bertolt Brecht na construção de sua dramaturgia. A escolha das técnicas na construção das peças como a divisão do palco em dois planos, o jogo de cenas do passado e do presente, o uso de fotos e slides, o coro, enfim, recursos épicos que quebram a ilusão do espectador e propiciam o distanciamento crítico.

Seguindo as questões teóricas e a focalização das peças escolhidas para este estudo, vemos claramente a posição do autor na base hegeliana que aponta a linguagem, a palavra e o discurso como elementos dignos de servir à expressão do espírito. Daí ser o drama, como gênero literário, a totalidade mais completa, mais elevada da poesia e da arte.

O drama apresenta uma ação circunscrita como sendo uma ação real cujo resultado deriva tanto da representação de quem representa quanto do caráter real de verossimilhança que apresenta.

Jorge Andrade soube expressar com esmero e cuidado o sentido imanente do drama exercido num meio repleto de conflitos e oposições. As situações de seus dramas se entrecruzam e deságuam em reflexões tanto de foro íntimo, particular quanto de âmbito mais amplo, configurando o contexto e a formação de uma nação.

As mudanças históricas também se refletem na estética literária e conseqüentemente nos sistemas formais de produção, no caso específico do nosso estudo constatamos que Jorge Andrade soube utilizar com maestria essas mudanças na forma e no conteúdo da sua produção dramática.

O surgimento do drama coincide com o desaparecimento ou mudança do lirismo na vida do homem. Conforme definido por Peter Szondi, na *Teoria do drama moderno*, o drama tem seu início no Renascimento, quando acontece a supressão do prólogo, do coro e do epílogo. O drama se concentra exclusivamente na reprodução das relações inter-humanas, e o diálogo se torna a mediação universal. Esta mudança e a busca da conciliação da subjetividade poética do homem em sociedade é um dos fortes motivos estruturantes do drama. O drama realiza uma interioridade na sua relação exterior. No drama, as situações só têm sentido e valor pela ação das personagens, pelos fins que estas perseguem e pelos caracteres que são revelados.

No drama moderno, portanto, as mudanças históricas serão entrelaçadas na composição da obra refletindo-se especificamente na sua forma.

A questão do autor e sua forma de escrever estão intimamente ligadas e deparam-se com a tendência e qualidade da obra literária. O autor consciente deve ter autonomia para escrever, mas desde Platão esta questão era vista através de um conceito de bem “estar social”; os poetas e suas poesia eram importantes, mas, por vezes, tornavam-se “desnecessários” numa sociedade perfeita. Atualmente a questão não se modificou muito, o escritor se vê diante de um dilema: escrever modelos estereotipados em consonância com a alienação ou escrever de modo dialético, que se baseia em objetos sociais vivos. Toda obra pressupõe uma tendência literária e, conseqüentemente, uma ideologia.

Arte e ideologia não são elementos excludentes. Não existe arte dissociada de ideologia assim como também não existe ideologia sem arte. A arte é um produto social que carrega em sua expressividade as marcas das manifestações e dos interesses sociais.

Uma obra de arte sempre é produto de conflitos e interesses sociais: ela mesma é um pacto provisório deles. Quer se queira reconhecer isto, quer não. Enquanto obra de arte, ela não pode ser ideológica no sentido de camuflar e escamotear o real e as suas contradições: ela precisa devorar o ideológico, não ser devorada por ele. (KOTHE, 1987, p.18-19)

Na literatura a relação FORMA e CONTEÚDO é basilar, pois vincula-se às relações sociais da época. É importante observar como a obra se situa dentro dessas relações, pois estas estão intimamente ligadas à função literária de produção da época, assim como estão relacionadas às técnicas literárias utilizadas nas obras. Ou seja, a relação forma e conteúdo mostram como uma obra pode servir para alienar ou esclarecer.

O produtor da arte literária, ou seja, o escritor, o poeta e o dramaturgo podem utilizar as formas de maneira trivial, não objetivando uma visão crítica ou provocadora, mesmo assim, temos aí uma opção. Como afirma Flávio Kothe (1987, p. 19) “As obras triviais institucionalizam o caolho sem senso de profundidade; as obras de arte olham com dois olhos, para todos os lados”.

Brecht criou o conceito de “refuncionalização” para caracterizar a transformação de formas e instrumentos de produção por uma inteligência progressista, a serviço da luta de classes. A proposta de Brecht foi a primeira a mostrar que o papel do produtor não é abastecer o aparelho de produção, mas, sim,

modificá-lo na medida do possível. As inovações técnicas devem estar a serviço do esclarecimento e do questionamento.

O teatro proposto por Brecht não visa a concorrer com as atuais formas da música, do rádio, da fotografia. O teatro que se propõe a concorrer estará apenas se transformando num instrumento contra o produtor, porque tenta induzir os produtores a uma concorrência inútil. O teatro proposto por Brecht procura aplicar e aprender com os novos meios de difusão, daí confrontar-se com esses veículos. O teatro épico, portanto, transforma o confronto em coisa sua. Daí não propor ações, mas representar condições. Que condições seriam estas? As condições de vida de um determinado grupo social, as condições de exclusão, as condições de exploração. Enfim, condições que serão reconhecidas como coisas reais passíveis de reflexão. As interrupções exercem função organizadora, são marcadas pelas utilizações de outros recursos, quebram o sentido ilusório e levam às reflexões.

A ação do produtor é, portanto, uma resposta contundente à pergunta: “Para quem você escreve?” .

Para abordar a questão do drama moderno pautamo-nos nos estudos de Peter Szondi, mais especificamente na *Teoria do drama moderno*.

Para Szondi (2001), as três categorias fundamentais da antiga teoria dos gêneros – a épica, a lírica e a dramática – encontram-se em Hegel. Discute também a base histórica da poética, como modo de ser atemporal do homem, segundo o modelo de Emil Staiger que mantém a relação épico, lírico e dramático.

A teoria do drama moderno de Szondi tem por base a reflexão de que forma e conteúdo, numa relação dialética, se chocam, se questionam, se entrecruzam e se historicizam: “ o fluxo do tempo, na plenitude do seu curso, reflui sobre si mesmo e assim reflete-se”. Analogamente, compara a criação dramática, permeada por questões sociais, a um rio que salta do leito do tempo, faz reverberar um instante imóvel no vazio para fazê-lo entrar de uma nova maneira em seu leito. Ou seja, o drama moderno apresenta um fluxo e um refluxo que provocam reflexão para depois precipitar-se na constituição de um objeto rigorosamente construído que guarda as características de um pequeno sistema de tensões.

O teatro de Jorge Andrade apresenta esse sistema de tensões da sociedade brasileira, desde o seu passado histórico até o momento presente. Podemos delinear perfeitamente esse processo na coletânea organizada e deixada

pelo autor no livro *Marta, a árvore e o relógio*. Na base histórica do período colonial temos as peças *O Sumidouro*, *As confrarias*, *Pedreira das Almas*; na sequência, *A moratória* e *O telescópio* apresentam um novo período, um ciclo econômico em decadência, o ciclo do café, que vai apontar para a expansão do ciclo da industrialização e a mudança do rural para o urbano com o crescimento da chamada vida moderna. Pertencem a este ciclo as peças: *Os ossos do barão*, *A escada*, *Senhora da boca do lixo* e *Rasto atrás* e a peça *Vereda da salvação*, que foge um pouco da tematização do autor mas que remete a um fato real acontecido em 1956, quando um grupo de fanáticos da Igreja Adventista da Promessa, em Minas Gerais, assassinou quatro crianças que se dizia estarem possuídas pelo demônio.

Configurando aspectos da moderna dramaturgia, Jorge Andrade elabora suas peças num terreno historicizado, ou seja, seus dramas estão estreitamente interligados à história do país e apontam para o embate intersubjetivo entre os homens e sua relação com a comunidade que os cerca.

Szondi aponta a forma como conteúdo “precipitado”, ou seja, como uma dialética entre dois enunciados: o enunciado da forma e o enunciado do conteúdo. Estes conteúdos geralmente são advindos da vida social e por si só já têm uma forma peculiar.

A teoria do drama moderno de Peter Szondi tem por base esta reflexão, a forma e o conteúdo se colocam numa posição dialética, onde se chocam, se questionam e desta forma se historicizam.

Szondi busca examinar a crise dramática encontrada na separação sujeito e objeto a qual está manifestada nas obras pela impossibilidade do diálogo e pelo aparecimento do elemento épico. Segundo o autor, o drama moderno trata das relações intersubjetivas. Como caracterização do gênero, apresenta uma dialética na qual a relação do ator, com seu papel, não deve de modo algum ser visível, mas unida num todo, constituindo o homem dramático. Esta dialética é livre e redefinida a todo momento. As palavras são postas, têm valor crucial, ou seja, são decisões.

A totalidade do drama é de origem dialética. Ela não se desenvolve graças à intervenção do eu-épico na obra, mas mediante a superação, sempre efetivada e sempre novamente destruída, da dialética intersubjetiva, que no diálogo se torna linguagem. Portanto, também nesse último aspecto o diálogo é o suporte do drama. Da possibilidade do diálogo depende a possibilidade do drama. (SZONDI, 2001, p.34)

Na construção do drama há um decurso temporal, pois toda cena possui a sua pré-história, ou seja, há uma escrita de fatos passados e vividos, e a leitura do que foi visto ou lido, permite a sua continuação fora da representação, é nesse ir e vir de um novo presente que o drama resolve sua antítese de passado e presente.

O surgimento de uma nova ordem social, a partir do Renascimento aponta para a origem do drama, mas lá ainda como uma forma fechada. Com o passar do tempo e, mais particularmente, a partir do século XIX e principalmente o início do século XX, com as mudanças sociais e econômicas, o núcleo do confronto que caracteriza a crise da forma dramática encontra-se na crescente separação de sujeito e objeto. Esta separação se dá, na dramaturgia, pela impossibilidade do diálogo e pelas relações do trabalho. O trabalho, tanto em sua relação de exploração quanto de dignidade ou valorização é questão crucial e dilacerante na abordagem do drama moderno.

Uma forma de arte tão antiga quanto o teatro, fundado no intercâmbio dialogado das subjetividades, na superação das crises íntimas pela atividade cênica, no elogio da vontade livre e autoconsciente do indivíduo, deixa de fazer sentido quando os dramaturgos se defrontam com uma vida sem sentido, com sujeitos coisificados, homens que estranham a si mesmos pela exploração mercantil de suas potencialidades sem a contrapartida do reconhecimento sequer de sua condição humana.

O desvelamento de tais ocorrências nas obras dos dramaturgos contemporâneos alia e aproxima mais e mais a dramaturgia de Jorge Andrade à de Tchekhov, O'Neill, Arthur Miller e das teorias de Brecht. Não há como não reconhecer esta identidade nas peças do dramaturgo brasileiro.

A questão crucial da divisão do trabalho, os trabalhos "nobres" e os desclassificados, a hierarquia de classes, os deslocamentos e partidas são temas que aparecem praticamente em todas as peças de Jorge Andrade. Como bem salienta Anatol Rosenfeld:

A análise social, embora decerto apoiada em estudos e provavelmente aguçada pela dramaturgia politicamente comprometida, baseia-se sobretudo na experiência pessoal e em dados de observação da realidade nacional, reunidos por um escritor sensível às condições e vicissitudes da sociedade que o cerca. (ROSENFELD, 1986, p.600)

O engajamento de Jorge Andrade não estava vinculado a identidades partidárias ou políticas. O seu engajamento se manifestava pelo filtro da sensibilidade e humanidade que lhe eram peculiares.

4 A TRAGÉDIA MODERNA

A um acontecimento que nos causa impacto, terror, tristeza, espanto ou piedade costumamos chamar de tragédia. A tragédia acompanha o homem ao longo do tempo e o sentido da vida humana é permeado de situações trágicas. O mundo moderno não se aparta das situações de impacto e do sentido imanente do trágico.

Mas o que significa a tragédia no mundo contemporâneo? Quem é o herói trágico deste mundo? Como este herói reage diante de uma situação de perda sem volta, de mácula na sua dignidade, de falta de perspectiva para avançar e revidar a adversidade? Perguntas que procuraremos não responder, mas trazer à tona de uma discussão já iniciada por Raymond Williams no livro *Tragédia Moderna*.

Conforme explicitamos na introdução deste trabalho, o nosso estudo está focado num dramaturgo brasileiro, Jorge Andrade, em três peças do ciclo *Marta, a árvore e o relógio*, que são: *O Sumidouro*, *As Confrarias* e *Pedreira das Almas*. Estas peças, aliadas à sua relação com o ciclo e com a leitura que o dramaturgo fez de outros dramaturgos da literatura dramática universal, nos indica uma reflexão bastante significativa do estudo da tragédia moderna na obra de Jorge Andrade.

A tragédia teve sua origem na Grécia no séc. VI a.C e, no séc. IV a.C, já estava em declínio. Mas as manifestações do trágico no drama estenderam-se ao longo do tempo, tal foi a importância da tragédia como forma literária. Segundo Aristóteles (1987, p.205):

É pois a tragédia 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 das emoções”.

Na tragédia, o importante é a trama dos fatos, pois ela busca imitar não propriamente os homens em si, mas as ações e a vida destes homens, “ações de vida, de felicidade e infelicidade; mas felicidade ou infelicidade residem na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade.” Ainda conforme o

raciocínio de Aristóteles, os homens apresentam diversidade de caráter, daí suas qualidades, mas os infortúnios acontecem não por essas qualidades, mas pelas ações praticadas.

A tragédia será sempre um conflito insolúvel, resultado do choque entre um mundo que conhece apenas o relativo, o mais ou menos, e um universo dominado pela exigência de valores absolutos, de totalidade e dirigido pela lei do tudo ou nada. A tragédia trata o herói como agente e como paciente. Ao mesmo tempo que este herói realiza, ele recebe a ação. Daí os resultados finais de uma personagem trágica estarem atrelados à loucura, ao suicídio, à mutilação. A ação de uma tragédia é tensa, lógica, presa a um nó, ou seja prende-se àquela situação inicial que resulta no sucesso ou insucesso do que se pretende e que culmina com o desfecho. Esta tensão provocada pelo trágico culmina com a catarse ou o efeito da purificação ou descarga das emoções. Este alívio das tensões vem acompanhado do reforço de algum aspecto da condição humana que passou pelo horror, a morte ou a destruição.

Para Emil Staiger a tragédia chega a ser algo relacionado à metafísica, extrapola as condições naturais palpáveis, ele considera que “nem toda desgraça é trágica, mas apenas aquela que rouba ao homem seu pouso, sua meta final, de modo que ele passa a cambalear e fica fora de si.” Daí a conclusão de que a ação trágica não vai frustrar apenas um desejo ou uma esperança, como ele considera, mas esta ação destrói potencialmente a lógica de um contexto. É o rompimento linear de algo estruturado que se desestrutura.

Para que o trágico apareça como verdadeira catástrofe “mundial” é necessário inferir um mundo e compreendê-lo como a ordem generalizada. Para que o trágico cause efeito e espalhe sua força fatal, deverá atingir um homem que viva coerente com sua idéia e não vacile um momento sobre a validade desta idéia. (STAIGER, 1969, p.149)

Nas considerações de Staiger sobre a tragédia vemos pontos de contato com a teoria formulada por Aristóteles, mas o nosso estudo não visa a discutir este conceito que podemos chamar de conceito clássico da visão trágica, o nosso estudo visa a estudar o trágico no sentido contemporâneo.

Hegel distingue claramente a dualidade da expressão dramática antiga e moderna e aponta a oposição destas diferenças que se relacionam particularmente ao desenvolvimento real dos gêneros tragédia, comédia e drama.

O importante na tragédia, para Hegel, não é o sofrimento enquanto tal, mas suas causas. Neste sentido, o sofrimento é uma consequência dos próprios atos. Na tragédia antiga se evidenciava principalmente o poder das forças morais e o da necessidade, sem procurar aprofundar a subjetividade e a individualidade das personagens.

Para Hegel a tragédia moderna apoia-se no princípio da subjetividade:

É a interioridade subjetiva do caráter, e não uma simples personificação clássica das forças morais, que constitui o seu objeto e o conteúdo, e que faz com que tanto a explosão dos conflitos como o desenlace dependam de conjecturas acidentais. Teremos, portanto, de considerar: 1º a natureza dos diversos fins que devem ser realizados pelas personagens e que formam o fundo do seu caráter; 2º os caracteres trágicos em si mesmos, assim como os conflitos em que estão empenhados; 3º a diferente maneira segundo a qual se opera o desenlace e a conciliação destes conflitos, comparados com a tragédia clássica. (HEGEL, 1993, p.660)

Como já enunciamos, o nosso estudo se pauta nas discussões da moderna dramaturgia e nos aspectos da tragédia moderna. Tendo em vista que, a obra dramaturgic de Jorge Andrade se inscreve nestas características. Diferentemente da grande tragédia, que trabalha com tensões básicas da condição humana, o drama moderno só pode ser social e histórico, pois se refere às necessidades sociais e emocionais do seu público.

O homem moderno, assim como o homem clássico, não deseja destruir as instituições tradicionais, mas quer restabelecê-las em bases mais sólidas, menos contraditórias. A dramaturgia com base na crítica social é de grande valia neste processo.

Na dramaturgia moderna de cunho histórico já não cabe mais a figura do rei ou de heróis importantes, tanto nos dias atuais quanto no futuro a preocupação do dramaturgo não é tanto pela questão de poder, mas sim pelos conflitos sociais, e para a exploração de tais questões o drama social burguês é muito mais apropriado do que o drama histórico, tal como ele foi tradicionalmente concebido.

Para Hegel a tragédia está centrada sobre um conflito ético. Na tragédia antiga os fins que os indivíduos buscavam tinham um conteúdo essencial universal. Os heróis representavam poderes essenciais da vida e quando se decidiam a agir o faziam em conformidade com o único princípio moral que convinha a sua natureza, conseqüentemente entravam em conflito com uma força moral e oposta, geralmente legítima. Na resolução trágica antiga as personagens representavam os fins éticos substanciais.

Na tragédia moderna os fins são mais pessoais e os interesses dirigem-se não mais para as necessidades éticas, mas para o indivíduo isolado e suas condições de vida. Na tragédia antiga a resolução do conflito se dá pela derrocada da pessoa para a realização da justiça eterna. O indivíduo abre mão da sua vontade pessoal para atender um comando mais alto. Embora o herói grego também agisse conforme sua individualidade, na tragédia clássica esta individualidade se confunde necessariamente com o princípio moral. É a justiça eterna que, como força absoluta do destino, assegura o acordo entre a substância moral e as forças particulares que entram em choque e ao final se apresentam como espetáculo dos indivíduos que se autopunem.

A respeito das personagens, na tragédia moderna as personagens são mais individualizadas. A justiça é mais abstrata, mais fria, mais particularizada, os indivíduos se degradam de outra maneira. O despedaçamento do indivíduo se dá contra forças estabelecidas no plano social e o apaziguamento pode basear-se no reconhecimento de que o destino que o indivíduo experimenta é o mais adequado às suas ações.

O desenlace do trágico se dá como conseqüência pelo insucesso de uma ação que poderia ter sido bem sucedida e que, devido a acidentes circunstanciais, resultou numa infelicidade.

O caráter trágico dos conflitos e do desenlace só está indicado nos casos em que se trata de fazer prevalecer uma concepção mais elevada. Na ausência de tal necessidade, nada justifica a dor e a desgraça. (HEGEL, 1993, p. 665)

Com esta afirmação Hegel vai apontar para o drama, que segundo ele, vai abordar questões da vida burguesa, questões relativas à família, ao dinheiro

e aos bens. A mediação das ações no drama moderno se dá pelo caráter mediano de bondade ou maldade, não de uma concepção de elevada dignidade.

Assim como Hegel, Lukács também versará sobre a filosofia histórica das formas literárias. Lukács aponta que as formas submetem-se a uma dialética histórico-filosófica e afirma que já com Eurípedes suas tragédias não tratavam apenas dos mitos, tratavam da história dos renegados e/ou dos vencidos, dos desclassificados, rompendo com as características tradicionais do teatro grego. Eurípedes demonstrava um apaixonado amor pela verdade racional e pode ser considerado como o primeiro dramaturgo “moderno”, pois desenvolveu o hábito do sofisma em seu diálogo, tendo adotado uma perspectiva social que sustentava a igualdade de escravos e senhores, homens e mulheres, cidadãos e estrangeiros. O teatro trágico apresentava uma nova estética e com o passar do tempo mais e mais os gêneros literários foram se entrecruzando num contínuo entrelaçamento. Os gêneros literários deixaram de ser formas fechadas, restritas e bem delimitadas.

A tragédia se mantém intacta até hoje. A tragédia clássica é a relação da essência com a vida extradramática, a plenitude era uma questão de proximidade em relação à vida.

No drama moderno, o longo caminho que o herói tem que percorrer no interior de sua própria alma antes de se descobrir como tal, opõe-se à sobriedade exigida pela construção dramática da tragédia e aproxima-se da necessária dualidade estilística da tragédia moderna.

Na tragédia, tudo converge para um sentido único muito bem amarrado. A diferença entre o sentido trágico e o dramático é a crença num mundo melhor, a solidão e o sentido particular do indivíduo.

Na tragédia, o destino do mundo é uma soma necessária de zeros que se metamorfoseiam em perdas e derrotas sem volta. No universo do drama há a junção das partes e que vão se explicando por apoderarem-se da essência das situações e por possuírem a sua totalidade.

Para que haja uma genuína ação trágica é essencial que o princípio de liberdade e independência individual, ou ao menos o princípio de autodestruição, a vontade de encontrar no eu a livre causa e a origem do ato pessoal e de suas conseqüências já tenha sido despertada. (WILLIAMS, 2002, p.55)

No drama moderno, o herói precisa ser posto à prova, precisa sentir a distância que o separa da sua alma e quer, num esforço desesperado, triunfar.

Ainda segundo Raymond Williams, o resultado da tragédia moderna produz mais uma teoria psicológica do que uma teoria ética da tragédia. “Não é a justiça eterna, no sentido hegeliano, que é afirmada na questão trágica, mas antes o movimento geral da história, numa espécie de transformações decisivas da sociedade” (WILLIAMS, 2002 p.57). A tragédia só acontece quando há transformações sociais decisivas, quando há um movimento da história, entretanto, nem todos os conflitos geram o sentido trágico. Este só ocorre quando no embate de uma ação contraditória os dois lados opostos se recusam a ceder. As ações dentro da chamada tragédia moderna são, a um só tempo, necessárias e completas.

As contradições não se evitam: desenvolvem-se, ao se abrir caminho para a explicitação dos seus momentos polares e da unidade entre eles. Não há mediação entre arte e sociedade. Há mediação da sociedade na obra artística. Componentes fundamentais do processo histórico-social no interior do qual a obra foi produzida estão incorporados nela, no enunciado da forma e no enunciado do conteúdo.

5 OS DESCLASSIFICADOS – O ATOR E O DRAMATURGO

No estudo que aqui propomos, vamos ver diferenças de tratamento e de reconhecimento tanto do dramaturgo, representado por Vicente em *O Sumidouro*, como do ator José de *As Confrarias*. Nas duas peças vemos indícios da desclassificação e até do preconceito que cercava o homem que se dedicava à arte de representar, no período da mineração, bem como o preconceito da sociedade contemporânea com o produtor teatral. O ator e o dramaturgo numa e noutra época não são bem vistos na sociedade produtiva.

Conforme mencionamos na introdução desta tese, o objetivo do nosso estudo é analisar as peças *O Sumidouro*, *As Confrarias* e *Pedreira das Almas* que consideramos como peças históricas por abordarem questões relativas à colonização do Brasil, mais particularmente no que se refere ao período da mineração.

Uma questão recorrente nas três peças é a relação do trabalho. Quem trabalha, com que trabalha: a nobreza, a dignidade e o reconhecimento da sua ocupação.

Primeiramente temos que revisitar o Brasil histórico desde as primeiras investidas ao interior do país, ao chamado sertão, pelos bandeirantes, passando pelo ciclo da mineração e chegando aos dias atuais.

O ciclo da mineração no Brasil ocorreu entre 1693 e 1830, neste período ocorreu o esplendor e o declínio da atividade mineratória. Entre 1770 a 1830 o declínio da mineração aponta para a busca de outra atividade. No caso específico da peça *Pedreira das Almas* vemos este apontamento com a partida do líder Gabriel para o planalto, indicação da busca de uma nova perspectiva de vida e, conseqüentemente, de um novo modo de ganhar a vida que se configurará com o início do ciclo do café.

A economia do ouro, relacionada ao ciclo da mineração, no Brasil-colônia dominou as relações econômicas durante todo o século XVIII, tendo lançado as raízes no século XVII e estendeu-se até o início do século XIX. Este ciclo imperou por um longo período num espaço determinado, as Minas Gerais.

Nas relações de trabalho deste período temos duas dimensões, uma classe social que explora e uma classe social que empobrece.

Durante todo o século XVIII as Minas Gerais foram a região mais lucrativa dos domínios portugueses de ultramar. Aos poucos a capitania vai declinando, o fisco engolindo tudo, a pobreza vai se instalando no meio mineiro, daí a decadência. A opulência de algumas famílias entra em declínio, se degenera e os herdeiros deparam-se com uma pobreza sem perspectiva. Diante desse quadro, a Metrópole vai olhar para a colônia como uma mina arruinada, a extinção da fonte de renda a cada dia. Para os colonos se instala a pobreza concreta e palpável.

Segundo apontamentos de Laura de Mello e Souza (1986), “nos livros do viajante Mawe, este registrou um depoimento de que os moradores de Vila Rica, ao serem indagados sobre a riqueza de suas terras diziam que as mesmas deveriam passar a ser chamadas de Vila Pobre em lugar de Vila Rica.”

Daí termos a questão da marginalidade, ou seja, esta marginalidade aponta para algo que se separa de um todo uniforme, constituído, no caso, pela sociedade.

No caso de Jorge Andrade estas questões serão abordadas nas peças que ora estudamos. O homem marginal é desclassificado socialmente, por não pertencer a uma confraria, por não pertencer a uma casta de colonizadores, por não pertencer à uma estirpe de profissão nobre, por trazer nas veias o sangue da mistura com o índio, com o mulato.

A questão da mineração é bastante delicada quando colocada como ciclo econômico. Primeiro por ser uma busca exploratória e ilusória, não é trabalho. É um produto casual. Já na época da mineração era considerado como uma riqueza casual, variável e caprichosa. O ouro transferia essas virtualidades para quem minerava e via a ação mineradora como inconstante. Dizia-se já na época do Brasil colônia que uma nação sensata não deveria imitar um jogador aventureiro, deveria pautar-se em bases sólidas e permanentes.

A mineração dos veios auríferos era itinerante, só se estabilizava um pouco mais quando a exploração se fixava nos aluviões de meia encosta, as grupiarias ou catas altas. A população acompanhava os trabalhos da exploração aurífera e deixava de lado todas as outras atividades. A terra era vasculhada até mostrar a última possibilidade de retirada do precioso minério. Não havia interesse na agricultura. Esta era abandonada, deixada de lado, atropelada.

A riqueza que vinha da mineração nunca ficava em solo brasileiro para ser transformada em melhorias ao país.. O ouro aqui extraído ia muito

rapidamente para as mãos dos países mais adiantados da Europa. Pouco ou quase nada ficava em Portugal.

Ainda segundo apontamentos de Laura de Mello e Souza, a mineração se configurava como praga bíblica: era uma atividade penosa, demorada, difícil, era uma prova necessária para a obtenção final da felicidade, “uma riqueza achada de repente, e com facilidade, não nascida da indústria ou do trabalho, será sempre perniciosa”. Esta informação foi obtida pela pesquisadora na *Revista do Arquivo Público Mineiro* de Belo Horizonte, Vol.II de 1897 (p. 674) – registrada por Basílio Teixeira de Saverda “Informação da capitania de Minas Gerais – 1808.

A dualidade entre opulência e pobreza mostrava uma Minas como cenário e elaborava-se a formulação de que o fausto era falso e que a natureza do ouro era intrinsecamente enganadora.

A mesma questão se apresenta na história lendária do bandeirante Fernão Dias Pais Lemes, que saiu para o sertão em busca de esmeraldas e encontrou pedras verdes sem valor.

Diante das instabilidades econômicas há também uma crescente instabilidade social que reverte num processo de desclassificação social. Enquanto a colônia se volta para o sistema de exploração, concentrando a acumulação do capital nos centros europeus, a noção de trabalho produtivo opunha-se ao surgimento de uma camada intermediária cuja indefinição foi, aos poucos, assumindo o caráter de desclassificação. Segundo Caio Prado Junior:

Mas formavam-se aos poucos outras categorias, que não eram de escravos nem podiam ser de senhores. Para elas não havia lugar no sistema produtivo da colônia. Apesar disto, seus contingentes foram crescendo, crescimento que também era fatal e resultava do mesmo sistema da colonização. Acabaram constituindo uma parte considerável da população e tendendo sempre para o aumento. O desequilíbrio era fatal. (PRADO JR. 2000, 360)

Esta camada social vai compor a cena de várias peças de Jorge Andrade. Embora nada se diga do ator e do dramaturgo fica explícito nas peças do autor que neste período econômico, bem como ainda no século XX, os atores e os dramaturgos eram considerados como pessoas marginais, fora do sistema produtivo, por consequência um desclassificado.

Outra categoria social que não contempla o mundo do trabalho, segundo Laura de Mello e Souza, é o vadio. Conforme as leis da corte Portuguesa e os conceitos de produtividade, nesta categoria poderiam estar desde o pequeno proprietário, o artesão, o mulato, o ladrão e até o degredado em geral:

À sua volta formava-se um círculo vicioso: a estrutura econômica engendrava o desocupado, impedindo-o de ter atividades constantes; o desocupado, o desprovido de trabalho, tornava-se oneroso ao sistema. (MELLO; SOUZA, 1986, 66)

Eram considerados vadios e inúteis os que não tinham ofício definido. Assim também é a referência ao que representavam outros personagens, o ator José, na peça *As Confrarias* vai ser marginalizado por não pertencer ao universo produtivo. Da mesma forma o dramaturgo Vicente, personagem central da peça *O Sumidouro*, sente-se marginalizado na relação produtiva da sociedade.

Relacionando a questão do desclassificado à teoria do típico de Lukács, podemos dizer que o desclassificado é o chamado herói proletário, ou seja, aquele que deve encarnar “as contradições típicas de sua sociedade” e ser colocado “nas típicas situações contraditórias de sua época”. Ele não é “um herói dominado pelas imperfeições: é um herói e um não herói ao mesmo tempo”. (1962, 45)

No caso das peças que analisaremos, teremos estes papéis vivenciados por Vicente, Fernão Dias e José Dias, em *O Sumidouro*, Marta e seu filho José em *As Confrarias*, Mariana e Gabriel em *Pedreira das Almas*.

Ainda nessa direção e abordando dois aspectos fundamentais que envolvem a questão do drama, Jean Duvignaud aprofunda a discussão sobre o teatro quando em sua obra *Sociologia do teatro* discute as questões sobre dramaturgia, a encenação, a organização e as convicções da sociedade. Em sua discussão, Duvignaud nega que o teatro seja “mero reflexo da realidade coletiva”, mas afirma que o teatro pode representar configurações sociais de acordo com a época em que é realizado.

Dessa forma ele subdivide as questões relativas ao teatro em quatro tipos, de acordo com os diferentes momentos históricos. Num primeiro momento, aponta as chamadas sociedades tradicionais, como era o caso da Idade Média. Neste período o teatro refletia as crenças de um sistema geralmente estável e tentava pintar o homem em sua totalidade. O segundo tipo corresponde ao

renascimento e à Grécia clássica, é fruto de intensas mudanças sociais, técnicas e econômicas que levam a mudanças radicais nas estruturas. Dessa forma o teatro exprime as tensões no seio da sociedade produzindo heróis que encarnam o desejo coletivo de transgredir as velhas regras e punir esse atentado à liberdade. O teatro do “palco italianizado” na Europa representa o terceiro tipo. É quando a elite se apropria da cultura a fim de controlar a condição humana dentro de uma rígida dramaturgia. Neste caso os grandes autores tornam-se subversivos e procuram fazer um teatro que sugere domínios ocultos do pensamento e da ação, claramente negados pelo teatro para o qual trabalham. O quarto tipo é o do teatro moderno, produto de uma sociedade altamente relativista e móvel e que produz um teatro que pretende apresentar toda a diversidade da vida humana.

Estas discussões de Duvignaud não apontam soluções para a questão do drama mas indicam a realidade que ele considerava pertinente a qualquer tempo e espaço: o teatro aponta para uma revolta contra a ordem estabelecida. E como a base de todo teatro é o ator, em sua obra *L'acteur*, Duvignaud trata das relações da sociedade com o ator e conseqüentemente da visão que o ator tem de sua arte e de sua função social. Uma vez que o ator é quem corporifica os sonhos e anseios que o homem não pode reconhecer na sociedade, este ator deve sempre estar fora da sociedade, daí ele ser visto como um pária mas ao mesmo tempo considerado como alguém que tem poderes, alguém que incomoda com sua arte de representar.

As sociedades que não acreditam em mudanças não sentem necessidade de teatro. Duvignaud aponta três tipos de sociedades históricas e a visão de cada uma sobre o papel do ator, do homem que representa, daquele que encena veridicamente uma ficção.

Na monarquia o ator levava uma vida dupla, era um funcionário da corte, mas possuía um espírito livre, daí não pertencer a nenhuma estrutura de classes. Ao mesmo tempo em que exercia um certo fascínio era também amaldiçoado. Suas ações rompiam com barreiras sociais estabelecidas, a sua representação apontava para uma existência rica e independente. Na sociedade liberal ele se torna produto de consumo, passa a representar papéis cristalizados, previamente determinados mas que mesmo assim revelam os medos e os problemas ideológicos da época. Na sociedade contemporânea, plena de ideologias conflitantes, de sistemas políticos variados, de inovações tecnológicas, de uma

crescente globalização onde as nacionalidades se aproximam ou se contrapõem, o papel do ator continua a ser o de revelar na carne as tendências sociais que permanecem invisíveis e irreconhecíveis, ou seja, mostrar a visão de uma existência autêntica e plena numa sociedade mais justa, sem divisão de classes ou de qualquer barreira restritiva.

A verdadeira arte dramática comporta a representação do ator, particularmente desenvolvida nos tempos modernos. Na antiguidade clássica os atores (*personas*) usavam máscaras, dessa forma a sua fisionomia não intervinha de modo algum na representação, esta performance com certeza lhes dava um respaldo de anonimato que os protegia de qualquer julgamento ou comprometimento da sua individualidade. Com o drama moderno desapareceram as máscaras e o trabalho do ator é mais elaborado. Os jogos fisionômicos, a gestualidade e a modulação da voz revestem-se de importância na composição das cenas e particularizam a exposição do indivíduo que representa. O ator passa a ser parceiro do dramaturgo na exposição da sua criação. “ A poesia, em presença destas exigências da arte teatral moderna, pode, por vezes encontrar-se em sérios embaraços a que os antigos não estavam sujeitos” (HEGEL, 1993 p. 645).

Cabe ao ator completar as palavras do dramaturgo, preencher as lacunas, fazer as ligações entre as cenas, revelar as intenções mais secretas do dramaturgo. Fazer vibrar a profundidade da composição. Daí este sujeito que representa e que acaba assumindo papéis reais/ficcionalmente ser considerado marginal na sociedade, ser apontado como sujeito de vida errante, fora da relação produtiva da sociedade, principalmente no período do crescimento industrial e capitalista.

É interessante ver como Hegel valoriza o papel do ator quando diz:

Dá-se hoje aos atores o qualificativo de artistas e honra-se a vocação teatral: ser ator não conduz, segundo as idéias modernas, nem à baixeza moral nem à desclassificação social. (HEGEL, 1993 p. 645).

Extremamente atual a explicação de Hegel ao falar do papel social do ator, não o colocando na condição de marginalizado mas sim, na condição de pessoa plural que tem a responsabilidade de representar com maestria vários papéis, segundo a peça encenada.

O ator é o elo entre o real e o imaginado. Cabe ao ator, através da sua representação mediar o que vai ser visto e encenado no palco. Como foi salientado, sua origem se confunde com a origem do teatro.

O carisma de que é detentor é a capacidade de tornar acessível e sensível o imaginário.

O ator consegue, mesmo que por um determinado e curto momento, despertar o amor, o ódio, a coragem, a felicidade, a infelicidade, a volúpia, o tédio, a angústia, a alegria na sua forma de representar que é absoluta, livre de qualquer ligação com o cotidiano. Não existe uma essência do ator, o seu papel muda com os quadros sociais e sobretudo ele é o testemunho vivo dessa mudança.

Por extrapolar a dimensão do real para o imaginário, em muitos momentos torna-se um excluído da sociedade. O ator se transforma numa personagem social importante,

É uma duplicidade de valorização que impressiona quando percorremos as obras em que se fala do ator, esse personagem ora rebaixado á função de intérprete escravo do texto, servindo somente para ilustrar e não para criar, ora exaltado até a posição de único criador ou divindade. (DUVIGNAUD,1972, 183)

A discussão sobre a condição social do ator e do dramaturgo é um aspecto muito visível tanto na vida de Jorge Andrade quanto em sua obra, chegando inclusive a marcar toda a sua trajetória, como ele relatou em seu romance autobiográfico, *Labirinto*.

Outro grande tema de Jorge Andrade em seu ciclo de peças é a relação familiar, mais especificamente as relações entre pai e filho. No livro *Labirinto* o autor menciona em vários momentos a fala do seu próprio pai para tentar convencer aos amigos e conhecidos que o seu filho trabalhava e exercia função digna:

Meu pai, disfarçando o desespero diante dos amigos, repete com riso nervoso:

- Meu filho não é artista, não. É escritor. Ninguém pinta a cara pra escrever. Há muito sujeito ignorante por aí que não entende nada. Sabe lá o que vão pensar do meu filho. É escritor. Não é artista, não. Não é verdade compadre Chiquito?

O Silêncio do compadre e dos amigos o humilha. (ANDRADE, 1978, p.29)

Este fato, mais tarde resolvido na vida do dramaturgo, o acompanhará ao longo de sua produção e também será um dos pontos que o aproximará de O'Neill, mais especificamente da peça *Longa Jornada Noite Adentro*. Ambos os trabalhos, do dramaturgo e do ator, são marcados pelo sofrimento e pela incompreensão. Sofrimento que fere o mais profundo de um ser que acredita na arte dramática, mas que, ao mesmo tempo, se vê ainda marcado, carimbado pela visão preconceituosa de uma sociedade que não dá crédito a quem trabalha com a arte de representar.

6 AS PEÇAS – AS PROCURAS

6.1 O SUMIDOURO

Dentro da composição do ciclo, *Marta, a árvore e o relógio*, organizado pelo próprio autor, a última peça é *O Sumidouro*, esta organização é providencial e realmente dá um sentido de fecho a um ciclo elaborado pelo dramaturgo. Ao fazermos uma leitura mais particularizada e mais cuidadosa, podemos dizer que esta peça poderia ser a primeira peça do ciclo, tendo em vista que ela recorta exatamente o início de uma época de avanços ao interior do país com o único objetivo de enriquecimento da Corte Portuguesa através das explorações das riquezas naturais, por isso denominada como o início do ciclo da mineração. Ao mesmo tempo esta peça tem o caráter conclusivo, pois complementa as apreensões levantadas na peça *Rasto Atrás*, que também tem como personagem principal Vicente, o professor e dramaturgo, personagem que enfrenta problemas de aceitação na família, na relação paterna, no trabalho e até na sua criação artística, como dramaturgo. Esta personagem é claramente identificada como sendo o alter ego de Jorge Andrade.

Segundo levantamentos feitos por Elizabeth Azevedo em sua tese *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade* (USP- 2001) , a peça *O Sumidouro*, como está colocada no ciclo *Marta, a árvore e o relógio*, não é a única versão do autor. A pesquisadora relata em sua tese que na biblioteca do Museu Lasar Segall, em São Paulo, onde boa parte do acervo do dramaturgo está depositado, existe uma cópia datilografada, não-datada, anterior àquela que está no Ciclo.

De acordo com as constatações da pesquisadora, poucas mudanças foram realizadas pelo autor para a última versão, algumas mudanças de palavras, pequenos cortes e cinco acréscimos.

A peça é uma das mais bem elaboradas pelo autor, poderíamos até dizer que é a mais trabalhosa e mais trabalhada. Pela forma e pelo conteúdo abordado, recorta o passado e o presente, o passado histórico e o presente do produtor teatral, do dramaturgo contemporâneo.

Vemos claramente definidas estas situações na composição inicial da peça, que é dividida em duas partes, e na composição do cenário, que não muda na segunda parte:

Cenário: Um lugar impreciso sugerindo árvores, ruas, palácios, colunas, rios, como se fossem imagens e uma mente confusa. À esquerda, em primeiro plano, mesa grande de trabalho, atulhada de papéis e livros. Há papéis pelo chão e livros amontoados debaixo da mesa e pelo assoalho. Na parede, acima da mesa, diversas estampas de bandeirantes, baseadas em quadros de pintores e escultores célebres. Mais acima, duas fotografias grandes: Tchekov e Eugene O'Neill. Ao lado, fotografias menores de Arthur Miller e Bertolt Brecht. À direita, em primeiro plano, estante até o teto, cheia de livros, desordenados. Em frente à estante, no chão, pilhas de pastas, manuscritos e discos. À extrema esquerda, porta que leva a outras dependências da casa. (ANDRADE, 1986 p.531)

A indicação do cenário propõe um lugar impreciso que será paulatinamente reconhecido pelo leitor/espectador ao longo da peça. O Brasil colônia, os espaços da nobreza onde as negociações eram realizadas. Outro espaço: o ambiente de trabalho de um escritor, aqui no caso, de um dramaturgo. Estampas de bandeirantes e o detalhe, baseadas em quadros de pintores célebres, configurando a importância e a nobreza de se retratar os valorosos e destemidos homens que levaram a colonização ao interior do país através das bandeiras. Concomitantemente, Jorge Andrade aponta para os seus mestres na dramaturgia, mestres que ele conheceu na Escola de Arte Dramática, mestres que vão lhe dar régua e compasso para desenhar suas peças.

Estas indicações já apontam para uma construção da cena em dois planos: no plano da direita, o escritório do dramaturgo, no momento atual; e o plano da esquerda, recortará os momentos históricos das cenas que se desenvolverão no palco, composição esta que se configura como um recurso épico dentro da teoria de Bertolt Brecht. O palco não é um espaço mágico que mostra o mundo, mas um local de exposição favoravelmente localizado. Ele está num plano mais elevado, mas já não se eleva mais a partir de uma insondável profundidade. Para Brecht “ distanciar é ver em termos históricos”, os procedimentos épicos quebram a ilusão e motivam a reflexão:

O ponto essencial do teatro épico, é talvez, que ele apela menos para os sentimentos do que para a razão do espectador. Em vez de participar de uma experiência, o espectador deve dominar as coisas. (BRECHT, 1967, p.41)

A peça em sua exposição dual coloca o dramaturgo no conflito da criação e no conflito da memória histórica. O *Sumidouro* põe em confronto o bandeirante paulista Fernão Dias que condena à morte seu filho mameluco José Dias para manter a fidelidade ao europeu espoliador das riquezas naturais. A escolha feita por Jorge Andrade nos é revelada em detalhes memorialistas no livro autobiográfico *Labirinto*. O livro é permeado de sentimentos saudosistas e intimistas através dos quais o autor vai revelando não só as particularidades de sua vida privada, mas as primeiras leituras e os caminhos que ele percorreu na construção de sua dramaturgia:

Vejo-me entrando embaixo da cama branca para esconder meus preciosos livros. Olho à minha volta e compreendo que foi nos livros que busquei a verdade. Foi lendo dezenas deles que consegui encontrar a verdadeira face do bandeirante, nos livros que são “comprimidos de vida” (ANDRADE, 1978 p.191)

A memória do autor resgata a iniciação e justifica a abordagem histórica de suas peças. Esta afirmativa também serve para as outras peças, *As Confrarias* e *Pedreira das Almas*, tendo em vista que ambas recortam as conseqüências históricas já enunciadas:

Compreendo porque me coloquei em cena, dialogando com os personagens, refratadas, analisadas à luz dos resultados históricos da sua ação. Mergulhando até às raízes da aventura colonial – mas sempre com perspectiva dialética – dei, em sangue e em raciocínio, as grandezas do Brasil épico, que principia a separar-se de Portugal. Fernão Dias - em permanente diálogo comigo – é o obstinado herói antigo, testemunhando perante um tribunal imaginário, que tudo sabe de seus erros, sonhos grandiosos e espoliados. Seu filho bastardo e mestiço José Dias, antecipa os rebeldes da Inconfidência: entre duas raças e duas fés, personifica o espírito da independência, o antiescravagismo, o sentimento libertário. (ANDRADE, 1978 p.191)

O dramaturgo reconhece e busca insistentemente na memória o começo de uma história que fica entremeada do subjetivismo particular, história de família aliada à história da construção de uma nação. Quando ele menciona Fernão

Dias como herói antigo está apontando para a estética aristotélica da poética, que conceitua o herói antigo.

Todo herói grego é um híbrido, um semideus, é sempre o produto do acasalamento entre um ser humano e uma divindade, em geral sendo de um deus com uma mulher, mas podendo ser também de um homem com uma deusa. Isso caracteriza os seres superiores, os heróis e aristocratas, mas é também a desgraça, a origem da desgraça do herói. O clássico herói trágico nunca é um membro do povo ou da camada média. Ele sempre está no topo do poder e parece pertencer por direito natural ao plano elevado. A sua queda sempre será proporcional ao grau de sua elevação e condição.

Na peça *O Sumidouro* o personagem Vicente, um dramaturgo em seu gabinete em processo de criação, dialoga com sua esposa Lavínia ao mesmo tempo em que na situação presente ele vai mostrando o processo de sua criação, epicamente este personagem atua como um narrador enquanto vai sendo representada a peça que está sendo criada. A par desta abordagem estética vemos fortemente entrelaçada a representatividade da questão do dramaturgo, visto como um ser marginal e desclassificado profissionalmente. Logo na primeira cena Vicente reclama da empregada, Marta. Lavínia defende-a como uma pessoa servil e prestativa, que trabalha e está sempre ajudando-a, mas Vicente critica e comenta:

VICENTE: *Sabe o que ela me perguntou ontem? “ Pra que serve escrever? Há muita gente passando fome por aí... e ninguém come livros”. Quer dizer: o que faço não tem a menor importância. Não é desaforo?*

LAVÍNIA: *Não vai querer que ela pense como você!*

VICENTE: *Desfiou um rosário de problemas, falou nos gemidos que há por todo lado e que ninguém ouve. Em outras palavras: me chamou de alienado.*

LAVÍNIA: *(Rindo) Você mesmo, vive dizendo que cada um mede o mundo pelo que faz.*

VICENTE: *É. Estou sempre me esquecendo da relatividade das coisas.*

LAVÍNIA: *Já vai começar a duvidar de seu trabalho?*
(ANDRADE, 1986, p.532)¹

Logo em seguida e ainda na mesma cena Lavínia comenta sobre o papel que o marido havia perdido e ela encontra. Após ler a frase: “ E você , para se

¹ As próximas referências aos textos de Jorge Andrade, aqui analisados *O Sumidouro*, *As Confrarias e Pedreira das Almas*, que pertencem ao volume *Marta, a árvore e o relógio*, serão indicadas apenas pelo número da página.

tornar vivo, terá que mergulhar no inferno da sua dor” (533), Lavínia pergunta a quem pertenciam esta frase e Vicente diz ser de sua autoria, ao que Lavínia responde “ *Com toda esta tragédia, só podia ser*” (533)

Vemos aqui o apontamento de duas questões que norteiam este nosso estudo: o sentido da tragédia moderna, quando Vicente afirma a autoria da frase; e no discurso acima citado a questão da falta de reconhecimento profissional do dramaturgo.

Ainda na sequência desta cena, após Lavínia comentar sobre os esquecimentos do marido e do seu total envolvimento com sua produção escrita ela diz: “ *Não é à toa que dizem que vive com a cabeça no mundo das personagens*” ao que Vicente retruca: “ *Dizem outras coisas também. Entre elas, que sou um dramaturgo que não enche nem a barriga dos filhos. Isto eu sei quem diz: é parente seu.*” (533)

Vicente, entusiasmado com a sua criação, ao mesmo tempo que conversa com Lavínia sobre a história e a religião que é ensinada aos seus filhos na escola, envolve-se com o processo de sua criação:

LAVÍNIA: (Compreendendo que ele já está perdido no trabalho)
Todo mundo aprende as mesmas coisas.

(*Ilumina-se o fundo da cena, transformando o palco em uma imensa clareira de mata. FERNÃO DIAS SE DESTACA DO MEIO DAS ÁRVORES E PÁRA ADMIRANDO ALGUMA COISA EM SUAS MÃOS.*)

VICENTE: Claro! Bandeirantes heróicos que alargaram nossas fronteiras! Quase podemos vê-los discutindo em volta de mapas: por esta rota vamos diminuir o Paraguai; por aquela tomaremos o pantanal da Bolívia – menos o petróleo, é claro; por esta, empurramos a Venezuela em direção às Caraíbas – sempre deixando o petróleo de fora; e por esta aqui, esprememos o Uruguai contra o Prata. Assim, obrigamos o meridiano de Tordesilhas a um recuo de quase vinte graus. Conscientes da história que iam fazer. Únicos descobridores da ciência do futuro! (534)

Lavínia questiona o marido sobre o teor deste trabalho ao que o dramaturgo responde:

VICENTE: Este trabalho será diferente.

LAVÍNIA: É sempre assim: a última peça é a que contém todas as verdades.

VICENTE: Depois de acabar com os demônios familiares, é preciso exterminar os culturais. Aprendi que estão, todos, mexendo o mesmo caldeirão. E lá dentro, quem é cozido, são pessoas como eu. (*Vira-se e olha Fernão Dias*) (534)

Esta fala de Vicente verbaliza uma questão crucial que acompanha a dramaturgia de Jorge Andrade e o aproxima muito do dramaturgo norte americano Eugene O'Neill: os demônios familiares e culturais encontram-se juntos no mesmo caldeirão.

A partir deste momento, o entrelaçamento das cenas será cada vez mais intenso, o dramaturgo Vicente angustiado com a sua criação, dialoga com sua esposa, argumentando sobre a descendência que ela tem dos bandeirantes e procura justificar sua criação como uma forma de esclarecer a história do Brasil através da história pessoal de sua família. O que na vida real também acontece, pois Helena, esposa de Jorge Andrade descendia dos bandeirantes.

Também aqui, o dramaturgo entrelaça a referência a outras peças. Vicente diz: “Foi em Martiniano, meu bem, que Gabriel e Fernão Dias se encontraram” (534) , são claras as referências às personagens da peça *Pedreira das Almas*. O filho de Vicente chama-se Martiniano, nome do filho de Urbana, personagem de *Pedreira* que é morto pelos soldados. Gabriel é o jovem que lidera a população para deixar *Pedreira* em busca de novas terras.

Logo na sequência há uma referência ao relógio que “Está com a família desde que ela veio de Pedreira das Almas. Muito antes! Desde a invasão holandesa”. (535)

Embora Lavínia, a esposa de Vicente, respeite e seja condescendente com a produção teatral do marido, ao deixar a sala também lembra que o mundo real precisa ser abastecido. Ou seja, ela também, indiretamente, faz uma crítica á produção do dramaturgo:

LAVÍNIA: *Não se esqueça também de que temos contas para pagar e filhos para educar.*

VICENTE: *(Atormentado) Não posso dar aulas, vendo uma personagem em cada aluno.*

LAVÍNIA: *Diga às suas personagens. Não será com elas, numa peça desta, que vai encher a barriga dos seus filhos. (535)*

Fica aqui evidenciada a situação de falta de reconhecimento da posição do dramaturgo como produtor, aquele que tem espírito criativo, mas que “não tem os pés no chão”. O trabalho do escritor e do dramaturgo não é trabalho produtivo, pois não estabelece as mesmas relações de produção que o mundo capitalista reconhece.

Vicente argumenta que esta será a sua última peça. Aqui, mais um índice da relação que o dramaturgo faz com o mundo real. A fala do personagem Vicente é, quem sabe, a verbalização de uma idéia do dramaturgo Jorge Andrade.

LAVÍNIA: Vicente! Será que é a melhor forma de se realizar, sacrificando-se, assim? VICENTE: É a minha forma. [...]
 VICENTE: Depois que terminar, vou mudar de vida, você vai ver.
 LAVÍNIA: Para que mudar, Vicente! Continue como é, procure o que acha importante, mas sem se esquecer dos que vivem à sua volta.
 VICENTE: Está certo (*Já perdido*) Desejei escrever esta peça a vida inteira. Vai ser a última. Prometo a você, (535)

Lavínia numa atitude conciliadora tenta mostrar ao marido que a procura é importante mas lembra lhe para não se esquecer do mundo presente e dos que estão ao seu redor.

Ao longo da construção que o dramaturgo Vicente vai elaborando, a sua angústia aumenta, aliando-se à angústia das suas personagens históricas, Fernão Dias e seu filho mameluco José Dias.

Da mesma forma, os embates do dramaturgo Jorge Andrade com o seu pai foram extremados ao longo da vida e nortearam toda a sua dramaturgia.

Esta tragédia moderna fazia parte da realidade deste dramaturgo até se converter em lágrimas de reconhecimento paterno quando, ao ser encenada a peça *A Moratória*, Jorge Andrade é reconhecido pela crítica teatral. Seu pai assiste à representação da peça e, ao sair do teatro, verbaliza a sua ignorância sobre arte e sobre literatura e pede perdão ao filho pela falta de compreensão ao longo da vida, “*Eu não sabia, meu filho, eu não podia compreender*”.

As relações trágicas que ocorrem em *O Sumidouro* envolvem tanto o dramaturgo no presente, nas relações com as crenças no seu potencial criador como na sua relação com a personagem histórica Fernão Dias, quanto na relação dessa personagem com seu filho mameluco, José Dias. Toda a experiência e o drama vivenciado pelo dramaturgo Vicente, assim como a tragédia vivenciada pelo bandeirante é muito individualizada, muito enraizada no âmago dos seus sentimentos mais íntimos.

Daí, quando Fernão Dias chama pelo filho, com certeza ele está chamando o filho bastardo, José Dias, mas quem lhe aparece é Garcia Pais, o filho legítimo.

Fernão Dias faz o filho e os capitães jurarem ter encontrado as verdadeiras esmeraldas. Fato desnecessário caso não precisassem ser tão fortemente marcados pelo juramento. Há uma extrema dualidade no âmago do bandeirante, o sofrimento de Fernão Dias por não ceder aos sentimentos de perdoar o filho bastardo, de demonstrar o quanto este filho lhe era caro.

O dramaturgo Vicente provoca o bandeirante, ao perguntar: “ Se as pedras são verdadeiras para que o juramento?” (536) ao que Fernão Dias retruca que o dramaturgo deixe-o em paz, deixe-o morrer em paz. A provocação do dramaturgo continua “ depois que se duvida do que procuramos tanto, ninguém morre em sossego” (536)

Daí termos a indicação de toda a trajetória desta peça que o dramaturgo Vicente está escrevendo, assim como esta procura de sua personagem estará embasada na construção histórica do país e se entrelaçará com a procura do seu filho mameluco, José Dias.

Mais uma vez, o dramaturgo Vicente provoca Fernão Dias, comentando que a história que se ensina na escola é falsa, é permeada de mentiras e que esta é uma forma de se matar um filho, negando-lhe a verdade, o conhecimento:

VICENTE: Há muitas maneiras de se matar um filho. permitindo que os meus sejam criados na mentira, eu também estarei matando.

FERNÃO DIAS: Você não pode mudar os acontecimentos.

VICENTE: Mas posso interpretar. Volte para o seu lugar e represente seu verdadeiro papel. O que escolheu livremente. O que fazemos fica e a história é impiedosa.

FERNÃO DIAS: Tornei um sonho realidade.

VICENTE: Sonho que brotou da violência, de um horror indescritível. (537)

Vemos a dureza de caráter desse herói visionário que, levado por uma postura de irredutibilidade, vai provocar e receber todas as consequências trágicas por essa tomada de decisão. Paralelamente tomamos conhecimento do jogo de interesses da coroa portuguesa e do clero que, centrados na ganância e no poder de enriquecimento através da exploração da colônia, irão provocar o aumento da pobreza dos colonos e o crescimento do grupo dos desclassificados.

O dramaturgo convida a sua personagem “mais querida”, Fernão Dias, a descer na memória e revelar a história como ela realmente foi. Nesta provocação ao bandeirante, o dramaturgo Vicente vai reconstruindo fatos da história

do Brasil ao mesmo tempo em que resgata a sua história individual tão próxima da história da nação:

VICENTE: Não condeno o homem que foi.
 FERNÃO DIAS: Então para que diminuir o que fiz?
 VICENTE: Não é o que me proponho. Pelo contrário.
 Nem estou contra sua palavra. Mas, contra o que se cometeu em nome dela.
 FERNÃO DIAS: Eu encontrei as minhas soluções.
 VICENTE: Erradas.
 FERNÃO DIAS: Erradas ou certas, eram minhas.
 VICENTE: Está com medo de encará-las novamente?
 [...]
 FERNÃO DIAS: Não conheci o medo em minha vida.
 VICENTE: Conheceu, sim. E é bom que tenha conhecido. Não se aceitam mais homens sem medo. (542-543)

O convite do dramaturgo Vicente para que Fernão Dias desça ao passado fará com que o bandeirante se depare com a sua história pessoal, a relação com seu filho mameluco, José Dias, e o fará reviver momentos de intensa dor, tendo em vista as decisões tomadas.

Como podemos observar, a construção desta peça intercala e entrelaça vários tempos e espaços, configurando-a como uma expressão significativa do drama moderno. Mostra a origem dos acontecimentos e o tempo, subordinando presente e passado. O destino do bandeirante como do seu filho mameluco salta do leito do tempo e reflete-se sobre si mesmo. Neste fluxo e refluxo de fatos que vão sendo encenados há uma crescente tensão que aponta claramente a posição do autor dentro da moderna dramaturgia.

A escolha dos recursos épicos, quebra da unidade de tempo, divisão do palco em dois ambientes, inserção de filmes e fotografias revela o quanto Jorge Andrade assimilou da teoria brechtiana na construção do seu teatro. Daí termos a dialética entre dois enunciados: o enunciado da forma e o enunciado do conteúdo, neste caso o conteúdo advém da relação social da história da colonização no que diz respeito aos interesses da Coroa Portuguesa, dos representantes legais na Colônia, do clero e, finalmente, dos bravos bandeirantes que empenhavam sua palavra e acreditavam numa ordem severa de cumprimento da missão.

Para começar a descida ao passado, o dramaturgo Vicente vai tocar na ferida mais doída do bandeirante, vai resgatar a personagem José Dias .

VICENTE: José Dias! O filho mameluco! Sabe como tem sido chamado? Bastardo dos delírios de sua mocidade!

FERNÃO DIAS: (*Extremamente irritado*) Delírios?

VICENTE: Alguns chamam de Brutus indígena, que também foi bastardo. Veja como se contradizem. Se traiu por medo, como pode ser Brutus? (544)

Nesta revelação é que se encontra a verdade, em cada reflexo de olhar se revela a identidade entre pai e filho, o filho bastardo, que é digno e luta sem temor pela preservação do seu povo e de sua nação: “ No corpo, dois sangues formam uma confluência torturante! Mas é belo como um deus da mata” (544) o dramaturgo Vicente complementa:

VICENTE: Como eu o compreendo! Ter que destruir o que ama, para ser. Mas é escolha que precisa ser feita, por mais que faça sofrer. Com ele aparece a pedra mais preciosa depois de sua procura: o desejo de liberdade. Ou será uma mesma pedra? (544)

Esta fala de Vicente mostra que o que o bandeirante procurava: as pedras preciosas e que estas não trariam a liberdade aos nativos e o que José Dias, o filho mameluco, o filho da terra procurava era a liberdade, metaforicamente a pedra da liberdade era a verdadeira e mais preciosa pedra.

José Dias, ao tratar com os nativos a questão da descoberta das minas e a busca das esmeraldas, defende o pai de forma vigorosa. Os colonos e os índios são unânimes em afirmar que, se as minas forem encontradas, eles serão enterrados na miséria e para isso é necessário impedir o bandeirante de chegar até lá. José Dias abomina qualquer ação mais violenta em relação ao pai e, em contraponto, um índio lembra-o de sua origem:

ÍNDIO: Esqueceu de nossa gente? De sua mãe? A filha de um cacique?

JOSÉ DIAS: (*Volta-se para sair*)

ÍNDIO: José Dias! Quem é você? Resolva de uma vez! Você é branco ou índio? Escolha, José Dias! Escolha! (546)

Esta palavra marcará profundamente o mameluco: “escolha”. Escolher entre o sangue, mas o seu sangue era a junção de dois sangues. Escolher entre o seu povo, ficar ainda mais na miséria ou optar em dar mais riquezas aos nobres que sempre olharam com desdém para a colônia. A sua escolha é momento

de extrema tragicidade, envolve uma opção crucial e quando a escolha for feita não haverá retorno.

Vemos aqui o apontamento para a configuração de um sentido trágico em *O Sumidouro*, que se desenvolverá a partir da decisão tomada. José Dias se depara com um conflito entre sua individualidade e o sentimento social. Ao mesmo tempo em que a sua ética lhe induz para uma escolha, a sua individualidade fica dividida entre os laços de amor ao pai e amor ao índio.

Fernão Dias, homem destemido e empreendedor, será colocado à prova. Enquanto o dramaturgo Vicente o conduz e revela-lhe as verdades sobre a corte portuguesa, sobre o medo e as agruras dos colonos, sobre a dureza dos trabalhos que ele empreendia e que levava a muito padecimento, o bandeirante justifica suas razões para tais ações:

FERNÃO DIAS: Tocava a mim procurar e descobrir. Não sou responsável pelo uso que fizeram.

FERNÃO DIAS: (*Grita*) Então o que quer de mim?

VICENTE: Por enquanto nada, Fernão Dias. Vamos devagar. Nós chegamos lá. Eu sabia que você era uma personagem verdadeira! Homens como você sintetizam seu tempo com suas lutas e contradições. Com você, entro no debate essencial. Lembra-se deste índio? (546)

Aqui começa a revelação da luta dos índios, potencialmente os primeiros excluídos e desclassificados, pela preservação das terras, das serras e da natureza do Brasil.. Da mesma forma tem início a trágica escolha de José Dias, quem sabe um dos primeiros nativistas que pensou em preservar a natureza brasileira para que o povo não padecesse tanto com a exploração das riquezas naturais e o descontrole ambiental. A partir daqui surgem idéias libertárias que permearão as outras peças desse ciclo. Quando é revelado que “aquele índio” era o que havia incentivado outros índios a não partirem com a bandeira que sairia em busca das esmeraldas e que era aquele índio também que havia conversado com os colonos sobre a defesa da serra, Fernão Dias manda executá-lo por traição. José Dias tenta impedir esta ação, afirmando que aquele índio é livre. José Dias não consegue salvar o índio, derrotado em seu intento, pede ao pai que o deixe ficar fora da próxima expedição. O pai não aceita tal pedido, pois em momento algum imagina um filho seu acovardado diante de uma expedição.

Paulatinamente vai sendo revelado, através das cenas paralelas, o envolvimento da igreja com os acontecimentos na colônia. Ao mesmo tempo em que aparece uma igreja que olhava para os desclassificados, os excluídos, havia uma outra igreja mais poderosa que visava ao lucro e à partilha das riquezas.

Fernão Dias, revoltado, afirma:

FERNÃO DIAS: Eu sabia que havia batina atrás daquele índio. Foram eles que envenenaram meu filho. Pra que um homem precisa ler? Basta trabalhar. E era o que meu filho fazia antes de.... malditos homens de saia. Apareceram na colônia para amolecer os outros. Nunca me perdoaram a expulsão deles. (552)

Fernão Dias tenta justificar as suas ações pelas consequências do aprendizado e pela aquisição de leitura de seu filho graças aos jesuítas. Ele não entende, e não quer entender que o sentimento nativista já estava dentro do seu filho e que este sentimento ele havia herdado da mãe, a índia Nhenguiru, a qual Fernão Dias chamava de índia Marta. Aos poucos ele vai se recordando do que a índia Marta havia lhe revelado: “ Foi ela quem me contou as lendas da tribo, quem revelou a existência da Lagoa Dourada, bem ao pé de uma serra que brilhava tanto.... que era chamada o sol da Terra [...] Um dia, me disse, levarei você lá... e não morreremos nunca! “ (550)

A segunda parte da peça vai potencializar o embate entre pai e filho. Começa a cena já em plena mata, a expedição bandeirante aparece em primeiro plano e o diálogo entre o bandeirante e o dramaturgo é todo permeado de metáforas “Ela é um mistério”, “ Centro solar do seu mundo” Para Fernão Dias a mata “ é a alma”, pois “Ela não tem segredos para mim” (559), ao que o dramaturgo Vicente contrapõe:

VICENTE: Os segredos estão em você mesmo.

FERNÃO DIAS: Que segredos?

VICENTE: Atravessar a mata e dominá-la é uma coisa. Descer em nós mesmos, é outra. Nunca sabemos o que nos espreita. (559 - 560)

O dramaturgo Vicente vai conduzindo as suas personagens para o confronto das suas verdades, verdades estas que também pertencem a ele como foi revelado logo ao início da peça, quando ele fala: “ Foi em Martiniano, meu bem, que Gabriel e Fernão Dias se encontraram.” (534)

O jogo cênico epicamente elaborado extrapola tempos e espaços. Ao mesmo tempo em que Vicente dialoga com Fernão Dias, percebe-se que os acontecimentos do passado estão cercando o bandeirante e fazendo com que ele tenha que enfrentá-los novamente à luz da provocação feita pelo dramaturgo.

O dramaturgo provoca o bandeirante, que não tira do pensamento o filho mameluco.

FERNÃO DIAS: Por que ele continua aqui, circulando à minha volta?

VICENTE: Tire-o do pensamento e ele desaparecerá na mata.

FERNÃO DIAS: (Irritado) Não estou pensando nele.

VICENTE: Não faz outra coisa há muito tempo.

FERNÃO DIAS: (*Olha para cima contraindo-se*)

VICENTE: A mata também se transforma em prisão e nos coloca diante dos outros, tal como somos. Foi no meio dela que você e seu filho realmente se conheceram.

FERNÃO DIAS: Ele sempre esteve comigo. (560)

Fernão Dias amava profundamente aquele filho e sabia que ele era tão valente quanto digno. Mas o fato de José Dias optar por não ajudar o bandeirante a encontrar as esmeraldas, ao ensinar trilhas erradas e caminhos tortuosos, foi sentido por Fernão Dias como uma traição e não como um sentimento de amor à terra, aos nativos da terra e, até quem sabe, um sentimento de amor a esse pai que era explorado pela corte portuguesa. Na visão de José Dias impedir que o pai encontrasse as esmeraldas evitaria a exploração e a miséria dos colonos.

A procura de Fernão Dias era a procura das esmeraldas, cumprir missão, cumprir tarefa e provar a sua valentia. Não havia mediação para isso.

FERNÃO DIAS: (*Violento*) Ninguém pode errar. Não permita mais que essas coisas aconteçam. Caso contrário, ficaremos nesta mata até o fim de nossos dias. Não estamos aqui para voltar de mãos vazias. (565)

O orgulho de vencer às próprias custas, mesmo que para isso fosse necessário se desfazer de seus bens, é o que acontece, enquanto Fernão Dias procurava as esmeraldas, a sua família, empobrecida, começa a se desfazer de todos os bens para conseguir sobreviver financeiramente. A tragicidade da situação expõe a vida particular de Maria Betim, esposa de Fernão Dias, e de suas filhas, em praça pública: (*Maria Betim e as filhas levantam-se e evoluem entre as pessoas que vão se reunindo na praça, com toalhas e lençóis abertos nos braços, parecendo*

suplicantes. Um escravo, carregando o mostrador de um relógio, acompanha Maria Betim) (577) Esta tragédia doméstica é fruto de uma ação individualizada, da ação de um homem que acreditava ser importante descobrir minas e esmeraldas, mas que não tinha lucidez para perceber que, mesmo se encontrasse as famosas minas, os frutos não lhe pertenceriam.

José Dias trai o bandeirante para evitar a espoliação maior e por ser “[...] um homem sem rosto... com o rosto de cada um.” (563).

Fernão Dias procurava as pedras das esmeraldas e este “homem sem rosto”, José Dias, procurava as pedras da identidade humana, ser reconhecido pelo pai e por esta nação não como um excluído, um desclassificado, mas como um homem igual a todos os homens, um filho igual ao outro filho.

JOSÉ DIAS: Esta é uma das pedras que procura... e está em minhas mãos. A minha.... também já está nas suas. É uma só, mas vale mais do que todas as suas. Podia dar a você. Mas se der, não enxergará a minha.

(Angustiado) Meu pai! Só minha ingratidão é de agora, as queixas são antigas. Nasceram muito antes de mim. São companheiras de todos. Ou somente minhas? São do índio ou do branco? Não é fácil ter o destino que tenho, sem causar mágoas. Essa dor que desorienta não me aconselha a retroceder... é mais uma prova de que estou no caminho certo. Mas, ora ele é claro e reto, ora emaranhado de plantas. De plena luz se torna sombrio, povoado de fantasmas. *(Subitamente, muda o sentido)* Meu Deus! Fazei com que as rotas das pedras dêem voltas e voltas, como voltas dá a minha angústia. Que elas retornem sempre ao mesmo ponto, como retornam minhas dúvidas. Mudai o curso das águas, levando-nos cada vez mais distantes da serra. Que as árvores virem paliçadas, as montanhas virem planícies, que o norte vire sul, que as estrelas mudem de lugar, embaralhando os rumos, antes que meu pai aviste este sol da Terra... e eu caia preso de maus desígnios. Maldita condição de ter dois sangues, de ser filho de dois mundos, de odiar a quem amo, de pensar em... Meu Deus! Paralisai meus movimentos, mudai minha vontade... *(Cai no chão, num gemido doloroso)* meu pai. Seguiremos juntos.... e vamos carregar para sempre... as pedras que cada um procurou. (567)

Esta fala de José Dias sintetiza toda a tragédia que reveste a vida destas duas personagens. Um se angustia e sofre até as últimas consequências por não ter a identidade reconhecida, o outro vai percorrer todas as cenas da peça, angustiado por não ter cedido ao apelo do filho.

Fernão Dias afirmará em vários momentos que nunca errou, que tudo que fez foi por ser um homem digno, que condenar o seu “filho mais amado” à morte era uma forma de mostrar justiça, lealdade e retidão de caráter.

FERNÃO DIAS: Não foi contra o pai que o filho se ergueu, mas contra a lei, contra a segurança dos homens pelos quais sou responsável.

PADRE: Homens que já o abandonaram.

FERNÃO DIAS: Ele deve morrer para que a bandeira continue. Caso contrário, só nos restaria voltar. É o que vocês todos querem. Isto significaria a minha morte. A qual escolhe, padre? Não vou contaminar minhas pedras com nenhuma ação indigna. (583)

A decisão do bandeirante é irredutível e sua ação está enraizada na natureza de um homem individualizado. Este é o momento onde ele se depara com seus limites trágicos. É um momento de extrema verdade, ele colocou toda a sua energia, todo o seu empenho nesta empreitada. A vida desse bandeirante sempre foi em função dessas ações, não havia mediação, assim como a decisão tomada não permite mediação. Em momento algum ele duvida da sua decisão.

O diálogo derradeiro entre pai e filho é extremamente doloroso para ambos e mostra que cada um a seu modo procurou defender os seus princípios:

JOSÉ DIAS: Que vale sua palavra para o rei? O senhor é ingênuo em acreditar. Olhe para mim! Não foi ela também quem me deu? Sou seu filho. No entanto, vai tirar minha vida e descobrir minas para quem? O senhor será responsável pela nossa miséria.

FERNÃO DIAS: (*Exaltando-se*) Decido o que me toca decidir. Ajo conforme meus princípios.

JOSÉ DIAS: [...] Cada pedra que achar, será transformada em colar no reino, e em corrente de ferro, aqui. Será em nosso suor, que essa lagoa dourada terá nascente. (589)

Na sequência, Fernão Dias questiona este filho por ele não ser igual ao outro filho, Garcia Pais : “ Não consigo entender por que não é como Garcia Pais! É meu filho como ele... e no entanto....!”(590), ao que José Dias contrapõe: “ Qual o filho melhor: aquele que o aborrece, mostrando o crime que se pretende cometer, ou aquele que, por não o aborrecer, permite qualquer crime?” (590). A discussão cresce de tal forma que o bandeirante atira no rosto do filho a condição de desclassificado, no caso “Índio!”, ao que o mameluco responde “É o que sou.”. (590). Fernão Dias insiste para que o filho se redima e peça perdão, assumindo que estava errado, mas José Dias não aceita, só aceita se o pai também desistir da

empreitada. Não há conciliação e ambos preferem levar a ação até as últimas consequências. O pai diz que quer lhe salvar a vida ao que o mameluco responde: “Salvar para quê? Para viver como escravo?” (590). A procura de ambos está chegando ao fim. José Dias, finalmente, entrega ao pai uma pedra que havia encontrado com um padre carmelita e que, por isso tinha sido sacrificado pelo mameluco. O pai, não conseguindo demover o filho de suas ações, entrega-o para que se cumpra a sentença.

Morto o filho, o pai não abandonará mais a floresta, resta apenas o diálogo como criador de sua personagem. O dramaturgo Vicente, também personagem da peça, já havia revelado a sua tragédia particular: “Meu pai... também me fez sentir como um traidor, pelo que sou. E só eu sei quanto o amava” (587), ele também foi excluído por ter escolhido uma profissão desqualificada, fora do mundo produtivo.

Interessante também é ressaltar que na peça *O Sumidouro* haverá duas Martas, a mãe de José Dias, filha do cacique Nhemguiru, lembrada com muito carinho pelo bandeirante e por ele chamada de Marta. O que se depreende das referências é que José Dias havia herdado o sonho nativista da mãe, pois, como relata o bandeirante: “Foi ela quem me contou [...] Um lugar, dizia, onde as árvores são sempre verdes, numa primavera constante [...]”. (550) A outra Marta é a empregada da casa do dramaturgo Vicente, mulher sisuda, fechada e observadora e que incomodava o dramaturgo: ‘Essa empregada me irrita. Está sempre dando indiretas [...]’ (532) Num outro momento, o dramaturgo comenta o que Marta havia lhe dito: “desfiou um rosário de problemas, falou nos gemidos que há por todo lado e que ninguém ouve. Em outras palavras: me chamou de alienado”. (532). Embora o seu papel seja ínfimo, é ela quem fecha a última cena, o que é extremamente interessante, tendo em vista que nas representações sociais o papel desempenhado pela empregada é considerado também de alguém excluído, desclassificado, com um ofício de menor aceitação.

(Vicente – no limite de suas forças, mas com libertação – escreve à máquina as últimas palavras de Fernão Dias. As personagens saem. Fernão Dias fica deitado no chão, ainda agarrado à pedra. Lentamente, Vicente debruça-se sobre a máquina e, vencido pelo cansaço, dorme. Marta entra, examina o escritório e começa a apagar as luzes. Aproxima-se da mesa e observa Vicente com sorriso enigmático. Tira a folha de papel que está na máquina e lê, enquanto ouvimos o som do relógio-carrilhão)
 MARTA: Procurar ... procurar... procurar... que mais poderia ter feito...?
Marta apaga a última lâmpada, enquanto.

CORRE O PANO

A personagem Marta acaba tendo um destaque significativo ao final da peça que faz com que repensemos a sua participação nos poucos momentos em que aparece em cena. É como se Jorge Andrade estivesse nos dando pistas, através desta personagem, do papel preponderante dos excluídos em suas peças.

Após análise detalhada dos conflitos apresentados, procuramos analisar *O Sumidouro* à luz das leituras e conceitos sobre tragédia moderna. O sentido trágico que apontamos nas ações das personagens Fernão Dias, José Dias e do próprio dramaturgo Vicente vão nesta direção. Os conflitos do dramaturgo Vicente, quando quase enlouquece com o processo de sua criação, quando dialoga com a sua personagem mais querida ou quando entra em conflito com a forma de ensinamento que é dada ao seu filho Martiniano, no colégio, aproximam-se dos conflitos de uma tragédia do cotidiano. Da mesma forma é revelado pelo dramaturgo Vicente o quanto o próprio autor, Jorge Andrade havia sofrido por não ter sua profissão reconhecida pelo pai, daí ele sentir-se tão desclassificado e excluído quanto o mameluco José Dias, ou mesmo como Fernão Dias que apenas serviu de instrumento ao enriquecimento da corte portuguesa.

6.2 AS CONFRARIAS

Perseguindo a trajetória da mineração, Jorge Andrade fixa a cena em Vila Rica e coloca no enredo de *As Confrarias* a história de uma mulher simples, Marta, que busca enterrar seu filho José, ator, morto por suspeita de envolvimento em sedição. Assim como em *O Sumidouro*, a focalização recai sobre o passado histórico do país e o papel social do artista. Após apresentar a figura do dramaturgo e as crises da criação, bem como as crises de sobrevivência no meio social público e no privado (na família), Jorge Andrade coloca em evidência o ator, dando continuidade à discussão sobre o papel da arte e do produtor de arte no mundo contemporâneo.

Segundo pesquisas realizadas pela professora Elizabeth Azevedo (2001), no espólio do autor, depositado no Museu Lasar Segall em São Paulo, a peça *As Confrarias* começou a ser escrita em 1963, quando a imprensa já anunciava

este projeto de Jorge Andrade, mas, só em 1970, com a publicação de *Marta, a árvore e o relógio*, a peça veio a público.

A figura de Marta que perpassa toda a obra de Jorge Andrade, em *O Sumidouro*, era secundária, era a empregada que incomodava, que questionava e, mesmo sendo uma figura secundária, é quem fecha a cena, repetindo as mesmas palavras de Fernão Dias “Procurar...procurar....procurar... que mais poderia ter feito”.

Em *As Confrarias* Marta assume papel principal, é quem vai conduzir a trama. Ambientada no século XVIII, à época da Inconfidência Mineira, a indicação cênica é bastante significativa, mostra a opulência e o poder dos confrades:

CENA – Ao abrir-se o pano, o fundo da cena está iluminado, mostrando o altar do consistório da Igreja do Carmo. O altar e o teto são dourados, e as paredes pintadas. Em frente ao altar e em volta de mesa ricamente trabalhada, estão sentados os componentes da Mesa da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo. Ao lado, bancas altas sustentam grandes livros de registros. Alguns estão abertos, e o irmão-secretário escreve num deles. Em primeiro plano, à esquerda, um andor suntuosamente ornamentado com Nossa Senhora dos Passos, colocado sobre quatro cadeiras. (25)

No período colonial não havia cemitérios públicos, esses eram localizados junto às igrejas. Da mesma forma todo e qualquer registro de documento sobre nascimento, casamento ou morte deveria ser feito junto às igrejas. As igrejas eram depositárias da ordem social e documental. As irmandades e confrarias existiam quase como clubes que serviam a determinados grupos sociais. Cada grupo social se agregava à irmandade que melhor lhe conviesse, segundo seus interesses sociais, econômicos ou étnicos. As irmandades ou confrarias eram extremamente fechadas e rígidas, não se admitia entre seus membros aquele que não preenchesse as suas exigências.

Na peça *As Confrarias*, temos o conhecimento de quatro das inúmeras confrarias existentes em Vila Rica à época da ambientação da peça, ou seja, século XVIII: Irmandade do Carmo – Confraria dos brancos; Irmandade do Rosário – confraria dos negros puros; irmandade de São José – Confraria dos pardos que abrigava os artistas, pintores, talhadores, escultores; Irmandade da ordem terceira das Mercês – Confraria que agregava negros, brancos e mulatos.

A estrutura da peça é de um ato e se desenvolve em dois planos de ação, entremeando presente e passado, configurando mais uma vez a opção do dramaturgo pelo teatro épico brechtiano. A ação do presente apresenta as confrarias e o poder político, a personagem Marta, acompanhada de Quitéria, a mulher de seu filho, ambas carregam o corpo de José, insepulto. A ação do passado mostra o cotidiano social de homens e mulheres que viviam à margem dos lucros e benefícios ditados pela “empresa aurífera” assim como apresenta a vida do ator José, filho de Marta, ou seja, mostra os desclassificados socialmente.

É interessante observar que Jorge Andrade, ao organizar o ciclo das peças, no livro *Marta, a árvore e o relógio*, colocou *As Confrarias* na abertura do ciclo e *O Sumidouro* no encerramento do ciclo. Embora seja trabalhada com ambientação presente/passado, a ação de *As Confrarias* acontece toda ela no século XVIII, já a peça *O Sumidouro* está ambientada no presente e a ação se desenvolve através de cenas livres que evocam tanto ações do presente como do passado e estas ações são presentificadas no palco pela criação do dramaturgo, através de recursos do teatro épico. As ações do passado antecedem historicamente as ações de *As Confrarias*, pois remete ao período do bandeirismo, no Brasil Colônia. Esta organização do autor nos sugere como que uma costura sem bordas e sem arestas onde tudo está muito bem fechado num círculo no qual as pontas estão ligadas.

Assim como em *O Sumidouro*, o caráter composicional da peça é histórico e trata do embate individual de uma personagem, Marta, com a comunidade que a cerca, as confrarias. Também esta peça reflete as características do drama moderno, a peça é estruturada com recursos épicos brechtianos e estabelece um jogo temporal de cenas do passado e do presente histórico. Os fatos apresentam-se saturados de tensões que dialeticamente dialogam através do enunciado da forma e do enunciado do conteúdo, conteúdos estes advindos da vida social. Aqui, no caso específico, Marta, como personagem principal, procura acolhida para sepultar o corpo do filho. O caráter constitutivo dos diálogos nesta peça é crucial na condução da textura dramática que também usará cenas livres.

Quanto aos aspectos do trágico, é claramente percebido nas atitudes da personagem principal Marta, que embora em muitos momentos use de ironia, ao carregar o filho insepulto e trazer à cena as contínuas recordações da vida desse

filho, assim como da sua própria vida em Morro Velho, com o marido Sebastião, denuncia o quanto isso representa de rompimento trágico em sua própria existência.

À entrada de Marta em cena, antecede uma discussão entre os componentes da Irmandade do Carmo, Confraria dos brancos, sobre a impossibilidade de um homem participar dessa confraria. O mais interessante é que na discussão sobre a questão é mencionado o nome da família Dias, referência a Fernão Dias ou José Dias, não se sabe, o fato é que é negada a participação dessa pessoa na confraria, inclusive a fala do “Provedor: (*Com desprezo*) Família Dias!“(28).

A chegada de Marta surpreende a todos e aqui vai começar a sua peregrinação, permeada de revelações:

MINISTRO: O que deseja em nossa igreja? Quem é você?
 MARTA: Meu nome é Marta. Acabo de chegar a esta cidade.
 PROVIDOR: Está se sentindo mal?
 MARTA: As ruas são íngremes.... e há duas horas que carrego meu filho.
 MINISTRO: Seu filho está doente? (*Silêncio*) Não ouviu? Que tem seu filho?
 MARTA: Morreu... a caminho daqui.
 PROVIDOR: O que deseja?
 MARTA: Um lugar para enterrá-lo. (28)

A situação por si só já é uma situação trágica, uma mãe carregando o filho morto. Este corpo, que para esta mãe era cheio de vida e de esperanças, morto servirá de arma contra a prepotência e a hipocrisia das confrarias. O corpo de José em vida servia para representar outros corpos, era ator, um excluído socialmente, um desclassificado, e que por um isso foi morto.

Ao ser questionada sobre o que fazia o filho, primeiramente Marta diz que o filho morreu de amor:

MARTA: (*Sorri de maneira estranha*) Morreu de amor. (*Eleva a voz*)
 Eu disse que morreu de amor!
 (29)

Ao falar do filho, Marta diz que ele tinha “o rosto do homem que nascia diariamente no corpo dele”. Os homens da confraria não entendem e questionam, ao que Marta vai complementar:

MARTA: Foi demônio e Cristo. Não são dois rostos diferentes?

IRMÃOS: (*Entreolham-se atônitos*)

MINISTRO: Você diz.... Deus e o demônio no mesmo corpo?!

MARTA: Deus e o demônio, brancos e negros, crentes e ateus, mulheres e homens (*Representando cada gênero*) Ninguém o igualava em tragédias ... ou em comédias!

PROVEDOR: (*Pausa tensa*) Seu filho foi ator?!

MARTA: De muitas personagens no palco e fora dele! (35)

O espanto dos homens da confraria se justifica plenamente, pois, ser ator não era profissão qualificada, era uma atividade perigosa e marginal. Da mesma forma quando Marta aponta que o filho representava personagens “ no palco e fora dele”, ela esta sugerindo que o filho participava de ações inconfidentes, tendo em vista que o filho tinha idéias libertárias .

Antes de revelar a verdadeira profissão do filho, as cenas do passado começarão a intercalar-se no palco. José, o filho do mundo, um rosto que revelará muitos rostos, sempre preocupado com as descobertas, com a vontade de partir para ver como era a cidade e como os homens viviam. Sebastião, o marido, um homem da terra, mãos calejadas de pegar na enxada e acariciar a terra.

O diálogo entre pai e filho (um agricultor e um ator), duas profissões não reconhecidas socialmente, é um dos diálogos mais humanos da peça toda. É um diálogo de respeito, carinho e incentivo paterno.

JOSÉ: O senhor sabe plantar.

SEBASTIÃO: (*Conselho discreto*) O amor é importante no trabalho, filho. A gente precisa ter certeza do que procura e não recuar diante de nada. Foi ao Morro Velho? No próximo ano vou plantar lá.

JOSÉ: (*Angustiado*) Estive em todos os lugares do sítio... procurando não sei o quê!

SEBASTIÃO: Eu vi. O que quer não está aqui, filho. Vá procurar! Se não encontrar ... volte, quem sabe já...

JOSÉ: Não vou voltar mais, pai.

SEBASTIÃO: Eu sei. Não diga nada à sua mãe.

JOSÉ: Acho que ela já percebeu. (34)

Marta fala do filho e de suas andanças, daquilo que viu e ouviu:” José correu mundo...e acabou descobrindo o que havia dentro das casas: gente suando dízimos...em triste estado: procurando com esperanças de encontrar, encontrando com a certeza de não usar. Foi assim que se preparou para o trabalho.” (35) .A confraria nega o enterro e Marta, provocadora:

MARTA: Porque antes que o dia amanheça.... vocês vão enterrá-lo.
 MINISTRO: Nós?! Os carmelitas?!
 MARTA: Vocês também. (*Olha à sua volta*) Não nesta mina de ouro. (36)

Na sequência, o cenário se transforma na segunda confraria, a Irmandade do Rosário, a Confraria dos negros. Assim como na primeira confraria a cena inicial é uma discussão sobre os bens e as riquezas da confraria, questões políticas e até a questão do letramento dos negros. Os participantes dessa confraria não querem secretário branco, pois eles já têm quem domine a leitura e a escrita.

O diálogo estabelecido entre as personagens é duro e Marta afirma que seu filho deveria ser enterrado por aquela confraria; ao que os participantes contrapõem dizendo que Marta é branca e que seu filho também deve ser branco e aquela confraria é dos negros. Marta contra-argumenta:

JUIZ: (*Desconfiado*) Há tantas confrarias na cidade. Por que nos escolheu?
 MARTA: Meu filho viveu entre pessoas como vocês... e amou mulher de sua raça. Meu desejo é também filho do orgulho.
 MINISTRO: Do orgulho?
 MARTA: (*Acentua o jogo*) Vocês ergueram palácios, igrejas, casas, teatros! Calçaram ruas, rasgaram montanhas, construíram o poder da Província. Sem as mãos de vocês, deus não poderia ser glorificado. (*Jogando com a fatuidade deles*) E ninguém glorifica como vocês. Que companhia melhor poderia ter meu filho? Vocês são a verdadeira nobreza, Não os irmão do Carmo com seus títulos. É aqui que deve estar a religião.
 PROVIDOR: (*Capcioso*) Que cor acha que tem o demônio?
 MARTA: (*Compreendendo o ardil*) A que cada um lhe dá. (39)

Este diálogo para Marta tem um sentido trágico, é quando veremos em cena paralela Sebastião revelando a Marta que nas terras de Morro Velho, onde ele plantava e colhia, respeitando cada ciclo da natureza, foram localizados veios auríferos, e que eles perderiam as terras, pois o subsolo pertencia ao Estado e à Igreja.

SEBASTIÃO: Sei o que acontece onde acham ouro à flor da terra. Não restará nem uma planta. Um suor maldito vai salgar a água e a terra! Em vez de milho e arroz, vão brotar por todod os lados cruces e velas acesas....
 MARTA: (*Subitamente aflita*) Sebastião! Vamos embora!
 SEBASTIÃO: ... cascalhos e orações por assassinados.... (41)

Marta propõe a saída do lugar, mas Sebastião não aceita partir, quer lutar por suas terras:

SEBASTIÃO: [...] (*Explode*) Mil vezes malditos, padres e reis ! Passei a vida debruçado sobre a terra, vigiando sementes. Vivi de joelhos diante de minhas plantas, mais do que eles em suas igrejas. E agora.... (*Subitamente*) Ninguém vai fazer minha terra virar enxurrada.

MARTA: vamos embora Sebastião. Ninguém pode com essa gente.

SEBASTIÃO: Eu posso, Marta. (41)

A partir desse dia a tragédia toma conta da vida dos dois. Sebastião, cada vez mais calado, começou a realizar a justiça com as próprias mãos:

MARTA: Um assobio foi ouvido em diversos lugares. Junto com ele começaram a aparecer mineiros mortos... sempre estrangulados e sem as mãos. O pavor e a superstição tomaram conta das minas. Mas o ouro é mais forte do que tudo! Ele e o medo acabaram fazendo de todos um só corpo.... e as mãos dos mineiros foram encontradas debaixo da árvore. (42)

Sebastião é descoberto e será enforcado na mesma árvore sob a qual ele enterrava as mãos dos mineiros mortos. Seu corpo só poderá receber sepultura depois ” ...que a chuva apodreça a corda” e “ninguém poderá acompanhar” (42). Antes de ser sacrificado, Sebastião orienta Marta:

SEBASTIÃO: (*Abaixa a voz*) Procure José. Há outras mãos que precisam ser cortadas. Não esqueça disto. (42)

A morte de Sebastião, assim como a de José Dias em *O Sumidouro*, representam momentos individualizados de sentido trágico tanto para Marta, como para Fernão Dias, o pai. Ao mesmo tempo em que estas mortes se revestem de expressão trágica particular, quase doméstica, elas representam um acerto de contas com um grupo maior, numa dimensão coletiva. É interessante observar que as duas mortes estão ligadas à busca de minérios, no caso de *As Confrarias* é o período da mineração, em Minas Gerais; e no caso de *O Sumidouro*, também em Minas Gerais, mas no período dos bandeirantes, na busca das esmeraldas.

Após este momento trágico, Marta sai á procura do filho e o encontra “ No corpo de outro”. Marta fala do filho José ao ministro da confraria do Rosário:

MARTA: É no trabalho que compreendemos os outros. Quem se transforma em negro, em homem ou mulher, em judeu ou mouro, sente cada um como realmente é . Abandona seu corpo por um outro. Esquece seus sentimentos e faz outros nascerem. Guarda em algum lugar suas idéias e ensina outras. Encontra em si mesmo sentimentos que são de todos. Fiquei extasiada ouvindo o que ele dizia....! (43)

A confraria abomina a idéia de enterrar “ Apenas um ator” (44), como diz o juiz. Mais uma vez Marta e Quitéria partem com o corpo de José para uma outra confraria.

Fica bem evidente o quanto a profissão de ator era marginalizada, mal vista, representando o perigo social dentro de uma sociedade estratificada que tinha poder e não queria perdê-lo. A questão racial é algo muito forte nesta época para a profissão de José. Além de ser uma profissão pouco reconhecida, era considerada uma profissão apenas de mulatos e negros.

A terceira confraria é a irmandade de São José, a dos pardos. Que agregava artistas, pintores, talhadores, escultores, menos os atores. Nesta confraria aceitam-se apenas os mulatos, pardos, como os confrades afirmam e Marta vai argumentar que, se todos os atores eram mulatos, seu filho era ator, portanto poderia ser considerado mulato.

No jogo cênico presente e passado, surge José conversando justamente sobre esta questão com sua mãe:

JOSÉ: (Impaciente) Sou ator mãe!

MARTA: E daí?

JOSÉ: Para todos, ator não passa de mulato.

[...]

JOSÉ: Às vezes, sinto-me como se andasse em caminho ermo, carregando no peito duas feras que querem me devorar.

MARTA: Mas de onde está saindo tudo isto? Um homem pode ser branco ou negro, sem que incorra em maldição, sem que as portas lhe sejam fechadas.

JOSÉ: Depende das portas que procure. E mulato não é branco, nem negro, nem tem porta para bater!

MARTA: Filho! Que aconteceu? Diga!

JOSÉ: Certo dia, saindo do teatro, alguém me perguntou: você é mesmo mulato? Não parece. É o primeiro branco que vejo nesta profissão. E um ator que estava comigo acrescentou, rindo e malicioso: aposto que todos pensam que você é branco. Mas há gotas de sangue que não deixam marcas. Foi aí que comecei a perceber olhares curiosos sobre mim. Senti-me como alguém que tivesse atravessado uma fronteira, sem saber de onde tinha vindo nem para onde pretendia ir, em uma nação sem geografia. Meus

olhos, meus cabelos, minhas feições diziam que eu era uma coisa; meu trabalho afirmava que era outra. (*Angustiado*) Lembrei-me da senhora, quando percebi que estava escutando em paredes invisíveis, unhando muros imaginários! Era livre e estava trancado! Quando vi... trabalho, futuro, aspirações... tudo estava delimitado! (49)

A tensão que se prenuncia aqui é a tensão do sujeito que se depara com a realidade do que ele realmente é e o papel social que ele exerce, o de ator numa sociedade escravagista e exploratória, colonizada por homens brancos, mas que, ao mesmo tempo e, paralelamente, surge uma nova classe que se coloca através de bens materiais e da exploração da mão de obra mestiça. No período dos bandeirantes esta classe explorada era a do nativo, o índio.

José não é um ator desinformado, as peças das quais participa e representa são peças de Almeida Garrett – *Catão*; e de Beaumarchais – *Bodas de Fígaro*, bem como representa em cenas paralelas, parte das *Cartas Chilenas*. O que aponta para a sua participação na Inconfidência.

Estes procedimentos épicos de cenas livres que jogam com tempos e espaços diversos reforçam o quanto a dramaturgia de Jorge Andrade é fiel aos procedimentos do teatro moderno de base brechtiana.

Marta é uma mulher forte e inconformada com a tragédia da morte do marido. Ela vê em seu filho e na sua representação uma forma de luta contra as injustiças e a exploração dos mais fracos. Em sua fala, constantemente se vê, provoca continuamente o filho a reagir também contra os opressores:

JOSÉ: (*Atormentado*) Esqueça isto, mãe! Por favor!

MARTA: Esquecer, como?

JOSÉ: A senhora tem me censurado como se eu fosse o culpado!

MARTA: Ainda não é. Mas poderá ser. Um homem não morre inutilmente. São os outros que tornam a morte inútil, não a usando para nada. Filho! São belos os papéis que representa. Mas há outros que vivem á sua volta. Nenhum dos personagens que cria tem a mesma grandeza de seu pai! matando para defender o trabalho dele; cortando algumas mãos do monstro que continua nos sufocando.

JOSÉ: Vai acabar vencendo, mãe!

MARTA: Não quero vencer, filho. Quero que enxergue por você mesmo. (52)

A semente foi lançada e José, através de sua representação, do seu ofício semeará conhecimento, discernimento e aos poucos se aliará aos inconfidentes.

Nesta terceira confraria, o pároco, o provedor e o tesoureiro querem que Marta revele o verdadeiro papel de José e o motivo pelo qual ele morreu; com isso eles, os gananciosos e ávidos de poder, poderiam negociar esta revelação em benefício próprio. Marta, ardilosa, consegue despistar a todos, colocando-os em posição ridícula ao lhes entregar uma sacola, dizendo que continha ouro e na sacola havia apenas areia.

Na quarta e última confraria, a Ordem Terceira da Mercês, a confraria que agregava negros, brancos e mulatos, também os confrades discutem questões da derrama do ouro, comentam e riem muito do logro que Marta pregou nos participantes da irmandade de São José.

Marta provoca-os dizendo que é a primeira vez que vê juntos brancos, negros e pardos e, provando-os, afirma: "Devem estar aqui os que pensam como meu filho, os homens que ele procurava. É esta a minha igreja." (62)

Os confrades também querem a revelação da morte de José e aceitam o jogo de Marta. Conforme transcorre a cena, vai sendo revelada a questão da morte e da participação de José no movimento inconfidente. Preso, José não revelará nada. Morto, o seu corpo é carregado pela mãe para combater a hipocrisia. Ao final da cena, Marta, revivendo tragicamente sua dor, revela aos participantes da confraria:

MARTA: (*Grita*) Por quem meu filho morreu? Por vocês? Malditos hipócritas!

DEFINIDOR 2: Você negou Deus diante daquele cura!

MARTA: Não é Deus que nego e rejeito, mas o mundo que confrarias odientas criaram para Ele e meu filho. (67)

O cenário está cheio de imagens de santos dourados e Marta começa a quebrá-los. Os confrades ficam apavorados e ameaçam Marta, dizendo que nem ela e nem o filho terão salvação, ao que Marta retruca:

MARTA: A Salvação é de todos ou não será de nenhum. (*Examina os Irmãos, voltando á expressão impenetrável*) Ninguém amou o filho mais do que eu. Não posso mais fazer nada por ele. O corpo ficará no adro, esperando a resposta do Provincial... ou até que o enterrem. Só sei lutar pelos vivos. Os mortos pertencem a vocês. (65)

Após a visitação a cada uma das confrarias, dialogando e provocando com cada uma delas, segundo suas próprias características, Marta consegue finalmente o seu intento, que todas as confrarias se juntem para enterrar José. Marta, tendo sobrevivido à dor trágica das perdas, encontra na morte o sentido da vida.

MARTA: [...] Sabe por que o deixei naquele adro? Por que usei seu corpo? De repente, compreendi que quanto mais plena de sentido, quanto mais ligada a uma existência humana for a vida, tão menos terrível é a morte. E porque..... se eu o enterrasse com minhas mãos, esqueceriam que você viveu... e porque morreu. (*Marta ajoelha-se e beija a terra*) (68)

A cena final da peça, quando (*Entra um homem carregando uma trouxa e se aproxima de Marta*) (68) é um momento de ligação com o começo desta mesma peça, pois o homem revela que trabalhava no Morro Velho, lugar onde Marta morava com Sebastião. Ao mesmo tempo, esta cena faz a ligação entre as peças *O Sumidouro*, ou seja, a que antecede os acontecimentos da peça *As Confrarias* e aponta para a peça seguinte, *Pedreira das Almas*.

HOMEM: Com o ouro que guardei, vou comprar terras no vale de Pedreira das Almas. (69)

[...]

MARTA: (*Fascinada*) Como é seu nome?

HOMEM: Martiniano

MARTA: Pensei que fosse Sebastião

HOMEM: Por quê?

MARTA: Não sei. Nem é o de seu pai?

HOMEM: (*Erguendo a trouxa*) Meu pai tinha o nome que terá meu filho: Gabriel.

MARTA: Que é isto? Pão de sua mãe?

HOMEM: Não (*Sorri*) Mostrador de um relógio. Meu avô comprou de um bandeirante. (70)

Como podemos ver pelo diálogo entre Marta e o homem, as ligações também extrapolam a questão tempo e espaço, Martiniano é o nome do filho do dramaturgo Vicente, em *O Sumidouro* e é o nome do irmão de Mariana em *Pedreira das Almas*; e Gabriel é o nome do líder dos liberais na mesma peça. O relógio que foi comprado de um bandeirante pode muito bem ser o relógio vendido pela família de Fernão Dias, quando a crise financeira se abateu sobre eles.

As duas peças tratam de uma questão bastante cara a Jorge Andrade: o papel do ator e do dramaturgo como tradutores dos problemas históricos e sociais do país. Em *As Confrarias* vemos confirmado como o ator é considerado um ser desclassificado, um ser à margem da sociedade. Como bem salienta Duvignaud:

O ator é esse personagem amaldiçoado, esse “excluído da grei” que constitui uma justificativa para o fato de o teatro ser o que é e o homem antecipar-se ao homem. (DUVIGNAUD,1972, p.188)

6.3 PEDREIRA DAS ALMAS

O declínio da mineração aliado a uma nova ordem política e social é o fio condutor desta peça. Aqui também se fazem presentes elementos do teatro épico, através das vozes que compõem o coro. Nesta peça, assim como em *As Confrarias*, as mulheres se destacarão na condução da ação dramática,.

Não se pode falar de *Pedreira das Almas* sem antes analisar o cenário:

CENÁRIO: Largo da igreja de Pedreira das Almas. A fachada da igreja, com suas torres, ocupa quase todo o fundo da cena. À esquerda e à direita, pontas de rochedo, voltadas na direção da igreja e do céu, formam, praticamente, uma muralha em volta do largo. Tem-se a impressão de que a igreja, o adro que a cerca, as escadarias, o parapeito de pedras com suas estátuas e anjos estão incrustados na rocha. O adro, o patamar da escadaria são calçados com lajes grandes, onde se vêem inscrições de túmulos. Com exceção das duas estátuas no primeiro degrau da escadaria, as outras estão voltadas para o adro, como se pertencessem aos túmulos. À direita, na entrada de uma gruta – escondida por uma das pontas do rochedo – , 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. Tudo é branco, cor de ouro e cinza, predominando o branco. À esquerda, fachada de casa colonial, já escurecida e gasta pelo tempo; mais à esquerda, rua estreita que leva á cidade. À direita, passagem entre os rochedos, por onde se desce para o vale. Pressupõe-se que o largo, em todo o primeiro plano, termine à beira de um despenhadeiro. A cidade de Pedreira das Almas está a cavaleiro do vale. (75)

A ação de *Pedreira das Almas* acontece durante a revolução Liberal, mais precisamente em 1842. Conforme explicitamos no início deste trabalho, o nosso estudo procura delinear a trajetória histórica que Jorge Andrade traçou desde o período das descobertas das riquezas naturais, com as bandeiras, até chegar ao momento do declínio da mineração. Podemos considerar este período como um ciclo dentro do ciclo *Marta, a árvore e o relógio*, tendo em vista que a partir de *Pedreira das Almas* haverá um novo ciclo, o ciclo do café e após o declínio do ciclo do café o ciclo da industrialização.

Como podemos observar pelo cenário, *Pedreira das Almas* é uma cidade de pedra, tudo branco, cor de ouro e cinza, predominando o branco. O único colorido vem de uma árvore retorcida e enfezada que está escondida pela ponta do rochedo. A peça respeita as unidades clássicas da tragédia, tem cenário único (o largo diante da igreja da cidade) e se estende por um período relativamente curto (duas semanas). A ação transcorre em dois atos, em cada ato dois quadros com seis personagens importantes e um coro de vozes femininas. Podemos dizer que há dois temas na peça, o êxodo de uma comunidade em busca de uma nova vida no planalto e a luta contra as forças imperiais provocada pela Revolução Liberal. Do embate entre os opositores teremos a progressão das situações trágicas da peça. Segundo pesquisas feitas por Elizabeth Azevedo, ao longo do tempo, Jorge Andrade realizou algumas modificações no texto:

É por essa razão que temos três versões de *Pedreira das Almas*: a de 1958, o texto montado pelo TBC, a de 1960, modificada pelo autor, e a de 1970, na qual, como em outros casos, Jorge alterou alguns trechos para incluí-la na coletânea *Marta, a árvore e o relógio*. (AZEVEDO, 2001, p. 113)

A peça é sustentada pelas personagens femininas, a matriarca Urbana, sua filha Mariana e pelas mulheres de *Pedreira das Almas*. A peça tem início com o largo, defronte à igreja de *Pedreira das Almas*, deserto, Mariana saindo da igreja, ao fundo um som de cânticos. O semblante de Mariana é de preocupação enquanto olha o vale. Nesse momento, Clara sai da igreja e questiona sobre o motivo da preocupação da amiga. Mariana fala de sua preocupação com o noivo Gabriel, que luta pelos liberais e levara junto Martiniano, irmão de Mariana, único filho varão de Urbana.

Gabriel é quem organiza a partida do povo de Pedreira das Almas para o planalto.

CLARA: Gabriel sabe que estamos à sua espera, que dependemos dele. Ele chegará.

MARIANA: Sonhamos com essa partida há tanto tempo!

CLARA: No princípio éramos poucos, hoje somos quase a metade da cidade.

[...]

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!(76)

Entrelaçando as peças que aqui analisamos, vemos a referência a Marta, de *As Confrarias*, aquela que sempre incentivava as pessoas a procurarem novos caminhos, a não fixarem-se como pedras em lugares sem vida. A referência não deixa dúvidas e se torna mais clara quando Mariana fala de Gabriel e do pai de Gabriel:

MARIANA: Foi neste vale que comprou sua fazenda. Minerava em Morro Velho, sonhando com isto! Ele contava que debaixo de uma árvore que todos temiam, havia um cruzeiro. Foi onde guardou o ouro para comprar a Bela Cruz. Gabriel teve que esperar.(77)

Através desta fala de Mariana, não há mais dúvidas que o pai de Gabriel é a mesma personagem que minerava em Morro Velho e que aparece na última cena de *As Confrarias* conversando com Marta. As referências são as mesmas: havia enterrado todo o ouro encontrado ao pé de uma árvore misteriosa, onde havia uma cruz, estava de partida para Pedreira das Almas e quando tivesse um filho seria chamado de Gabriel. No final da cena de *As Confrarias* “*Martiniano acompanha Marta*” (70).

Esta Marta é mencionada num diálogo entre o Padre Gonçalo e a matriarca Urbana em *Pedreira das Almas* :

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. Gentinha! (83)

Estes entrelaçamentos feitos por Jorge Andrade podem significar a constante busca desse dramaturgo em colocar no palco o que Marvin Carlson pondera sobre o homem moderno e o drama “ O homem moderno não deseja destruir as instituições tradicionais, mas restabelecê-las em bases mais firmes, menos contraditórias. O drama da crítica social pode ser de grande valia em tal processo” (CARLSON, 247). Ainda completando esta idéias, o mesmo autor acrescenta que o drama moderno “ só pode ser social e histórico”, ou seja, no drama moderno a ênfase dos autores recai nas relações entre os homens aliadas ao processo histórico. Conforme estamos vendo, estas considerações vêm exatamente ao encontro das peças que ora estamos estudando, são dramas estruturados dentro dos pressupostos da moderna dramaturgia e entremeados de conteúdos sociais e históricos.

Pedreira das Almas é uma peça centrada, que trata de uma crise econômica paralelamente a uma crise política. A desolação gerada pela inviabilidade econômica da sobrevivência faz com que grande parte dos moradores daquela cidade, liderados por Gabriel, já tivessem optado pela partida para o Planalto. Inclusive Mariana, mesmo contrariando a vontade da mãe, também partiria. A procura nesta peça é a procura de uma nova vida. A visão da terra sonhada acompanhava os moradores, a procura não era de um, mas de todos que queriam partir.

Mariana aguarda a volta de Gabriel para organizarem a partida. Gabriel, seu noivo, e Martiniano, seu irmão, que estavam envolvidos na luta contra os absolutistas. Urbana, a matriarca da cidade, mulher firme como rocha, fiel às tradições e aos mortos era contrária a todas estas ações. Desde que seu filho partira com Gabriel não pronunciou mais o seu nome.

A volta de Gabriel traz consigo o encaminhamento de reações opostas: enquanto Clara e as mulheres que esperavam a sua chegada para organizar a partida alegrem-se, aqueles que eram contrários à essa partida somam vozes de imprecações:

POVO: Gabriel! Quem chegou? Gabriel!
[...]
Gabriel voltou. Vamos partir.
[...]
Partiremos todos!

GRACIANA: Não permitirei que ninguém da minha casa abandone Pedreira das Almas.

ELISAURA: Vocês não têm amor a sua terra?

GENOVEVA: Queremos viver!

GRACIANA: Deus castiga quem abandona seus mortos! (80)

Estas manifestações em coros opostos mostram exatamente como a população de Pedreira das Almas se dividia. Enquanto uns corriam alegres, outros continuavam tristes. Esteticamente esta manifestação de vozes é um recurso do teatro moderno nos moldes da teoria de Brecht.

Urbana é contra a partida, para ela abandonar Pedreira é um sacrilégio;

GONÇALO: Eles vão partir, Urbana.

URBANA: Meia dúzia de ímpios! Eu, meus filhos e muitos permanecerão aqui. Vão aqueles que não amam Pedreira. Esses não importam.

GONÇALO: Todos os homens importam a Deus, Urbana!

URBANA: Mas nem todos importam a Pedreira.

GONÇALO: (*Deprimido*) Depois dos primeiros... irão todos.... aos poucos. Contra isto não podemos lutar.

URBANA: Enquanto estiver viva será contra isto que lutarei. (82)

O diálogo entre Urbana e padre Gonçalo mostra claramente a posição da matriarca. Na sequência do diálogo, ela vai dizer ainda que considera pecado abandonar os mortos, ao que padre Gonçalo contrapõe que outros pecados maiores tinham acontecido em Pedreira como, por exemplo, a ganância dos poderosos que com a diminuição da extração de ouro aumentavam os tributos, sacrificando mais e mais a população; e as vozes que se levantavam contra o abuso de poder eram caladas com violência. Como foi o caso do pai de Gabriel:

GONÇALO: Era conhecido de todos o ódio do pai de Gabriel aos absolutistas. Homem de idéias avançadas! Para ele o trabalho era uma oração! Costumava dizer: só obedeço ao relógio, única coisa que meu pai me deixou. Compreendia os escravos..e no entanto! Dona Urbana! O extermínio da família de Gabriel foi o começo. Sinto que grave ameaça paira sobre nós.(83)

Percebe-se pelas observações de padre Gonçalo que a mesma situação de exploração das minas que acarretavam a miséria e a pobreza da população também acontecia em Pedreira e aqueles que acreditavam na terra, que

buscavam uma nova ordem social e econômica, eram perseguidos. As relações de trabalho e exploração dos minérios que, no começo, geravam vilas ricas, no declínio, não se sustentavam mais, tornando-se vilas pobres. As idéias libertárias de José Dias (*O Sumidouro*), Sebastião e José (*As Confrarias*) vão se repetir no pai de Gabriel (*Pedreira das Almas*): lutar até as últimas instâncias contra os desmandos e prepotência que não visam ao bem da humanidade como um todo.

É anunciado o término da Revolução, Gabriel, como perdedor, será processado. Para que isto não aconteça Mariana e Gabriel precisam partir para as novas terras e nesse mesmo tempo Gabriel é chamado para ver seu pai que estava nos derradeiros momentos de vida. Urbana, como já vimos anteriormente, não aceita esta partida e não dá permissão para Mariana acompanhar Gabriel.

URBANA: (*Explode*) Carregastes meu único filho homem para uma desordem, ameaçando sua vida...quereis também levar minha filha para uma região inculta?

Embora a decisão de Urbana coloque dúvidas em Mariana, o sonho da partida e de poder viver uma nova vida acalenta o jovem casal. Morto o pai de Gabriel, não há mais nada os prendendo a Pedreira, e o temor da chegada iminente do delegado de polícia em busca de Gabriel faz com que eles queiram ir embora logo. Há uma grande movimentação entre a população de Pedreira que acompanhará Gabriel.

Entretanto, a polícia chega a Pedreira e Gabriel precisa se esconder. Orientado por Mariana, Gabriel se esconderá na gruta das letras, atrás da pedra de São Tomé. É interessante que aqui fique explícita a relação dos fatos verídicos nos quais se baseou Jorge Andrade para elaborar esta peça. Segundo relatos, ele esteve com um primo em São Tomé das Letras e ouviu muitas histórias do local, inclusive histórias de uma senhora, bem próximas da história de Urbana.

A partir da chegada do delegado Vasconcelos, a tensão da peça aumentará até culminar com a tragédia de Mariana.

Mariana é quem indica o lugar onde Gabriel deverá se esconder para não ser preso pelo delegado. Na sequência, pede a sua mãe para não relatar o paradeiro do noivo, inclusive sob condição de não mais partir com Gabriel. Faz a mãe jurar que nada contará. Esta ação de Mariana dá início a sua tragédia.

O delegado anuncia que Pedreira das Almas é cidade suspeita de participação na rebelião e que a partir daquele momento todos os cidadãos da cidade poderiam ser indiciados. Urbana, como líder da cidade, não se contém com tal situação e retruca o delegado dizendo que “ Pedreira das Almas não tomou parte na revolução” (91) e que Pedreira não poderia ser tratada como cidade sediciosa, ao que o delegado contrapõe, dizendo que se assim fosse eles não estariam ali. Urbana concentra nela os mandos e desmandos da cidade, ela quer fazer crer que tudo o que acontece ali é sob a sua autoridade:

URBANA: Pois não é. Toda a Província conhece meu respeito à ordem.

VASCONCELOS: A senhora afirma isso de sua consciência?

URBANA: Afirmo

VASCONCELOS: Tragam o preso!

(Sai um soldado e volta com Martiniano manietado e empurra-o para a frente de Vasconcelos. Martiniano mal se mantém em pé; cambaleia como se fosse cair. Urbana olha indignada para Mariana)
(91)

A aparição de seu único filho homem nestas condições choca a todos. Urbana credita a culpa da participação do seu filho na revolução a Gabriel, mas como deu sua palavra a Mariana não pode fazer a delação.

O delegado, percebendo que Urbana fará qualquer coisa para salvar o filho, começa a jogar, prometendo que levaria apenas o acusado Gabriel e que mesmo assim ele seria respeitado em seus direitos de defesa. A situação cresce num jogo de vozes contraditórias: o delegado tenta convencer a todos que a justiça é boa e deve ser respeitada. Urbana começa a fraquejar em sua promessa à filha; as mulheres de Pedreira, divididas, em dois grupos, exprimem opiniões a favor e contra a entrega de Gabriel; Mariana, desesperada com a possibilidade da delação do noivo implora para que a mãe não fale; Martiniano, a voz do revolucionário, delata e denuncia as intenções reais do delegado.

Diante desta situação e para tentar salvar o amigo Gabriel: (*Martiniano escapa e corre, gritando com força.*)

MARTINIANO: Gabriel!Fuja!

URBANA: (*Desesperada*) Martiniano! Não, meu filho!

(Ouve-se um tiro: Martiniano tomba. Mariana e Gonçalo correm em direção de Martiniano. O povo espalha-se no largo, aterrorizado)
(95)

Martiniano, mesmo em agonia, defende a partida dos moradores de Pedreira para o Planalto. Se Gabriel for entregue, cairão por terra as esperanças não de um, mas de muitos que procuram uma nova vida, e suplica para que a mãe não entregue Gabriel para o delegado:

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

URBANA: O esforço te faz mal, meu filho.

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

[...]

URBANA: Meu filho! Meu filho!

MARTINIANO: É preciso abençoar.... abençoar, mamãe.... (*Agarrase a Urbana*) As árvores! As árvores! ... cheias de ... de ... As figueiras ... as figuei.... (*Martiniano tomba*) (95)

Este momento de extrema tragicidade conduzirá a peça até o final. Este conflito insolúvel provocado pela morte de Martiniano é resultado de um mundo dominado pela exigência de valores absolutos e de totalidade. Martiniano não titubeou em sacrificar-se para o bem comum, sua entrega a uma causa foi total até ao extremo; preservando Gabriel, ele sabia que estaria ajudando muitas pessoas a terem uma vida melhor e mais digna.

Ciente que Gabriel está em Pedreira, o delegado Vasconcelos endurece com as ordens:

VASCONCELOS: Guardem todas as saídas. Fica proibido a qualquer pessoa sair da cidade, enquanto não for entregue esse criminoso. Examinem todas as casas,dêem batida no morro, olhem pedra por pedra. Ninguém poderá descer ou subir. (95)

Com esta ordem as pessoas não podem enterrar Martiniano, pois Pedreira não tinha mais como acolher os corpos de seus filhos após a morte. Vasconcelos ainda complementa sua fala: “Enterrem como puderem.”(95). Padre Gonçalo responde que deixar um corpo sem sepultura é uma impiedade, uma ofensa aos mortos.

Vasconcelos põe nas mãos de Urbana a entrega de Gabriel, entretanto, Urbana não falará mais. Calada em seu trágico silêncio, ela entrará na igreja onde guardará em seus braços o corpo do filho insepulto até que o seu próprio corpo perca a vida. Suas últimas palavras foram: “ Meu filho. meu único filho

homem!” (96) Vasconcelos insiste para que Urbana fale. O que se ouve é a voz do coro num cântico dentro da igreja e a voz de Mariana que, paulatinamente, vai assumindo o papel de Urbana:

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! (*Os soldados entreolham-se, admirados*) 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!

VASCONCELOS: Veremos mais tarde, minha senhora, se não falam.

MARIANA: O senhor tem espadas ... nós, aquilo que assassinos de sua espécie desconhecem: respeito à liberdade. É o que Gabriel representa para nós. Pagaremos por ele, qualquer preço!

(*Mariana, acompanhada pelas mulheres, volta-se e desaparece dentro da igreja*) (97)

Os acontecimentos que virão a partir dessa ação apontarão transformações decisivas para aquela sociedade. O sentido trágico desse momento se intensificará com o embate entre os dois lados opostos: Mariana e as mulheres de Pedreira, de um lado, e do outro, Vasconcelos e os soldados. Um lado representando os ideais de liberdade, o outro representando a lei instituída.

Após três dias de agonia, a tensão cresce em Pedreira. Urbana e Mariana permanecem dentro da igreja, fora, as vozes dos soldados se misturam às vozes das mulheres de Pedreira. Uns pedem para que o delegado abandone esta causa, outras pedem para que o delegado lhes dê um túmulo:

2º SOLDADO: Quando vamos sair daqui?

VASCONCELOS: Quando cumprirmos nossa obrigação. A anarquia está reprimida, mas não sufocada. Estamos aqui para isso, e não sairemos enquanto não alcançarmos nosso fim.

[...]

CLARA: Queremos um túmulo. (100)

A força dos papéis femininos nesta peça é muito significativo, é através desta força que veremos o encaminhamento da ação. Todos os homens de Pedreira foram presos, independentemente da idade. O delegado Vasconcelos

insiste com as mulheres para que Mariana entregue Gabriel, mas elas afirmam que só Urbana é quem sabe o paradeiro de Gabriel. Na sequência, elas iniciam um jogo de vozes que começam a desestruturar o delegado:

CLARA: Faça Martiniano viver, senhor, e Urbana falará!

[...]

ELISAURA: Faça primeiro Martiniano viver.(101)

[...]

GENOVEVA: Quero ver meu marido.

[...]

GENOVEVA: Com maridos, noivos, filhos e pais acorrentados nas senzalas, teremos a sorte de Urbana. Todas as mulheres de Pedreira choram por Urbana, silenciada para sempre! Choramos, senhor! Porque chorar se tornou nossa condição desde que sua vontade governa Pedreira das Almas! Porque somos nós que sofremos a revolução, suas leis, e a pobreza desta terra! São essas maldições que desesperam os homens do vale, e os homens saem de nosso ventre, senhor! (102)

Nesta fala de Genoveva há uma sugestão de que Urbana morre dentro da igreja, segurando o corpo do filho insepulto: “ Silenciada para sempre”. Aos poucos, outras mulheres vão surgindo e cercando Vasconcelos. O delegado argumenta que apenas cumpre leis e que a culpa de tudo isso não é dele, é dos liberais, é de Gabriel, é de Urbana. O coro continua: “ Faça primeiro Martiniano viver” (102), “ O senhor tem mãe?” (103), “ O senhor tem mulher e filhos?” (103), “O senhor tem noiva ou mulher?”, “ Sua mãe tem cabelos brancos como os meus?”.

GRACIANA: Queremos apenas um túmulo, senhor! Um pouco de terra! Não profane nossa igreja, supliciando Urbana dentro dela! Não condene os vivos à maldição dos mortos! Quando eles têm onde repousar, os vivos podem viver em paz! (103)

Vasconcelos mais uma vez grita para a igreja apelando para que Mariana fale. A cena que se segue mostra a transformação de Mariana:

(Lentamente, a porta fica escancarada. Os soldados não conseguem mais disfarçar seu temor. Nem Vasconcelos, sua admiração. Mariana, coberta de luto e com um véu preto na cabeça, surge no pórtico da igreja. Rígida, olha fixamente para frente, parecendo não perceber a presença de ninguém. Ao respirar o ar da noite, Mariana vacila e recua; depois adianta-se novamente. Mariana envelheceu e sua semelhança com Urbana aumentou: o porte e o andar são quase idênticos. Ela traz, no rosto, todo o horror a que assiste dentro da igreja. As mulheres olham para Mariana sem fazerem qualquer movimento.) (104)

Esta marcação cênica prenuncia as ações futuras de Mariana. Vasconcelos insiste para que ela fale e denuncie o paradeiro de Gabriel. Mariana permanece calada, olhando sempre para a frente. O delegado, usando da força que sua posição lhe dá, ordena a prisão de Mariana e a saída de Pedreira. Mais uma vez é o coro das mulheres que reverte a situação. Elas começam a falar da alma dos mortos, da maldição das almas profanadas sem túmulo, dos pecadores, falam de Martiniano, pedem orações. O coro cresce de tal forma que Vasconcelos decide interpelar Mariana mais uma vez para pôr fim àquela situação e para que o corpo de Martiniano seja levado a uma sepultura. As vozes das mulheres se tornam quase sussurros que pedem ajuda “ Mariana, Ajuda-nos” (106), “ Precisamos de ti” (106); as vozes dos soldados aliam-se a elas condenando e acusando Vasconcelos “ Vosmecê é o culpado.” (107),” Queremos sair desta cidade”(107), “Seremos todos castigados” (107).

Finalmente, Mariana quebrará o silêncio. O seu espírito de luta não esmoreceu, sua ação e a estratégia que usa derrubará o inimigo e trará o retorno do equilíbrio para a população de Pedreira das Almas, mas não para ela.

MARIANA: *(Com grande esforço)* Para o povo de pedreira... viver sem Gabriel ... não será viver.

[...]

MARIANA: Gabriel está na igreja.

[...]

MARIANA: Estava escondido na galeria que liga o altar à gruta. Entrego Gabriel para dar descanso a Martiniano ... e à minha mãe. Pode ir buscá-lo!

GRACIANA: Urbana....?!

ELISAURA: Desde quando?

MARIANA : Hoje! (107)

Mariana insiste que o delegado entre na igreja, pois lá encontrará Gabriel, o delegado manda os soldados, e Mariana insiste que é ele quem deve ir buscar Gabriel. O delegado ameaça Mariana dizendo que ela mente e que será processada. Mariana afirma que responde pelos próprios atos e assume as consequências:

MARIANA: Já estou com as mãos amarradas. Faça cumprir suas leis! Martiniano também estava, como está o povo da Província desde os dias da bela Cruz. Desde que nossa montanha passou de semaria de ouro a pedra para mortos. Onde está Gabriel? Onde os mortos estão expostos, e os vivos, presos nas rochas,

sonham,sonham com uma terra mais justa. Gabriel é a única saída deste túmulo imenso que seu Governo fez de Pedreira das Almas. Faça cumprir suas leis, já que não pode fazer os mortos reviverem. Este é o nosso preço, senhor. O meu e o seu.O senhor não terá nunca Gabriel, porque matou Martiniano ... e eu porque deixei Martiniano e minha mãe morrerem! Chame seus soldados e entre na igreja! Prove a eles que não teme os mortos. Que pode encarar os seus crimes (*Silêncio . Vasconcelos continua imóvel*) Governos como o seu, senhor, só executam leis ímpias, mas com braços subordinados ou mãos escravas. Não presenciam nunca a verdadeira imagem de suas vítimas. Se o senhor entrar... (*Vacila, fazendo um grande esforço*) ... naquele rosto desfigurado... que era a própria imagem do nosso sonho verá a que ficou reduzida a Província sob sua justiça! Só aí poderá saber o que Gabriel representa para nós. Entre!... e Gabriel será seu! Eu também prometo! (109)

O delegado entra na igreja e, não suportando a cena de horror que presencia, volta para fora. O coro com as vozes dos soldados reflete o que está guardado no interior da igreja: “ Sacrílego” (109), “ Assassino” (109), “ defendendo um governo criminoso!” (109). Os soldados correm para a saída das rochas. Mariana é desamarrada pelas mulheres e Vasconcelos, dando por encerrada a causa, afirma: “ Direi na capital da Província..... que Gabriel morreu!” (110), Ao que Mariana contrapõe, em pranto e olhando fixamente para o vale : “ Diga que ele está vivo mas guardado no silêncio dos mortos” (110). Vasconcelos parte e Mariana enterra os seus mortos.

A última cena mostra uma Pedreira que está sendo abandonada pela população. A partida é iminente, Mariana, apesar de mais envelhecida, parece ter-se libertado de um peso e demonstra uma paz interior. Todos aguardam Gabriel para a partida para o Planalto, menos Mariana. Ela decide ficar para guardar os mortos:

MARIANA: Nossos mortos não podem ser abandonados.
 GABRIEL: Não sabes mais pensar a não ser em mortos?!
 MARIANA: Vivo conforme meus princípios.
 GABRIEL: Não eram princípios teus, há poucos dias atrás.
 MARIANA: São agora. Quando menos esperamos, ficamos presos a compromissos superiores aos nossos sentimentos. (113)

Mariana renuncia à partida e Gabriel culpa Urbana por esta opção, ao que Mariana contrapõe que a mãe, à maneira dela, e com o próprio silêncio

também contribuiu e lutou para que o povo de Pedreira pudesse partir. Gabriel não se conforma:

GABRIEL: Que foi que fizemos, Mariana?

MARIANA: (*Com grande esforço*) Nada Gabriel! Apenas tu nunca pertenceste a Pedreira. Nem eu e Martiniano, pertencemos ao Planalto.

(*Por um momento, ficam abraçados, dominados por uma grande dor. Distante, o povo começa a cantar*)

MARIANA: Parte, Gabriel! O povo te espera!

[...]

(*Enquanto Mariana fala, Gabriel vai se afastando em direção da saída das rochas*). (114)

Esta impossibilidade individual, que impede Mariana de partir se mostra plena de aspectos trágicos, se configura como a tragédia da renúncia. Não existe nada mais trágico do que abdicar da juventude, da vida e da esperança de uma vida nova em prol de uma causa que já está consolidada. Pedreira não apresenta mais nenhuma possibilidade de avanço. É uma cidade morta, que guarda os seus mortos sob as pedras. Mariana renuncia à vida nova e à felicidade ao lado do homem amado para continuar em Pedreira, opta por viver no passado saudoso, assumindo na realidade presente os valores da mãe e perpetuando a tradição.

Em *Pedreira das Almas*, a morte de Martiniano e de Urbana representam não apenas o esfacelamento de um ideal particular de Mariana e Gabriel, mas o rompimento de um ideal que afetará a continuidade de vida de várias pessoas. Depreende-se desta tragédia o que Raymond Williams considera “ a dor inexprimível, o lamento da humanidade, o triunfo do mal, o desdenhoso domínio do acaso, a irrecuperável degradação do justo e do inocente” (2002, p.60).

As últimas falas de Mariana e Gabriel mostram o quanto ela vai guardar na lembrança a memória de um sonho não realizado:

MARIANA: As figueiras! Elas viverão também nestas rochas!

GABRIEL: (*Afastando-se*) Foi nestas rochas ...ouvindo Marta ... que tudo começou a viver!

MARIANA: (*Perdida*) E começamos a sonhar com uma terra, onde o trabalho seria a lei, o amor, a justiça ... e o horizonte, uma porta sempre aberta.

GABRIEL: Pedreira! ... vista de longe, perdida entre as nuvens, parece uma estrela branca de mármore! (*Consigo mesmo*) O passado é um monstro ... que nos acompanha para onde vamos! (114)

Nesta última cena, a referência a Marta mostra exatamente o sentido da procura, fechando este ciclo das peças do período da mineração. Gabriel e a população de Pedreira partiram para o Planalto à procura de uma vida nova na qual eles não se sentissem excluídos ou desclassificados socialmente. O sonho de terras mais produtivas é o sonho de uma sociedade mais humana. Mesmo assim, temos que ficar atentos à frase de Gabriel “ O passado é um monstro ... que nos acompanha para onde vamos”.

7 CONCLUSÃO

Peter Szondi, na *Teoria do drama moderno*, recorre à idéia hegeliana, refletida em Marx de que forma e conteúdo estão definitivamente associados. No estudo que fizemos das peças *O Sumidouro*, *As Confrarias* e *Pedreira das Almas*, confirmamos este postulado, estas três peças de Jorge Andrade apontam para fora de si mesmas e nos forneceram um microcosmo que representa um macrocosmo, explicadas e mostradas por uma construção épica, uma presença criativa que reconhece o público a quem a demonstração se destina. A forma e a construção de cada uma das peças aliam-se ao conteúdo e à visão de conjunto desta trilogia histórica.

Seguindo a teoria do drama moderno, as peças analisadas neste estudo apresentam aspectos que as distinguem do drama clássico como cenas livres, quebra de tempo e espaço, e a inserção do coro.

Ao colocar a peça *O Sumidouro* no final do ciclo *Marta, a árvore e o relógio* e ao homenagear os seus autores preferidos na decoração do cenário da peça com fotos de Tchekhov, Eugene O' Neill, Arthur Miller e Brecht, Jorge Andrade além de publicamente declarar quais foram os seus mestres, segue o conselho de Arthur Miller: "Volte para o seu país, Jorge, e procure descobrir porque os homens são o que são e não o que gostariam de ser; e escreva sobre a diferença" (ANDRADE, 1978 p. 116). Todo o ciclo vai costurando a trajetória do homem brasileiro e de suas diferenças.

Particularmente, o nosso estudo buscou analisar as peças quanto ao conteúdo e à forma, tendo em vista que cada uma delas particularizou aspectos históricos e sociais do Brasil colônia, aliados às procuras das personagens. Daí a realização de uma interioridade na sua relação exterior particularizada de sentido e valor pela ação das personagens e pelos fins que estas perseguiram e pelos caracteres que assim revelaram. Neste aspecto, a construção das peças, no que diz respeito à estrutura (forma) e ao assunto (conteúdo) abordados, se configuram tanto como dramas modernos quanto como tragédias modernas.

As três peças contextualizam assunto histórico, o período da mineração, desde os primórdios, com as investidas dos bandeirantes ao interior de Minas Gerais, até o declínio da mineração.

Em *O Sumidouro*, tratamos do sentido imanente da luta do homem contemporâneo através do dramaturgo Vicente, que sofre as injustiças e preconceitos de sua profissão e que busca, através de sua criação, mostrar as diferenças trágicas entre um bandeirante, Fernão Dias, e seu filho mameluco. Em *As Confrarias*, Marta, a mãe que carregava o corpo do filho morto, lutando por um mundo de justiça e igualdade. O filho de Marta, um ator no Brasil colônia, um desclassificado que representava textos ideologicamente avançados, colocando-o como um risco social. Em *Pedreira das Almas* a tragédia de Mariana fica visível ao renunciar à vida, à partida.

Algumas personagens desta trilogia, materializadas em suas ações, representam a universalidade dos desclassificados apontados por Laura de Mello e Souza, pessoas que viveram as contradições típicas da sociedade brasileira nas típicas situações contraditórias de sua época. São heróis e heroínas dominados por imperfeições, daí representarem dentro da tragédia moderna o chamado herói que ao mesmo tempo não é herói. Tendo em vista que o percurso do herói moderno é a reversão do percurso do herói antigo. Se antigamente se colocava a questão do percurso individual ou grupal entre o alto e o baixo da sociedade, com as mudanças sociais e as mudanças nas relações de trabalho, o herói passa a ser o próprio questionamento da estruturação social.

Na literatura moderna, os personagens que representam a classe alta, tendem cada vez mais a se mostrarem como baixos, enquanto os heróis elevados, sem serem triviais, são aqueles que saem das classes mais baixas e que demonstram dignidade de caráter e retidão em suas ações.

A dramaturgia de Jorge Andrade dentro da sua plenitude humana nos mostra que a arte dramática é uma criação plena de possibilidades reais e, ao mesmo tempo, é uma utopia concreta que existe no horizonte de toda a realidade.

Consciente de que reis e heróis importantes já não são a melhor opção para temas históricos, da forma que anteriormente foram concebidos, e que as preocupações contemporâneas recaem mais sobre questões sociais, o dramaturgo abordou neste ciclo da mineração exatamente as questões políticas do Brasil colônia que, de alguma maneira, interferiram nas questões pertinentes ao homem: inclusão ou exclusão social.

Nas três peças aqui analisadas constatamos que Jorge Andrade serviu-se de aportes trágicos para compor uma nova sociedade. Chamamos a essa

trilogia a trilogia da procura justamente pelo fato das três peças apontarem sempre para uma perspectiva positiva, mesmo quando suas ações eram antecidas por aspectos trágicos. Portanto, é vista aqui a expressão do inevitável sofrimento humano, mas a tragédia moderna deve compreender nossos fracassos e nossas tristezas. Sua piedade será “ por nosso destino comum”, seu terror “ gerado pelo receio de ferir nosso irmão ou de lhe violar a vontade”, sua reconciliação – um profundo senso da comunidade e do sofrimento humano. Podemos afirmar que esta é uma visão bastante humanista e socializante do gênero dramático.

Com o olhar voltado para o passado, mas projetando o futuro, Vicente, o dramaturgo de *O Sumidouro* faz uma revisão histórica do passado, pensando principalmente nos seus filhos. Mostra a verdadeira história para clarear o presente. A sua procura, alia-se à procura de Fernão Dias, entrelaçando história pessoal da relação pai e filho. Ao mesmo tempo em que expõe historicamente a relação de Fernão Dias com seu filho mameluco, José Dias quando o bandeirante trai os laços familiares em favor da honra e lealdade aos poderosos. Da mesma forma, a personagem Vicente, o dramaturgo, vai expondo uma relação paterna conturbada pela falta de aceitação em sua profissão.

Marta, a personagem que centraliza a ação de *Pedreira das Almas* vai contar epicamente a história de sua família. Na projeção do passado, temos conhecimento de seu marido Sebastião que defende até às últimas consequências o trabalho da lavoura e aponta para as explorações das minas como o falso trabalho. Corroborando as idéias de Sebastião, no livro *Os Desclassificados do Ouro* (1990), Laura de Mello e Souza aponta:

Uma vez detectada a pobreza e entendidas as minas como seu cenário, elabora-se a formulação de que o fausto é falso e que a natureza do ouro é intrinsecamente enganadora. (MELLO; SOUZA, 1990 p. 35)

Aliado a isto temos em *As Confrarias* três questões cruciais: a primeira diz respeito ao agrupamento da população de acordo com seu poder aquisitivo, sua cor, sua classe social, formando as confrarias; a segunda questão é o exercício da profissão do ator, que por si só já era considerada uma “ profissão” perigosa e que era exercida apenas por mulatos, ou seja, era uma profissão desqualificada, exercida por pessoas desqualificadas; e a terceira questão é a

relação da família, o pai e a mãe de José surpreendem pela visão moderna da vida, pela clareza das questões sociais e ambientais, o desapego ao que se finda, não se deixando levar pela dor, mas, talvez por isso mesmo, impulsionados por ela, partem e procuram novas soluções. Marta é uma figura que extrapola os limites de sua época, o discurso dessa mulher do povo é um discurso iluminista que supera até o discurso de seus superiores.

Já em *Pedreira das Almas*, quando se tem cenicamente o declínio do ciclo da mineração, a decadência de uma cidade e a partida da população para o Planalto à procura de uma vida melhor, temos aliadas duas questões uma de ordem política e outra de ordem pessoal. As questões decorrentes da política interferem nas questões pessoais, tanto de Mariana quanto de Gabriel. Podemos dizer que a tragédia que se instala neste drama trata não apenas da morte, mas da vida que resulta da morte. A da morte dos ideais é relacionada à consciência de três personagens basilares: Urbana, Mariana e Gabriel. A consciência de Urbana opta por sucumbir, daí sua opção projetar uma reação dupla: a solução do conflito instalado e a decisão de Mariana de não mais partir. A consciência de Mariana opta por ficar e projeta dupla reação: torna-se a guardiã dos túmulos de Pedreira e declina da felicidade. A consciência de Gabriel opta por partir, também apresenta uma dualidade: é o líder da procura de uma vida nova, que conduz a população de Pedreira para o Planalto e, ao mesmo tempo, abre mão da felicidade com Mariana.

Na morte de Urbana, segurando o filho Martiniano, temos uma metáfora da Pietá, de Michelangelo, a tragicidade não está apenas no horror da cena, a mãe que morre segurando o corpo do filho assassinado, está no horror à que esta situação remete, o horror da injustiça e da exploração a que os homens são submetidos.

Vemos, portanto, que estas três peças estão bem adequadas às questões sociais e históricas, apresentando um caráter lírico e épico amalgamados aos aspectos da construção brechtiana.

A modernidade de Jorge Andrade não está no tema abordado, as peças são modernas pela forma, na medida em que elas rompem as unidades fundamentais de tempo e espaço, dando lugar à representação de ações paralelas que entremeiam passado e presente, em duas delas, *O Sumidouro* e *As Confrarias*. Nestas duas peças há o entrelaçamento de tempo em dois planos (presente e passado). Os espaços também se modificam conforme a apresentação da ação das

personagens e da sociedade representada, assim como em *O Sumidouro* o dramaturgo Vicente assume o papel de narrador, em *As Confrarias* Marta é quem narra e “chama” os acontecimentos passados para a cena. No caso de *Pedreira das Almas*, a presença dos dois coros, o das vozes femininas e o das vozes masculinas, estabelece uma narrativa que enuncia a opinião da população de Pedreira, propiciando um distanciamento crítico e reflexivo sobre os acontecimentos da peça. A ação das três peças não está centradas nas personagens, mas num conjunto de conflitos e naquilo que as personagens representam.

Os dois maiores dramaturgos americanos da década de 40, Arthur Miller (1915-2005) e Tennessee Williams (1911-1983) defendiam a tragédia como um gênero moderno possível, mas propondo, cada qual, sua revisão à luz das preocupações de hoje.

Após a estréia de sua peça *A morte do caixeiro viajante*, Arthur Miller escreveu alguns artigos sobre a tragédia e o homem comum, artigos estes que a princípio foram publicados pelo Jornal *New York Time*. Nestes artigos, o dramaturgo americano defendia que a peça teatral deveria conduzir a uma crise central e dela se afastar. Esta crise consistiria numa descoberta feita pela personagem principal, que tivesse indelével efeito em seu pensamento e emoções, e que lhe alteraria completamente o curso da ação.

É o que vemos acontecer com a personagem Mariana, em *Pedreira das Almas*. A paixão e a não reflexão permeadas de culpa levam Mariana à tomada de decisão. No trágico é sempre necessário o sentido de culpa nascida da paixão e do sofrimento nascido da culpa.

Complementando estas idéias, o dramaturgo afirmava que toda obra teatral deveria envolver conflito, externo como no melodrama ou interno como na tragédia. O herói da tragédia moderna deixa de completar sua alegria, mas mostramos que tal alegria é possível. Descobre tarde demais que o que ele é não é o que poderia ter sido.

No artigo *A tragédia e o homem comum*, Miller defende a tragédia moderna em bases um tanto diferentes, privilegia não a oportunidade de realização, mas a força do empenho do herói, um personagem pronto a renunciar à vida, se for preciso, em troca da dignidade pessoal. A “falha trágica” é simplesmente “sua incapacidade de permanecer passivo em face daquilo que ele concebe como uma

ameaça à sua dignidade, à imagem que faz da legitimidade de sua condição” (in. CARLSON, 1997 p. 389)

Vemos claramente identificados nesta situação as personagens Fernão Dias e José Dias, em *O Sumidouro*; e Marta, seu marido Sebastião e seu filho José em *As Confrarias*.

O homem de casta superior, herói tradicional, não existe mais, o mundo mudou e hoje o homem comum vive na mesma proporção e intensidade o sentido trágico da vida. Portanto, o homem comum se equipara ao herói trágico pelo desejo de justificar a própria existência e buscar a autorrealização com a mesma intensidade do herói da antiguidade clássica.

O filósofo espanhol Miguel Unamuno (1864-1936) citado por Marvin Carlson em seu livro *Teorias do teatro*, afirma: “O homem, pelo simples fato de ser homem, de possuir consciência, é um animal enfermo” (apud CARLSON, 1997, p. 350). A compreensão de que a única existência do homem está na consciência e que não passa de algo transitório originou o que Unamuno tratou como o “sentido trágico da vida”. Daí a reflexão contemporânea tratar do confronto sobre a existência humana e o inevitável sofrimento humano.

A tragédia moderna se ocupará de compreender nossos fracassos e as nossas tristezas, sua piedade “por nosso destino comum” seu terror “ gerado pelo receio de ferir nosso irmão ou de lhe violar a vontade”, sua reconciliação - um profundo senso de comunidade.

Trágicos modernos como O’Neill ou Ibsen alardeiam o triunfo da natureza, negando por isso a reconciliação humanista ou metafísica típica das tragédias do passado.

Na medida em que o homem persegue valores, quaisquer que sejam, no universo, e tem os desafios a esses valores, cria-se uma tensão que torna possível a tragédia, pois esta sempre “ põe em risco” os valores pessoais e coletivos da época. (apud CARLSON, 1997 p. 385)

Para Eugene O’Neill (1888-1953), a tragédia era a conseqüência natural da condição humana; segundo suas idéias: a própria existência é trágica e a angústia é o castigo do homem por sua consciência.

Esta visão da tragédia ganhou proeminência com as teorias de Schopenhauer e Nietzsche. Para o primeiro, a tragédia levava o homem a uma

negação da Vontade mediante uma revelação da falta de finalidade do universo e Nietzsche contrapunha, vendo a tragédia como a grande resposta afirmadora da vida a tal visão, via o homem e suas ações como fenômenos estéticos. Concluía que a ciência, espalhando-se em todas as direções, descobriria inevitavelmente que a lógica humana não pode penetrar os mistérios mais profundos do universo ou corrigir as contradições.

Em Tchekhov (1860 -1904), a tragédia cotidiana se resume a um senso agudo do social e na conexão inevitável daquilo que uma época menos honesta, mas mais complacente, chama de fatos públicos e privados.. Não que os seres humanos sejam simplesmente ou meramente determinados, a sociedade é que constitui, inevitavelmente, a soma de seus relacionamentos. Para Tchekhov um colapso social é um colapso pessoal.

Não foi nosso objetivo neste estudo aprofundar questões teóricas sobre a filosofia da tragédia moderna, mas ver estas questões dentro da trilogia das peças *O Sumidouro*, *As Confrarias* e *Pedreira das Almas*, do dramaturgo Jorge Andrade.

Particularmente procuramos analisar os motivos que levaram as personagens às suas buscas e procuras e as consequências que estas ações acarretaram de sentido trágico para as personagens basilares de cada uma das peças

A aproximação de Jorge Andrade a alguns dos autores significativos da dramaturgia universal se deu ainda quando aluno da Escola de Arte Dramática, além do que, este fato é bastante explícito e declarado por ele em várias entrevistas, assim como mencionado em seu romance autobiográfico *Labirinto*.

Como vimos, o dramaturgo Jorge Andrade, neste ciclo da mineração buscou elaborar suas peças pautadas em aportes trágicos para compor uma nova vida, uma nova sociedade.

No livro autobiográfico, *Labirinto*, Jorge Andrade, refletindo sobre as idéias de Rousseau “Viver não é respirar: é trabalhar, é fazer uso de nossos órgãos, de nossos sentidos, de nossas faculdades, de todas as partes de nós mesmos, que nos dão o sentido da existência!” (ANDRADE, 1978 p. 218), soma as idéias do filósofo às suas e acrescenta: “viver é procurar, procurar sempre, a vida inteira”, o dramaturgo ainda complementa afirmando que, “na procura devemos sempre ser verdadeiros”. Uma procura que não é verdadeira deixa de ter sentido.

Podemos dizer que o fio condutor da procura, na trilogia das peças de Jorge Andrade, *O Sumidouro, As Confrarias e Pedreira das Almas*, é o “Respeito à pessoa humana! Deixar que o outro seja o que é!” (ANDRADE, 1978, p. 149).

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Crítica cultural e sociedade. In: COHN, Gabriel (Org.). *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986. p. 76-91

ALBISSU, Nelson. *Em busca dos velhos de Jorge Andrade no ciclo Marta*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da USP. São Paulo, 1997.

ANDRADE, Jorge. *Labirinto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
_____. *Marta, a árvore e o relógio*. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ARANTES, Luiz Humberto Martins. *Tempo da memória: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

_____. *Do passado ao presente: Histórias, textos e cenas no teatro de Jorge Andrade*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduados em História, PUC. São Paulo, 2003.

ARISTÓTELES. "Poética". Trad. Eudoro de Souza. In: _____ *Ética a Nicômaco; Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1987. p. 200-270 (Os pensadores, 2).

AZEVEDO, Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro. *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*. Tese de Doutorado, Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes da USP. São Paulo, 2001.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: _____ *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.120 -136

_____. O que é teatro épico. In: KOTHE, Flávio R. (Org.) *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985. p. 202-218.

BENTLEY, Eric. *O dramaturgo como pensador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Sel. e introd. Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CALLES, Diva Cleide. *Tratamento do tempo e implicações temático-estruturais em A moratória e Rasto atrás de Jorge Andrade*. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada. Faculdade de Filosofia de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo, 2000.

CALZAVARA, Rosemari Bendlin. *Formas dramáticas e ciclos econômicos: uma leitura sociológico-literária de três peças de Jorge Andrade*. Monografia de Especialização em Literatura Brasileira, Departamento de Letras, UEL, Londrina, 1989.

_____. *A interpretação dramático-épica do bandeirismo paulista: uma leitura de O Sumidouro de Jorge Andrade*. Dissertação de Mestrado em Letras. Programa de Pós-graduação em Letras, UEL, Londrina, 2000.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: UNESP, 1997.

CARVALHO, Enio. *História e formação do ator*. São Paulo: Ática, 1989.

DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia del teatro*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

_____. *Sociologia do Comediante*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.

ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

FARIA, João Roberto. O painel paulista de Jorge Andrade. Suplemento Cultural do jornal *O Estado de São Paulo*, 8 ago. 1987. p. 6-7.

FERGUSON, Francis. *Evolução e sentido do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1964.

FERNANDES, Terezinha Fátima Tagé Dias. *Jorge Andrade, repórter Asmodeu: leitura do discurso jornalístico do autor na Revista realidade*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Jornalismo da Escola de Comunicação e Artes da USP. São Paulo, 1988.

GASSNER, John. *Mestres do teatro II*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

GEORGOPOULOS, Cândida Leite. *Lua quebrada: (A Moratória no “ciclo paulista” de Jorge Andrade*. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1983.

GONÇALVES, Delmiro. Introdução. In: ANDRADE, Jorge. *Marta a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 10-15.

GUIDARINI, Mário. *A diferença nos textos dramatúrgicos de Jorge Andrade*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo, 1979.

_____. Os excluídos em As Confrarias de Jorge Andrade. *Crítica Cultural*, Palhoça, Santa Catarina, v.1,n.1, jan/jun.2006 .Disponível em:
<<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/revista> > Acesso em: 05 de março de 2009.

GUINSBURG, Jacob. “À guisa de post-scriptum”. In: ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva,1986. p. 668-669

HEGEL, G.W.F. A poesia dramática. In: _____. *Estética*. Trad. Álvaro Ribeiro & Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993. p. 630-668.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. 4. ed. São Paulo: Nacional, 1985.
IGLÉSIAS, Francisco. “O teatro de Jorge Andrade”. Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*, 7 mar. 1971.

KOTHE, Flávio. *O herói*. São Paulo: Ática, 1987.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LÖWITH, Karl. *O sentido da história*. Lisboa: Edições 70, 1991.

LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. *A teoria do romance*. Tradução Alfredo Margarido. Lisboa: editorial presença, 1962.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1999.

_____. *O Texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. Prefácio. In: *Labirinto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. Dos bens ao sangue. In: ANDRADE, Jorge, *Marta, a árvore e o relógio*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 648-652.

_____. Um painel histórico: o teatro de Jorge Andrade. In: ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 672-683.

MILLER, Arthur. *A morte do caixeiro viajante*. São Paulo: Abril Cultural, 1980

MOSER, Geraldo M. "Ciclo paulista de Jorge Andrade". Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*, 3 out. 1971.

NAZÁRIO, Aparecido José Carlos. *Tempo e memória no teatro de Jorge Andrade: uma leitura de Rasto atrás*. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária. Instituto de estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas, 1997.

OLIVEIRA, Sirley Cristina. As Confrarias: a presença de Jorge Andrade nos debates políticos e estéticos da década de 1960. *Fênix*, Uberlândia, v.2 ano II, n.4,out/nov/dez,2005. Disponível em< <http://www.revistafenix.pra.br>> Acesso em: 25 de junho de 2009.

O'NEILL, Eugene. *Longa jornada noite adentro*. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

PATRIOTA, Rosângela. Marcas da história na construção da dramaturgia de Jorge Andrade: olhares sobre a peça *O Sumidouro*. *Fênix*, Uberlândia, v. 2, ano II, n. 4, out/nov/dez, 2005. Disponível em < <http://www.revistafenix.pra.br> > Acesso em: 25 de junho de 2009.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução dirigida por Jacob Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PRADO JUNIOR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 81-101.

_____. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1988.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 9-49.

_____. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *Teatro moderno*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. Visão do ciclo. In: ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 559-617.

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

SANT'ANNA, Catarina. "História do Brasil no teatro brasileiro de Jorge Andrade". *Tema*, 18/20 (1993): 105-135.

_____. *Metalinguagem e teatro: a obra de Jorge Andrade*. Cuiabá: Editora UFMT, 1997.

_____. *Metalinguagem na dramaturgia de Jorge Andrade*. Tese de Doutorado. apresentada à área de Teoria Literária e Literatura Comparada do Departamento de Línguas Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1989.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. 5 ed. Coimbra: Almedina, 1983. v. 1.

SOUZA NETO, Juvenal de. *Jorge Andrade: um autor em busca de si mesmo*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da USP. São Paulo, 1987.

SOUZA, Laura de Mello e. *Norma e conflito: aspectos da história de Minas no século XVIII*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

_____. *Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII*. 2.ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1986.

TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. Jorge Andrade e as Confrarias: um encontro representativo entre o discurso histórico e a literatura dramática. *Analecta*, Guarapuava, v.5, n.1 jan/jun. 2004. Disponível em: <<http://www.unicentro.br/editora/revistas/analecta> > Acesso em: 05 de março de 2009.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

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

_____. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2004.

TCHEKHOV, Anton. *As três irmãs*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.