

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E
LITERATURA COMPARADA

MARINA SIMAS DE ARAÚJO MOREIRA

Crítica do passado, recusa do “novo”:

A dinâmica dos tempos em *Pedreira das Almas*, de Jorge Andrade

Versão corrigida

São Paulo

2023

MARINA SIMAS DE ARAÚJO MOREIRA

Crítica do passado, recusa do “novo”:

A dinâmica dos tempos em *Pedreira das Almas*, de Jorge Andrade

Versão corrigida

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Anderson Gonçalves da Silva

São Paulo

2023

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA
DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

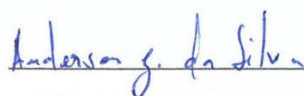
Nome do (a) aluno (a): Marina Simas de Araújo Moreira

Data da defesa: 12/05/20232

Nome do Prof. (a) orientador (a): Anderson Gonçalves da Silva

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP.**

São Paulo, 27/11/2023



(Assinatura do (a) orientador (a))

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M835c Moreira, Marina Simas de Araujo
 Crítica do passado, recusa do "novo": A dinâmica dos
 tempos em Pedreira das Almas, de Jorge Andrade /
 Marina Simas de Araujo Moreira; orientador Anderson
 Gonçalves da Silva - São Paulo, 2023.
 151 f.

 Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
 Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
 Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura
 Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
 Literatura Comparada.

 1. . I. Silva, Anderson Gonçalves da, orient. II.
 Título.

MOREIRA, Marina S. de Araújo. **Crítica do passado, recusa do “novo”: a dinâmica dos tempos em *Pedreira das Almas*, de Jorge Andrade.** Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título em Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Para minha avó, Nitis.

Agradecimentos

Ao meu orientador, Anderson, por toda a orientação, o apoio e a compreensão ao longo de todo o processo de pesquisa e escrita.

À banca de qualificação, Maria Silvia Betti e Edu Teruki Otsuka, que trouxeram contribuições fundamentais para o andamento do trabalho.

Aos meus amigos e companheiros de pesquisa, que tanto ajudaram na elaboração do projeto, no andamento pesquisa e na escrita da dissertação: Isadora Rebello, Rafael Zanvettor, Tatiana Albergaria, Nina Jacomini e Victor Vigneron.

À minha mãe, Shirlei, ao meu pai, Orson, ao Felipe, ao Francisco e à Teresa, por todo o amor e a alegria que me trouxeram.

RESUMO

MOREIRA, Marina S. de Araújo. **Crítica do passado, recusa do “novo”: a dinâmica dos tempos em *Pedreira das Almas*, de Jorge Andrade**. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2023.

Este trabalho pretende analisar a dinâmica entre “passado” e “futuro” na peça *Pedreira das Almas*, de Jorge Andrade, buscando relacioná-la ao processo de modernização brasileiro entre as décadas de 1950 e 1970. Esmiuçando as oposições e as contradições entre “vida” e “morte” – ou “passado” e “futuro” – esboçadas ao longo da peça, analisaremos as correlações que podem ser observadas com a busca desenfreada pelo “novo”, por parte da burguesia nacional, no período de elaboração das três diferentes versões de *Pedreira das Almas*: 1958, 1960 e 1970.

Palavras-chave: Jorge Andrade, dramaturgia moderna, teatro brasileiro, modernização, *Pedreira das Almas*.

ABSTRACT

MOREIRA, Marina S. de Araújo. **Criticism of the Past, Refusal of the "New": The dynamics of time in Pedreira das Almas, by Jorge Andrade.** Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2023.

This paper intends to analyze the dynamics between "past" and "future" in the play *Pedreira das Almas*, by Jorge Andrade, trying to relate it to the Brazilian modernization process between the 1950s and the 1970s. By scrutinizing the oppositions and contradictions between "life" and "death", "past" and "future" outlined throughout the play, we will analyze the correlations that can be observed with the unbridled search for the "new" by the national bourgeoisie in the period of elaboration of the three different versions of *Pedreira das Almas*: 1958, 1960 and 1970.

Keywords: Jorge Andrade, modern dramaturgy, Brazilian theater, modernization, *Pedreira das Almas*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. AS TRÊS VERSÕES DE <i>PEDREIRA DAS ALMAS</i>	13
1.1 O ano de 1842: a derrota do movimento liberal	14
1.2 O espaço opressor	16
1.3 O medo do massacre da Bela Cruz e a esperança no futuro	17
1.4 O “povo” dividido sai da igreja	19
1.5 Urbana e a glória dos antepassados	20
1.6 O morto insepulto	21
1.7 O medo da alma de Martiniano.....	22
1.8 Mariana decide ficar	22
2. OPOSIÇÃO ENTRE VIDA E MORTE.....	24
2.1 O futuro como paraíso	30
2.2 A contradição das ideias liberais.....	35
2.3 O período intermediário do tempo.....	43
2.4 <i>A moratória e Sesmaria do Rosário</i> : “o triste retorno do sempre igual”.....	52
3. ASPECTOS TRÁGICOS E ÉPICOS	58
3.1 A questão da tragédia.....	63
3.1.1 Antígona e Pedreira.....	63
3.1.2 O destino de Mariana	67
3.1.3 O trágico em Pedreira.....	76
3.1.4 Ouro, pedra e terra.....	81

3.2 Traços épicos	88
3.2.1 Aspectos não dramáticos em <i>Pedreira</i>	88
3.2.2 O coro e os cantos	89
3.2.3 Aproximações com o épico	93
4. CICLO HISTÓRICO E CICLO MÍTICO	102
4.1 A economia vivida mitologicamente	105
4.2 A construção do teatro moderno no Brasil	110
4.2.1 O teatro moderno europeu.....	110
4.2.2 A ansiedade pelo moderno: as primeiras companhias profissionais voltadas à modernização do teatro brasileiro	111
4.2.3 Tentativas mais ousadas de modernização do teatro brasileiro: o Centro Popular de Cultura (CPC).....	124
4.3 Não adesão ao novo e crítica do passado.....	127
CONSIDERAÇÕES FINAIS	139
BIBLIOGRAFIA	143
Obras do autor.....	143
Obras sobre o autor	143
Geral.....	145
Teatro	145
Outros	148

INTRODUÇÃO

O projeto de pesquisar as peças de Jorge Andrade que compõem o ciclo *Marta, a árvore e o relógio* surge de um desejo de compreender essa composição de um conjunto de peças, ligadas umas às outras, à semelhança do que se produzia no romance de 1930, com José Lins do Rego, por exemplo. A leitura do ensaio “Teatro ao Sul”, de Gilda de Mello e Souza, foi fundamental para se elaborar a ideia inicial de pensar por que a decadência do café foi retratada tardiamente por Jorge Andrade através da dramaturgia, enquanto a decadência da cana-de-açúcar foi desenvolvida, na década de 1930, no romance.

Através da leitura de Peter Szondi e Iná Camargo Costa, foi nascendo o projeto, que, de início, buscava analisar três peças: *Pedreira das Almas*, *A moratória* e *O sumidouro*. Optou-se pelo estudo dessas três peças, inicialmente, porque nelas algumas estruturas formais e temáticas, que pareciam chaves para a compreensão, apareciam de maneira mais explícita: as ações “cíclicas”, que não apresentam uma evolução; a figura do morto com presença dramática no curso dos acontecimentos; e a presença simultânea de tempos distintos. O intuito era compreender por que a matéria da aristocracia rural paulista, representada tardiamente sob a forma da dramaturgia, entrava em contradição com essa forma.

Com o início dos estudos, a escolha das três peças se mostrou um problema, principalmente porque a obra *O sumidouro*, elaborada já no fim da década de 1960, viria de um contexto diverso do das produções de *Pedreira das Almas* e *A moratória*, escritas dez anos antes. A leitura das três versões de *Pedreira* também revelou um material bastante amplo para a pesquisa, possibilitando a análise de estruturas que diziam respeito à obra do autor como um todo. Portanto, optou-se pelo estudo focado nessa peça, embora

outras tenham sido comentadas, como *A moratória* e *Sesmaria do Rosário*, quando ofereciam contribuições para a compreensão do que se elabora em *Pedreira*.

O projeto, após reestruturado para o estudo de *Pedreira das Almas*, buscava descrever a articulação entre passado e futuro na peça, explorando a dualidade entre vida e morte, com o objetivo de compreender as contradições entre ciclo histórico e ciclo mítico – que parecem revelar uma dificuldade de se estabelecer no Brasil um “teatro moderno”¹. No desenvolvimento da pesquisa, tornou-se evidente uma postura crítica de Jorge Andrade em relação ao passado brasileiro. Ao mesmo tempo, o autor não aderiu às ideias de “novo” e “moderno” forjadas pela elite de sua época. *Pedreira das Almas* traz então, em sua forma e temática, essa dinâmica dos tempos passado e futuro para a qual parece não haver saída, e, dessa forma, lança luz sobre processos históricos e formativos brasileiros, postos na peça como matéria de reflexão.

No primeiro capítulo, comparamos as três versões de *Pedreira das Almas*, escritas em 1958, 1960 e 1970. Faremos uma retomada da ação exposta pela peça, traçando um breve compilado das modificações elaboradas pelo autor em cada reescrita. Buscaremos ainda traçar com maior precisão o tempo em que se passa a ação, o espaço e os personagens, levantando alguns dos temas mais relevantes para a análise que se seguirá.

No segundo capítulo, analisaremos com maior aprofundamento a dinâmica entre passado e futuro esboçada na peça. Retomando os acontecimentos históricos a que a obra faz menção direta, analisaremos a projeção edênica das terras do planalto paulista e os discursos liberais atrelados aos personagens que buscam abandonar as terras de Pedreira.

¹ Utilizamos aqui o conceito de *teatro moderno*, desenvolvido por Iná Camargo Costa (COSTA, 1998), buscando diferenciá-lo do conceito de *drama*, que pressupõe um indivíduo autônomo representado através do *diálogo*, veículo da *ação*, pautada no *conflito* de vontades. O tempo do drama é sempre o presente e exige a ilusão, em uma total identificação entre ator e personagem. O teatro moderno, que surge como resultado da crise do drama, romperia com seus limites formais e, portanto, não poderia mais ser designado pelo conceito de *drama*.

A análise buscará revelar o descompasso das ideias liberais e a contradição das projeções paradisíacas ali expostas. Analisaremos a limitação dessa oposição entre passado e presente e a constante amenização dos conflitos na obra.

No terceiro capítulo, abordaremos os aspectos trágicos e épicos da peça, observados na obra de Jorge Andrade por diversos críticos, procurando as razões pelas quais se optou por determinados recursos formais e o que eles revelam sobre a realidade brasileira retratada na obra. Analisaremos ainda alguns símbolos ressaltados ao longo da peça – ouro, pedra e terra –, buscando compreender seus significados e sua relação com a dinâmica dos tempos e com os processos históricos analisados.

No quarto capítulo, buscaremos examinar a matéria histórica e os aspectos formais de *Pedreira das Almas* em relação com o momento histórico em que a peça foi escrita. Analisaremos o caráter mítico de nossa vida econômica e as limitações do processo de modernização do teatro brasileiro, buscando com isso relacionar a estrutura formal de *Pedreira das Almas* com o malogro de nossa modernização. Nesse sentido, evidenciamos que Jorge Andrade, sem aderir à ideia de “novo” que se buscava em sua época, pôde produzir algo novo em nosso teatro: uma reflexão consciente sobre nosso processo de formação e os impactos desse processo numa modernização forjada e feita aos atropelos.

1. AS TRÊS VERSÕES DE *PEDREIRA DAS ALMAS*

Pedreira das Almas possui três versões. A primeira foi publicada em 1958, ano em que estreou no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em comemoração ao décimo aniversário do grupo. A segunda versão começou a ser escrita logo após a primeira encenação e foi publicada em 1960. A terceira foi escrita em 1970 para que a peça fosse inserida no livro que reunia um conjunto de dez peças do autor: *Marta, a árvore e o relógio*.

A primeira versão da peça começou a ser escrita por Jorge Andrade em 1957, logo após o sucesso de *A moratória* (1954). Nessa época o autor já estava trabalhando em *Vereda da Salvação* (1958) e *Sesmaria do Rosário*, que não chegou a ser finalizada. Jorge Andrade tinha a intenção de formar um ciclo, chamado *Raízes da terra* (SANT'ANNA, 1997), com suas obras: *Pedreira das Almas* (1958), *Sesmaria do Rosário* (1958), *A moratória* (1954) e *O telescópio* (1951). Pouco antes da estreia de *Pedreira* em 1958, o autor já declarava seu desejo de formar um ciclo com essas peças e a necessidade de que elas fossem compreendidas como um conjunto (CANDIDO, 1958, p. 8).

Para a análise realizada, optou-se pelo uso da versão de 1970 como base, recorrendo-se às demais versões quando a comparação se fizesse necessária. A escolha da versão de 1970 deve-se ao fato de se observar nela uma depuração da peça, feita ao longo de mais de uma década – anos de intensas transformações no país, arco que vai do auge do populismo ao momento mais repressor da ditadura. A versão de 1970 sedimentaria, portanto, movimentos brasileiros experienciados ao longo desses doze anos, e a análise dessa versão final parece mais promissora para compreender também o movimento de construção do teatro moderno brasileiro nesse período.

1.1 O ano de 1842: a derrota do movimento liberal

A ação das três versões da peça é dividida em dois atos e quatro quadros e desenvolve-se num período de duas semanas do ano de 1842, durante a repressão ao movimento liberal ocorrido em Minas Gerais e São Paulo. O ano de 1842 é dado nas três versões, ao especificar na rubrica inicial a época em que se passa a ação. As demais indicações do passar do tempo são iguais nas três versões: o segundo quadro inicia-se com a indicação de ter-se passado uma semana; no primeiro quadro do segundo ato, indica-se terem-se passado três dias; e no segundo quadro, do segundo ato, a mesma indicação de terem-se passado mais três dias. Buscando uma maior precisão do momento em que se passa a ação, podemos recolher algumas indicações ao longo dos quadros. No primeiro quadro do primeiro ato, na cena inicial entre Mariana e Gabriel, há o seguinte diálogo:

“Gabriel: Fomos derrotados.

Mariana: Derrotados?

Gabriel: Baependi caiu!

Mariana: Caiu? Então... todo o vale...?

Gabriel: Está sendo ocupado” (ANDRADE, 1970, p. 78)².

² Na versão de 1958, o diálogo é bem semelhante, mas com algumas diferenças:

“Gabriel – (Com esforço) Fomos derrotados.

Mariana – Derrotados?

Gabriel – A revolução terminou. Baipendy caiu.

Mariana – Caiu?! Então... todo o vale...?

Gabriel – Está sendo ocupado” (ANDRADE, 1958, p. 14-15).

Nessa versão, o movimento liberal é chamado de “revolução” pelo personagem. Na versão de 1960, o diálogo já aparece da seguinte maneira, sem a palavra “revolução”:

“Gabriel – (Com esforço) Fomos derrotados.

Mariana – Derrotados?

Gabriel – Baependi caiu.

Mariana – Caiu? Então... todo o vale...?

Gabriel – Está sendo ocupado” (ANDRADE, 1960, p. 27).

A derrota a que Gabriel se refere é a do movimento liberal de 1842. Os liberais depuseram as armas e se retiraram de Baependi em 26 de julho de 1842 (MARINHO, 2015, p. 218), e o movimento foi derrotado em Santa Luzia no dia 20 de agosto do mesmo ano. Como a fala de Gabriel dá a entender que o movimento já foi derrotado, a ação da peça, portanto, deve se passar após 20 de agosto, por volta do fim desse mês e início de setembro de 1842.

Há ainda uma outra indicação de tempo na peça, mas esta não é coerente com os acontecimentos históricos mencionados acima. No primeiro ato do segundo quadro, os soldados estão conversando, e há o seguinte diálogo:

“3º soldado: Hoje é sábado?”

4º soldado: (Gesto afirmativo) E já estamos na quaresma.

4º soldado: Quaresma! Tempo das almas!

3º soldado: É na quaresma que os encomendadores das almas saem pelas estradas, cantando e rezando.

4º soldado: E ‘elas’ acompanham”³ (ANDRADE, 1970, p. 98).

Nesse diálogo, faz-se menção à quaresma de 1842, no entanto, a quaresma iniciou-se em 10 de fevereiro daquele ano, antes do início do movimento liberal, que se deu após a dissolução da Câmara pelo Imperador em 1º de maio (MARINHO, 2015, p. 112-118).

³ Nas versões de 1958 e 1960 o diálogo aparece da seguinte maneira:

“3º soldado: Hoje é sábado?”

4º soldado: (Gesto afirmativo, de cabeça) E já estamos na quaresma.

3º soldado: (Rememorando) Sábado! Dia de ir na corruptela... ver de perto as cabrochas! (pequena pausa; sorri) A danada da saudade está começando a azucrinar!

4º soldado: Quaresma! Tempo das almas!

3º soldado: (Silêncio carregado) É na quaresma que os encomendadores das almas saem pelas estradas, cantando e rezando!

4º soldado: E ‘elas’ acompanham” (ANDRADE, 1958, p. 48; idem, 1960, p. 72-73)

Como se pode observar, na versão de 70 há uma maior precisão nos diálogos, algumas das falas foram retiradas, deixando apenas o principal, muitas das rubricas também foram suprimidas.

Essa referência à quaresma reforça apenas o medo que os soldados tinham da alma de Martiniano, pois era a época em que as almas acompanhariam os encomendadores, vagando pelas estradas. Na primeira versão da peça, os próprios encomendadores aparecem em cena junto a Gabriel e ajudam a expulsar os soldados de Pedreira das Almas. No entanto, temporalmente, a indicação da quaresma não corresponde aos fatos históricos mencionados. Parece mais acertado localizar os acontecimentos da peça entre agosto e setembro de 1842.

1.2 O espaço opressor

Toda a ação se passa no mesmo espaço, o largo da igreja da cidade de Pedreira das Almas, uma cidade fictícia localizada no sul de Minas Gerais, próxima ao vale de Baependi, como indica o diálogo entre Mariana e Gabriel sobre a derrota do movimento. Jorge Andrade afirma ter se inspirado em uma viagem a São Tomé das Letras, para onde teria ido a fim de conhecer o lugar de onde haviam partido seus antepassados, quando se instalaram em São Paulo. Em entrevista para *O Estado de S. Paulo* em 1958, Jorge Andrade fala sobre a viagem:

“Lá estive quinze dias observando o meio. Retornando a São Paulo e orientado por leituras e conselhos de Antônio Cândido de Mello e Souza, comecei a desenvolver o tema de Pedreira das Almas. Trabalhei três anos. O estudo me deu a personagem central: Urbana, inspirada no vulto de uma senhora do século passado [XIX], d. Josefa Carneiro de Mendonça, uma das maiores expressões da Revolução Liberal no estado de Minas Gerais [...]. Aproveitei apenas os ensinamentos de suas atitudes para formar minha personagem” (apud AZEVEDO, 2007, p. 88).

O cenário, nas três versões de *Pedreira das Almas*, apresenta o largo da igreja cercado de túmulos e rochas, que formam uma muralha em torno da igreja. O adro está coberto por lápides. O cenário é todo branco, cor de ouro e cinza, com exceção de uma árvore retorcida e enfezada que se curva, procurando “inutilmente a direção do céu” (ANDRADE, 1970, p. 75; idem, 1960, p. 13; idem, 1958, p. 19). Nas versões de 1958 e 1960, a descrição do cenário menciona o céu, que está sempre azul, mas na versão de 1970 não há essa indicação.⁴

1.3 O medo do massacre da Bela Cruz e a esperança no futuro

As três versões se iniciam com Mariana aparecendo no largo, enquanto se ouve o cântico que sai da igreja. Nas versões de 1958 e 1960, o cântico é para Santa Luzia, possivelmente em referência à cidade de Santa Luzia, onde o movimento liberal foi derrotado, o que

⁴ A opressão do cenário é ressaltada nas análises de Carlos Antônio Rahal e Elizabeth R. Azevedo. Rahal descreve o cenário como expressionista: “O cenário é expressionista. (...) Como a ação acontece no largo, as pontas de rochedo oprimem as personagens tal qual a cidade oprime as pessoas nos filmes e nas peças expressionistas” (RAHAL, 2011, p. 62-63). Azevedo vai além e reconhece outras características expressionistas na peça, não apenas o cenário: “A imagem dos corpos decompostos, acompanhada da descrição dos mórbidos detalhes da putrefação, evocando a podridão do passado, poderia bem ser descrita como imagem de gosto expressionista. O mesmo se aplica ao clima de delírio obtido mediante a mescla das vozes do coro de mulheres às dos encomendadores de almas. E outro elemento que contribui para reforçar esse ambiente se encontra na própria cenografia: a cidade reflete em sua localização e arquitetura a alma da comunidade, a rudeza das vidas ali congregadas e a falta de perspectivas para um futuro melhor, mais suave que os ásperos matacões de Pedreira. (...) Pode-se pensar que o largo é um grande féretro. Todo esse clima é muito similar ao dos cenários expressionistas, sobretudo quando apresentam cidades com seus prédios ameaçadores e sufocantes” (AZEVEDO, 2014, p. 92). Mais adiante, a autora afirma: “A morte do pai de Gabriel (e o ajuste de contas de Jorge Andrade com seu pai por meio de *A moratória*) desencadeia o processo que levará o autor a expor-se mais claramente como homem e artista e dará a seu trabalho um caráter parcialmente expressionista” (idem, p. 93). Sem dúvida, o cenário reforça a opressão vivida em *Pedreira das Almas* e assemelha-se de fato a um grande féretro, e é possível perceber relações entre a obra de Jorge Andrade e suas experiências pessoais. No entanto, a análise que se fará aqui não pretende explorar no cenário, ou na peça como um todo, características próprias ao expressionismo: “No expressionismo acentua-se essa subjetivação radicalmente, a ponto de se inverterm as posições: a própria subjetividade constitui-se em mundo. Prescindindo da mediação das impressões flutuantes e fugazes do mundo dado, o autor ‘exprime’ as suas visões profundas, propondo-as como ‘mundo’. Este é apenas expressão de uma consciência que manipula livremente os elementos da realidade, geralmente deformados segundo as necessidades expressivas da alma que se manifesta. A ideia profunda plasma a sua própria realidade. É evidente o forte traço lírico que decorre da própria concepção expressionista” (ROSENFELD, 1965, p. 96). A presente análise buscará compreender esse espaço opressor como expressão de um processo histórico e social, buscando relações entre a forma dramática utilizada pelo autor e as experiências históricas brasileiras.

rendeu o apelido de “Luzias” aos liberais. Na versão de 1970, o cântico é o mesmo, mas para Santa Marta. Marta, no ciclo de peças *Marta, a árvore e o relógio*, é personagem da primeira peça e mencionada em praticamente todas as demais do ciclo. Ela é compreendida como alguém que busca a justiça e a liberdade e que não aceita as opressões impostas. Na versão de 1970, Marta é apontada por Urbana, Mariana, Gabriel e Clara como a responsável pelos sonhos de partir de Pedreira das Almas em busca de um futuro promissor.

O começo da peça varia um pouco nas três versões, incluindo-se, por exemplo, uma cena inicial entre Mariana e Clara nas versões de 1960 e 1970. Nestas, Jorge Andrade inclui novas personagens femininas (Clara, Graciana, Elisaura, Genoveva), que na versão de 1958 apareciam sem nome, como parte do coro. Apesar das variações no início, o que se apresenta ao espectador nesse primeiro quadro não sofre grandes alterações.

Gabriel aparece como a esperança de Pedreira das Almas, uma vez que promete levar os outros habitantes às terras do planalto, as quais apenas ele conhece. Essas novas terras aparecem, já nessas cenas iniciais, como o sonho de um futuro de liberdade e felicidade, em contraposição à situação em que todos viviam, presos ao passado, aos mortos que os cercavam por todo o cenário, naquelas terras improdutivas, de onde não é possível retirar mais nada. A luta de Gabriel contra a opressão e a injustiça é reforçada quando os personagens relembram o massacre na fazenda de Bela Cruz, onde alguns escravos, apoiados pelos conservadores, levantaram armas contra a família de Gabriel. Esse massacre é reiterado por diversas vezes ao longo da peça, e as novas terras do planalto vão aparecendo como uma possibilidade de esquecimento desse passado opressor.

Nas três versões, Gabriel chega contando sobre a derrota das forças liberais e sobre a prisão de Martiniano, irmão de Mariana. Gabriel também anuncia a necessidade de partir,

uma vez que está sendo perseguido pelas forças governamentais como um dos cabeças do movimento liberal.

1.4 O “povo” dividido sai da igreja

Na cena seguinte à chegada de Gabriel, vemos a elite local saindo da igreja e comentando sua volta. Nas três versões, esses proprietários, herdeiros das terras de Pedreira das Almas, são nomeados como “povo”. A denominação de uma parcela da sociedade, ou melhor, de uma classe como o todo, “povo”, permeia toda a peça.

A rubrica da cena em que a elite local sai da igreja indica que as vozes vão aumentando até o ponto máximo, quando entram em conflito (ou “se chocam”, como aparece na versão de 1958). Nas três versões, a cidade aparece dividida entre partir com Gabriel ou permanecer em Pedreira. Na versão de 1958, as personagens falam em coro durante toda a cena, enquanto nas de 1960 e 1970, as falas aparecem de início sem indicação clara de personagem e logo são individualizadas. No entanto, é importante ressaltar que, mesmo na primeira versão, esse coro já não se apresentava como um conjunto coeso de vozes, mas como falas de “cada um”, dando às figuras que o compunham um caráter individualizado:

*(... É necessário que se dê a impressão de que **cada um** está respondendo, ao mesmo tempo, a pessoas diversas em diversos lugares.)* (ANDRADE, 1958, p. 59).

Na versão de 1958, as falas que saem da igreja aparecem com um tom maior de fofoca, principalmente quando tratam da família de Urbana (mãe de Mariana e Martiniano), e os diálogos são mais entrecortados. Mas aqueles trechos que pontuam a oposição entre vida e morte, futuro e passado são semelhantes nas três versões. E enquanto, na primeira

versão, o “povo” se dispersava assim que Urbana e padre Gonçalo entravam, nas versões seguintes, dois homens começam uma briga, mas são prontamente separados por padre Gonçalo, que sai sozinho da igreja naquele momento.

1.5 Urbana e a glória dos antepassados

Na versão de 1958, Urbana ouve o “povo” que sai da igreja e, enquanto Gonçalo vê animação na cidade, Urbana fala sobre o abandono dos antepassados e o castigo de Deus. Ela admite desejar a morte de Gabriel, que fez Martiniano a desobedecer, tomando parte no movimento liberal e envenenando a cidade. Urbana aparece como a representante do passado que Gabriel pretende abandonar. Essa matriarca compreende a permanência em Pedreira como respeito aos antepassados e vê em Gabriel um desordeiro, que se rebelara contra a ordem estabelecida – ordem esta que, em sua visão, deve ser respeitada para que se possa viver em paz.

Nas versões de 1960 e 1970, Urbana sai da igreja depois de Gonçalo, e este, sem mencionar qualquer animação na cidade, lhe informa sobre a volta de Gabriel. O restante do diálogo é bem semelhante.

Enquanto Gabriel aparece firme em sua posição de romper com o passado, e Urbana, firme na necessidade de permanecer ali em respeito aos antepassados, Mariana é uma personagem intermediária entre esses dois mundos: o do passado em Pedreira e o do futuro nas terras do planalto. Noiva de Gabriel, deseja partir com este e apaixona-se pelo mundo promissor e livre que ele promete. Por outro lado, filha de Urbana, ela quer que esta abençoe sua partida. Mariana, diferente dos outros personagens, apresenta dúvidas. Quando Gabriel quer partir de qualquer maneira, ela tem medo de levar consigo todo o ódio da mãe e comprometer a felicidade que projetavam para as novas terras.

1.6 O morto insepulto

O segundo quadro do primeiro ato se inicia com escravos ao fundo, construindo o cemitério. Este é o primeiro momento em que o trabalho aparece em cena, e também o primeiro momento em que se mostra uma parcela da população que não pertence àquele “povo” que saía da igreja. Mariana aqui surge decidida a ir embora, mesmo sem o consentimento da mãe, e parte da cidade se prepara para partir depois da missa. No entanto, os soldados chegam à Pedreira em busca de Gabriel, que se esconde na gruta; Urbana o vê, mas não o entrega.

Os soldados cercam o vale. Vasconcelos, o comandante das forças imperiais, lê a determinação oficial que suspende todas as garantias da população local até que se encontrem os responsáveis, mostra a Urbana Martiniano preso e afirma que ele só será libertado se entregarem Gabriel.

Na versão de 1958, a cidade se divide em dois grupos, parte pedindo que ela entregue e outra parte pedindo que não entregue Gabriel. Nos textos de 1960 e 1970, essas falas da cidade são assumidas por personagens individuais: Graciana, Clara e outras duas mulheres que não são nomeadas. Urbana quer entregá-lo e começa a negociar, mas nesse momento Martiniano é morto por um dos soldados. Vasconcelos dá ordem para que ninguém saia até encontrarem Gabriel, o que torna impossível buscar terra no vale para enterrar o corpo de Martiniano.

Mariana diz que o corpo do irmão ficará exposto na igreja e enfrenta Vasconcelos, denunciando a impiedade de suas leis, e contrapondo, como Antígona, as leis humanas às leis divinas.

1.7 O medo da alma de Martiniano

O segundo ato se inicia com os soldados que cercam a cidade conversando. Eles relembram as ameaças de Mariana e temem a alma de Martiniano, que vagaria por aí, como as almas que acompanham os encomendadores durante a quaresma.

Nesse ponto, a versão de 1958 difere bastante das outras duas. Naquela, Mariana entra acompanhada de doze mulheres que evocam a alma de Martiniano, assustando os soldados. Urbana sai da igreja e, após discutir com Vasconcelos, morre em cena. Chegam, por fim, os encomendadores de almas, liderados por Gabriel – que havia organizado todo o movimento –, e expulsam os soldados da cidade.

Nas versões de 1960 e 1970, Clara entra em cena acompanhada de duas mulheres. Depois, outras delas vão chegando, aumentando o coro que evoca a alma de Martiniano. Mariana aparece depois, anunciando que Urbana morreu ao lado do filho, e diz que Gabriel está junto dela. No entanto, Vasconcelos teme entrar na igreja e se retira junto aos soldados, prometendo anunciar na província que Gabriel está morto. Diferente da versão de 1958, aqui são as próprias mulheres que organizam o movimento, sem o conhecimento de Gabriel.

1.8 Mariana decide ficar

No último quadro da peça, Mariana decide permanecer em Pedreira das Almas. As diferenças entre as três versões, nesse último quadro, estão no fato de que, na de 1958, o diálogo final entre Mariana e Gabriel é mais agressivo, e ela termina expulsando o noivo e o “povo” de Pedreira. Nas versões de 1960 e 1970, por outro lado, Mariana permanece calada na maior parte do quadro. Quando Gabriel chega, eles discutem, mas o diálogo é menos agressivo que na versão de 1958. Eles falam sobre suas diferenças, mas terminam, os dois, evocando as novas terras – até que Gabriel saia, sem que Mariana perceba.

Na versão de 1970, Clara aparece no final, carregando o relógio do pai de Gabriel. E há uma fala de Gabriel, antes de partir, que não havia nas versões anteriores: “(*Consigo mesmo*) O passado é um monstro que nos acompanha para onde vamos!” (ANDRADE, 1970, p. 114).

2. OPOSIÇÃO ENTRE VIDA E MORTE

Como vimos no capítulo anterior, *Pedreira das Almas* aborda a história de uma cidade em completa decadência. Situa-se historicamente em 1842, na passagem da exploração do ouro para a do café, retratando uma cidade onde se esgotou a possibilidade da mineração do ouro, e suas terras, cobertas de cascalhos – resíduo da mineração –, se tornaram inférteis. Não se vislumbra ali outra oportunidade de trabalho, a não ser a construção de um novo cemitério, cujas obras estão em andamento quando se inicia a peça. O cenário, assim como as falas que fazem referência à localidade de Pedreira, associam-se à ideia de morte. A partida, por outro lado, e justamente em oposição a quem fica, associa-se às ideias de vida e fertilidade.

Durante toda a peça, essa oposição se marca com bastante nitidez. Temos, de uma perspectiva, Gabriel e a ideia de vida e futuro e, de outra, Urbana e a ideia de morte e passado. Os demais personagens aparecem ligados à ideia da partida para as terras do planalto, à vida e ao futuro, ou inclinados à ideia da permanência em Pedreira, à morte e ao passado.

Tal contraste torna difícil a identificação de um tempo presente nessa peça, pois toda a experiência do tempo vivido parece se resumir à escolha entre o tempo passado ou o tempo futuro. Permanecer em Pedreira significa cultuar os mortos e “viver” em um cemitério, enquanto partir significa alcançar o futuro, um tempo novo que ainda não se iniciou. Nesse interregno entre passado e futuro em que se encontra a cidade, a peça apresenta uma espécie de suspensão do tempo, em que o presente significa apenas a escolha entre se prender ao passado ou partir em direção ao futuro⁵. E esse futuro aparece

⁵ Essa oposição entre os tempos passado e futuro é também observada por outros críticos. Catarina Sant’Anna trata dela na construção da peça, no entanto, admitindo um presente para *Pedreira*: “A obra constitui um espaço-tempo situado entre a mineração e o ciclo do café, com o povo esgarçado entre duas forças opostas – um passado rico e um futuro utópico; no presente, estagnação, esterilidade, imutabilidade, peso da tradição, culto aos antepassados, exiguidade do espaço físico insuficiente para seus habitantes”

como algo ao alcance das mãos e que será atingido em um curto espaço de tempo, sendo preciso romper apenas uma barreira: o passado que os mantém presos àquelas lápides tumulares.

Compreender a forma como essa oposição entre vida/futuro e morte/passado se configura nessa peça é fundamental para sua análise. Para Anatol Rosenfeld, trata-se de um antagonismo central, não apenas em *Pedreira das Almas*, mas em todo o ciclo de *Marta, a árvore e o relógio*:

“Gabriel representa o futuro, a determinação de abandonar o decadente mundo de Pedreira das Almas. Urbana, a orgulhosa matrona mineira, toda dedicada aos mortos e ao passado, não admite que a filha Mariana deserte a cidade dos antepassados e siga o noivo Gabriel para as férteis terras paulistas. (...) Esse antagonismo, central na peça, é um dos motivos fundamentais de todo o ciclo e certamente não será erro dizer que Urbana e Gabriel são projeções de um entrechoque na mente do próprio autor, conflito cuja superação é problema sempre retomado no conjunto da obra” (ROSENFELD, 1970, p. 602).

O conflito entre futuro e passado é retomado em todas as peças do ciclo, de diferentes maneiras (veremos adiante como se configuram em *A moratória* e *Sesmaria do Rosário*).

Rosenfeld aponta para a possibilidade de superação desse conflito, apontado como um problema sempre retomado pelo autor. No entanto, podemos observar que essa superação

(SANT'ANNA, 1997, p. 140). Contudo, a própria estagnação, a imutabilidade e o culto aos antepassados mostram uma vida ainda presa ao passado. Diferentemente de Sant'Anna, não compreendemos aqui a vivência de um tempo presente e sim de um período intermediário do tempo, como será exposto adiante. Carlos Antônio Rahal também observa a utilização do tempo, assim como do espaço, no ciclo *Marta, a árvore e o relógio*, mas busca compreendê-los como projeções da memória de Jorge Andrade, percebendo-os como inexatos e virtuais (RAHAL, 2011, p. 200). Diferentemente do autor, nossa análise dessa oposição entre passado e futuro está mais próxima das críticas de Antonio Candido (CANDIDO, 1958) e Anatol Rosenfeld (ROSENFELD, 1970), que a compreendem como o motivo principal da obra, na busca por retratar a experiência brasileira no teatro moderno.

nunca é alcançada. Analisaremos, em *Pedreira das Almas*, essa oposição e a ausência de um confronto entre os dois polos que possibilitaria uma superação.

Essa dualidade que se marca em *Pedreira das Almas* sofre poucas interferências de elementos externos, como a disputa política entre liberais e conservadores. Com ou sem Vasconcelos, o líder das forças imperiais que chega a Pedreira, a decadência da cidade e o esgotamento das possibilidades de trabalho forçariam uma escolha entre ficar ou partir. Do mesmo modo, essas polarizações entre vida e morte, passado e futuro, existiriam mesmo se Gabriel não tomasse partido naquela disputa política. Assim, o elemento externo, nessa peça, não surge para criar um conflito onde antes havia harmonia; ele surge para forçar ao limite a precariedade e opressão já existentes em Pedreira, forçando os moradores a um confinamento e ao convívio com um cadáver insepulto. Essa situação não faz com que se modifique a dualidade em que a cidade vivia, mas possibilita uma transformação em Mariana, que toma a decisão de permanecer em Pedreira, após presenciar a putrefação do cadáver de seu irmão.

A independência dos fatores externos para a dualidade em que vive Pedreira das Almas e a necessidade da partida para outras terras foram apontadas por Lourival Gomes Machado em sua coluna no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*:

“A crise desse grupo preso ao topo da rocha completa-se em si mesma, independente das circunstâncias exteriores que, se porventura lhe deixam sulcos impactos, não poderão alterar-lhe a linha evolutiva, essa sim fatal porque imprevisível em sua concretização real” (MACHADO, 1970, p. 621).

Machado chama atenção para a crise interna de Pedreira (e sua linha evolutiva): é através dela, e não dos elementos externos, que poderemos compreender seu caráter trágico de

imprevisível fatalidade. O elemento externo, ainda que tenha sua importância na composição da obra, não é o motor principal dessa linha evolutiva, movida sobretudo por essa dinâmica central entre morte e vida, passado e futuro.

Para compreender melhor a forma como essa oposição se constrói ao longo da obra, observaremos as falas dos personagens, assim como indicações dadas pelas rubricas, em que as imagens das terras do planalto ou de Pedreira vão se formando – e, associadas a elas, as ideias de mundo que se ligam a cada uma dessas terras.

Já na primeira cena, no diálogo entre Clara e Mariana, as terras de Pedreira aparecem como ausência de vida e de produtividade: “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!” (ANDRADE, 1970, p. 76)⁶. Em paralelo, as terras do planalto vão aparecendo cheias de vida e produtividade: “Mariana: (*Entra no jogo*) Terras em cabeceiras repousadas! / Clara: Em eterno e fecundante abraço!” (p. 77). Oposição que continua nas falas do povo que sai da igreja: “Por que terras cansadas?”, “Há tempos as minas esgotaram”, “Terra acabada! O castigo de Deus virá”, “Mortos!”, “Terras férteis!” (p. 79).

As terras do planalto vão oferecendo uma visão de fertilidade, onde há possibilidade de vida, em contraposição às terras cansadas, onde só há lugar para o que está morto. O próprio cenário, repleto de lajes tumulares, evidencia o esgotamento de vida em Pedreira das Almas, cuja única esperança de trabalho é a construção de um novo cemitério:

“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,

⁶ Os demais trechos da obra aparecerão apenas com a indicação da página. Utilizaremos a versão de 1970 como base, referindo-nos às demais versões quando for necessário.

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. (...) À direita, na entrada de uma gruta – escondida por uma das pontas de rochedo -, uma árvore retorcida, enfezada, descreve uma curva como se procurasse, inutilmente, a direção do céu: é a única coisa de colorido que há no cenário” (p. 75).

Ou ainda: “Povo: (...) Vamos construir um novo cemitério” (p. 80).

“Gabriel: Que podemos fazer com terras de cemitério? Trabalhar abrindo covas e erguendo cruzes?” (p. 87).

Pedreira vai se anunciando, desde o início da peça, o lugar dos mortos. Tudo ali já se esgotou, é um passado que não existe mais, cuja única possibilidade de trabalho é a abertura de novas covas. No final da peça, essa ideia de morte se reforça, quando, à semelhança de Antígona, Mariana termina ali, enterrada viva. Opõe-se, a essa ideia de morte, o futuro prometido para as terras do planalto, uma vez que lá as terras férteis possibilitam o cultivo de algo vivo, não a abertura de novas covas. A oposição passado e presente torna-se também a oposição entre morte e vida.

A classe dominante de Pedreira, nomeada na peça como “povo”, aparece dividida entre aqueles que querem partir em direção a um futuro que se projeta nas terras do planalto e aqueles que pretendem ficar e honrar seus antepassados. Nessa escolha entre partir ou permanecer, enquanto os que cultuam a morte se apegam a valores de honra e fé religiosa, os que buscam a vida se apegam a valores de direito e justiça. A partida para as terras do planalto é vista por aqueles como uma ofensa a Deus e uma desonra aos antepassados: “Graciana: Deus castiga quem abandona seus mortos! (...) Graciana (*Aterrorizada*) Isso é uma ofensa a Deus. (...) Mulher: Deus ouvirá as nossas preces!” (p. 80). “Urbana: E não

é pecado o abandono dos mortos, Padre Gonçalo?” (p. 82). “Urbana: O castigo de Deus tarda, mas não falta”. “Urbana: Se for pecado honrar e amar os antepassados, a cidade e os feitos de meus pais ... não poderei viver a não ser em pecado!” (p. 85). “Urbana: E o senhor, como padre, se esquece do [mandamento] que manda honrar pai e mãe? (*Pausa*) As cidades e as terras não morrem, minha filha, se os homens não as abandonam... em busca de trabalho fácil” (p. 87). Os valores ligados à religião e à família aparecem reiterados nas falas de Urbana e daqueles que se prendem às terras de Pedreira.

Urbana também associa as terras de Pedreira à ideia de terras legadas e ao esforço dos antepassados, que as deixaram a seus herdeiros: “Urbana: A terra é pouca e podre, eu sei, mas é terra que nos foi legada” (p. 87). “Urbana: (...) Aí nasceu o poderio de Pedreira. Essas pedras lembram feitos de bandeirantes que foram exemplos, Padre Gonçalo” (p. 81). A ligação do povo de Pedreira com essas terras é uma relação de sangue, e o abandono delas é visto por Urbana como desrespeito ao esforço e à glória dos antepassados, e também, vimos anteriormente, como um pecado. Mais do que as relações de sangue, para Urbana, o merecimento da posse de terra se dá por valores morais: “Quem não ama seu lugar de nascimento, não merece possuir terra... (violenta) e muito menos viver!” (p. 86). Os valores morais, religiosos e de sangue que determinam a posse de terras trazem uma dimensão aristocrática a esse passado que Gabriel pretende abandonar – pelo menos no discurso.

De outro lado, vemos ressaltados valores secularizados de direito, liberdades individuais e justiça aparecendo nas falas de Mariana, Gabriel e Martiniano: “Mariana: Defendo um direito meu” (p. 84). “Gabriel: ... vendo a pobreza e a injustiça tomarem conta do vale” (p. 86). “Martiniano: (*Perdendo as forças*) Gabriel... fala de um mundo ... belo! Justo... uma região onde tudo... começa a viver!” (p. 95). “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” (p. 97). “Mariana: Defendemos o direito de saber o que é melhor para nós” (p. 108). “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” (p. 114).

Os valores liberais de direito, justiça e liberdades individuais ressaltados nas falas daqueles que pretendem partir para as vivas terras paulistas opõem-se aos valores aristocráticos de sangue e moral religiosa daqueles que pretendem permanecer em Pedreira cultuando seus mortos. Apesar dos valores a princípio opostos, observaremos que eles muitas vezes se mesclam e se confundem no desenvolvimento da obra, ora parecendo opostos, ora complementares.

2.1 O futuro como paraíso

Na oposição acima descrita, em que temos de um lado valores morais e religiosos e relações de sangue, e de outro, direitos, justiça e liberdades individuais, poderíamos supor que as terras do planalto aparecessem como um mundo secularizado, pautado por leis estabelecidas pelo homem, garantindo direitos e liberdades individuais.

No entanto, conforme vamos acompanhando as descrições das terras de Pedreira das Almas e da Sesmaria do Rosário, no planalto paulista, percebemos que estas vão ganhando dimensões edênicas desde o início da peça: “Mariana: Nomes estranhos que soavam como bens de um paraíso distante. (...) / Clara: As descrições de Gabriel quase se tornaram orações (...) Reino devoluto em sagradas sesmarias” (p. 77). Essas terras são vistas por essas personagens como a possibilidade de um milagre, de um paraíso à sua disposição, de um paraíso em cabeceiras repousadas, desocupado no meio de uma terra sagrada, divina, à espera de quem o descobrisse.

Segundo a ideação desses personagens, ao migrarem para essas terras, os males terrenos a que estavam submetidos na decadência de Pedreira e na ausência de vida seriam milagrosamente resolvidos, uma vez que chegariam a “um mundo ... belo! Justo... uma região onde tudo... começa a viver!” (p. 95) A justiça, a beleza e a vida parecem imanar da própria terra, como dádiva inerente a ela, e não presente nas ações dos homens que lá habitam – é um reino sagrado e devoluto.

Se retomarmos os valores ligados às terras de Pedreira, principalmente os religiosos, percebemos que aquele pecado e castigo de Deus no abandono de seus antepassados os levariam, paradoxalmente, a um paraíso terreal. Da mesma forma, os valores secularizados de direitos, liberdades individuais e justiça seriam alcançados nesse mesmo local divino e edênico e, mais do que isso, seriam uma dádiva desse mesmo local.

A exploração de riquezas que se pretende empreender nas novas terras do planalto, com a exploração de sua fertilidade para alimentar o mercado externo, aparece aqui mesclada a valores religiosos; os valores mundanos confundem-se com os sagrados e religiosos. Essa mistura não é estranha ao Brasil; pelo contrário, estava presente desde os primeiros colonos que chegaram à América Latina:

“(...) os [primeiros colonos] da América Latina se deixaram atrair pela esperança de achar em suas conquistas um paraíso feito de riqueza mundanal e beatitude celeste, que a eles se ofereceria sem reclamar labor maior, mas sim como um dom gratuito. Não há, neste último caso, contradição necessária entre o gosto da pecúnia e a devoção cristã. Um e outra, em verdade, se irmanam frequentemente e se confundem: já Cristóvão Colombo exprimira isto ao dizer que com o ouro tudo se pode fazer neste mundo, e ainda se mandam almas ao Céu” (HOLANDA, 2000, p. XVIII).

Os valores divinos paradisíacos não se contrapõem ao desejo de exploração das riquezas daqueles solos férteis, assim como não se contrapunham para os antepassados de Urbana, com a exploração do ouro em Pedreira das Almas:

“Urbana: Encontraram sinais estranhos na rocha, e uma imagem de São Tomé no nicho de pedras. ‘Este é o lugar para a cidade. São Tomé nos protegeu da tormenta!’ Descobriram ouro na gruta. Abriram galerias que foram sair em dez pontos diferentes do morro, como se fossem dez portas de Pedreira. Mais tarde, partindo daqui, abriram lavras por todo o vale e fundaram novos lugarejos.

Gonçalo: (Perdido em seus pensamentos) E ergueram a igreja majestosa!” (p. 82).

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

Urbana: Era a recompensa da nossa terra.

Gonçalo: Continuaram sonhando com arrancar touceiras de capim e ver cair ouro em pó se de suas raízes!

Urbana: (Orgulhosa) E houve tempo que assim foi” (p. 83).

São Tomé, cuja lenda inicialmente se associa aos cristãos da Índia, é apontado por Sérgio Buarque de Holanda como um mito luso-brasileiro, difundindo-se no Brasil a cargo dos portugueses. Sobre ele escreveram vários cronistas portugueses no século XVI, dando testemunhos, ouvidos dos indígenas, de pegadas do apóstolo gravadas em rochas espalhadas por várias partes do Brasil⁷. Essas lendas atestavam o aparecimento de um

⁷ “O primeiro passo para essa metamorfose do herói civilizador indígena fora dado, em verdade, no Brasil, devido à identificação, sugerida pela similitude dos nomes, entre o Sumé dos naturais da terra e o São Tomé apóstolo dos gentios. Não apenas essa similitude, aliás, como o contato maior do português do extremo oriente que, tanto quanto os índios da América, tendiam frequentemente a assimilar certos petróglifos a

mensageiro de verdades sobrenaturais por essas terras em tempos remotos, associando à figura de São Tomé propriedades terapêuticas, conhecimentos úteis e caminhos milagrosamente abertos para escapar das flechas dos inimigos. Teria o apóstolo chegado ao Brasil caminhando, vindo diretamente da Ásia e daqui seguindo para o Paraguai e o Peru, trazendo consigo a palavra de um Deus único e verdadeiro e realizando milagres por onde passava (HOLANDA, 2000).

A fundação de Pedreira das Almas, assim como o ouro que se encontrava nas grutas, tem origens milagrosas, uma vez que seu “caminho” nas grutas foi descoberto a partir da imagem santa de São Tomé. Como se vê, foi um apóstolo de Cristo que abriu caminho para a exploração do ouro naquela região e a fundação da cidade. Portanto, Pedreira, tanto quanto as terras do planalto em suas projeções paradisíacas, tem em sua origem imagens sagradas e miraculosas, e as riquezas mundanas presentes foram entregues a quem ali chegou por milagre divino.

Os antepassados de Urbana, quando chegaram em Pedreira, também buscavam promessas de riqueza fácil, eldorados perdidos no meio do sertão. A mesma visão de um paraíso desocupado, com seus bens à espera do explorador que viesse a descobri-los, atraía os bandeirantes (e tantos outros antes destes) a essas minas, agora esgotadas.

“Mesmo em São Paulo, sem embargo do esquecimento em que pareceu jazer ao tempo de Fernão Dias Pais, a geografia fantástica, suscitada desde cedo nas capitâneas de centro pelas vagas notícias de tesouros opulentos que andariam encobertos no fundo do sertão, tivera seus fiéis em outras épocas. Nas épocas, sobretudo, em que se achava a capitania sujeita ao governo de Dom Francisco de Souza. Era natural, aliás, que a

pisadas de algum antigo e misterioso personagem como o próprio Buda ou o discípulo do Cristo, deveriam naturalmente incliná-lo a essa identificação” (HOLANDA, 2000, p. 155).

tentativa de mudança para aquelas partes do sul de iniciativas oficiais de descobrimento de minas preciosas também acarretasse o deslocamento no mesmo sentido de todo o arsenal de imagens miríficas que forneciam um décor apropriado ao fabuloso das riquezas esperadas ou pressentidas” (HOLANDA, 2000, p. 67).

O que levou os gloriosos antepassados de Urbana à Pedreira das Almas não é diferente daquilo que leva Gabriel às terras do planalto paulista. De forma semelhante à de Urbana, também Joaquim, em *A moratória*, atribuirá glória ao seu antepassado, Gabriel, e às terras que este lhe legou. Os bandeirantes, assim como Gabriel, buscavam seus paraísos para dar curso à procissão de milagres da nossa vida econômica (HOLANDA, 2000, p. 403), explorando a fonte de riquezas descoberta até seu exaurimento, para depois abandoná-la em busca de novo paraíso.

Nesse processo de abandono do passado e busca do futuro em que se encontra Gabriel, não há aprendizado, nada se constrói, uma vez que não há possibilidade de se constituir experiência ao abandonar e esquecer tudo o que foi vivido. Contraditoriamente, ele abandona o passado para vê-lo reproduzido nas edênicas terras do planalto. O discurso de seu neto, Joaquim⁸, é em tudo semelhante ao de Urbana, reproduzindo o mesmo apego aos mortos e ao passado.

O momento retratado em Pedreira das Almas impõe a escolha entre viver no passado ou caminhar em direção ao “progresso” sem levar consigo nenhum acúmulo de experiência (abandonando seus mortos), uma vez que esse futuro se apresenta como um paraíso *prêt-à-porter*, esperando quem ali chegue e desfrute de tudo o que a região tem a oferecer.

⁸ Joaquim é personagem central da peça *A moratória*, que aborda a decadência da produção de café no planalto paulista. Joaquim é neto de Gabriel e perde a fazenda que seu avô lhe legou no passado. Em seu apego à fazenda e a seus ancestrais, reproduz um discurso muito semelhante ao de Urbana.

2.2 A contradição das ideias liberais

Alcançar o paraíso e a promessa de vida no planalto paulista pressupunha o abandono de Pedreira, o que, para Urbana, significava o abandono de seus antepassados e, em consequência, de sua tradição. Hannah Arendt, ao tratar do rompimento com a tradição que se deu na era moderna, atenta para uma mudança na visão de trabalho das diferentes épocas:

“Há o fato da incompatibilidade básica entre os conceitos tradicionais que fazem do trabalho o símbolo mesmo da sujeição do homem à necessidade e a época moderna, que viu o trabalho elevado para expressar a liberdade positiva do homem, a liberdade da produtividade” (ARENDDT, 1997, p. 60).

Ao retomar, nas falas das personagens, as visões de trabalho expressas, notamos que, para as paradisíacas terras do planalto, projetava-se nos discursos uma visão semelhante à que Hannah Arendt associou à época moderna: “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” (p. 114). “Mariana: Já não sei a quem mais amo: a ti, ou à imagem do teu trabalho no planalto distante!” (p. 88). Ao descrever a relação do pai de Gabriel com o trabalho, Padre Gonçalo diz: “Era conhecido de todos o ódio do pai de Gabriel aos absolutistas. Homem de ideias avançadas! Para ele o trabalho era uma oração! Costumava dizer: só obedeco ao relógio, única coisa que meu pai me deixou (...)” (p. 83). Essas “ideias avançadas” de trabalho associadas à lei, ao amor, à justiça e à oração vão se ligar também, com as terras férteis do planalto, a uma ideia de vida e liberdade: “Clara: Aquelas terras são generosas, Mariana. Darão vida nova ao povo e farão Gabriel esquecer...” (p. 78). “Martiniano: (*Perdendo as forças*): Gabriel... fala de um mundo ... belo! Justo... uma

região onde tudo... começa a viver!” (p. 95). “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!” (p. 97). “Gabriel: É por isso que vamos para uma região onde não há túmulos, adros, lajes de pedra. Tudo vai partir de nós” (p. 86).

Esse trabalho, que diz respeito à vida e à liberdade, contrapõe-se com o trabalho de construção do cemitério, no culto dos mortos defendido por Urbana. A ideia de trabalho de Urbana, vinculada aos seus antepassados e à extração de ouro, já se esgotou e, nesse exaurimento, não deixou na região outras possibilidades que não uma agricultura de subsistência com uma baixíssima produtividade e uma população completamente desarticulada⁹. No entanto, em seu apego a esse passado, recusando-se a admitir o seu fim, Urbana quer reafirmar a existência de um trabalho inexistente, desmerecendo aqueles que partem em busca de um “trabalho fácil”: “Urbana: Trabalho sempre há para quem quer trabalhar” (p. 83). “Urbana: (...) As cidades e as terras não morrem, minha filha, se os homens não a abandonam ... em busca de trabalho fácil” (p. 87).

Entre as visões de trabalho de Urbana e Gabriel há um contraponto ainda relacionado com aquela oposição entre vida e morte. Há, nas terras prometidas por Gabriel, a possibilidade de gerar vida, enquanto, em Pedreira, a possibilidade é cultivar a morte. As ideias de

⁹ Segundo Celso Furtado, a exploração do ouro na região mineira era muito mais propícia ao desenvolvimento de outras atividades do mercado interno do que o Nordeste açucareiro; no entanto, essas atividades praticamente inexisteram, possivelmente pela incapacidade técnica dos imigrantes que aqui vieram explorar o ouro. Quando essa região entra em decadência, as possibilidades de trabalho ali são escassas. “Uns poucos decênios foram o suficiente para que se desarticulasse toda a economia da mineração, decaindo os núcleos urbanos e dispersando-se grande parte de seus elementos numa economia de subsistência, espalhados por uma vasta região em que eram difíceis as comunicações e isolando-se os pequenos grupos uns dos outros. (...) Dessa forma, uma região cujo povoamento se fizera em um sistema de alta produtividade, e em que a mão-de-obra fora um fator extremamente escasso, envolveu numa massa de população totalmente desarticulada, trabalhando com baixíssima produtividade numa agricultura de subsistência. Em nenhuma parte do continente americano houve um caso de involução tão rápida e tão completa de um sistema econômico constituído por população principalmente europeia” (FURTADO, 2007, p. 134).

liberdade e justiça vão aflorar da possibilidade de cultivar a vida, naquelas terras “onde tudo começa a viver”.

Não é apenas à imagem desse trabalho morto que se contrapõem aqueles que partem. Mariana também ataca, na figura de Vasconcelos, outra dimensão do trabalho: “Mariana: (...) 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 (...)” (p. 109). Mariana faz referência direta aqui àquela visão tradicional do trabalho, que Hannah Arendt apontou ser incompatível à visão moderna. Nesse sentido, deveríamos supor que, nessas terras do planalto, busca-se uma visão liberal do trabalho, em contraposição ao trabalho subordinado que implica a sujeição do homem.

Até esse ponto, foram expostas as ideias de trabalho que vão sendo apresentadas pelas personagens através de suas falas. Mas, ainda que surja no tema nas conversas, ele não aparece propriamente nas ações durante praticamente toda a peça. A primeira e única vez que vemos o trabalho em cena é no início do segundo quadro do primeiro ato: “*Ação: Quando se abre o pano, alguns escravos estão passando pelo largo, carregando balaios cheios de terra. A área entre o adro e a rocha, à esquerda, está cercada por um paredão de pedras: constroem o cemitério (...)*” (p. 88).

Nesse momento em que o trabalho aparece, evidencia-se a contradição entre o que se observa como ação em cena e a valorização do trabalho, a supremacia da lei, o respeito à justiça e a valorização da autonomia do indivíduo, pregados por Gabriel na imagem que projeta nas terras do planalto. Nota-se o descompasso das ideias de liberalismo no Brasil, onde as noções liberais, importadas da Europa, buscavam ajustar-se às práticas de mando e patronagem, mascarando com o discurso as contradições do sistema que funcionavam na prática (COSTA, 1999, p. 131-136).

Quando os escravos entram em cena, o que se opera é semelhante ao que Vilma Arêas observa nas peças de Martins Pena:

“(...) os escravos nos arrastam na direção oposta à das palavras, ou melhor, estabelecem com elas uma relação dialética, de contraponto, comentando-as ou revelando a inadequação dos sentimentos que elas expressam” (ARÊAS, 1983).

A cena de fundo dos escravos, posta no exato momento em que se prepara a partida para as terras futuras e “livres”, revela justamente a inadequação das ideias liberais de liberdade e justiça pregadas por aqueles que partem. Mais do que isso, ela funciona, de certa forma, como um comentário que alerta para a desconfiança com que se deve olhar e compreender as ideias de progresso ali encenadas.

O que vemos em cena são as duas ideias incompatíveis de trabalho, apontadas por Hannah Arendt, convivendo aqui sem que entrem em conflito – assim como o passado e o futuro, vistos anteriormente. As ideias arcaicas de trabalho como sujeição do homem conviviam sem entrar em confronto com as “ideias avançadas” de liberdade do homem.

“Os princípios liberais não se forjaram, no Brasil, na luta da burguesia contra os privilégios da aristocracia e da realeza. Foram importados da Europa. Não existia no Brasil da época uma burguesia dinâmica e ativa que pudesse servir de suporte a essas ideias. As camadas senhoriais empenhadas em conquistar e garantir a liberdade de comércio e a autonomia administrativa e judiciária não estavam, no entanto, dispostas a renunciar ao latifúndio ou à propriedade escrava” (COSTA, 1999, p. 30).

A igualdade entre os homens, em contraposição aos privilégios da aristocracia (um dos princípios do liberalismo europeu), aparecerá também como aspiração para as terras edênicas, de maneira evidente na versão de 1960 da peça, no diálogo entre Mariana e Clara:

“Mariana – Agora que o momento de partir se aproxima, cada uma dessas lajes... (Para, subitamente, olhando com certo carinho as lajes do adro. Lê) 1810...! Barão do Favacho!

Clara – (Lendo também) Baronesa de Alfenas!

(Por um momento, Mariana e Clara examinam as lajes.)

Clara – Eles ficarão aqui... com tudo o que passou. No planalto, até os mortos serão diferentes, Mariana. No pequeno cemitério de terra, só de terra!... não haverá barões, nem baronesas. Todas as inscrições nas lajes serão iguais: Chegou em 1842, falecido em...! Chegou em 1842, falecido em...! Chegou em 1842...! (Pequena pausa) 1842! Aqui, todos começam a viver. Não estamos mais sonhando, Mariana. De uma hora para outra, Gabriel surgirá na estrada das rochas... e o que era apenas um sonho, será a única realidade” (ANDRADE, 1960, p. 22).

Ainda que no Brasil não tenha existido uma nobreza de sangue, durante o Brasil Império houve o desenvolvimento de uma sociedade com caráter acentuadamente aristocrático. Como não vinha pelo sangue, o timbre aristocrático era dado pelo talento natural de determinado indivíduo ou sua inteligência nata, que não dependiam de qualquer esforço individual.

“O essencial é saber alguém impor-se, ao menos por um conjunto de qualidades que não pareçam resultar de penoso aprendizado, e é o que

garante a coloração aristocrática dessa sociedade” (HOLANDA, 2012, p. 379).

Nesse contexto, em que havia um sentimento aristocrático que buscava distinguir a “Flor da sociedade brasileira” da “escória da população” (MATTOS, 2017, p. 124), faria sentido a busca por uma igualdade entre os homens que dispensasse os títulos de nobreza. No entanto, pela própria configuração dessa sociedade, pautada no uso de trabalho escravo, a igualdade que se busca está restrita a uma parcela da sociedade, assim como a liberdade buscada é de poucos: “Mariana: *(Com grande esforço)* Para o povo de Pedreira... viver sem Gabriel... não será viver” (p. 107). Quando Mariana associa a Gabriel a liberdade do povo de Pedreira (naquelas mesmas terras onde haveria a igualdade e a justiça), é importante lembrar o que está sendo nomeado como “povo” nessa peça. “Povo” é o modo como se nomeia o grupo pessoas que sai da igreja no primeiro quadro do primeiro ato, são aqueles que se dividem entre abandonar as terras que lhes foram legadas por seus antepassados (os barões e baronesas enterrados no adro) ou buscar novas fontes de riqueza nas terras do planalto. Percebemos que o termo “povo” aqui se refere à classe dos proprietários de Pedreira que haviam enriquecido com a exploração do ouro. Essa busca por liberdade, falando em nome do “povo”, aparece também nas aspirações do próprio levante liberal de 1842, que é nomeado na peça como “revolução”: “Mariana: Mamãe! A revolução terminou” (p. 84).

“Não obstante, os movimentos de 1842 eram vividos pelos liberais de modo intenso, como uma verdadeira revolução. Uma revolução porque objetivava, de um lado, livrar o Brasil da ‘Oligarquia turbulenta e pretensora’ que o oprimia, além de garantir ‘Liberdade e Segurança ao Povo, respeito e Liberdade para a Coroa’. Uma revolução porque, de

outro lado, abria a possibilidade de concretização de um propósito: o início de um tempo novo!” (MATTOS, 2017, p. 117).

O sentimento de Gabriel e daqueles que o acompanham é de uma “revolução” que iniciará os “novos tempos”, libertando o “povo”, sentimento que não é abalado pela derrota do movimento. A despeito da derrota, Gabriel levará o “povo” de Pedreira para as novas terras, onde todos iniciarão um “novo” tempo, o futuro.

Ilmar Rohloff de Mattos, ao retomar esses sentimentos revolucionários dos que tomaram parte no levante liberal de 1842, observa também a constituição de nossa sociedade naquela época, fazendo uma distinção entre três mundos: o *mundo do governo*, formado por aqueles que possuíam liberdade e propriedade e, portanto, governavam a Casa ou o Estado, o *mundo do trabalho*, formado pelos escravos, e o *mundo da desordem*, formado pelos homens livres e pobres.

“Os pés na América como resposta às rebeliões, sedições e insurreições; sublinhando a particularidade da sociedade imperial, ao apresentar os elementos constituintes, distintos e hierarquizados, dos mundos do Governo, da Desordem e do Trabalho: o Povo, a plebe e os escravos, respectivamente. Sociedade singular porque ao Povo, somente ao Povo – entendido de modo semelhante ao popolo florentino (‘cidadãos economicamente ativos’) e ao povo da república holandesa (‘homens honestos, trabalhadores e responsáveis’) – competia a sua direção, o princípio monárquico impondo-se ao republicano” (MATTOS, 2017, p. 140).

De modo semelhante ao exposto acima, o “povo” que aparece em Pedreira das Almas corresponde ao *mundo do governo*, à classe dos proprietários. É esse “povo” que toma

parte no levante liberal de 1842, e é em nome desse mesmo “povo”, que busca a todo custo se distinguir dos demais *mundos*, que se fala contraditoriamente em liberdade e igualdade:

“Todavia em que se pese a dura e fria classificação legal, os depoimentos de Luzias e Saquaremas nos mostram algo mais significativo: a distinção que ambos estabeleciam entre os movimentos levados a efeito pela ‘flor da sociedade brasileira’ – como o dos farrapos no Rio Grande do Sul, entre 1835 e 1845, os de São Paulo e Minas Gerais em 1842, ou ainda a própria Praieira em Pernambuco, em 1848 – e os demais, da ‘escória da população’, propugnadores de uma olocracia nos termos de um contemporâneo” (MATTOS, 2017, p. 124).

Essas ideias liberais que vemos na peça aparecem restritas à uma determinada classe e nem por isso entram em conflito com os conceitos de igualdade e liberdade, pronunciados a todo o momento. Através dessas contraditórias ideias liberais, busca-se a inserção em um “novo” mundo e um “novo” tempo, rompendo com um passado opressor. Ao retratar os movimentos que deram fim à era colonial, Sérgio Buarque de Holanda revela um movimento de adesão a ideias revolucionárias por parte dos proprietários de terra que parece esclarecer o que se representa nessa peça:

“A explicação está nisto, que sendo constituída [a aristocracia rural] de naturais da terra, podiam absorver as aspirações dos que desejam ver liquidadas as opressões da metrópole, que mais diretamente os atingiam, mantendo ao mesmo tempo seus tradicionais privilégios. Do mesmo modo, e através de todo o processo de descolonização, os comerciantes reinóis eram por ela facilmente identificados com os antigos opressores. Assim também as ideias sediciosas, sem oferecer maior prejuízo a essa

‘aristocracia’, traziam o prestígio natural da novidade, e só por isso pareciam ajustar-se à ordem nova que se queria inaugurar num mundo novo” (HOLANDA, 2012, p. 95).

Ao se levantar contra os conservadores, a ordem estabelecida e as leis que o oprimiam, o “povo” de Pedreira não colocava em risco seus privilégios. A Gabriel havia sido concedida uma sesmaria, onde o “povo” de Pedreira continuaria a participar do *mundo do governo*, ao mesmo tempo que estaria se estabelecendo em um mundo “novo” e paradisíaco, o futuro.

2.3 O período intermediário do tempo

No momento em que se passa a ação da peça, o tempo em que se vive não é mais o de Urbana e seus antepassados, com a exploração do ouro. Esse tempo, como é reiterado na fala de vários dos personagens, já passou, se esgotou, está morto: “Gonçalo: (*Caminha em direção ao adro*) Tudo aqui lembra exemplos que passaram” (p. 81); “Mariana: É o que a senhora deseja, mamãe? Que Gabriel, Martiniano... (...) ... que os homens, enfim, passem a vida sonhando com minas de ouro inexistentes? / Gonçalo: Pensando em coisas que passaram” (p. 85); “Gabriel: Que podemos fazer com terra de cemitério? Trabalhar abrindo covas e erguendo cruzes?” (p. 87); “Mariana: (...) Desde que nossa montanha passou de sesmaria do ouro a pedra para os mortos” (p. 109).

No entanto, o tempo da peça ainda não é o de Gabriel e suas fazendas de café no planalto paulista, projetados naquele futuro edênico que se busca alcançar partindo das terras de Pedreira. Como então descrever o tempo em que se passa *Pedreira das Almas*? Podemos começar delimitando-o pelo que ele não é: não é mais o tempo da exploração do ouro nas minas de Pedreira e não é ainda o tempo da exploração do café na Sesmaria do Rosário

para esses personagens. Trata-se de um tempo delimitado, de um lado, por aquilo que não é mais, o passado, e, de outro, por aquilo que não é ainda, o futuro. Forma-se, em *Pedreira*, uma lacuna no tempo: não se vive nem uma coisa, nem outra, vive-se um período intermediário.

“Do ponto de vista do homem, que vive sempre no intervalo entre o passado e o futuro, o tempo não é um contínuo, um fluxo de ininterrupta sucessão; é partido ao meio, no ponto onde ‘ele’ está; e a posição ‘dele’ não é o presente, na sua acepção usual, mas, antes, uma lacuna no tempo, cuja existência é conservada graças à ‘sua’ luta constante, à ‘sua’ tomada de posição contra o passado e o futuro” (ARENDDT, 1997, p. 40).

Esses momentos intermediários, segundo Hannah Arendt, são marcados por uma “luta constante” entre o passado e o futuro e entre o homem com cada uma dessas forças. Gabriel e Urbana, representantes do futuro e do passado, respectivamente, estariam em luta, e Mariana, como intermediária dessa peleja, impediria que os dois se eliminassem mutuamente, opondo-se ora a um, ora a outro.

É nesse intervalo de tempo – e nessa tensão entre a o passado que já se esgotou e a expectativa do futuro que ainda não chegou – que Jorge Andrade vê a possibilidade da libertação do “homem”. Nesse momento seria possível enxergar a verdade, compreendê-la e buscar, a partir dela, a liberdade. Jorge Andrade, em entrevista a José Arrabal, diz sobre *Pedreira*:

“Para alcançar toda a plenitude da peça, é necessário que se entenda todo o ciclo Marta, a Árvore e o Relógio, em que mostro que o homem vive prisioneiro de ciclos que têm começo, auge e fim. Aparentemente cada um desses ciclos parece não ter fim, contudo, vistos à luz da história, eles logo

*se esgotam, abrindo perspectivas às mudanças, à libertação do homem*¹⁰”
(ARRABAL, 1977, p. 48).

Ao retratar os momentos de decadência, Jorge Andrade busca justamente esse tempo, daquilo que não é mais e do que não é ainda. Momentos em que essas forças contrárias aparecem com possibilidade de mudar o curso dos acontecimentos, mas que não se movimentam no sentido de libertar “o homem”, uma vez que este se vê preso em ciclos econômicos, como observaremos adiante, ao analisarmos a peça *A moratória*.

Enquanto Gabriel vive à espera daquilo que não é ainda e Urbana vive arraigada naquilo que já não é mais, Mariana sofre a ação dessas duas forças contrárias e, vivendo esse momento intermediário, passa dias na igreja, vendo a ação do tempo sobre o cadáver de seu irmão e presenciando a morte da mãe. Há, por parte dessa personagem, um acúmulo de uma experiência, mesmo nessa lacuna temporal. Sua experiência, no entanto, não é compartilhada com ninguém:

“Mariana: Não! Não entrem! Somente eu. Nem tirem Gabriel da gruta... antes que eu tenha enterrado os corpos. Não quero que Gabriel veja. Nem permitam que ele saiba que um dia... que vi Martiniano com essa imagem. Façam o povo jurar!” (p. 110)

“Mariana: Porque da agonia de Martiniano brotou a imagem da terra distante... e todo o povo lutou e sofreu. Para o povo, a vida não era mais possível sem ti. Nosso sonho já não nos pertencia.

¹⁰ Lembrando que a liberdade do homem aqui diz respeito ao exposto anteriormente: a liberdade de uma classe, e não de todo e qualquer homem. O homem, representado em Pedreira, é um homem pertencente às classes dominantes, ao *mundo do governo*, como observa Sábato Magaldi sobre as peças do autor: “Até Pedreira, não obstante as derrotas, a perspectiva é sempre das classes dominantes” (MAGALDI, 2010, p. 45). Será essa a perspectiva de quase todo o ciclo *Marta, a árvore e o relógio*, com exceção de *Vereda da Salvação* (1958).

Gabriel: Sem ti e Martiniano não será partir, Mariana.

Mariana: Ele morreu para que partisses... e vais partir, Gabriel. Levarás a única, a verdadeira imagem de Martiniano. A outra pertence a Pedreira, é minha! Somente eu vi! Depois disso... a vida não é mais livre” (p. 114).

Sua vivência e sua experiência desse período são, assim como o passado, abandonadas em Pedreira, sem que tenham sido compartilhadas com alguém.

O fato de Mariana não querer compartilhar com Gabriel sua experiência – assim como sua decisão de ficar e construir o cemitério – rompe com a ideia daquela “luta constante”. Essa ideia de luta, aliás, não é rompida apenas no final do segundo ato, quando Mariana resolve permanecer em Pedreira e não compartilhar com Gabriel o que aconteceu na igreja, pois podemos notar essa tendência desde o início do primeiro ato.

Ao observarmos os momentos de conflito entre “passado” e “futuro” na peça, vemos que os contrários se confundem, e o conflito propriamente é atenuado ou mesmo evitado. No primeiro momento em que vozes contrárias são postas em cena, o que vemos é um conjunto de vozes individuais, espalhadas pelo largo, correndo de um lado a outro, se misturando, sem que fique muito claro quem está dizendo o que:

“Povo: Gabriel! Quem chegou? / Gabriel! Quem foi que chegou? É Gabriel? / Gabriel voltou. / Vamos partir. Não deviam falar. / Precisamos só de Gabriel. / Por que terras cansadas? / Se não forem, nós iremos. / É uma impiedade. / Se fosse Mariana, casaria e partiria. / Ele vai enterrar o pai aqui? / Há tempos que as minas esgotaram. / Só se for a última laje. / Eu sabia que Gabriel voltaria. / Não passa de uma aventura. / Haverá minas de ouro? / Terra acabada! O castigo de Deus virá. / Mortos! /

Terras férteis! Recordações! / Árvores enormes. / Parta, então! Nós temos direito! / Vamos construir um novo cemitério. Partiremos todos!” (p. 80).

Ao misturarem-se essas vozes opostas, que se movimentam no espaço de um lado a outro (“(...) *Formam grupos e correm, muito excitados, de um lado a outro. As vozes vão aumentando, pouco a pouco, até atingirem o ponto máximo, quando entram em conflito*”, p. 80), as ideias expostas também aparecem misturadas, sobrepostas; não é possível distinguir com clareza quem está de um lado e quem está do outro nesse embate. Mesmo o auge do conflito é atenuado. Quando dois dos homens que estão discutindo começam a agredir-se, são rapidamente separados pelo Padre Gonçalo, e o “povo” deixa a cena logo em seguida: “(*Enquanto Padre Gonçalo aparece à porta da igreja, dois homens entram em luta. Gonçalo desce a escadaria e separa os homens.*)” (p. 80).

No momento seguinte de confronto de ideias, em que Mariana pede a Urbana que abençoe sua partida, o conflito propriamente é também evitado, ora por Mariana (que, ao mesmo tempo que afirma que partirá, pede que a mãe a abençoe), ora por Padre Gonçalo (que vai amenizando os discursos, pedindo “cuidado” e calma): “Gonçalo: Cuidado, Urbana. Não diga isso! / (...) Gonçalo: Dona Urbana! Deixemos que Deus decida. / (...) Gonçalo: (*abaixa a voz*) Mariana! Não fale mais nada. Depois resolvemos” (p. 85).

Na sequência, há o confronto entre Urbana e Gabriel. Nesse momento, quem ameniza o tom e impede que o embate se estenda é primeiro Mariana e depois Gonçalo: “Mariana (*preocupada*): Vem, Gabriel! / (...) Mariana: A senhora não tem direito... / (...) Mariana: Basta, Gabriel! Por favor! / (...) Mariana: Não digas mais nada! / (...) Mariana: Lá não ouviremos mais, Gabriel! / (...) Gonçalo: Dona Urbana! É preciso que a senhora compreenda. / Mariana: Não quero partir mamãe, sem a benção da senhora” (p. 86-87). A partir do segundo quadro do primeiro ato, esses confrontos diretos cessam. Urbana, ao passar por seus “opponentes” finge não os ver: “(*Mariana segura o braço de Gabriel.*

Urbana e as mulheres passam pelas pessoas que estão na escadaria, de cabeça erguida, fingindo não vê-las (...)” (p. 89).

Em *Pedreira*, a “luta constante” dessa lacuna do tempo é também constantemente amenizada ou evitada. Há uma oposição, que se reitera durante toda a peça, entre o que já foi e o que vai ser, mas não há, entre essas forças, um conflito levado às últimas consequências. Se são justamente o conflito e a tensão entre essas duas partes que deveriam levar a um futuro realmente novo, vamos compreendendo não haver aquela superação apontada anteriormente por Anatol Rosenfeld. Vemos nesse futuro nada mais que a reprodução de estruturas vivenciadas no passado.

A saída pacífica para qualquer conflito, o conchavo das classes dirigentes no Brasil, foi exposto por Sérgio Buarque de Holanda, retomando o fato de estarem estas unidas por interesses mútuos, que fazem com que os conflitos não sejam levados às últimas consequências – assim como no jogo de oposição entre passado e futuro presente em *Pedreira das Almas*.

“Já se sabe como, no Brasil, os grupos dirigentes, e neste caso incluem-se não só os que exercem o poder, mas os que estão normalmente habilitados a exercê-lo, nunca deixaram de formar uma camada extremamente rala de privilegiados, que se sobrepõem à grande massa da população, e estão unidos entre si através de vínculos mais ou menos estreitos de interesses, de classe social, até de sangue. Não é difícil, em condições tais, que alguma saída pacífica encerre afinal todos os conflitos capazes de transtornar empenhos ou aspirações comuns àqueles privilegiados, e então chega-se ao conchavo. Porque o conchavo constitui o recurso eminentemente apropriado para se resolverem brigas de família, e nunca faltará, com efeito, o cunhado, ou o amigo do tio, ou o

amigo deste amigo, que se prestará, solícito, a servir de intermediário no litígio, uma vez que tem boas ligações com ambas as partes” (HOLANDA, 2012, p. 377-378).

O que vemos se configurar nessa peça é uma “solução pelo conchavo”, própria à experiência brasileira, que vai constantemente amenizando ou suprimindo os conflitos que surgem dentro dessa “camada de privilegiados” nomeada na peça como “povo”.

A palavra conchavo vem do latim *conclavo*, que significa “pregar junto; reter num lugar, não deixar sair” (HOUAISS, 2009, p. 512), remetendo também à palavra em latim *conclave*, que significa “Toda a parte de uma casa fechada à chave, quarto, alcova, sala, saleta” (SARAIVA, 2006, p. 269). Daí podemos compreender a origem do conchavo como aquilo que se resolvia dentro das famílias, a portas fechadas. Estendendo a ideia de família para a de classe, podemos também compreender o conchavo como os acordos firmados dentro de uma classe, visando a garantir um bem comum àqueles que pertencem a uma mesma camada social. Vimos que o povo de Pedreira representa uma mesma classe, com muitos objetivos em comum, por mais que parecessem se diferenciar no discurso. Essa saída de conflitos através do conchavo, observada na sociedade brasileira por Sérgio Buarque de Holanda, aparece também representada em *Pedreira das Almas* nos momentos em que os personagens vão buscando aplacar as brigas e discussões, fazendo com que não seja possível observar nenhum conflito duradouro ou levado a cabo por nenhum grupo de personagens ao longo da peça.

Ao observarmos com atenção aquela fala inicial do “povo”, mais do que a amenização de um conflito que está para acontecer, no primeiro momento em que há uma confrontação direta das ideias de partir ou de ficar, percebemos que o sonho daqueles que desejam partir contém uma esperança da própria reprodução do passado: “Povo: (...) Haverá minas de ouro? (...)” (p. 80). A projeção futura que se faz das terras prometidas por Gabriel,

antes de se opor diretamente ao passado glorificado por Urbana, é a reestruturação desse passado em novas terras. O que vemos no ato seguinte da peça é que essas duas forças, a do passado (da morte) e a do futuro (da vida), parecem levar com igual intensidade à mesma direção.

Ao negar o passado e abandoná-lo, Gabriel recusa a luta, e, quando algum confronto se dá, este é, como vimos, amenizado por outras personagens. Nessa recusa à luta e nessa amenização dos confrontos, não se enfrenta o passado, não se busca superá-lo. Mais do que isso, é justamente aquilo que já está morto que permite que se vá em direção ao futuro: é Martiniano, já morto, que impede que Urbana delate Gabriel, é o medo de sua alma vagando sem descanso e do castigo de Deus que faz com que os soldados desertem. É a força já morta, daquilo que já não é mais, que impulsiona Gabriel para seu paraíso. A força desse conservadorismo e desse passado já morto não entra em choque com a utopia futurista do paraíso de Gabriel. Ao abandonar as terras e Mariana, sem enfrentar de fato esse passado e seus mortos, Gabriel deixa que essa força, que parecia contrária, o guie às terras do planalto.

“No rastro da modernização, o conservadorismo e a idealização do passado parecem ter tido papel tão importante quanto a utopia futurista. As tendências reais então presentes nem sempre foram claramente compreendidas e os propósitos e expectativas dos que contribuíram para a decretação das leis não foram completamente realizadas” (COSTA, 1999, p. 193).

Diferente do esquema de Hannah Arendt, em que essas forças se opõem, o movimento dessa peça é outro, não há embate, não há enfrentamento que leve às últimas consequências, não há luta entre essas forças do passado e do futuro. Assistiremos, nesse futuro (como poderemos observar em *A moratória*), à reprodução das mesmas relações

em novo espaço. A possibilidade de se viver o presente, ao chegar às terras do planalto, se daria vencendo esse passado, sem aniquilá-lo¹¹ – o que não acontece.

Ao tratar da desestruturação de um ciclo econômico para sua reestruturação em outros termos, podemos observar o movimento dessas forças aparentemente contrárias e como elas atuam nessa reestruturação. Urbana possuía os instrumentos necessários para a estruturação daquela sociedade: as relações de sangue com os antepassados, as terras que lhe foram legadas e a memória e a tradição de seus mortos. Mas, ao fixar-se e negar o movimento, ela acaba cultuando mortos, e, paradoxalmente, sua esperança de vida consiste no culto à morte, na construção de um cemitério. Gabriel não possui os princípios morais de Urbana, mas, ao movimentar-se, ao circular, pode encontrar esperança de vida, o que faz com que a população de Pedreira queira segui-lo. Os princípios morais por si só não valem tanto quanto a possibilidade da reestruturação de seus antigos privilégios e suas antigas riquezas em outras terras.

O que Gabriel e o povo de Pedreira querem, nessa luta, não é tanto o rompimento absoluto com o passado de Urbana, mas sua reestruturação em novos termos – do direito, da justiça –, mas, ao mesmo tempo, mantendo seus privilégios e antigas estruturas patronais de mando. Mesmo no campo internacional, o rompimento que se buscava com as relações coloniais não será, no planalto paulista, alcançado efetivamente. São relações que serão mantidas sob nova forma.

“O desenvolvimento da economia cafeeira manteve o país submetido a um novo tipo de dominação colonial, vinculado às correntes industriais e capitalistas internacionais” (COSTA, 1999, p. 342).

¹¹ “Retomando os termos de Schelling, o presente só tem início quando o passado, princípio bárbaro, é ‘[...] vencido mas não aniquilado’” (SILVA, 2015, p. 65).

O rompimento com o passado, nesse caso, não é completo. Rompe-se com a sua forma imediata, não com os seus pressupostos. Rompe-se com a exploração do ouro em Minas Gerais, mas não com os pressupostos econômicos que lhe deram origem: a exploração das riquezas da terra até seu exaurimento, visando ao mercado externo e à exploração do trabalho escravo e, mais tarde, do imigrante. São esses os pressupostos que orientarão a produção de café no planalto paulista. E seu fim, com o exaurimento desse mercado no contexto internacional, reproduzirá o mesmo fim que tais pressupostos já havia imposto às minas.

2.4 A moratória e Sesmaria do Rosário: “o triste retorno do sempre igual”

Quando Jorge Andrade escreve a primeira versão de *Pedreira das Almas*, contando a história dos antepassados de Joaquim, já tinha a intenção de formar com essa obra um ciclo, ressaltando a necessidade de que ela fosse compreendida em seu conjunto. A primeira versão comporia um ciclo chamado *Raízes da Terra*, formado pelas obras *Pedreira das Almas*, *Sesmaria do Rosário*, *A moratória* e *O telescópio*. *A moratória* e *O telescópio* já haviam sido escritas em 1954 e 1951, respectivamente, e *Sesmaria do Rosário* estava sendo escrita no mesmo ano em que se publicava pela primeira vez *Pedreira das Almas* (1958), mas nunca foi concluída, restando hoje apenas um fragmento do primeiro ato.

Sesmaria do Rosário e *A moratória* dão sequência cronológica a *Pedreira das Almas*, tratando da instalação e decadência de Gabriel e seus descendentes após chegarem às terras do planalto.

No fragmento de *Sesmaria do Rosário*¹², publicado anos após a morte do autor, há também uma oposição de valores, entre a honra e a dignidade, de um lado, e as relações de sangue e propriedade privada, de outro. Gabriel liga-se, em *Sesmaria do Rosário*, às relações de sangue e à posse de terras. Para ele: “O homem que não tem terra boa, escravos... principalmente escravos! Não pode ter prestígio, vive fora da ordem.” (ANDRADE, 2013, l. 1702)¹³; “Sangue é uma coisa muito forte, coronel. O que é de raça, caça!” (l. 1763); “No nosso meio, homens sem terra... são homens sem nome e sem bravura! Não é gente! Que poderão fazer com honra?” (l. 1886). Opõe-se a essa visão o coronel Vicente, homem ligado ao partido liberal antiescravagista e sogro de Martiniano, filho de Gabriel: “Vicente: Ponho a dignidade e a honra acima de tudo, coronel. Agora vejo que nenhuma delas meus netos teriam aqui” (l. 1887); “Vicente: (*Amargurado*) Passei a vida ensinando a vocês que o espírito deve estar acima de tudo. E agora, minha filha, você vem me dizer que o futuro de seus filhos estaria ameaçado... sem estas terras! É só com ela que poderão ser alguém?” (l. 1976).

Vemos que Gabriel não rompeu completamente os laços com seu passado e luta para que ele não seja esquecido:

“Martiniano: (Para à porta do corredor) O senhor teve duas mulheres que não chegou nem a conhecer... Porque nunca deixou de pensar nessa Mariana que ficou e morreu em Pedreira das Almas. O senhor pôs a lembrança dessa mulher acima de tudo! Pois saiba que também Izabel está acima de tudo para mim!

¹² A única publicação dessa obra foi realizada no formato *e-book*, portanto, não há numeração de páginas. Serão indicadas, dessa forma, as localizações das citações da maneira como são feitas pelo aplicativo *Kindle*.

¹³ Os demais trechos seguem apenas com a localização.

Gabriel: (Caminha em direção à pedra) Eram os filhos dela que mereciam o planalto!” (l. 1731).

Em seu diálogo com o coronel Vicente, a lembrança de Pedreira volta a ser assunto na conversa:

“Vicente: (Levanta-se como se quisesse encerrar o assunto) É aquela a pedra que o senhor trouxe de Pedreira das Almas?

Gabriel: (Acompanhando Vicente): É. Não tinha visto ainda, coronel? (...) Ela estava no marco principal das minhas terras. Não me deixa esquecer de muita coisa, coronel. (...) De certa forma, essa pedra representa muito para toda essa gente daqui” (l. 1777).

Nesse fragmento de *Sesmaria do Rosário* a que temos acesso, Gabriel pretende fazer uma aliança política com coronel Vicente para impedir que a libertação dos escravos fosse decretada. Para isso, ameaça anular o casamento de Martiniano, seu filho, e de Izabel, filha de Vicente, o que impediria que os netos, filhos de Izabel e Martiniano, tivessem direito às terras do avô. Novamente, a disputa política parece mais um pano de fundo para trazer à tona oposições de valores entre as gerações e a busca pela garantia de um futuro: “Izabel: As rivalidades, a política... tudo passa. A única coisa que continua sempre presente... é o futuro dos filhos! Aprendi com o senhor!” (l. 1997).

Izabel, assim como Mariana, abre mão das “ideias avançadas” de seu pai para viver com Martiniano na fazenda de Gabriel, defendendo os valores de sangue e a propriedade legada pelos antepassados.

Em *A moratória*, há também uma oposição dos tempos: o passado, da fazenda perdida, e o presente, que se mostra como um mundo diferente e estranho a Joaquim e sua família. Lucília busca ajustar-se a esse novo tempo, trabalhando incansavelmente em sua máquina

de costura. Estava noiva de Olímpio, um advogado, e pretendia viver com este na cidade, assumindo a nova “ordem das coisas”, mas acaba renunciando ao seu futuro para, assim como Mariana e Izabel, prender-se aos seus mortos na casa de seus pais. Essa distinção de tempos se marca nessa peça também pelo cenário, que aparece dividido entre a casa da fazenda em 1929 e a casa da cidade em 1933.

Há também aqui um contraste de valores, representados por esses dois “tempos” que se contrapõem: trabalho honrado e digno para Joaquim é de quem ocupa a posição de mando em sua propriedade, diferente do trabalho submisso a que os filhos precisam se sujeitar nessa nova configuração do mundo. Joaquim lamenta o trabalho do filho no frigorífico e o da filha na costura: “Joaquim: Trabalhando num frigorífico! Lá isso é lugar para um homem decente trabalhar?” (ANDRADE, 1970, p. 131). “Joaquim: Ver você costurando para essa gente. Gente que não merecia nem limpar nossos sapatos” (p. 141).

A posse de terras é central para Joaquim, é a ela que se liga sua honra e sua dignidade, e suas terras são vistas como parte de seu sangue: “Isto é mais que minha propriedade. É meu sangue.” (p. 166). Seu apego aos antepassados, que lhe legaram as terras, é tão forte como era para Urbana em *Pedreira das Almas*. A ligação de Joaquim à terra é de sangue e é também sagrada, pois apenas Deus teria o direito de lhe tirar as terras, de o expulsar de seu paraíso: “São terras que pertenceram a meus pais; que são de meus filhos. São minhas! (*Anda, desorientado, pela sala*) Isto é sagrado! Só Deus... só Deus...” (p. 167). No entanto, o mundo não é mais o mesmo, e ainda que Joaquim repita insistentemente que ele e sua família ainda são o que foram, seu filho Marcelo, que circula pela cidade e compreende esse novo mundo, busca fazê-lo compreender essa mudança: “(...) o nosso mundo está irremediavelmente destruído” (p. 160); “As regras para viver são outras, regras que não compreendemos nem aceitamos. O mundo, as pessoas, tudo! Tudo agora

é diferente! Tudo mudou. Só nós é que não. Estamos apenas morrendo lentamente” (p. 161).

Ao tratar da relação entre as peças *Pedreira das Almas* e *A moratória*, Antonio Candido fala sobre a renúncia do passado em *Pedreira* e como, ao contrário de ver-se livre, Gabriel se encontrará preso às mesmas condições que abandonara. Candido associa esse retorno do mesmo a uma esfera mítica, o “castigo de Deus” anunciado por Urbana. Os ideais, nessa esfera mítica, transformam-se em dogma:

“(…) a consciência de que a renúncia do passado, às cinzas dos avós, às agruras de condições adversas, não significaria libertação total, sendo apenas o início de um novo ciclo, que, em paga da vida nova, conhecerá também a esclerose do envelhecimento, as durezas da iniquidade, a *secura tumular dos ideais que se transformaram em dogma*” (CANDIDO, 1958, p. 8).

Vemos em *Sesmaria do Rosário* que, naquele futuro promissor, buscado por Gabriel em *Pedreira das Almas*, este aparecerá, de modo semelhante ao de Urbana, cultuando seus mortos, tendo dentro de sua casa uma pedra e uma cruz, lembrando as lápides tumulares abandonadas em *Pedreira*. Em *A moratória*, assistiremos à reposição do apego ao passado, aos valores de ligação à terra pelo sangue e pela honra e aos valores de propriedade privada associando-se ao sagrado e ao divino. O paraíso terreal do planalto trouxe uma repetição daquilo que havia sido entregue por São Tomé aos primeiros habitantes de *Pedreira*. Há em *Pedreira das Almas*, *Sesmaria do Rosário* e *A moratória* uma reposição dos mesmos conflitos, e a eterna busca por milagres parece trazer uma eterna reposição do mesmo:

“O triste retorno do sempre igual é apresentado como se fora uma mensagem do Ser, a ser captada e obedecida, quando na realidade o próprio ser ao qual se atribui essa mensagem é um criptograma do mito do qual o ato de livrar-se seria um passo na liberdade” (ADORNO, 1992, p. 62).

3. ASPECTOS TRÁGICOS E ÉPICOS

Aspectos trágicos, épicos e poéticos foram observados em *Pedreira das Almas* por diversos críticos. Neste capítulo retomaremos parte da fortuna crítica da obra de Jorge Andrade a fim de analisar com maior profundidade sua estrutura formal.

Logo após a estreia da primeira versão da peça, no TBC em 1958, a crítica já chamava atenção para seus aspectos trágicos em artigo sem autoria publicado no jornal *O Estado de São Paulo*:

“... o conflito de Urbana e Gabriel é e deseja ser uma tragédia, no sentido tradicional da palavra. São inúmeras as voluntárias e involuntárias reminiscências gregas: o coro, as personagens sem variedade psicológica, trabalhadas num só bloco, os contrastes nítidos, com réplicas rápidas e cortantes, que se entrecruzam, e até certos temas, como o do cadáver insepulto e o da oposição entre os deveres morais, de fundo religioso, e os deveres cívicos. Claro está que não há nenhuma referência específica, nenhum empréstimo espúrio. Apenas a atmosfera é que pretende ser a mesma. Jorge Andrade, em suma, deixou-se tentar pela mesma ambição de Eugene O’Neill e de Arthur Miller: reescrever a tragédia clássica em termos atuais, com personagens e ideias modernas” (“Pedreira das Almas”, 1958, p. 15).

Nesse artigo, o crítico vê em *Pedreira das Almas* uma tragédia moderna, compreendendo essa noção como uma peça que une elementos da tragédia grega a personagens e ideias modernas. Ainda relevante nesse artigo é a comparação com Eugene O’Neill e Arthur Miller, também autores, segundo o crítico, de tragédias modernas, na concepção acima descrita.

Antonio Candido, no programa de estreia da primeira versão de *Pedreira das Almas*, apontava aspectos trágicos da obra, sem, no entanto, nomeá-la como tragédia:

“(...) os espectadores de Jorge Andrade sabem que dessa paragem redentora brotará o malogro final d’A Moratória. Quim talvez seja carnalmente estirpe de Gabriel – como tantos fazendeiros de café os são dos desbravadores. Mas espiritualmente é semente de Urbana, petrificado na terra que foi nova, encarnando a fixação das condições que acabam por sufocar, levando à negação do movimento e da vida. A posição de Urbana se esclarece, então, singularmente, como consciência de que a renúncia ao passado, às cinzas dos avós, às agruras de condições adversas, não significaria libertação total, sendo apenas o início de um novo ciclo, que, em paga da vida nova, conhecerá também a esclerose do envelhecimento, as durezas da iniquidade, a segura tumular dos ideais que se transformaram em dogma” (CANDIDO, 1958, p. 8).

Antonio Candido ressalta no programa da peça seus aspectos trágicos, ao mostrar como a busca por uma vida nova, liberta do passado, vai tragicamente levar a uma reprodução daquele mesmo passado com o qual se buscava romper. Mais do que isso, esse destino trágico viria “em paga da vida nova”, como castigo pela transgressão de uma ordem estabelecida.

Poucos anos depois, em 1960, Ruggero Jacobbi busca decifrar a origem desse tom trágico observado na peça:

“Começa com A Pedreira das Almas, evocação épica de uma revolta constitucionalista em Minas Gerais no século XIX: fase afirmativa do capitalismo brasileiro, que, portanto, já rejeitou o mundo mítico, situado

num passado absoluto; disso advém a estrutura de oratório trágico dada à obra, com solenes grupos estáticos, personagens feito estátuas, coro em versos e músicas populares” (JACOBBI, 2017, p. 164).

Ruggero Jacobbi percebe aqui uma complexidade na estrutura da peça, uma vez que a caracteriza não apenas como uma evocação épica, mas também como um oratório trágico. Segundo a sua descrição, a estrutura de oratório se devia ao uso de “solenes grupos estáticos, personagens feito estátuas, coro em versos e músicas populares”. O coro em versos se faz muito presente na versão de 1958 – a que se refere essa crítica –, assim como esse tom solene, uma vez que o autor fazia uso da segunda pessoa do plural, o que foi suprimido já na versão de 1960, quando passou a utilizar a terceira pessoa na maior parte dos casos. As versões posteriores também diminuíram a participação do coro em verso, reduzindo-a a uma única cena, quando o “povo” sai da igreja. O uso dos cânticos religiosos e dos grupos estáticos foi mantido sem grandes alterações nas três versões.

O que nos parece interessante dessa comparação com o oratório, apesar de parte dessa estrutura observada por Jacobbi ter sido alterada nas versões posteriores da peça, é o fato de essa estrutura remeter a uma exposição de um episódio bíblico, trazendo a ideia de uma narrativa que interpreta e comenta esse episódio. Esses traços de oratório serão retomados ao tratarmos dos aspectos narrativos de *Pedreira das Almas*.

Ainda percebemos que para Jacobbi o tom trágico se daria pela rejeição ao mundo mítico situado num passado absoluto. No entanto, percebemos que esse passado não é rejeitado completamente, e sua constante reposição faz parte da dinâmica dos tempos analisada no capítulo anterior. Voltaremos a isso adiante. No momento, veremos outras menções aos aspectos trágicos de *Pedreira*.

Décio de Almeida Prado ressalta aspectos da tragédia grega em *Pedreira das Almas*, tendo em vista já a terceira versão da obra que compunha o livro *Marta, a árvore e o relógio*:

“É o passado nacional engrandecido pela poesia, em obediência aos cânones da tragédia grega. O autor, no desfecho da peça, não se decide em face do problema da tradição, aceitando seja os que a renegam em nome da liberdade individual ou da construção de uma sociedade mais justa, seja os que se sacrificam para não sacrificar a herança paterna”
(PRADO, 2009, p. 92).

Prado, em sua análise, resalta o engrandecimento do passado nacional através da poesia da obra, numa aproximação à “evocação épica” apontada por Jacobbi. No entanto, diferente deste, Prado não vê um passado rejeitado, mas um autor indeciso sobre o problema da tradição, entendendo que a tradição seria aqui a ordem que se busca transgredir para se alcançar uma sociedade mais justa. No entanto, o sacrifício é compreendido por Prado não como algo que morre para que o novo possa surgir, mas como algo que “morre” para que o passado ou a tradição não “morra”, ou seja, para que não se rompa com aquilo que se desejava romper a princípio.

Anatol Rosenfeld faz essa aproximação com a tragédia ao tratar da figura do morto sem sepultura:

“[Confraria das Almas] Aborda um tema que é também fundamental em Pedreira das Almas: o da morte sem sepultura. Em Pedreira, o enterro é postergado pela própria irmã do morto porque o ato piedoso exigiria a denúncia de um vivo – de Gabriel – às autoridades combatidas. O tema é de certo modo o de Antígone: Mariana, a irmã, assume em face da

autoridade a mesma atitude inflexível da heroína grega; mas o conteúdo de sua decisão é exatamente contrário: ela não só não procura enterrar o irmão, mas insiste, por razões políticas e de lealdade aos vivos, em deixá-lo insepulto” (ROSENFELD, 1970, p. 607).

Rosenfeld aproxima a peça da tragédia pelo tema em comum com *Antígona*, sem indicar aspectos formais que a caracterizariam como trágica. Ressalta a semelhança entre Mariana e Antígona em sua atitude contra Vasconcelos e Creonte, mas diferencia as duas na decisão de enterrar ou não o irmão.

Jefferson Del Rio, numa crítica mais recente à montagem de *Pedreira das Almas* pelo Grupo das Dores do Teatro, também ressalta seus contornos trágicos:

“Em Pedreira das Almas, uma cidade resiste a uma ocupação policial-militar enquanto uma família honra seu morto a todo custo. Jorge Andrade, o autor, quis escrever uma peça com os contornos da tragédia grega, e conseguiu. Vale o registro porque muitos afundaram na empreitada, o que confirma as qualidades do notável dramaturgo paulista (1922-84)” (RIOS, 2010, p. 163).

Del Rio, de maneira semelhante à crítica publicada no *Estado de S. Paulo* em 1958, reconhece em Jorge Andrade a capacidade de dar contornos de tragédia grega a uma peça “moderna”, algo que muitos buscaram na época e não conseguiram, segundo o crítico. Mais adiante em sua análise, Del Rio reconhece na ação a condensação de duas forças: uma seria a guerra civil, numa esfera política, e a outra, a guerra de temperamentos, numa esfera psicológica – esclarecendo sua compreensão da estrutura formal do que considera uma “tragédia moderna”.

3.1 A questão da tragédia

3.1.1 Antígona e Pedreira

Iniciaremos a análise dos elementos trágicos de *Pedreira das Almas* retomando a comparação que Anatol Rosenfeld sugere com *Antígona*. Nessa tragédia, Antígona desafia a lei imposta por Creonte à cidade, que impedia qualquer cidadão de prestar as honras fúnebres a Polinices, seu irmão. Antígona, em respeito às leis divinas e imutáveis, desobedece a lei humana ditada por Creonte e presta rituais fúnebres ao irmão. Creonte determina então que ela seja enterrada viva em prisão subterrânea, levando-a a cometer o suicídio.

É possível estabelecer muitos pontos de encontro entre as peças, principalmente em relação ao conflito entre a obrigação familiar de enterrar o corpo exposto de um irmão e a lei humana imposta pelo Estado:

“Creonte – Não obstante, ousaste infringir minha lei?”

Antígona – Porque não foi Zeus quem a ditou, nem foi

A que vive com os deuses subterrâneos

– a Justiça – quem aos homens deu tais normas” (SÓFOCLES, 1968, p. 21).

“Vasconcelos – Minha senhora! Eu cumpro leis.

Mariana – Leis de um governo que nunca aceitamos. O que é justiça para ele, é injustiça para Pedreira” (ANDRADE, 1970, p. 108).

Pierre Vidal-Naquet afirma que a tragédia exprime a tensão entre a cidade e o *oikos*¹⁴ e que *Antígona* é grande exemplo disso. Antígona defende sua família, suas relações de sangue, com o mesmo ímpeto com que Creonte defende a racionalidade fria do Estado. No entanto, “o *oikos* que ela defende desmedidamente é o incestuoso e monstruoso de Édipo e dos Labdácidas” (VERNANT e VIDAL-NAQUET, 2014, p. 276). Da mesma forma, “Creonte, por sua vez, não é o magistrado legítimo de uma cidade” (idem, p. 277). Vidal-Naquet destaca o descomedimento de ambos os lados dessa peleja, tornando difícil uma tomada de partido por parte do coro:

“Entre aqueles que se defrontam, o coro não pôde, de imediato, decidir: ‘Falou-se muito bem aqui nos dois sentidos’ (725), a lógica trágica, essa lógica do ambíguo, decide, conduzindo ao seu termo, os dois direitos que são também dois descomedimentos” (idem, p. 277).

Em *Pedreira das Almas*, essa tensão entre família e cidade se esboça na medida em que a oposição entre morte/passado e vida/futuro comporta, como já analisado anteriormente, um desacordo entre valores aristocráticos e valores liberais. Sérgio Buarque de Holanda aponta para a atualidade do conflito exposto pela tragédia de Sófocles, em que o Estado se opõe à família e a lei geral suplanta a lei particular (HOLANDA, 1995, p. 141 - 142). Na peça de Jorge Andrade – assim como na experiência brasileira –, esses valores se confundem e acabam se mostrando mais complementares que contrários. A própria prática do conchavo, analisada anteriormente, é mostra clara dessa mescla entre família e Estado. Em *Pedreira*, o descomedimento das posições assumidas por Urbana e Gabriel também se dá pelo caráter contraditório daquilo que defendem. Se, em *Antígona*, a defesa das relações de sangue era, contraditoriamente, a defesa do incesto e da desestruturação

¹⁴ “A palavra *oikos*, que às vezes traduzimos por ‘família’, dificilmente é traduzível. Ora designa a família no sentido estrito do termo, ora a casa e todos os que gravitam em torno do lar: pais, filhos e escravos” (VERNANT e VIDAL-NAQUET, 2014, p. 276).

familiar, em *Pedreira*, a defesa de valores secularizados e liberais se misturava à imagem de um futuro paradisíaco e ainda pautado em relações patronais de mando.

Antígona, ainda de maneira contraditória, aparece ao mesmo tempo como defensora e vítima de sua família, pagando pelos erros de seus antepassados:

“Coro: Felizes os que não provaram na vida desgraça!

Àquele cujo lar abalaram os deuses, não há

Miséria que não corra em toda a extensão do seu sangue:

(...)

De há muito vejo na casa dos Labdácidas

Juntar-se à sua desdita a desdita dos que já morreram;

Sem que uma geração redima a outra, eis que a abate

Um deus irado e implacável (...)” (SÓFOCLES, 1968, p. 25).

É importante ressaltar aqui essa ideia de maldição passada pelo sangue, muito comum nas tragédias, e que aparece também em *Pedreira das Almas*, como ressaltou a crítica de Antonio Candido exposta anteriormente, que compreendia o destino trágico em *A moratória* como “paga da vida nova”. Há, portanto, a ideia de que a decadência e a opressão vividas são uma espécie de castigo causada pelos antepassados. Mesmo considerando apenas *Pedreira das Almas*, já vemos Gabriel atribuir a situação decadente em que vivem os personagens aos seus predecessores.

Essa ideia de praga familiar parece permear todo o ciclo e já vem colocada de maneira explícita no poema de Carlos Drummond de Andrade, “Os bens e o sangue”, que serve de epígrafe do livro *Marta, a árvore e o relógio*.

“(...)
 - *Vai cair do cavalo
 de cabeça no valo.
 Vai ter catapora
 amarelão e gálico
 vai errar o caminho
 vai quebrar o pescoço
 vai deitar-se no espinho
 fazer tanta besteira
 e dar tanto desgosto
 que nem a vida inteira
 dava para contar.
 E vai muito chorar.
 (A praga que te rogo
 para teu bem será.)
 (...)*” (ANDRADE, 2012, p. 79).

No poema de Drummond, a praga familiar é lançada pelo pai ao filho que ainda não nasceu, após selar um contrato de venda das terras da família destinadas à exploração de ouro. Analisando o poema, Alexandre Pilati compreende esse contrato como uma grande trapaça, uma vez que as lavras vendidas já estão esgotadas, e interpreta a “praga” como um resíduo patriarcal, passado pela família, fazendo com que parte desse mundo passado sobreviva na modernidade que se busca forjar no país:

“O que se dá, portanto, não é uma venda, mas a oficialização de uma trapaça, que estigmatiza toda a hereditariedade do eu-lírico. O contrato é, na verdade, a primeira etapa de uma cerimônia que o leitor assistirá, na qual os mortos rogarão uma praga nos vivos e continuarão a viver, rindo dos que existem sob novas formas de miséria” (PILATI, 2008, p. 4).

Essa noção de “praga” que acompanha os descendentes, impedindo-os de constituir uma vida nova, está presente em *Pedreira das Almas*. Ao partir de Pedreira, Gabriel afirma que o passado é um monstro que os acompanha para onde vão. Acompanhando as demais peças do ciclo, vemos várias gerações de uma mesma família enfrentando o esgotamento de seus meios de vida, precisando se adaptar a um novo mundo que não conseguem compreender e do qual não se sentem parte.

3.1.2 O destino de Mariana

Rosenfeld aponta uma diferença entre Mariana e Antígona, a respeito de enterrar ou não o irmão. É verdade que Mariana decide não enterrar Martiniano, mas porque enterrá-lo significava entregar Gabriel, condição bem distinta da de Antígona, já que dos rituais fúnebres não dependia outra vida. No entanto, para esta análise, há outra distinção que parece fundamental para a compreensão dos aspectos trágicos de *Pedreira das Almas*: a diferença entre o destino das personagens Mariana e Antígona.

Enquanto Antígona é enterrada viva por ordem de Creonte, o representante da ordem e das leis humanas, Mariana – que também acaba de certa forma enterrada viva, uma vez que permanece em Pedreira, cidade que se assemelha a um grande túmulo – decide por si o seu destino. Não é Vasconcelos que impõe à Mariana sua fixidez, muito pelo contrário, Vasconcelos abandona a cidade sem cumprir o que a lei humana determinava. Seguindo a prática do conchavo, que constantemente ameniza ou mesmo suprime os conflitos da peça, Vasconcelos abandona a cidade prometendo dizer na província que Gabriel estava morto, ou seja, deixa caminho aberto para que Gabriel – aquele que deveria ser preso, de acordo com as determinações da ordem – conduza livremente o povo e sua noiva às terras

com as quais sonhavam. O representante da ordem abre mão de sua função, deixando o transgressor livre de qualquer consequência. Logo, o conflito entre ordem e transgressão tem, em *Pedreira das Almas*, uma resolução bem distinta: ele é suprimido pelo conchavo. De tal forma, reforça-se a ideia de que esses dois polos – ordem e transgressão – são aqui mais complementares do que opostos. Dentro de uma mesma classe, de interesses em comum, estabelece-se a saída pacífica pelo conchavo; afinal, Vasconcelos sabe que a transgressão de Gabriel não colocará em risco a ordem, e pode, portanto, deixá-lo livre, sem que as consequências ameacem sua posição.

Na peça de Jorge Andrade, o problema do Estado – prender Gabriel – é resolvido por meio de uma prática estritamente familiar, o conchavo. Ao ver-se pressionado a cumprir sua função de representante da lei geral, entrando na igreja e prendendo Gabriel, Vasconcelos vacila, hesita e acaba fazendo um acordo com Mariana:

“Vasconcelos: Direi na capital da Província... que Gabriel morreu!”

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

Mariana: Diga que ele está vivo... mas guardado no silêncio dos mortos!

(Vasconcelos hesita, ligeiramente, depois caminha, desaparecendo entre as rochas. As mulheres correm, alegres, para Mariana.)” (p. 110).

O destino e o sacrifício de Mariana são, portanto, autoimpostos e não determinados por forças da ordem humana estabelecida. Mariana decide permanecer enterrada viva em Pedreira das Almas, ninguém lhe impôs esse destino. Seu destino parece se aproximar mais ao de Lavínia Mannon em *Mourning Becomes Electra* (*Electra enlutada*), escrita por Eugene O’Neill em 1931, do que ao de Antígona:

“Lavínia (Inflexivelmente):

Não se assuste. Não vou da maneira pela qual mamãe e Orin foram. Isso é escapar do castigo. E aí não ficou ninguém para me castigar. Eu sou a última dos Mannon. Tenho que me castigar a mim mesma! Viver aqui sozinha com os mortos será pior ato de justiça do que morte ou prisão! Nunca mais sairei e não verei mais ninguém! Conservarei as venezianas tão hermeticamente fechadas que nenhum raio de sol poderá por elas penetrar. Vou viver sozinha com os mortos, e guardar os segredos deles, e deixar que eles me persigam, até que a maldição seja resgatada e que ao último Mannon seja permitido morrer. (Com estranho e cruel sorriso de exultação maligna sobre os anos de autotortura) Sei que eles se encarregarão disso caso eu viva muito tempo! Cabe aos Mannon se castigarem a si mesmos por terem nascido!” (O’NEILL, 1970, p. 347).

Mourning Becomes Electra é uma trilogia de Eugene O’Neill (*The Homecoming, A volta ao lar, The Hunted, Os perseguidos* e *The Haunted, Os fantasmas*), baseada na *Oréstia* de Ésquilo. O’Neill traz a tragédia de Electra para os Estados Unidos do século XIX, ambientando-a no momento final da Guerra de Secessão. Assim como Electra, Lavínia (personagem central da trilogia de O’Neill) busca a ajuda de seu irmão para vingar a morte do pai, Ezra Mannon. Enquanto na tragédia grega Orestes assassina a mãe, em *Electra enlutada* o irmão, Orin, mata o amante da mãe, Christine, levando-a a cometer o suicídio.

A casa dos Mannon é descrita de modo semelhante à cidade de Pedreira das Almas, uma vez que ambas se associam a um túmulo: “Christine: (...) Cada vez que volto para aqui, depois de estar fora, mais cresce a minha impressão de que isto é um sepulcro! (...)” (idem, p. 56). Da mesma forma como Gabriel, Christine buscava abandonar a morbidez de seu

lar para viver com seu amante, Brant, em um local abençoado, onde seria possível esquecer o passado.

“Brant (Com amarga e desesperada nostalgia): Sim... as Ilhas Abençoadas... Talvez ainda possamos encontrar felicidade, e esquecer! (Então, estranhamente, como para si próprio) Posso vê-las, agora... tão próximas... e a um milhão de milhas de distância! A terra aquecida sob o luar, os ventos alísios sacudindo as palmas dos coqueiros, a arrebentação sobre a barra dos recifes entoando sua cantilena, como se fosse um acalanto! Sim! Existe paz ali, existe esquecimento para nós... se chegarmos a encontrar aquelas ilhas!” (idem, p. 227).

Brant e Christine não chegam às ilhas abençoadas, pois Brant é assassinado por Orin e Christine suicida-se. O ódio que permeia a casa dos Mannon (e seus crimes) aparece também como uma maldição de família, provém dos antepassados – como Gabriel acusava provir o de Urbana. Abe Mannon, avô de Lavínia, havia construído a casa da família com o ódio causado pelo ciúme, após expulsar de casa a empregada por quem havia se apaixonado, quando descobriu que ela estava grávida do irmão de Abe. Esse ódio passa aos membros da família como uma herança maldita, semelhante à praga a que se referia Drummond em seu poema “Os bens e o sangue”.

A casa dos Mannon, além de se caracterizar pelo ódio, é também marcada por uma decadência, como um ciclo que se encerra:

“Igualmente, a casa já não desfruta do caráter de palácio que emerge da terra e se alça aos céus, como signo de louvor e glória da família. Carrega em suas paredes a marca do tempo, e com elas, os rastros dos crimes. A memória desempenha o papel de mostrar, uma vez mais, a contradição

entre a altivez e a decaída, sendo que quanto mais se enaltece ou se eleva algo, mais significativa ou impactante parece ser sua queda” (ALVES e LEITE JR, 2015, p. 12).

As disputas entre liberais e conservadores norte-americanos na Guerra de Secessão foram o pano de fundo para que O’Neill retratasse a história de uma família que vive num ambiente decadente, cercada por mortes e crimes, buscando inutilmente livrar-se do ódio e da “praga” de seus antepassados. De forma semelhante, em *Pedreira das Almas*, Jorge Andrade utiliza as disputas entre liberais e conservadores, no fim do ciclo do ouro, como pano de fundo para contar a trajetória de uma família que vive em um ambiente decadente, cercado por mortes, buscando inutilmente livrar-se de seus antepassados.

Ainda que o contexto geral das duas peças seja semelhante, assim como o sacrifício autoimposto pelas duas personagens, Lavínia e Mariana (que terminam enterradas vivas em ambientes tomados pelos mortos), em *Electra enlutada*, Lavínia parece encerrar esse ciclo, uma vez que ela é a última Mannon, e, depois de sua morte, nada daquela família restará. Já em *Pedreira das Almas*, por mais que Mariana decida ficar em Pedreira, o ciclo não se encerra aí, mas renasce e se reproduz em *A moratória* e nas peças subsequentes.

Enquanto a motivação do encarceramento de Lavínia dentro de sua casa está clara na peça, pois ela havia arquitetado a morte de Brant e Christine, que acabou levando também o irmão Orin ao suicídio, a motivação de Mariana para o autossacrifício não é esclarecida pela personagem, está guardada em seu silêncio. No momento em que Mariana decide ficar, assistimos a uma cena em que Gonçalo, Graciana, Genoveva e Elisaura tentam conversar com Mariana, esperam dela um pronunciamento, mas ela permanece calada durante toda a cena. Apenas com a chegada de Gabriel, quando estão a sós, ela se pronuncia, mas sem esclarecer suas motivações e sem esperar uma compreensão.

“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.

Gabriel: Que compromissos?

Mariana: Tu, com o povo que agora tem o direito de partir. Eu... com os mortos de Pedreira. Eles precisam de mim! Sei que Pedreira não morrerá enquanto eu estiver aqui.

Gabriel: Não viverá. Nunca mais!

Mariana: Pertencemos a mundos diferentes!

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

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

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

Mariana: Não era ódio! Era amor, já disse. Pedreira não está em teu sangue, não podes compreender” (ANDRADE, 1970, p. 113).

Mariana não explicita quais compromissos a prendem em Pedreira. Assim como a mãe, parece lutar com seu silêncio. Sabe que Gabriel não pode compreendê-la, uma vez que Pedreira não está em seu sangue como está no dela. Há um silêncio em Mariana, há algo que ela compreende ou intui, mas que não encontra palavras para descrever.

Ao se “enterrar viva” no mundo dos mortos, Mariana busca abrir caminho para que Gabriel constitua a vida nova que buscava junto ao “povo” de Pedreira. “Mariana: Terás

tuas terras e tudo que elas representam” (p. 112). O que Mariana deixa guardado em seu silêncio não é propriamente a vida nova que se buscava nas terras do planalto. Não se configura aqui um silêncio como os dos heróis das tragédias gregas, em que o mundo novo que buscava se constituir era ainda negado pela comunidade e, de tal forma, ainda não podia ser expresso por meio da linguagem que pertencia à comunidade¹⁵. Em *Pedreira*, a vida futura é incansavelmente nomeada e sonhada ao longo de toda a ação, projetando para essa nova vida os aspectos edênicos já analisados. Esses sonhos e projeções, Gabriel não apenas compreende, como ele próprio descreve, de tal forma que convence o “povo” de Pedreira a segui-lo em busca desse futuro promissor.

O que Mariana silencia ao decidir permanecer em Pedreira não parece se relacionar com a vida e o futuro que se projetam nas terras do planalto, mas à morte e ao passado que a prendem àquele adro: “Mariana: Mais forte do que as promessas é a morte que nos liga à terra. Sinto tudo dentro do meu corpo, como se fizesse parte do meu sangue. As rochas... a igreja... o adro!” (p. 112).

O que Mariana silencia aqui é algo que já aparecia nela como uma dúvida em outros momentos da peça, quando Urbana não abençoa sua partida, por exemplo:

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

Mariana: Não te faria feliz, Gabriel.

Gabriel: Por que não?

¹⁵ Para Benjamin, o silêncio trágico e a própria tragédia são estruturas arcaicas que não encontram correspondentes na modernidade. “O trágico é um estágio preparatório da profecia. É um estado de coisas que se encontra apenas no plano da linguagem: trágicos são a palavra e o silêncio das épocas arcaicas, nos quais a voz profética ensaia os primeiros sons, o sofrimento e a morte quando libertam essa voz, e nunca o destino no conteúdo pragmático do seu enredo” (BENJAMIN, 2016, p. 121). Ao buscarmos compreender a tragicidade em *Pedreira das Almas*, estamos nos embasando na concepção de Peter Szondi a respeito do trágico (SZONDI, 2004).

Mariana: Levaria para a tuas terras, para ti, todo este ódio” (p. 87).

Mariana traz nesse momento um receio de que, partindo, levaria para as terras do planalto aquele passado do qual buscavam se desvencilhar. Mariana parece compreender a “praga” que lhe foi legada pelos antepassados, a sua maldição de família:

“Mariana: Porque da agonia de Martiniano brotou a imagem da terra distante... e todo o povo lutou e sofreu. Para o povo, a vida não era mais possível sem ti. Nosso sonho já não nos pertencia.

Gabriel: Sem ti e Martiniano... não será partir, Mariana.

Mariana: Ele morreu para que partisses... e vais partir, Gabriel. Levarás a única imagem de Martiniano. A outra pertence a Pedreira, é minha! Somente eu vi! Depois disso... a vida não é mais livre” (p. 114).

Numa espécie de revelação, da imagem de Martiniano, brota a da terra do planalto, e há ainda uma outra imagem que pertence apenas à Pedreira e Mariana, uma imagem que revela algo sobre o destino daquelas terras e também sobre suas relações de sangue, uma vez que a personagem diz sentir tudo correndo dentro de si como parte de sua corrente sanguínea. Mariana não esclarece essa revelação; há pausas ou interrupções de pensamento em todos os momentos que vai pronunciar o que viu. Sua permanência em *Pedreira* parece mais uma tentativa de fuga de um destino do que uma punição, como buscava Lavínia Mannon.

No entanto, o destino que busca evitar, tragicamente, acaba se constituindo em *A moratória*. Como dizia Antonio Candido, “dessa paragem redentora brotará o malogro final d’*A Moratória*” (CANDIDO, 1958, p. 8). A esclerose da velhice que surge nessas terras novas aparece como destino trágico inevitável, apresentado à Mariana na imagem de seu irmão morto.

Ao tratar da figura de Antígona em seu romance *Labirinto*, Jorge Andrade diz:

“Os tempos são outros: não é enterrar que importa, servindo aos deuses; mas servir aos vivos ficando expostos. (...) Nem o incenso das igrejas, o perfume das flores, ou a brisa do mar, conseguem fazer esquecer, por um segundo, a presença da decomposição. É como se ela pertencesse à alma da cidade, saindo dos alicerces, paredes; brotando do chão. (...) O terrível mau cheiro não vem tanto dos corpos dos mulatos mortos, quanto do sistema colonial em decomposição” (ANDRADE, 2009, p. 64).

Ao atribuir o mau cheiro da decomposição não apenas a um cadáver insepulto, mas a todo um sistema econômico e político, o destino trágico que é revelado à Mariana através da putrefação de seu irmão parece ganhar contornos mais nítidos. O que a imagem de seu irmão morto, assassinado pelos soldados – representantes da ordem, a que sua família se submetia –, parece revelar à Mariana é que o mundo a que ela pertence e que corre em seu sangue, legado pelos seus antepassados, é o mundo em que o processo de dominação transforma vida em morte. Ao chegarem em Pedreira, seus ancestrais passaram a transformar a terra em pedra na exploração do ouro, deixando a seus descendentes não a terra da qual brotava o minério, mas a pedra estéril. Martiniano, ao tentar escapar da praga de sua família, é assassinado, mostrando que não é possível fugir ao seu destino.

Ao se ver impregnada por esse processo de dominação, fadada a transformar vida em morte – conforme a tradição ou maldição de sua família –, Mariana percebe que não pode acompanhar Gabriel sem levar consigo o passado com o qual queriam romper.

3.1.3 O trágico em Pedreira

Diferentemente de *Antígona*, a tragicidade de *Pedreira* não está no embate entre as leis humanas e leis divinas, representadas pelas figuras de Antígona e Creonte na tragédia ateniense. Tampouco o sacrifício de Mariana pode ser compreendido como o de Antígona, uma vez que este é atravessado por um dever já excessivamente racionalizado (BENJAMIN, 2016, p. 116). Vasconcelos, já vimos, abandona sua função de cumpridor da ordem e das leis humanas e deixa a cidade sem cumprir as determinações dadas pelo imperador.

Compreende-se então o trágico como a “unidade de salvação e aniquilamento”:

“Pois não é o aniquilamento que é trágico, mas o fato de a salvação tornar-se aniquilamento; não é no declínio do herói que se cumpre a tragicidade, mas no fato de o homem sucumbir no caminho que tomou justamente para fugir da ruína” (SZONDI, 2004, p. 89).

Mariana, ao tomar conhecimento do destino das terras do planalto, sabendo que a “vida nova” estaria impregnada de destruição, busca uma atitude para impedir que isso ocorra e para que Gabriel possa ter suas terras “e tudo que elas representam” (p. 112). Reconhecendo-se impregnada por sua praga familiar, que ela sente dentro de seu corpo, correndo em suas veias, Mariana percebe que, acompanhando Gabriel, levaria com ela o passado com o qual queriam romper. No entanto, como vemos nos fragmentos de *Sesmaria do Rosário*, a lembrança de Mariana e o sofrimento por tê-la deixado fazem com que Gabriel não se liberte do passado, nem dos processos de dominação e destruição ligados a este. A tragicidade de *Pedreira das Almas* está na atitude de Mariana: sua ação para impedir que o sofrimento vá com Gabriel faz com que este vá sofrendo.

É a tentativa de rompimento com o passado e tudo o que ele representa que confere à *Pedreira* sua tragicidade, que só pode ser observada em sua completude ao se levar em consideração as demais peças do ciclo. O trágico em *Pedreira* remete a algo fora de *Pedreira* e fora, portanto, da ação dessa peça isoladamente. Assistimos, ao longo do ciclo de peças, ao aniquilamento do futuro na busca pelo futuro: “Subimos para a queda” (SZONDI, 2004, p. 120).

Em *Pedreira*, a despeito de todo o discurso progressista dos homens e de todo o seu desejo de mudança, progresso e desvinculação das estruturas retrógradas, o passado e a morte insistem em permanecer como um morto-vivo, um corpo insepulto que assombra os vivos e os impede de alcançar o futuro livre com que sonharam. E, nesse ponto, há semelhanças com *Antígona*, ainda que o conflito se estabeleça de outra maneira. Peter Szondi, ao retomar a interpretação de Kierkegaard sobre a melancolia, diz: “Kierkegaard interpretava a sua própria melancolia a partir da imagem da melancolia de Antígona, cujo sentido dialético está precisamente em que a libertação daquilo que traz a morte acaba por causá-la” (SZONDI, 2004, p. 62).

Também em *Pedreira*, a tentativa de libertação do mundo dos mortos acaba causando seu retorno. É, portanto, na dinâmica dos tempos, na busca pelo futuro que traz a reposição do passado, que se encontram os aspectos trágicos de *Pedreira*. Ao final da peça, Gabriel, já intuindo aquilo que Mariana silencia, diz consigo mesmo: “O passado é um monstro... que nos acompanha para onde vamos!” (p. 114).

O passado não aparece aqui na esfera do conjunto de experiências vividas, mas como “um monstro”. Assume, para Gabriel, o papel de uma espécie de entidade mítica, um monstro mitológico que acompanha tragicamente os caminhos que haviam sido traçados para escapar de suas garras. É interessante aqui retomar a crítica de Ruggero Jacobbi, que percebe em *Pedreira* a rejeição de um mundo mítico, situado num passado absoluto, pelo

capitalismo. O que percebemos aqui é justamente a tentativa de libertação desse mundo mítico, que não está apenas situado num passado absoluto, mas é o próprio passado, aparecendo figurativamente na peça como a morte e tudo que se liga a ela: ruínas, lápides e covas.

Retomando os versos de Drummond em “Os bens e o sangue”, vemos uma ideia semelhante à desse destino do qual Gabriel não consegue escapar, quando os antepassados declaravam ao eu-lírico: “Pois carecia que um de nós nos recusasse/ para melhor servir-nos (...)”. Também para Gabriel recusar seus antepassados foi uma maneira de servir a eles, fazendo com que permanecessem vivos. Vagner Camilo, analisando os aspectos trágicos do poema de Drummond, afirma:

“Na medida em que tudo foi tal como quiseram os antepassados; em que a recusa acabou sendo um modo de melhor servi-los, desmerece e anula-se por completo toda e qualquer tentativa de afirmação de independência, de autonomia e de poder de decisão do fazendeiro do ar em relação ao clã e seus valores, mesmo quando se acreditava mais afastado deles, ao conceber a utopia de uma nova ordem social que era justamente a oposição e a negação da encarnada por eles. Ora, é só no momento em que fracassa a utopia dessa nova ordem social, que se pode compreender o desmerecimento e a nulidade de toda tentativa de afirmação de independência do eu drummondiano! Daí o sentimento de retrocesso e sujeição ao passado (não mera identificação, conforme vimos com Silvano Santiago) vivenciada como fatalidade, naturalizada em destino, maldição, tara congênita” (CAMILO, 1999, p. 217-218).

Também Gabriel fracassa ao buscar sua utopia de nova ordem social, fracasso este também experienciado como fatalidade na construção de um destino trágico traçado pelo ciclo de peças.

Retomando a fortuna crítica exposta anteriormente, vemos que muitos dos críticos viam em *Pedreira das Almas* uma tragédia moderna. Já reconhecidos os aspectos trágicos da obra, podemos voltar a esse ponto. Para Raymond Williams:

“Quando se chega a essa derradeira divisão entre sociedade e indivíduo, no entanto, deve-se saber que a afirmação de uma crença em qualquer uma dessas instâncias é irrelevante. O que aconteceu, de fato, foi uma perda da crença em ambas, e essa é a nossa maneira de falar de uma perda da crença na totalidade da experiência da vida, como homens e mulheres podem vivê-la. Essa é certamente a mais profunda e mais característica forma de tragédia em nosso século” (WILLIAMS, 2002, p. 182).

Se a crença no individualismo e a elevação do indivíduo como elemento totalizante de uma obra levaram ao expressionismo, enquanto no naturalismo o elemento totalizante era o *milieu* que determinava o comportamento dos indivíduos, então a perda de crença nesses dois elementos levou à elaboração de uma tragédia moderna, onde se estruturava uma tensão entre indivíduo e sociedade.

Uma vez que os conflitos humanos em *Pedreira* se resolvem pelo *conchavo*, não parece haver nessa peça uma verdadeira tensão entre indivíduo e sociedade. As tensões que surgem, já vimos, vão sendo dissolvidas ou abandonadas. O elemento totalizante da peça não é a tensão entre indivíduo e sociedade, mas tampouco é o próprio indivíduo ou a sociedade como um todo.

Em *Pedreira das Almas*, compreendida dentro do ciclo de peças, há um elemento totalizante: a reposição do passado na busca pelo progresso. No entanto, esse aspecto totalizante assume o papel do mito, como um movimento natural que submete as ações humanas às suas leis (nada do que Mariana ou Gabriel fizessem parece capaz de alterar essa dinâmica dos tempos, que aparece como superior às suas forças). Algo que está além do indivíduo, do *milieu* ou da sociedade, mas também está além da tensão entre esses elementos.

Portanto, não se observa o procedimento moderno, apontado por Williams, da perda de crença no elemento individualizante ou no totalizante, mas a elevação do elemento totalizante a algo para além da própria sociedade. Algo sobre o qual a ação humana, mesmo ao tentar transgredir sua ordem, não consegue modificar, reencontrando-o tragicamente. O elemento totalizante nessa obra aparece em sua forma mítica, mais próxima das antigas tragédias gregas do que das modernas, ainda que não configure uma tragédia clássica. A transformação da busca pelo progresso e do consequente retorno ao atraso em mito coloca o progresso como algo inalcançável nesse tempo cíclico, e as ações humanas para atingi-lo terminam tragicamente chegando ao seu contrário.

Pedreira das Almas, portanto, não parece se aproximar de uma tragédia moderna como apontavam alguns críticos. Não apresenta a tensão entre indivíduo e sociedade e, por essa mesma razão, não parece apresentar as “ideias modernas” que foram apontadas pela crítica de 1958 no jornal *O Estado de S. Paulo*. Também não vemos aqui uma condensação de uma esfera política com uma esfera psicológica, como analisava Jefferson Del Rios. As esferas políticas e psicológicas estão submetidas a esse processo maior da dinâmica dos tempos que traz o monstro do passado, arruinando todas as perspectivas de futuro.

3.1.4 Ouro, pedra e terra

Ao observarmos mais detidamente o cenário da peça, podemos perceber alguns símbolos¹⁶ importantes, que aparecem de maneira recorrente também nas falas dos personagens: o ouro, a terra e a pedra.

O ouro pode ser compreendido, num primeiro momento, como símbolo de riqueza; mas, principalmente numa região como Minas Gerais em 1842, vemos que, mais do que isso, o ouro é tido como símbolo do trabalho. Em texto de Luc Durtain de 1932, reunido por Carlos Drummond de Andrade no volume “Minas Gerais”, da coleção *Brasil, terra e alma*, lemos:

“Segurei uma dessa barras [de ouro], que são de 28 quilos. Cada uma representa o labor de 4.300 homens, durante três dias. 12.900 diárias de trabalho, sem contar as somas empregadas nos edifícios e nas máquinas. O pedaço de metal tem a forma de um cubo amarelo-claro e as dimensões de um tijolo. Incrivelmente pesado. Tão pesado que, ao peso material, parece ajuntar-se outro, misteriosamente. Todas as revelhas verdades sobre o magnífico esforço do homem, os absurdos e as injustiças que o gravam, fervem no vosso coração, quando sopesais uma dessas barras trágicas” (ANDRADE, 1967, p. 26).

Luc Durtain traz nessa passagem a dimensão da quantidade de trabalho representada por cada barra de ouro e, para além do “magnífico esforço do homem”, também toda uma esfera de injustiça e absurdos que essa barra nos revela. Dado o processo de exploração

¹⁶ Símbolo aqui é compreendido segundo o exposto por Rubens Rodrigues Torres Filho em “O simbólico em Schelling”, em que afirma que “a operação simbólica é um processo de revelação, que torna visível, e não um mecanismo de disfarce ou travestimento” (TORRES FILHO, 1987, p. 154).

do ouro em Minas Gerais – que utilizou abundante mão de obra escrava e cuja riqueza gerada era enviada para fora do país –, não se pode destituir da imagem desse metal toda a imagem de dominação e exploração destrutiva¹⁷ por trás dela.

O ouro, portanto, aparece como símbolo do trabalho, da dominação e das injustiças, que perpassam o processo de sua exploração. Retomando *Pedreira das Almas*, vimos que foi com o ouro que se construiu a glória da cidade de Pedreira. Era o ouro a possibilidade de trabalho que se esgotou nessa região. Por ser símbolo de trabalho, nessa peça, torna-se também símbolo de vida. Ao sonhar com a perspectiva de vida no planalto, o “povo” que sai da igreja se pergunta se naquelas terras haverá minas. O ouro aparece no cenário impregnado nas ruínas da cidade e também nas projeções de vida futura, mostrando que a dominação e a exploração – ligadas à imagem do ouro – estão presentes não apenas nas ruínas da cidade, mas também nas ideias de futuro.

A busca pelo ouro e a exploração desse minério são retomadas por padre Gonçalo em seu diálogo com Urbana: “Gonçalo: Cobriram os vales de cascalho... sonhavam apenas com ouro!” (p. 83). Sua lembrança recupera uma outra imagem importante, presente no cenário e no próprio nome da cidade, a pedra. As pedras aparecem nas lápides tumulares, nas rochas que fecham o largo e nas grutas, que, se antes forneciam o ouro e a possibilidade de trabalho, hoje revelam apenas a aridez do solo e a impossibilidade de trabalho. As pedras estão, nesse cenário, diretamente ligadas à ruína e à morte. Mas, retomando a fala do padre Gonçalo, há uma outra perspectiva dessa imagem que é importante para a análise: a pedra aparece como resíduo da exploração do ouro, pois, no

¹⁷ “A indústria mineradora no Brasil nunca foi além, na verdade, desta aventura passageira que mal tocava um ponto para abandoná-lo logo em seguida e passar adiante. E é esta a causa principal por que, apesar da riqueza relativamente avultada que produziu, drenada aliás para fora do país, deixou tão poucos vestígios, a não ser a prodigiosa destruição de recursos naturais que semeou pelos distritos mineradores, e que ainda hoje fere a vista do observador (...)” (PRADO JR., 2011, p. 179).

processo de mineração, cobre-se o vale de pedras. O resíduo é fundamental para a análise do poema de Drummond “Os bens e o sangue”:

“Há, com efeito, em ‘Os bens e o sangue’, a sutil menção a uma poética.

A poesia é, nesse poema, caracterizada como uma expressão

‘que se furta e se expande à maneira de um lago de pez e resíduos’

uma poesia que se faz daquilo que resta, poesia destilada ao longo dos anos e que permanece, quando o líquido que a originou se esvaiu

(BISCHOF, 2005, p. 85).

Para a análise de Betina Bischof, o modo de fazer poesia de Drummond se dá a partir dos restos, conservando ainda resquícios daquela realidade que se esvai, mas que permanece na forma do resíduo que sobra e traz em si o resumo daquilo que foi. A pedra na peça de Jorge Andrade pode ser entendida não apenas como símbolo da morte, mas também como resíduo da mineração, aquilo que permanece depois de terminado o processo de exploração. Como resíduo, as pedras guardam ainda vestígios desse movimento de dominação e exploração e evidenciam a destruição por trás desse transcurso.

“Aqui [“Ausência de Rodrigo”], de fato, a poesia se expande (tal como lemos em “Os bens e o sangue”) à maneira de pez e resíduos – como se ela se articulasse, em sua própria forma, para estar apta à sondagem dos tons ensombreados do presente, que encontram no resíduo de um lado o resumo daquilo que sofreu a derrocada (sendo com isso uma imagem cifrada da história ali contida) e de outro uma reflexão sobre o presente – resultado direto (e portanto também negativo) daquele esfacelamento”

(BISCHOF, 2005, p. 101).

A pedra, portanto, revela uma incapacidade de superação de um processo exploratório, como uma imagem cifrada do processo histórico do qual fez parte. Por outro lado, propicia também uma reflexão que se expande para o presente, resultado desse processo de exploração e dissolução. Assim como não é possível abandonar o “monstro” do passado, a pedra permanecerá como resíduo da exploração, guardando os vestígios de seus abusos e de sua destruição, abortando qualquer perspectiva de um futuro redentor. E sua imagem e análise servirão também para pensar o presente e o próprio processo de modernização da sociedade e do teatro, como será analisado no próximo capítulo.

A última das imagens que tem forte presença no cenário, a terra, aparece de maneira ambígua, ora se referindo às terras legadas pelos antepassados de Pedreira, ora às terras devolutas que os esperam no planalto. As de Pedreira, inférteis, são as terras já cobertas de cascalhos, os resíduos do processo de mineração. Essa terra de Pedreira, portanto, já sofreu um processo de transformação na exploração do ouro. Por outro lado, as terras do planalto são terras ainda inexploradas e ainda férteis.

A terra aparece na peça como solução para a vida – na possibilidade de gerar trabalho para os homens empobrecidos –, mas também como solução para a morte – com a terra podem enterrar seus mortos. Enquanto o ouro traz uma dimensão de vida, e a pedra, uma dimensão da morte, a terra parece condensar essas duas imagens, uma vez que ao mesmo tempo que gera a vida, dá também descanso aos mortos. No entanto, as três imagens, ouro, pedra e terra, representam simbolicamente algo em comum: o processo de exploração e dominação. Se o ouro era o objetivo desse processo, e a pedra, o seu resíduo, a terra é o meio pelo qual ele se dá.

Para uma maior clareza da noção de exploração da terra aqui expressa, retomaremos o poema “Os bens e o sangue” de Drummond. O poema se inicia com um contrato de venda das terras da família:

“I
 Às duas horas da tarde deste nove de agosto de 1847
 nesta fazenda do Tanque e em dez outras casas de rei, q não de valete,
 em Itabira Ferros Guanhões Cocais Joanésia Capão
 diante do estrume em q se movem nossos escravos, e da viração
 perfumada dos cafezais q trança na palma dos coqueiros
 fiéis servidores de nossa paisagem e de nossos fins primeiros,
 deliberamos vender, como de fato vendemos, cedendo posse jus e domínio
 e abrangendo desde os engenhos de secar areia até o ouro mais fino,
 nossas lavras mto. nossas por herança de nossos pais e sogros bem-
 [amados
 q dormem na paz de Deus entre santas e santos martirizados.
 (...) (ANDRADE, 2012, p. 76).

Segundo a análise de Alexandre Pilati, nesse contrato de compra e venda, Drummond coloca os escravos, os cafezais e os coqueiros como fiéis servidores do “nosso fim primeiro”, que não é outro senão a acumulação do capital (PILATI, 2008, p. 3). Aqui a terra – tanto aquela das lavras esgotadas que estão sendo vendidas, como aquelas dos cafezais que se vislumbram na “viração perfumada” como novo empreendimento – se apresenta como fiéis servidores do lucro: “q trocar é nosso fraco e lucrar é nosso forte” (ANDRADE, 2012, p. 76). A terra, no poema, aparece como mercadoria que se vende ou se troca para a obtenção do “fim primeiro”, o lucro.

Em *Pedreira das Almas*, tratando do mesmo momento histórico do fim da mineração e início da exploração do café, a terra também vai adquirir a noção de mercadoria. As terras de Pedreira perdem o seu valor no momento em que a exploração do ouro não é mais possível. Ainda que para Urbana as terras possúissem um valor aristocrático, por terem sido legadas pelos antepassados, o valor de mercadoria estava esgotado, uma vez que elas

não interessavam mais para a venda ou troca. Nas terras de Pedreira não se operou a trapaça do contrato de venda a que Drummond alude, e, portanto, elas já não possuem valor algum. É preciso abandoná-las na procura de outras que ainda se possam explorar e gerar lucro.

A transformação de trabalho e terra em mercadoria é explorada por Karl Polanyi. Na medida em que nem o trabalho, nem a terra são produzidos para que sejam vendidos, nenhum deles é de fato uma mercadoria; no entanto, ambos são comprados e vendidos no mercado, o que os transforma em “mercadorias fictícias”.

“Mas o trabalho e a terra não são outra coisa senão os próprios seres humanos em que cada sociedade consiste e as condições ambientes naturais que acompanham a sua existência. Incluí-los no mecanismo do mercado significa subordinar a substância própria da sociedade às leis do mercado” (POLANYI, 2021, p. 214).

O caráter submisso da terra e do homem às leis de mercado, no contexto brasileiro de mineração e da grande lavoura, corresponde também a um processo de dominação que vem de fora. Nem a mineração, nem o cultivo do café nas grandes lavouras foram atividades econômicas que correspondessem a uma necessidade própria da sociedade brasileira:

“Ambas [mineração e grande lavoura] se destinam à exploração de produtos que têm por objeto unicamente a exportação, em função da qual se organiza e mantém a exploração; são atividades que se desenvolvem à margem das necessidades próprias da sociedade brasileira. Donde seu caráter precário no que diz respeito aos interesses fundamentais dessa

última, sua impropriedade como base econômica e de vida para a coletividade humana que nelas se apoia” (PRADO JR., 2011, p. 177).

Retomando as imagens analisadas até o momento, vemos que a exploração das terras de Pedreira foram transformando a vida (o ouro) em morte (pedra): “Desde que nossa montanha passou de sesmaria do ouro a pedra para os mortos” (p. 109). Essa imagem concentra a impropriedade como base de vida, a que Prado Jr. se refere. Cada um desses símbolos, terra, ouro e pedra, trazem consigo parte dessa impropriedade que neles se impregnou durante o processo de mineração.

Essa impropriedade não será abandonada nas terras de Pedreira; ela permanecerá no processo de exploração do café, no sistema de grandes lavouras, como aquele “monstro” do passado que nos acompanha para onde vamos.

“Se vamos à essência da nossa formação, veremos que na realidade nos constituímos para fornecer açúcar, tabaco, alguns outros gêneros; mais tarde ouro e diamantes; depois, algodão, e em seguida café, para o comércio europeu. Nada mais que isso. É com tal objetivo, objetivo exterior, voltado para fora do país e sem atenção a considerações que não fossem do interesse daquele comércio, que se organizarão a sociedade e a economia brasileiras” (PRADO JR., 2011, p. 29).

Enquanto nas tragédias vemos a submissão do homem às leis da natureza, o que vemos em *Pedreira*, e de forma geral na própria experiência brasileira, é uma submissão do homem e da própria natureza às leis do mercado externo. Os aspectos trágicos de *Pedreira das Almas* se adequam, dessa maneira, à matéria que ali se representa.

3.2 Traços épicos

3.2.1 Aspectos não dramáticos em *Pedreira*

O drama, compreendido como “partindo unicamente da reprodução da relação entre homens” (SZONDI, 2011, p. 23), pressupõe o diálogo como expressão linguística desse mundo inter-humano. O diálogo é o veículo da ação pautada no conflito de vontades. Segundo Peter Szondi, o drama é primário, e por essa razão, encerra-se em si mesmo, não fazendo referência a nada que está fora dele. Seu tempo é o presente: “No drama, a passagem do tempo é uma sequência absoluta de presentes” (SZONDI, 2011, p. 27).

Retomando aspectos formais já apontados nos capítulos anteriores, podemos observar que *Pedreira das Almas* possui muitas estruturas não dramáticas. O conchavo, amenizando e suprimindo conflitos, faz com que a ação não se pautem no conflito de vontades, como é próprio ao drama. O tempo de *Pedreira*, que se configura como uma suspensão do tempo, não constituindo o momento presente, também traz essa dimensão não dramática à peça. Por último, a configuração de um ciclo de peças faz com que constantemente haja referências a personagens e situações que estão fora da ação representada em cena – em outras palavras, tal recurso retira desse espaço seu caráter primário.

Essas características não dramáticas trazem à *Pedreira* um andamento que lhe é próprio, em que não há uma evolução dramática da ação. A tensão que envolveria a peça, a dúvida acerca de Gabriel conseguir ou não guiar o “povo” às novas terras, é dissolvida pelo fato de o espectador, conhecendo o ciclo, saber que Gabriel se instala nas terras do planalto, e de que seu neto, Joaquim, as perderá em *A moratória*. O que se passa, portanto, parece

um grande comentário dos termos em que se deu essa passagem do ciclo do ouro ao ciclo do café.

3.2.2 O coro e os cantos

Os aspectos não dramáticos foram indicados por Jacobbi ao identificar na peça uma estrutura de oratório trágico. Apesar de as mudanças de versões, expostas anteriormente, interferirem nessa identificação de traços de oratório, muito desta parece se manter na versão de 1970, principalmente ao considerarmos a figura do coro. Sobre a estrutura dos oratórios de Bach, Makus Rathey afirma: *“The result, however, is not dramatic but instead, the mere juxtaposition of the two groups of speakers lack dramatic and dialogical qualities”* (RATHEY, 2016, p. 103).¹⁸

Em muitos momentos, *Pedreira das Almas* tem essa estrutura, em que grupos opostos, por não entrarem em conflito explícito, carecem de qualidades dramáticas. Do mesmo modo, suas falas não levam a uma situação diferente da anteriormente dada. Um momento em que isso se evidencia é quando o “povo” sai da igreja, no primeiro ato, e há uma sobreposição de falas opostas, enquanto os integrantes do coro correm de um lado para outro do cenário. As oposições se sobrepõem nessa cena, e não há propriamente um diálogo entre dois grupos, uma vez que as falas não apresentam ligação direta umas com as outras, mas se apresentam de maneira solta e misturada:

“Povo: Gabriel! Quem chegou? Gabriel! Quem foi que chegou? É Gabriel?”

¹⁸ Tradução sugerida: “O resultado, no entanto, não é dramático, ao invés disso, é a justaposição de dois grupos de falantes, sem qualidades dramáticas ou dialógicas”.

Gabriel voltou.

Vamos partir. Não deviam falar.

Precisamos só de Gabriel.

Por que terras cansadas?

Se não forem nós iremos.

É uma impiedade (...)” (ANDRADE, 1970, p. 79).

O tom de oratório, observado por Jacobbi, se deve não apenas à justaposição de grupos opostos em que não há propriamente dramaticidade, mas também à apresentação de uma espécie de narrativa mítica. Nos oratórios havia a exposição de um episódio bíblico, em que se parafraseava a narrativa cristã em versos cantados. Analisamos anteriormente as projeções edênicas das terras do planalto paulista retratadas na peça, que fazem referência direta a uma narrativa bíblica. Apesar de vermos que em *Pedreira* o discurso religioso mescla-se aos valores mundanos da exploração de riquezas que se pretende nesse paraíso terreal buscado, há, por trás das ações retratadas na peça, uma referência direta à narrativa bíblica dos jardins do Éden. Advém também daí o tom de oratório que pode ser atribuído à peça.¹⁹

Nos oratórios de Bach, a paráfrase bíblica era combinada a uma poesia reflexiva (RATHEY, 2016, p. 85), trazendo dessa forma uma espécie de comentário a respeito do episódio narrado. Pensando sobre essa estrutura, observaremos os versos entoados em

¹⁹ A forma do oratório foi explorada também por Brecht, na peça *A decisão*. “*The Brecht-Eisler work adapts elements of the Christian Passion, but reverses its content: the suffering and mortal sacrifice are not heroic but simply wrong, the result of incorrect political behavior. The final scene quotes from the Passion story as the Young Comrade consents to his execution by the agitators. In the context of his behavior his death was necessary, yet it could have been avoided by correct political behavior*” (SMITHER, 2000, p. 644). Enquanto Brecht utilizava o oratório de Bach para inverter seu sentido, Jorge Andrade utiliza-se da narrativa bíblica para mostrar como, no processo de formação brasileiro, os valores religiosos mesclavam-se aos valores mundanos sem que entrassem em contradição.

coro em *Pedreira das Almas*. Esses versos do coro foram reduzidos nas versões mais recentes e aparecem em três momentos distintos: no início na peça, ao final do primeiro ato e no término do segundo ato, finalizando a ação. Temos, portanto, cantos no início, no meio e no fim de *Pedreira*, formando uma disposição simétrica no interior da peça.

O primeiro cântico, entoado de dentro da igreja, enquanto Mariana percorre calada o cenário, é o canto à Santa Marta, em referência à personagem Marta, que compõe o ciclo de peças:

“Santa Marta quando andava no mundo!

Onde ela passava

Os homens diziam:

Onde ela passava

Os homens diziam:

Deixai as águas mais claras

Senhora tão bela!

Deixai as águas mais claras

Senhora tão bela!” (p. 76).

Retomando a figura que a personagem Marta representa no ciclo como um todo e na peça *Pedreira das Almas* particularmente, vemos que é ela a responsável por trazer as ideias de esperança e liberdade futuras e abandono do passado. Esse canto inicial apresenta esse pedido dos “homens”, que podemos compreender como o “povo” representado na peça, para que Marta deixe as “águas mais claras”. A entoação desse canto já torna nítida a esperança de um futuro menos turvo e nebuloso, com as ideias que Marta trouxe a Gabriel: “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!” (p. 76).

Se o primeiro ato se inicia com essa esperança de futuro com “águas mais claras”, ele se encerra no canto de lamento à morte de Martiniano: “Criai em mim, ó Deus, um coração imaculado,/ Renovai no meu íntimo o espírito de firmeza!” (p. 97).

A rubrica que antecede esse canto o caracteriza como uma “súplica cheia de desafio”. Há aqui uma queda, Martiniano morreu, e o “povo” suplica a Deus para que crie, pois não há, um coração imaculado, e que renove, pois se perdeu, o espírito de firmeza. Se no início havia esperança, na parte central da peça, o “povo” clama, perdido, por uma renovação ou pela criação de algo que já não existe.

Ao término do ato final, a esperança está de volta, e, partindo de Pedreira, o “povo” canta: “Os campos se revestem de rebanhos!/ Os vales se cobrem de cereais!/ Cantam e exultam à porfia!” (p. 115).

O “povo” termina exaltando a perseverança e projetando os frutos que colherá no futuro – que se busca ao partir de Pedreira. Ao distribuir simetricamente três cantos ao longo da peça, cria-se uma estrutura cíclica, que se inicia com a esperança de um futuro, se desenvolve na queda e na perda de firmeza, e termina retomando o ponto de partida, na esperança e projeção da vida futura.

Aquilo que se canta nos versos não faz propriamente uma reflexão sobre o episódio que se apresenta. Em *Antígona*, assim como em muitas das tragédias clássicas, vemos o coro funcionando como um grande comentário sobre as ações postas em cena ou mesmo como um julgamento dos personagens e suas ações. O conteúdo expresso pelo coro em *Pedreira*, portanto, diferencia-se do papel desempenhado nas tragédias gregas.

“A tragédia e a comédia gregas conservaram sempre o coro, conquanto a sua função pouco a pouco se reduzisse. No coro, por mais que se lhe atribuam funções dramáticas, prepondera certo cunho fortemente

expressivo (lírico) e épico (narrativo). Através do coro parece manifestar-se, de algum modo, o ‘autor’, interrompendo o diálogo dos personagens e a ação dramática, já que em geral não lhe cabem funções ativas, mas apenas contemplativas, de comentário e reflexão. No fluxo da ação costuma introduzir certo momento estático, parado (ROSENFELD, 1965, p. 29-30).

O coro cantado em *Pedreira das Almas* dá forma ao estado de espírito do “povo” representado na peça. Não comenta as ações de Gabriel, Urbana ou Mariana, nem julga os personagens. Sua função é mostrar as inclinações do “povo”, ora movido pela esperança, ora perdidos e destituídos de sua firmeza. No entanto, apesar de seu conteúdo não fazer uma reflexão épica sobre os acontecimentos, a disposição cíclica em que os cantos são postos na peça realiza uma espécie de comentário sobre aquilo que se expõe: as ações voltam ao seu ponto de partida, a esperança de futuro culmina na reposição do passado.

Há, por trás dessa estrutura, uma análise do episódio histórico que se apresenta em cena. Ao trazer essa compreensão sobre a realidade histórica retratada, a ação não se revela por si só, como no drama, mas através de um olhar que a analisa, como o narrador em um romance.

3.2.3 Aproximações com o épico

“Os seus [personagens] são sempre indivíduos colocados numa linha perigosa, em equilíbrio instável entre o que foram e o que não são mais, angustiados por essa condição de desequilíbrio que cria tensões

dramáticas, ambientes densamente carregados de tragédia, atmosferas opressivas, em que o irremediável anda solto. Os seus heróis são de decadência e de transição, tipos desorganizados pelo choque entre um passado e um presente divorciados do futuro” (CANDIDO, 1992, p. 61).

A crítica acima poderia com perfeição ser aplicada aos personagens de Jorge Andrade, no entanto, Antonio Candido está se referindo aos romances de José Lins do Rego. Tanto o dramaturgo como o romancista abordavam em suas obras tempos de decadência, o fim de uma era e o início de outra. Por isso seus personagens em desequilíbrio e os ambientes opressores e trágicos. Gilda de Mello e Souza já abordava a semelhança de temas e a diferença de forma entre Jorge Andrade e José Lins do Rego em seu artigo “Teatro ao Sul”:

“Com efeito, quase ao mesmo tempo em que Gilberto Freyre publicava Casa-grande e senzala, surgia no Nordeste o nosso romance moderno, revelando-nos na ficção a decadência da sociedade patriarcal ligada à cultura do açúcar e do cacau. O mesmo, no entanto, não aconteceu no Sul. A derrocada de 29 não condicionou o aparecimento do romance do café e, fora uma ou outra tentativa pouco feliz, a tomada de consciência da crise através da literatura só começa a efetuar-se agora, tardiamente, e num gênero como o teatro, muito pouco vinculado à nossa tradição artística” (SOUZA, 2009, p. 131 e 132).

Ao buscar explicar esse fenômeno, Gilda de Mello e Souza atribui à rapidez da urbanização a dificuldade de acompanhar com lucidez o desaparecimento de um mundo, diferentemente do que havia acontecido à decadência da sociedade do açúcar, em que os remanescentes dessa estrutura recriavam nos romances seu mundo perdido, dada a lentidão do processo de queda dessa sociedade. A autora reconhece também a

complexidade da experiência da queda da sociedade do café em meio à ascensão do imigrante e ao crescimento acelerado das cidades, afirmando que uma realidade de tantas facetas não seria facilmente retratada através da tradição linear do romance brasileiro.

Sem dúvida, há diferenças significativas entre a decadência do açúcar no Norte e a decadência do café no Sul. A complexidade do processo de modernização e urbanização que acompanhou a decadência do café compõe uma experiência que, de fato, não poderia ser posta na mesma estrutura romanesca em que foi retratada a decadência da sociedade açucareira. No entanto, Antonio Candido já apontava as tensões dramáticas e o ambiente trágico dos romances de José Lins do Rego, que já traziam uma tendência dramática aos romances da decadência do mundo do açúcar.

Em *Pedreira das Almas*, não é retratada a decadência da sociedade cafeeira, mas o fim da era o ouro, antes do auge da exploração do café e muito antes da urbanização acelerada. Ainda assim, é possível reconhecer nos personagens em desestruturação a tensão dramática que Candido observava nos personagens de José Lins do Rego, assim como o ambiente trágico e opressivo. O interessante é observar que o ambiente de decadência e reestruturação da sociedade brasileira em *Pedreira das Almas* dissolve as tensões dramáticas, e as ações não são pautadas pelo presente – como seria próprio ao drama –, mas estruturadas entre o passado e o futuro.

A maior parte das ações que levam os moradores de Pedreira a abandonarem a cidade já aconteceu, antes do início da peça; grande parte dos acontecimentos nos é narrada e não representada através de ações presentes. É através das descrições de Urbana e Gabriel que temos contato com os feitos dos antepassados de Pedreira, que lhes legaram aquelas terras e que transformaram o ouro em pedra. Para Urbana foram feitos grandiosos; para Gabriel, opressores.

É através da recordação desses personagens que temos acesso aos acontecimentos anteriores ao início da peça, que levam a cidade à situação em que se encontra. Entre essa recordação e a esperança de um futuro que se projeta nas terras do planalto, vão se organizando as ações da peça.

“Assim, o tempo torna-se o portador da sublime poesia épica do romance: ele se tornou inexoravelmente existente, e ninguém mais é capaz de nadar contra a direção única de sua corrente nem regradar seu curso imprevisível com os diques do apriorismo. Porém um sentimento de resignação permanece vivo: tudo isso tem de vir de algum lugar e ir para algum lugar; embora a direção não traia nenhum sentido, ainda assim é uma direção. E desse sentimento maduro e resignado brotam as experiências temporais legitimamente épicas, pois que despertam ações e nas ações têm suas origens: a esperança e a recordação; experiências temporais que ultrapassam o tempo: uma sinopse da vida como unidade cristalizada ante rem e sua apreensão sinóptica post rem” (LUKÁCS, 2000, p. 130).

A esperança e a recordação, polos em que se organizam as ações de *Pedreira das Almas*, podem ser consideradas experiências temporais legitimamente épicas. As ações não se organizam como no drama, pautando-se exclusivamente no presente, mas organizam-se de maneira épica, remetendo à recordação do passado e projetando-se na esperança de futuro.

A recordação e a esperança vão sendo apresentadas no decorrer da peça através da subjetividade dos personagens, que ora expõem suas lembranças e os feitos dos antepassados, ora projetam suas ideias da vida nova que buscam nas terras do planalto paulista. Há, em *Pedreira das Almas*, a exposição de diferentes perspectivas de um mesmo episódio vivido pela comunidade. Episódios do passado são narrados por

diferentes personagens, trazendo formas distintas de compreensão a depender de quem os narra. O massacre da família de Gabriel, por exemplo, aparece de diferentes maneiras. No diálogo inicial entre Mariana e Clara, elas relatam o episódio como um “massacre” promovido pelos “absolutistas” que usaram os escravos para exterminar a família de Gabriel:

“Clara: Depois que Martiniano soube do massacre na fazenda Bela Cruz, Gabriel passou a ser para ele... um exemplo. Era natural que o seguisse nessa revolução.

Mariana: Esses argumentos não servem para minha mãe. Martiniano é seu único filho e não pode morrer por uma causa que não seja de Pedreira. Mesmo sabendo que Gabriel luta contra absolutistas, que usaram escravos para exterminar sua família e os liberais... ela acha que a revolução não passa de uma desordem!” (p. 77).

O massacre da família de Gabriel aqui é a motivação para que Martiniano tomasse parte na “revolução”. Mas é interessante observar na fala de Mariana o fato de o massacre não ser compreendido como uma causa de Pedreira. Mais adiante, quando Gabriel chega, o episódio é novamente lembrado, sob uma óptica semelhante à anterior, mas agora narrado por Gabriel:

“Gabriel: É fácil prever os acontecimentos. Há vinte anos armaram os escravos... agora...!”

Mariana: Aqueles tempos passaram, Gabriel. O que aconteceu na Bela Cruz não pode se repetir.

Gabriel: (Revoltado) Pois estão fazendo o mesmo em todo o vale. Destroem e confiscam fazendas” (p. 79).

Até agora o ponto de vista é semelhante: o massacre foi uma ação do governo, que mobilizou os escravos para exterminar a família de Gabriel. Na fala deste, o que aparece de novo é a amplitude do movimento, já que a ação não foi realizada apenas contra sua família, mas foi uma prática utilizada pelo governo para atingir os liberais como um todo. Ainda no primeiro quadro do primeiro ato, no diálogo entre Urbana e Gonçalo, o episódio é novamente lembrado:

“Gonçalo: Há culpas que esquecemos, dona Urbana. Que atitudes tomamos quando foi assassinada a família de Gabriel?”

Urbana: A polícia tomou as medidas necessárias: os escravos foram presos e executados. Todos!

Gonçalo: Não ficou provado quem deu as armas aos escravos, e muitos afirmaram que foram agentes do partido absolutista.

Urbana: O que não entendo, Padre Gonçalo, é o interesse que o Governo teria naquele massacre!

Gonçalo: Era conhecido o ódio do pai de Gabriel aos absolutistas. Homem de ideias 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” (p. 83).

Aqui chegamos a outras perspectivas desse mesmo episódio que nos oferecem visões diferentes sobre o fato. Para Urbana foi um levante de escravos, e o “Governo” não teria qualquer interesse em exterminar a família de Gabriel. No entanto, Padre Gonçalo traz

elementos novos para compreendermos melhor esse episódio. Ele assume uma culpa, não apenas dele, mas que parece ser de uma parcela dessa cidade (na qual inclui Urbana) e, na sequência, faz uma pergunta que parece significativa: “Que atitude tomamos quando foi assassinada a família de Gabriel?”. Ao levantar a culpa e a pergunta sobre a atitude deles em relação ao assassinato, Padre Gonçalo está mencionando a responsabilidade que parte da cidade teve diante desses acontecimentos; portanto, o massacre é sim uma “causa de Pedreira”, diferente do que Mariana compreendia.

Aqui fica claro que essa atitude opressora por parte do governo, que levou a cabo o massacre, ocorreu com a benevolência ou mesmo participação ativa de parte do “povo” de Pedreira. A pergunta de Gonçalo deixa uma margem à interpretação, uma vez que pode fazer referência a uma falta de mobilização da cidade diante do acontecido ou a uma atitude equivocada que foi tomada. De uma forma ou de outra, fica evidente que aquele “povo” da cidade de Pedreira era, em parte, responsável pela opressão em que viviam, ou seja, aquele “povo” é ao mesmo tempo algoz e vítima.

O massacre da família de Gabriel é o exemplo maior da opressão por parte do governo que essa peça traz. Ali há uma ação planejada e levada às últimas consequências, e é interessante que o autor evite sua representação dramática em cena. Esse episódio aparece apenas narrado por diversos personagens, que vão, nesse conjunto de vozes, deixando clara, para os espectadores, a dimensão desse acontecimento, que contou com a participação de seus conterrâneos.

Outro momento em que poderíamos ver essa opressão dos “absolutistas” seria a morte de Martiniano, no entanto, ela aparece como um “acidente” e não como uma ação opressiva calculada, como o caso do massacre da família de Gabriel: “*Vasconcelos: (Furioso) Quem foi? Quem atirou sem minha ordem? (A um sinal de um dos soldados) Estúpido.*” (p. 95). Ao optar por deixar fora de cena o momento de maior opressão que envolve a vida do

“povo” daquela cidade, há um efeito de distanciamento, próprio do teatro épico, sendo empregado.

Ainda que muito de sua estrutura corresponda a um drama – e a própria divisão da peça em atos é um claro indício disso –, essa estrutura dramática apresenta uma série de “problemas” formais que nos mostram o quanto ela não dá conta da matéria colocada em cena. Os aspectos épicos que aparecem em *Pedreira das Almas* são algumas tentativas de solução para o tratamento de um conteúdo que não corresponde a uma forma puramente dramática.

Por mais que seja possível observar diferenças entre a forma de compreender o passado e a de se projetar o futuro, o ponto de vista dado por essas diferentes perspectivas não é tão múltiplo como pode parecer. Todos os personagens que anunciam a recordação ou a esperança pertencem a uma mesma classe, e é a subjetividade dessa classe que conduz as ações da peça.

No entanto, não é apenas através da subjetividade dos personagens que vamos conhecendo com maior profundidade o passado e o futuro expostos em cena. Há outros elementos que vão funcionando como comentários ou reflexões distanciadas das ações, das recordações e das esperanças dadas pela peça.

Os elementos simbólicos presentes no cenário, ouro, pedra e terra, funcionam como comentários épicos dessa recordação dos personagens, uma vez que expõem o processo de dominação que transforma vida em morte. Colocando-se a pedra como um resíduo do processo de exploração do ouro, elemento simbólico que já permeava outras obras da nossa literatura – como o poema de Drummond que serve de epígrafe ao conjunto de peças –, faz-se uma reflexão sobre o “passado glorioso” da exploração do ouro a que Urbana se refere, assim como sobre a projeção que se faz para as terras do planalto,

quando a esperança se manifesta na pergunta: “Haverá minas de ouro?”. Problematiza-se dessa maneira essa noção de glória e felicidade, que é posta ora no passado, ora no futuro. A conquista dessa glória se dá através de um processo de dominação, que levará à derrocada, deixando para trás resíduos que impedirão a superação de tal processo.

Também funciona sob a mesma perspectiva de reflexão e comentário épicos sobre o ponto de vista das classes dominantes, a cena dos escravos carregando terra para a construção do cemitério. A presença dos escravos anuncia, como um comentário reflexivo dado por um narrador que não se mostra em cena, o descompasso das ideias liberais de personagens como Gabriel e Mariana. Há, na construção dessa cena, traços épicos que indicam ao espectador a desconfiança com que se deve ouvir as esperanças projetadas em cena, anunciando já o malogro final da peça seguinte, *A moratória*.

O fato de *Pedreira das Almas* compor um ciclo de peças, em que há personagens e situações que se repetem e que fazem referência uns aos outros, também funciona como uma reflexão épica sobre as condições históricas e sociais em que se deram os acontecimentos retratados neste ciclo. A própria disposição cíclica dos cantos no interior de *Pedreira*, analisada anteriormente, faz com que a estrutura formal da peça dialogue com essa análise épica dos acontecimentos dados. Essa estrutura formal remete à ideia de uma economia cíclica, com começo, auge e um fim que retorna ao ponto de partida, iniciando novo ciclo que culminará numa nova derrocada.

4. CICLO HISTÓRICO E CICLO MÍTICO

A peça de Jorge Andrade retrata um momento histórico brasileiro: as revoltas liberais de 1842, a decadência da exploração de ouro em Minas Gerais e o início de uma economia voltada à exportação do café. Ainda que retrate determinado momento histórico, o tempo observado na peça não é linear, como se esperaria. Vemos em *Pedreira das Almas*, e no ciclo como um todo, uma estrutura cíclica, em que há um eterno retorno ao ponto de partida. Essa estrutura cíclica evidencia-se nos cantos dispostos simetricamente ao longo da peça: o último retorna ao mesmo estado de ânimo do primeiro. Também vemos essa estrutura cíclica ao observar, nas demais peças, os descendentes dos personagens enfrentando situações de decadência semelhantes às dos seus antepassados.

Retomando o desejo dos personagens de se alcançar o futuro na partida às terras do planalto paulista, relembremos as projeções edênicas que se faziam dessas terras, onde o “futuro” os esperava. Ao ser concebido como um paraíso terreal, esse futuro que se almeja alcançar não corresponde a uma ideia de progresso ou mesmo de “futuro” numa concepção linear do tempo, mas a um retorno a um tempo primitivo. Essa noção de retorno não nos é dada simplesmente pela associação dessas novas terras como paraíso terreal. Jacques Le Goff assinala a diferença entre a concepção da Antiguidade de um retorno a uma Era do Ouro e a concepção judaico-cristã de paraíso:

“A tradição judaico-cristã apresenta também características originais. Podemos defini-las sumariamente, pelos seguintes aspectos: a Idade do Ouro primitiva tem os traços peculiares do Paraíso. Se no Cristianismo medieval há uma certa crença na sobrevivência de um paraíso terrestre, a escatologia cristã divide-se entre a espera – para os eleitos – de um paraíso celeste e, na terra, antes do fim do mundo, a uma idade feliz ou

milênio, espera essa que assume várias formas heréticas ou para-heréticas. De um modo geral, sendo o tempo judaico-cristão linear, não há crenças a um retorno à Idade do Ouro” (GOFF, 1990, p. 288).

Segundo Le Goff, essa concepção de paraíso cristão não corresponderia a um tempo cíclico, mas a um tempo linear, sem a ideia de um retorno, e sim uma espécie de reforma ou renovação: “Com efeito, para o Cristianismo, tendo a escatologia começado com Cristo e a Encarnação, os inícios da Igreja podem ser considerados como uma espécie de nova idade, de renovação” (idem, p. 288).

Furio Jesi, ao retomar as ideias de Eliade sobre mito e mitologia, também atribui à experiência hebraico-cristã características não mitológicas, associando-a também a um tempo linear e não cíclico. Eliade, no entanto, traz de maneira mais específica o momento da expulsão do paraíso como aquele em que o homem deixou de contrapor os tempos histórico e mítico. A hora imóvel do mito, que seria a concentração de passado e futuro numa imobilidade existencial, teria sido perdida na expulsão do paraíso. Paraíso este que, para ele, dava ao homem a compreensão de estar no ponto de intersecção entre a vida e a morte. A abertura para o espaço de morte que está dentro da vida traria consigo o “fluxo do mito” (JESI, 1977, p. 95).

Ao constatarmos em *Pedreira das Almas* a busca pelo paraíso terreal, abrimos um caminho de acesso a essa compreensão mítica do tempo, adentrando esse espaço de intersecção entre a vida e a morte, assim como a concentração de passado e futuro numa imobilidade temporal. Em nossas análises anteriores, vimos a espécie de suspensão do tempo que a peça retrata, onde o momento presente seria apenas a escolha entre o passado e o futuro, que ali parecem concentrados. Ao longo da peça, entramos em contato constante com a presença da morte, que permanece na vida, seja com o corpo insepulto de Martiniano, seja com a pedra, que é resíduo da mineração e também lápide tumular. A

suspensão do tempo e esse espaço de morte que permanece na vida revigoram a noção do eterno, imóvel e atemporal, aquela noção da hora imóvel do mito a que se referia Eliade²⁰. O “fluxo do mito” e, portanto, uma concepção cíclica do tempo parece permear toda a peça.

Retomando as análises feitas anteriormente, a respeito das projeções paradisíacas que se faziam das terras do planalto em *Pedreira das Almas*, percebemos que não se busca uma renovação no sentido linear da concepção religiosa hebraico-cristã, assim como tratada por Le Goff, mas um retorno a um tempo perdido, remetendo a um tempo cíclico e mítico. As ideias liberais, de progresso, igualdade e liberdade, que se projetavam no discurso para esse tempo “futuro” nas terras do planalto eram desmentidas pela presença dos escravos em cena e pela própria associação desse futuro com uma milagrosa dádiva divina. Enquanto a cena dos escravos nos mostra o descompasso dessas ideias liberais de igualdade e liberdade, as projeções paradisíacas das terras desejadas nos revelam a contradição da própria noção de “futuro”. No momento em que o “povo”, ao esboçar suas ideias de “futuro” nas terras do planalto, pergunta se lá haverá minas de ouro, compreendemos que a sua grande esperança é um retorno a um passado glorioso.

Há, portanto, uma contradição entre a representação de um tempo histórico determinado e datado na obra e uma concepção cíclica do tempo. Essa contradição em se esperar um futuro, mas concebê-lo como um retorno a um tempo passado, parece permear não apenas a obra, mas o modo como se experienciava a vida econômica brasileira.

²⁰ Eliade compreendia o mito como algo externo ao homem e é conhecido como um representante da “direita tradicional” (JESI, 1977, p. 97). Mais adiante abordaremos a ideia de mito tecnicizado (a que muitas de suas ideias correspondem) e suas implicações.

4.1 A economia vivida mitologicamente

Ao construir em sua obra a noção de um eterno retorno e de um tempo cíclico, Jorge Andrade está buscando correlações com o modo como a vida econômica brasileira era sentida e vivida pela sociedade. Os diversos momentos de decadência econômica retratados em sua obra evidenciam esse caráter cíclico e, portanto, mítico da experiência brasileira. Em sua entrevista para José Arrabal, Jorge Andrade explicita essa visão cíclica de nossa vida econômica: “Para se alcançar toda a plenitude da peça, é necessário que se entenda todo o ciclo de Marta, a árvore e o relógio, em que mostro que o homem vive prisioneiro de ciclos que têm começo, auge e fim” (ARRABAL, 1977, p. 48).

Essa compreensão do homem como prisioneiro de um ciclo econômico nos parece fundamental para a compreensão da obra e também da experiência econômica e política brasileira. A concepção do homem como “prisioneiro” desse ciclo parece atribuir a algo externo ao homem a movimentação desse eterno girar. No entanto, ao nos voltarmos para a peça *Pedreira das Almas*, o que nos é mostrado não são homens prisioneiros de um ciclo econômico que os obriga a um eterno retorno; vemos homens desejando e buscando o retorno. Num movimento dialético em que buscar romper com o passado e atingir o futuro é também buscar um retorno a um tempo primitivo, o homem não é exatamente um prisioneiro, mas a máquina motriz desse ciclo, que ele insiste em manter em funcionamento, compreendendo o retorno a um tempo primitivo como a busca por um paraíso perdido.

Furio Jesi aborda de maneira bastante enfática os perigos de uma tecnicização do mito, ou seja, do uso ideológico e manipulador da noção de mito. Ao trazer os estudos de Kerényi sobre o assunto, Jesi apresenta a distinção feita pelo estudioso entre o mito genuíno e o mito tecnicizado:

“Kerényi, porém, insistiu sempre, exatamente para afirmar a qualidade benéfica da mitologia, sobre a distinção entre mito genuíno e mito tecnicizado: entre mitologia genuína e, por conseguinte, elaboração espontânea e desinteressada de ‘conteúdos’ que afloram espontaneamente da psique, e mitologia tecnicizada, evocação e elaboração interessadas de materiais que podem servir para determinado objetivo. Nas doutrinas da ‘direita tradicional’ acerca do mito como substância metafísica, Kerényi reconheceu uma tecnicização da mitologia. (...) Afirmer, como os mitólogos da ‘direita tradicional’, que é o mito – substância metafísica extra-humana – que ecoa no homem e exprime a si próprio a sua verdade extra-humana, em vez de exprimir sempre e apenas o homem, significa reconhecer na mitologia não ‘os pensamentos secretos’ do homem, mas ‘os pensamentos secretos’ de uma entidade ou de uma força extra-humana que atuaria dentro do homem e dentro da história. É uma tecnicização do mito, porque é o pressuposto doutrinário para uma utilização social e política da mitologia, com o objetivo de bloquear e subjugar o homem frente a forças extra-humanas ameaçadoras (de fato, frente a manipuladores), procurando por interesses definidos exatamente o oposto de uma ‘ampliação da consciência’” (JESI, 1977, p. 112 e 113).

O mito tecnicizado, portanto, colocaria intencionalmente fora do homem a sua fonte primária, e o seu girar em círculo seria movido por algo externo aos homens. Ao compreendermos o homem como um prisioneiro de ciclos econômicos, nos colocamos diante de questões como: o que ou quem o prende? Responder a essa pergunta seria a única maneira de libertar esse homem. Se compreendemos aquilo que o prende como algo metafísico ou uma necessidade superior, alheios a forças humanas, estamos diante de um

mito tecnicizado. Uma manipulação do mito como essa serve a determinados objetivos e interesses políticos e econômicos. Se nossa vida econômica é sentida como um ciclo que, ao encerrar-se, inicia-se novamente sob a mesma lógica e com os mesmos objetivos, nosso primeiro passo seria compreender quais são esses objetivos.

“No primeiro capítulo, em que procurei destacar o sentido da colonização brasileira, já se encontra o essencial do que precisamos para compreender e explicar a economia da colônia. Aquele ‘sentido’ é o de uma colônia destinada a fornecer ao comércio europeu alguns gêneros tropicais ou minerais de grande importância: o açúcar, o algodão, o ouro... Vê-los-emos todos, com pormenores, mais adiante. A nossa economia se subordina inteiramente a esse fim, isto é, se organizará e funcionará para produzir e exportar aqueles gêneros. Tudo mais que nela existe, e que aliás de pouca monta, será subsidiário e destinado unicamente a amparar e tornar possível a realização daquele fim essencial” (PRADO JR., 2011, p. 123).

Sendo este o fim primeiro de toda a nossa economia, fornecer produtos agrícolas ao mercado externo, um progresso, no sentido linear histórico e econômico, não serviria a esse fim tão bem quanto a manutenção de um mesmo estado das coisas. Ao esgotar-se, portanto, determinada fonte de exploração da terra, busca-se nova fonte que sirva da mesma maneira aos mesmos fins, entrando num novo ciclo. É esse desejo pela manutenção dessa estrutura cíclica e mítica que faz com que se projete para o futuro uma reposição do passado. Uma economia que não tem por base as necessidades de sua própria população, mas as necessidades de algo que lhe é externo, é um campo propício ao mito tecnicizado. Atendendo a uma necessidade que não é a sua, o homem mantém

funcionando essa estrutura mitológica e cíclica, procurando novas fontes de exploração para mantê-la em funcionamento.

Nossa vida econômica pode-se resumir como um eterno girar em círculos, buscando a cada queda uma nova fonte de exploração que faça iniciar novo ciclo. Sérgio Buarque de Holanda já se referia a esse eterno buscar de novas fontes de exploração na natureza como uma “procissão de milagres”:

“Teremos também os nossos eldorados. O das minas, certamente, mas ainda o do açúcar, o do tabaco, de tantos outros gêneros agrícolas, que se tiram da terra fértil, enquanto fértil, como o ouro se extrai, até esgotar-se, do cascalho, sem retribuição de benefícios. A procissão dos milagres há de continuar assim através de todo o período colonial, e não a interromperá a Independência, sequer, ou a República” (HOLANDA, 2000, p. 403).

Essa procissão de milagres, eternas buscas por paraísos perdidos, faz com que nossa experiência econômica seja vivida miticamente. A busca pelo futuro se confunde com a busca pela reposição do passado, nos encerrando num eterno retorno. Dentro de uma lógica mítica, vivemos num tempo cíclico em que não há futuro e não pode haver progresso.

Há uma lógica e um pensamento míticos por trás da busca por um novo ciclo de exploração da terra após o esgotamento de determinada fonte.

“Embora se trate sempre de uma imposição da personalidade humana sobre os elementos da natureza, o homem de pensamento mítico sente-se obrigado a recorrer por esta sua imposição a elementos da natureza dotados de uma qualidade especial. O pensamento mítico obriga-o a

reconhecer na natureza algo de 'milagroso', que ele próprio utiliza para impor-se ao mundo externo” (JESI, 1977, p. 144 e 145).

É, portanto, um pensamento mítico que orienta a vida econômica brasileira, buscando na natureza “milagres” que lhe permitam manter em funcionamento seu ciclo e, dessa maneira, “impor-se ao mundo externo”.

Colocar parte de nossa história sob a lógica de um tempo cíclico, e mítico, numa peça como *Pedreira das Almas*, com os aspectos trágicos analisados anteriormente, é trazer essa experiência mítica de nossa história econômica para a forma. A impropriedade da forma cíclica e trágica numa era moderna faz transparecer a impropriedade de uma economia que não corresponde às necessidades da população.

A época retratada na peça, de uma economia brasileira que passa da exploração do ouro para a do café, contém de maneira evidente esses traços míticos apontados. Como vimos no capítulo anterior, ao abordarmos a análise de Betina Bischof sobre a poesia de Carlos Drummond de Andrade, os elementos residuais presentes na peça condensam uma experiência do passado, mas servem também como possibilidade de reflexão e análise do tempo presente. Faz-se necessário, portanto, neste ponto da análise, voltarmos ao momento histórico em que a peça foi escrita e elaborada para investigarmos a atualidade de temas como este para esse processo de modernização de nossa economia e também de nossa cultura.

A seguir, portanto, analisaremos brevemente o processo de modernização brasileiro com foco no processo de modernização de nosso teatro. O intuito dessa análise é compreender em linhas gerais o que almejava nossa elite com as ideias de progresso que ganham força entre as décadas de 1950 e 1970 (período de elaboração das três versões de *Pedreira das*

Almas), e de que forma vai se evidenciando a não adesão de Jorge Andrade à ideia de “novo” que passa a se configurar no país.

4.2 A construção do teatro moderno no Brasil

Antes dos anos 1940 poucos eram os teatros existentes no país, e a maioria voltava-se à representação de companhias estrangeiras²¹. A maior parte da produção das companhias brasileiras se consagrava ao teatro de revista e à comédia de costumes, considerados gêneros inferiores para a maior parte da crítica, que desejava ver criado no Brasil o “teatro sério”. Como afirma Ruggero Jacobbi, ao tratar do teatro da Primeira República no Brasil, “Aos cidadãos cultos que apreciavam as apresentações cada vez mais raras da arte dramática, só resta frequentar as temporadas oficiais das companhias estrangeiras” (JACOBBI, 2017, p. 108).

4.2.1 O teatro moderno europeu

Cerca de meio século antes, na Europa, uma reformulação das formas de fazer teatro já se iniciava²². O teatro moderno europeu surge com a crise do teatro burguês, sob a forma do drama. Quando o indivíduo autônomo, sujeito do drama, já não representa mais a

²¹ “Basta dizer que, até 1937, a capital do país, cuja população era então de 2 milhões de habitantes, dispunha de apenas sete teatros, chegando ao início da década de 1940 com 11, nem todos em funcionamento. Esses números, no entanto, variavam muito, uma vez que a *saison* teatral – para usar a expressão da época -, durava de quatro a seis meses, no máximo, pois começava em março e já em agosto as companhias partiam em excursão, à procura de novos públicos. Encontramos com bastante frequência nos noticiários teatrais da cidade referências ao fato de haver, em determinados momentos, apenas um (ou, até mesmo nenhum) teatro em funcionamento” (BERNSTEIN, 2005, p. 37-38).

²² Peter Szondi reconhece nas obras tardias de Ibsen traços da crise do drama, em que o presente se torna pretexto para a evocação do passado, em que as personagens aparecem isoladas umas das outras e as motivações de suas ações em cena repousam em sua interioridade (SZONDI, 2011, p. 30-39).

experiência histórica do momento, o drama não é mais suficiente para retratar aquela sociedade. Novas formas são necessárias para que se represente uma sociedade moderna e suas complexidades; o drama começa a abarcar formas líricas e épicas, buscando assim deslocar o centro gravitacional do indivíduo autônomo e seus conflitos de vontades, pautado pelo diálogo, para a sociedade e os movimentos sociais.

Essa mudança se fazia necessária numa Europa que vivia a ascensão dos movimentos sociais e as crises econômicas do capitalismo concorrencial. No teatro, passa a ser necessária a representação das classes operárias, que começavam a surgir na cena política. As mudanças políticas e econômicas não pararam por aí; ainda viria a primeira Grande Guerra e a Revolução Russa, e o teatro buscava formas novas para representar uma sociedade que já não se assemelhava àquela que dera origem ao drama.

No momento em que o teatro moderno começa a despontar no Brasil, essa efervescência do teatro europeu já havia sofrido importante transformação. Com o capitalismo tardio, houve uma massiva industrialização das atividades humanas, incluindo a produção cultural. Com tal processo de industrialização, as formas culturais desenvolvidas no período anterior pelo movimento operário são expropriadas pelo capital (COSTA, 1998, p. 31). As antigas formas que buscavam problematizar e superar o capitalismo são agora utilizadas a seu favor.

4.2.2 A ansiedade pelo moderno: as primeiras companhias profissionais voltadas à modernização do teatro brasileiro

No Brasil, a ascensão de movimentos sociais foi, como nosso teatro anterior à década de 1940, praticamente inexistente. Os movimentos populares, quando despontavam, eram

violentamente sufocados. O mesmo não se passava com aqueles liderados pela “flor da sociedade”. Estes, no entanto, não buscavam uma modificação real na estrutura da sociedade; o “mundo novo” que prometiam não rompia de fato com o que era “velho”, apenas o atualizava em relação ao que estava acontecendo na Europa – como a ascensão de ideias liberais no Brasil, analisadas no segundo capítulo. Num primeiro momento, as ideias liberais que chegavam ao Brasil sequer contestavam a escravidão, apenas “atualizavam” nossas ideias, prometendo um “mundo novo”, que muito pouco diferia do “mundo velho”.

Quando, na década de 1940, começa a surgir no Brasil o que se denomina de teatro moderno, trata-se na verdade de mais uma importação de ideias estrangeiras, dessa vez para os palcos brasileiros. As formas teatrais modernas, que haviam surgido na Europa, fruto de movimentos sociais intensos, eram trazidas para um país que não tinha vivenciado nada semelhante. O que havia no Brasil, ou melhor, na elite brasileira dessa época, era um anseio de distinguir-se do “velho”, do “atraso”. No campo teatral, buscava-se romper com o teatro das companhias de atores, como as de Jayme Costa e Procópio Ferreira. Buscava-se, sobretudo em São Paulo – ainda no início do século XX vista como uma cidade de caipiras –, modernizar-se, demonstrando toda a sua capacidade técnica. A elite burguesa desejava ver, representados nos palcos brasileiros, os problemas modernos, ligados ao campo industrial e urbano, assim como aquilo que era representado nos países desenvolvidos, de primeiro mundo.

“O pleno domínio de uma atividade industrial tão complexa [cinema] seria ao mesmo tempo a demonstração do desenvolvimento paulista, e um meio de divulgar à nação e ao mundo a sua capacidade, o seu dinamismo e a sua “cultura”. Outro tanto faria o teatro – pode-se acrescentar de nossa parte – enquanto arte gregária por excelência, capaz de favorecer

uma aura urbana civilizada para a cidade do interior, provinciana, apinhada de imigrantes, operários e devotos capitães de indústria, além de oferecer um espaço social para o regozijo, a ode ao progresso”
(BRANDÃO, 2009, p. 138).

Com a crescente industrialização paulista, surgia uma burguesia rica, ansiosa pelo futuro, disposta a gastar dinheiro para fazer de São Paulo uma cidade moderna. É em São Paulo que surgem as primeiras companhias teatrais profissionais com a intenção de modernizar o teatro brasileiro, trazendo esse mundo urbano, suas complexidades e efervescências para as representações – ainda que as experimentações formais propostas pela modernização teatral europeia nem sempre acompanhassem esse movimento.

As companhias profissionais são antecidas por grupos amadores paulistas e cariocas que buscavam transformar a prática teatral da época, que era por eles considerada antiquada. Grupos como Os Comediantes, no Rio de Janeiro, o Grupo de Teatro Experimental e o Grupo Universitário de Teatro, em São Paulo, buscavam trazer para os palcos brasileiros expressões do teatro moderno que por décadas dominavam os palcos internacionais. As representações ainda oscilavam entre autores clássicos, modernos e comerciais, e havia o desejo de colocar em cena autores nacionais que pudessem manifestar esse anseio de mudança no teatro nacional. Para muitos, foi o grupo carioca, Os Comediantes, que levou pela primeira vez aos palcos brasileiros um “teatro moderno” escrito por autor nacional. A representação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, é ainda hoje, para muitos críticos e estudiosos, um marco para o início da modernização do teatro brasileiro²³.

²³ Para Tânia Brandão, esse marco é questionável, por não haver uma continuidade de modernização do teatro a partir dele: “Em tais condições, parece bem fundamentado o ponto de vista neste texto, de que o grupo foi muito mais a produção de um acontecimento imediato, geracional, até por suas decorrências políticas, do que um autêntico *acontecimento fundador*. A iniciativa de Os Comediantes não foi marcada

Esses grupos amadores e, na sequência, os grupos profissionais tinham um interesse em comum: afastar-se do teatro que então era produzido no país. Não apenas o teatro das velhas companhias de atores, com seu tom declamatório e artificial, mas também o teatro de revista e as demais produções “populares”, considerados inferiores ou mesmo desconsiderados como forma teatral válida. Era um teatro considerado “menor”, voltado a um público também considerado inferior.

“Vemos aqui dois aspectos altamente característicos da mentalidade da época. O primeiro diz respeito a uma hierarquia entre os gêneros, típica do século XIX, mas ainda vigente nos anos 1940, e que funciona como elemento regulador de toda a discussão a respeito da cena nacional. A revista ou o teatro musicado, a farsa e as comédias são consideradas gêneros inferiores, quando não vulgares e de mau gosto. Como observa Décio de Almeida Prado, o próprio termo ‘chanchada’, derivado do idioma espanhol, significa ‘porcaria’, mas seu uso foi assimilado no Brasil de tal forma que passou ‘a figurar em nosso vocabulário como legítimo produto nacional’. Ao contrário do que acontecia com o drama e

pela continuidade, não ultrapassou os limites do amadorismo, não reverteu as referências teatrais em circulação a ponto de gerar uma nova ambiência cultural, além do exercício dos vetores que já estavam formulados” (BRANDÃO, 2009, p. 151). Iná Camargo Costa também questiona esse marco ao ponderar a originalidade e a modernidade atribuídas à peça de Nelson Rodrigues: “Não só por essas opções de ordem formal, mas também pelo tipo de seleção e aproveitamento do material francês, e sobretudo pela decisão de determinar num ‘espaço’ como o purgatório católico o ângulo de observação da protagonista e de sua *comadre*, com o *Vestido de Noiva* Nelson Rodrigues protagonizou um dos mais reveladores episódios da história do teatro brasileiro. Em primeiro lugar, introduziu o método da campanha mercadológica acafajestada com que se impôs (e diz muito sobre nossa vida cultural). Segundo: apostou sem nenhum escrúpulo, e se deu bem, na viabilidade, também no teatro, da nossa velha prática de vender gato por lebre aos caiçaras ávidos de novidades cosmopolitas. No caso, fazer passar por arte de vanguarda, e em marmita requentada, uma das joias da dramaturgia conservadora francesa modernizada. Por último, e com certeza mais importante: (...) a própria peça encena a conhecida capacidade brasileira de recobrir, e assim neutralizar, o mais moderno (recurso expressionista) com o mais atrasado (ideia de purgatório, (...)), tudo isso funcionando, aparentemente, como embalagem ‘moderna’, ou cortina de fumaça, para fazer passar uma outra forma (a peça bem feita do ‘plano da realidade’) que, na Europa do Expressionismo e até mesmo na peça de Salacrou, fora ultrapassada por aquele recurso moderno, e no Brasil nem sequer chegara a se aclimatar propriamente” (COSTA, 1997, p. 84 e 85).

a tragédia, nobres e elevados, para os quais, porém, não possuíamos atores à altura, segundo se pensava então (BERNSTEIN, 2005, p. 39).

Esse anseio por atingir o futuro, assim como na peça de Jorge Andrade, parte de uma parcela da sociedade, desejosa não apenas de viver o futuro, mas de se distinguir da escória da população, que ia ao teatro ou cinema assistir chanchada.

Nesse contexto é criada a Escola de Arte Dramática, por Alfredo Mesquita e, a partir da fundação da Sociedade Brasileira de Comédia (entidade que reuniria os amadores paulistas), surge o Teatro Brasileiro de Comédia. O empresário Franco Zampari cria inicialmente, em 1948, uma casa de espetáculos para os grupos amadores, e já em 1949 o TBC faria sua primeira montagem profissional, com direção de Adolfo Celi e elenco contratado pelo conjunto do empresário. Em pouco tempo, o TBC teria um núcleo fixo de profissionais contratados, com técnicos, diretores e atores que passam a se dedicar exclusivamente ao teatro. O TBC constrói, então, um modelo de profissionalização do teatro que marcará grande parte dos conjuntos profissionais que surgiriam posteriormente: um teatro próprio, um diretor e um conjunto de atores, que não estavam mais centrados em uma estrela principal, como as antigas companhias de atores que havia no país. O modelo lançado pelo TBC procurava afastar-se do que considerava “velho” ou de mal gosto, buscando trazer um “teatro sério” para um público intelectualizado.

Ao comentar a dificuldade de se representar, no TBC, um autor nacional, Antunes Filho diz:

“O TBC era um teatro sofisticado. Então eles montavam Edgar da Rocha Miranda, que escrevia em inglês e se vertia, traduziam. É uma coisa ridícula! Mas tentou-se fazer Nelson Rodrigues. O Ziembinski tentou, mas não conseguiu quebrar a barreira. É que eles não acreditavam na

viabilidade econômica. Sabiam que estavam com a burguesia, e tinham medo dessa jogada. ... Tinham medo porque não foram criadas as condições que mais tarde o Arena criou. Se você falar que o autor é brasileiro não era representado lá, eu digo também: o diretor brasileiro não era apresentado lá. Não acreditavam. É próprio do período!"
(ANTUNES FILHO, apud GUZIK, 1986, p. 83-84).

O público visado por companhias profissionais como o TBC era uma burguesia paulista em ascensão que desejava ver nos palcos brasileiros o moderno teatro europeu ou norte-americano, deixando pouco espaço para autores²⁴ e diretores nacionais. A viabilidade econômica citada por Antunes Filho era outro empecilho para o desenvolvimento de um teatro engajado num projeto de real modernização – afinada com as necessidades e experiências da população brasileira – e formação de público. As companhias profissionais dependiam, para seu funcionamento, da bilheteria dos espetáculos. Havia, portanto, uma necessidade de representar peças comerciais com alguma regularidade para garantir a folha de pagamentos.

No entanto, mesmo desconsiderando esses espetáculos voltados a garantir sucesso de bilheteria, as peças consideradas mais voltadas à formação de um teatro moderno apresentam um ecletismo²⁵ que impede observar qualquer caráter programático de tais

²⁴ Alberto Guzik considera um tanto injusta a afirmação de Antunes Filho, trazendo dados de que entre 1949 e 1955 houve uma média de 20% de autores nacionais sendo representados nos palcos do TBC. É verdade que havia algum espaço para autores nacionais, principalmente para figuras como Abílio Pereira de Almeida, no entanto, a preferência é sem dúvida pela representação de autores estrangeiros. O próprio Guzik cita o desprezo que havia pelos dramaturgos nacionais: “Não se pode afirmar que o TBC tenha prejudicado a dramaturgia brasileira. Quando sua trajetória teve início a literatura dramática nacional estava em crise e o próprio movimento dos amadores, que deu origem ao projeto do TBC, reagia a esse estado de coisas com a opção por textos importados, de maior qualidade. Mas a equipe de Zampari nada fez para auxiliar o escritor local a superar esse impasse. Conta-se que o empresário chegou a dizer que esses deveriam assistir aos seus espetáculos para aprender a escrever para teatro! Os originais brasileiros entregues à diretoria da casa eram lidos com descaço ou nem eram abertos” (GUZIK, 1986, p. 188-189).

²⁵ “O ecletismo que predominou na casa parece ter agradado a gregos e troianos em mais de uma ocasião. Durante algum tempo julgou-se esse procedimento tão acertado que todas as companhias formadas no impulso do TBC aderiram a ele. Quase toda a década de cinquenta caracterizou-se, na atividade teatral paulista, pelo predomínio dessa extremada variedade de textos e autores. A Shakespeare e Nelson

companhias para a construção de um teatro moderno no Brasil que corresponda a uma efetiva reflexão sobre a realidade vivida aqui.

Esse ecletismo das representações, que pode ser observado também no repertório dos grupos amadores, mostra a tendência à escolha de textos internacionais, na aposta de trazer de fora, e “pronta”, a modernidade pela qual ansiavam. Nesse afã de ser moderno, de estar acompanhando o movimento de países desenvolvidos, as companhias teatrais trazem de maneira errática e atropelada textos consagrados internacionalmente, que pouco tinham relação com a experiência brasileira. E as peças que podiam trazer alguma perspectiva de formação de público, atores ou diretores nacionais, eram representadas pontualmente, ora por uma, ora por outra companhia, sem que houvesse uma programação que favorecesse os ganhos de uma representação de peso.

“O que faltou a este teatro foi a capacidade de incorporar no seu trabalho a consciência de que ele estava sendo realizado no Brasil. Muitas vezes brilhantes na imitação de um padrão internacional de boa qualidade, todas estas companhias viviam de costas para o seu país: nenhuma preocupação com a realidade nacional, nenhum interesse pela dramaturgia nacional ou pela busca de um estilo de encenação e de representação que pudesse ser identificado como brasileiro, nenhum empenho em atrair ao teatro outras camadas de espectadores do que as elites econômicas e culturais que tradicionalmente o frequentavam”
(MICHALSKI, 1989, p. 12).

Rodrigues sucediam Ferenc Molnar e Anouilh; após Pirandello vinha Noel Coward” (GUZIK, 1986, p. 127).

Quando, em 1960, o TBC dá uma guinada para a brasilidade, contratando o primeiro brasileiro para assumir o posto de direção artística, Flávio Rangel, a companhia já enfrenta uma crise irreparável, e seu fim não tardaria.

Outra importante consideração a se fazer sobre o repertório escolhido para a “modernização” do nosso teatro é que não se buscava encenar autores que haviam rompido de maneira mais radical com o drama burguês. Há uma busca pelo teatro realista e um uso de técnicas de encenação baseadas em Stanislavski e no Actor’s Studio. Há uma tendência clara à encenação de dramaturgos franceses, ingleses e norte-americanos. A influência do teatro francês no Brasil já se fazia aliás sentir muito antes das tentativas de modernização dos palcos brasileiros, pois companhias teatrais francesas vinham com regularidade apresentar-se no Brasil.

Como ressalta Iná Camargo Costa, países como a França, Inglaterra e Estados Unidos não vivenciaram o movimento operário da mesma forma que a Alemanha, por exemplo, onde as rupturas com a forma do drama se mostraram mais efetivas. Peças de autores como Brecht encontram pouco espaço nesses países, que só vão descobri-lo tardiamente, na década de 1950. Na Itália, de onde vieram nossos primeiros diretores e encenadores, apesar de Brecht já ter sido encenado em 1930, há uma supressão de trechos considerados marxistas na peça escolhida para encenação, para que o texto pudesse ser apreciado pelo “bom burguês” (COSTA, 2016, p. 55-57).

Há, nesse processo de modernização dos palcos brasileiros, uma reprodução de uma forma particular do teatro moderno. Ela já havia sido apropriada pelo capitalismo, transformando as rupturas com o drama burguês em veículo do próprio sistema (COSTA, 1998, p. 31-33). Enquanto essas rupturas tinham sido propostas numa sociedade que passava a enfrentar a luta de classes e, portanto, não podia mais ser representada dentro dos limites do drama, no Brasil não se estruturava nada semelhante. As mudanças pelas

quais passavam o país estavam longe de se assemelhar àquelas que se operaram na Europa. No Brasil, a substituição de importações, com a crescente industrialização, não é acompanhada por uma mudança social significativa. Mesmo a ascensão do imigrante, com algum incômodo por parte das antigas classes proprietárias, estava longe de operar mudanças significativas em nossa organização social e política.

A modernização do teatro brasileiro se deu de fora para dentro: importaram tudo, de textos a encenadores, para que o “moderno” chegasse pronto, rapidamente, e não alterasse a organização social aqui instaurada. A ascensão do imigrante era tolerável, porque, se faltava-lhes a tradição dos “mortos”, se faltava-lhes o “sangue” dos quatrocentões, sobrava-lhes o dinheiro com que podiam comprar “os ossos do Barão”. Num conchavo divertido de assistir, a peça *Os ossos do Barão*, de Jorge Andrade, representava um rico imigrante que havia comprado praticamente tudo que pertencera ao Barão de Jaraguá, inclusive o jazigo com seus ossos. O dinheiro de um comprava a tradição do outro, e, num casamento arranjado entre o filho do imigrante rico e a bisneta do barão, tudo se resolve. *Os ossos do Barão* fez sucesso e foi representada durante um ano e meio nos palcos do TBC, adiando o fim da companhia, que já estava com sérias dívidas e encerraria suas atividades pouco depois desse sucesso.

Trata-se de uma peça bastante curiosa, pensando o processo de modernização de nosso teatro. O imigrante italiano, que foi nossa grande porta de entrada no teatro moderno – uma vez que foram sobretudo imigrantes italianos nossos primeiros diretores – aparece aqui não rompendo com a tradição, o que caracterizaria um movimento de modernização, mas comprando essa tradição. Nosso movimento torto de modernização aparece como pano de fundo dessa peça, já que aqui o moderno não rompe com o “atraso”, mas se alimenta dele.

Nessa importação do teatro moderno já apropriado pelo capitalismo, eram montadas peças cuja temática era urbana; os dilemas morais eram próprios de uma sociedade industrial e complexa. Mas essa inovação temática não era acompanhada por uma inovação formal (muitas vezes vinham representadas na forma do drama burguês, com a qual o teatro moderno europeu buscava romper), não era acompanhada de uma real reflexão sobre os problemas da sociedade brasileira da época. Conseqüentemente, a temática “nova” não entrava em contradição com as “velhas” classes senhoriais brasileiras, mas as fazia fruir um teatro considerado à altura de sua “cultura avançada”.

A Companhia Maria Della Costa, com este nome, surge em 1954. Mesmo com algum diferencial, na época, sendo vista como uma companhia formada por intelectuais, seus rumos foram pouco diferentes do TBC. A companhia da atriz surgiu do Teatro Popular de Arte (TPA), vindo do Rio de Janeiro a partir da profissionalização do grupo Os Comediantes. O que essa Companhia tinha de especial era o fato de, diferentemente do TBC, não ter um empresário da indústria no comando da companhia. Os donos do teatro eram Sandro Polônio e Maria Della Costa, ambos vindo do meio artístico. Mesmo contando com artistas em seu comando, a sobrevivência da casa dependia da bilheteria, e, dessa forma, observava-se aquilo que já era realizado pelo teatro de Zampari: alternância entre produções mais conseqüentes e produções comerciais, naquele mesmo ecletismo mencionado anteriormente.

Quando o TPA chega à São Paulo, ele pretende criar uma oposição declarada ao TBC, colocando-se como valorizador da brasilidade e visando a um público mais popular e menos elitista. Havia realmente uma preocupação em representar autores nacionais, e o grupo é responsável por lançar Jorge Andrade, com a peça *A moratória*, que estreia em 1954, considerada por Gilda de Mello e Souza a primeira obra-prima do teatro moderno brasileiro. Apesar de uma busca por representar autores nacionais, o grupo pouco fez para

de fato ampliar o público que frequentava os teatros, a não ser temporadas no interior, quando levava algumas peças a cidades afastadas da modernização do teatro. Fora isso, não promoveu ações para ampliar suas representações em São Paulo para um público mais popular, que não frequentasse as casas teatrais disponíveis na época.

O processo de modernização do teatro levado pelo TPA e mais tarde pela Companhia Maria Della Costa (CMDC) revela muito sobre uma modernização forjada num país cujas engrenagens são arcaicas. Como nos revela Tânia Brandão, ao mesmo tempo que a empresa se colocava na linha de frente da modernização do teatro brasileiro, ela lançava concursos em que procurava um *galã* ou uma *ingênua*, mostrando-se ainda arraigados a uma prática teatral que pouco correspondia a qualquer projeto de modernização. Foi a CMDC a primeira companhia a construir do zero seu teatro, com todos os avanços técnicos necessários para a representação de um teatro modernizado; no entanto, o teatro foi construído com ponto, misturando nessa construção o que havia de mais moderno com o que remetia ao velho teatro.

Um dos grandes feitos da CMDC foi trazer para o Brasil a primeira representação profissional de Brecht. Em 1958 a Companhia monta *A alma boa de Se-Tsuan*, que, apesar de não ter sido bem compreendida pela crítica, tem o mérito de iniciar no Brasil a discussão sobre esse autor, assim como uma experimentação do teatro épico, ainda tão distante dos palcos brasileiros. Iná Camargo Costa destrincha os problemas relacionados a essa representação de Brecht no Brasil, citando a incompreensão da peça por parte de nosso maior crítico teatral da época, Décio de Almeida Prado, que resumiu a fábula da peça considerando como ponto central o conflito entre a bondade e a maldade que existem dentro de uma mesma pessoa. Outro problema observado em relação a essa montagem é a tradução feita a partir de uma versão francesa da peça – e o cotejamento com a versão original, em alemão, foi feita a toque de caixa. O fato de a divisão da peça no original ter

sido feita utilizando-se apenas números de um a dez, e nossa tradução ter nomeado as “partes” como *atos* já mostra a falta de compreensão que se tinha na época do que era o teatro épico (COSTA, 2016, p. 39-57).

Mesmo considerando suas limitações, a encenação de Brecht poderia ter iniciado um movimento mais coeso de experimentação e modernização do nosso teatro. No entanto, observa-se com essa Companhia o mesmo que já havia sido constatado com o TBC: a falta de um projeto mais claro e consciente de modernização do teatro e a dependência da bilheteria para a sobrevivência do grupo, o que fazia com que se alternassem peças de peso com peças comerciais de apelo para o público.

Se pensarmos no Teatro de Arena, que surgiu em 1953 para se opor ao TBC, há também uma ausência de um caráter programático em seu repertório. Gianfrancesco Guarnieri conta, sobre a decisão de representar *Eles não usam black-tie*, que esse espetáculo foi levado a público num momento em que o Arena enfrentava uma grande crise, e essa peça foi representada para encerrar as atividades do grupo com uma obra nacional. Sobre esse depoimento de Guarnieri, Iná Camargo Costa, comenta:

“O interesse do depoimento de Guarnieri sobre as condições em que foi montada a sua peça de estreia – de importância reconhecida por unanimidade entre historiadores e críticos do teatro brasileiro – está na absoluta franqueza com que é exposta a ausência de qualquer caráter programático ao fato. Muito ao contrário, estamos exatamente diante da total falta de perspectivas” (COSTA, 2016, p. 18).

O grande feito da peça *Eles não usam black-tie*, representada pelo Arena em 1958, foi trazer, pela primeira vez, o proletário brasileiro como protagonista. Nessa época, o movimento dos trabalhadores no Brasil estava em ascensão e começava a ganhar corpo;

no entanto, nosso teatro ainda não demonstrava esteticamente acompanhar esse movimento. Ao buscar representar a luta de classes em sua primeira peça, Guarnieri acaba utilizando a forma do drama. Ainda com ressalvas em relação às inovações estéticas da peça, sua representação pelo Arena tem dois grandes méritos: ter trazido novos espectadores para o teatro, como estudantes, trabalhadores do comércio e prestadores de serviços, interessados por verem expostas questões que estavam presentes em seu dia a dia²⁶; e ter viabilizado a realização dos Seminários de Dramaturgia, que possibilitou a discussão sobre peças levadas ao grupo, assim como debates sobre modos de encenação.

O fato de esse tema do proletariado brasileiro surgir sob a forma do drama burguês mostra como a nossa experiência de luta de classes não havia atingido de forma significativa a forma como pensávamos o país e a cultura. “E seu sucesso indica até que ponto mesmo os jovens de maior sensibilidade política continuavam pensando com as categorias estéticas produzidas pela experiência histórica das classes dominantes no Brasil” (COSTA, 2016, p. 39).

Além de pensar o proletariado a partir de categorias das classes dominantes, uma outra limitação da peça é o fato de apresentar uma espécie de cópia de problemas europeus, considerando pouco as particularidades da industrialização brasileira e suas contradições. Trazer o problema do operariado brasileiro para os palcos era tolerável para nossa elite, afinal esses eram problemas modernos, enfrentados pelos países desenvolvidos. A peça oferecia aquela sensação de modernidade a que nossa elite aspirava, sem romper com seus padrões estéticos ou pôr em risco sua posição. Dito de outro modo, a peça de Guarnieri vinha corresponder aos anseios modernos da burguesia no momento em que se imaginava afrontando essa classe. Nesse sentido, a oposição que se pretendia ao público

²⁶ Ainda que trouxesse esse novo público para o teatro, essa era uma mudança bastante limitada. O trabalhador representado pela peça não fazia parte do público ao qual se destinava a representação de *Eles não usam black-tie*.

do TBC estava mais no campo do discurso do que nas experiências formais realizadas pelo Arena.

4.2.3 Tentativas mais ousadas de modernização do teatro brasileiro: o Centro Popular de Cultura (CPC)

O CPC (Centro Popular de Cultura) surge no Rio de Janeiro, em torno da montagem e da discussão sobre a peça de Oduvaldo Vianna Filho, *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* (1960). Após sua saída do Arena, com o objetivo de ampliar o público teatral para o proletariado, Vianinha escreve essa peça, que, sob a direção de Chico de Assis, começa a ser montada na arena da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil. O espaço de montagem e ensaios permitiu a aglutinação de diversos artistas e acadêmicos, possibilitando uma constante discussão a respeito daquilo que se buscava representar. Nessa peça se experimenta a forma épica, deslocando o centro das ações do núcleo familiar e privado, ainda muito arraigado a uma estrutura dramática, para uma análise mais ampla dos mecanismos sociais, políticos e econômicos que aprisionam o homem moderno.

“O objetivo era analisar em cena as questões que originavam a miséria, procurando discutir as relações e estruturas que a tornavam crônica. Buscando ferramentas de caráter radicalmente antidramático (projeções de slides, cartazes, canções, efeitos de desnaturalização interpretativa e cenográfica, humor e técnicas circenses e de teatro de revista), a peça procurava superar as contradições detectadas por Vianna no trabalho dramaturgico produzido dentro do Arena e dos Seminários de

Dramaturgia colocando em foco não as situações que ilustravam a crônica da miséria mas o exame crítico das condições e mecanismos ideológicos que a perenizavam (BETTI, 2013, p. 20).

O CPC começa a se formar a partir dessa montagem e em 1962 se filia à União Nacional dos Estudantes (UNE), estruturado em departamentos que buscavam fomentar e politizar a cultura popular brasileira. O departamento de teatro, ao promover no Brasil a experiência de teatro nos modelos do *agitprop*, busca trazer uma revolução aos nossos palcos. É com o CPC que verificamos as mais ousadas inovações formais no teatro brasileiro, não apenas pela própria inovação do teatro vinculado a ações políticas, com técnicas teatrais que buscavam a conscientização política da população, mas principalmente porque vinculavam essa conscientização à nossa experiência política e social. Textos como *Brasil, versão brasileira* e *Os Azeredo mais os Benevides*, de Vianinha, escritos nesse contexto teatral, rompem com a forma do drama e trazem técnicas do teatro épico, assim como do renegado teatro de revista brasileiro, para politizar a cena teatral brasileira. Ao buscar dar forma a assuntos ainda inexplorados pela dramaturgia nacional, dramaturgos do CPC avançaram significativamente em recursos artísticos, experimentando formas do teatro épico que permitissem a representação da complexidade dos temas que buscavam retratar.

Se, na década de 1940, quando o anseio burguês pela modernização trazia de fora exemplares de teatro moderno para o Brasil – uma vez que não havia um movimento social e político no país que expusesse os limites de formas consagradas de dramaturgia –, na década de 1960, o movimento das massas começava a ganhar corpo, e projetos teatrais como o CPC surgiam não como uma “atualização” das nossas elites cultas ao que se produzia na Europa, mas buscando suprir uma necessidade própria de uma sociedade que se reconfigurava. No entanto, pouco depois da fundação do CPC, em 1º de abril de

1964, o golpe militar encerrava as atividades do projeto, incendiando o prédio da UNE, onde funcionava o teatro – e onde preparava-se a montagem de *Os Azeredo mais os Benevides*.

É curioso notar que, apesar do fim abrupto do CPC, para o restante da produção teatral no país, o golpe militar não causou, num primeiro momento, grandes transtornos:

“Era evidente que o tipo de trabalho que o CPC vinha desenvolvendo estava irremediavelmente condenado. Mas, tirando este exemplo extremo, numa primeira etapa relativamente pouca coisa parecia mudar para o teatro. A temporada de 1964, nos seus nove meses posteriores ao golpe, acabou sendo bastante parecida com o que teria sido se a realidade política do país não tivesse sofrido uma completa reviravolta”
(MICHALSKI, 1989, p. 16).

Essa informação corrobora com o fato de que, à exceção do CPC, o impacto verdadeiramente político das demais companhias teatrais era bastante limitado. Yan Michalski cita também o auxílio econômico dado, nesse primeiro momento do golpe, a companhias teatrais cariocas e paulistas. Longe de minimizar os efeitos do golpe militar à classe teatral, essa reação inicial nos ajuda a compreender o verdadeiro alcance da modernização de nossos palcos. Se nosso teatro oferecia para a elite culta a sensação de viver o “futuro”, acompanhando os movimentos culturais europeus e norte-americanos, ele trazia também o conforto de que nossas estruturas arcaicas não seriam questionadas por um movimento que de fato politizasse nosso teatro.

A experiência do *agitprop* no Brasil, promovida pelo CPC, não chegou à fase em que os trabalhadores aderissem à prática e houvesse uma multiplicação dos grupos teatrais desse molde pelo país. O Grupo Opinião, surgido após o fim do CPC, assim como as produções

posteriores de teatros como o Arena e o Oficina são, na opinião de Iná Camargo Costa, retrocessos diante do que o CPC havia conquistado. Mais do que isso, suas conquistas serviam agora para impulsionar a indústria cultural, transformando as técnicas de politização e conscientização de classes em artigos de consumo:

“Em outras palavras, no Brasil como em outros países, depois de derrotado o movimento que lhe dava sentido, o teatro épico se transformou em mais um recurso que o vencedor pode utilizar como bem entender, assim como faz com as batatas” (COSTA, 1998, p. 189).

A verdade é que grande parte de nossa experiência de modernização do teatro já caminhava nessa direção. A importação de peças, diretores e técnicas de encenação não estava a serviço de anseios políticos e sociais de um país que se reconfigurava. Essas técnicas chegavam ao país com o objetivo de vender à nossa elite culta um produto como aquele que podia ser consumido nos países “avançados”, sem o mal gosto das chanchadas e do teatro de revista, que eram produzidos em um país tão “atrasado” em termos culturais.

4.3 Não adesão ao novo e crítica do passado

Entre 1950 e 1979, o processo acelerado de industrialização dava a impressão de estarmos às portas do futuro. Os novos hábitos de consumo, com o advento de mercadorias industrializadas, davam novos ares à vida cotidiana, modificando rapidamente a maneira de cuidar das atividades domésticas, do lazer, a maneira de se vestir e de se alimentar. A intensa migração do campo para a cidade se tornou mão de obra barata para os serviços mais pesados e garantiu àqueles que estavam no topo uma concentração de renda

elevadíssima. Essa configuração dava à nossa elite e classe média um poder econômico que lhes garantia uma vida muito mais confortável do que nos países desenvolvidos.

O Brasil se projetava como “país do futuro”, acreditando ter se libertado das agruras do passado num movimento abrupto e milagroso de modernização. Uma ideia um tanto vaga do “novo” começava a surgir para uma sociedade que acreditava incorporar os progressos civilizatórios e industriais europeus e norte-americanos. Na década de 1950, São Paulo torna-se o maior parque industrial da América Latina. As transformações pelas quais a cidade passava ocorriam em um ritmo veloz. Dessa maneira, São Paulo assume a linha de frente da modernização do país, concentrando na cidade todos os problemas e contradições de uma sociedade que se modernizava não na base, mas no acesso ao consumo.

Podemos dizer que o processo de modernização brasileiro foi milagroso porque não partia de uma reorganização da sociedade, que passasse a necessitar de novas formas econômicas e possuísse as ferramentas para que essas novas organizações pudessem se constituir. O nosso processo de modernização se deu como a descoberta do ouro ou como a busca desenfreada pelo café, que encontrava solos propícios ao seu cultivo no Brasil. O país oferecia às companhias multinacionais e aos endinheirados brasileiros um campo de exploração do trabalho barato e a possibilidade de concentração de renda que foram, assim como a exploração do ouro ou do café, aproveitadas ao máximo.

A modernidade que aqui chegava ajustava-se bem à estrutura atrasada de nossa sociedade. Não houve um rompimento com um modo de estruturação da sociedade, e a sensação de movimentação acelerada era dada mais pela disponibilidade de novos produtos de consumo do que por uma transformação do modo de organização social. A ideia capitalista moderna de que o mercado estrutura a sociedade e faz mover a história não era estranha a um país em que o mercado externo sempre fez mover a vida econômica. Mas

enquanto esse valor estritamente capitalista da vida moderna encontrava fácil correspondência no Brasil, os valores morais que refreavam o movimento selvagem capitalista eram frágeis e quase inexistentes.

“É neste vácuo moral, nesta sociedade em que, como observou Caio Prado Jr. neste livro notável que é Formação do Brasil Contemporâneo, não há nexos éticos entre os homens, mas só relações de exploração econômica e de dominação política, nesta sociedade em que impera a ‘vontade de poder’ em meio à espontaneidade dos afetos, que a razão instrumental pode penetrar com facilidade. O prolongamento escandaloso da escravidão até o final do século XIX e o imenso atraso econômico que acumulamos até 1930, não se deveram, por certo, às resistências culturais opostas pela tradição ou pela mentalidade pré-capitalista. Mas aos interesses econômicos e políticos de senhores de escravos, de traficantes de escravos, de fazendeiros de café, comissários, exportadores, importadores, banqueiros, da Metrópole, da Inglaterra, dos Estados Unidos, da dinastia de Bragança, ou da oligarquia plutocrática da Primeira República” (MELLO e NOVAIS, 2009, p. 608).

Não que nada mudasse com a modernização da sociedade; havia mudança, alterava-se o caráter estritamente agrário exportador de nossa economia, passava-se à industrialização e ao desenvolvimento de uma massa de consumidores crescente, o imigrante enriquecia e ascendia socialmente, tornando-se dono de muitas das empresas e indústrias que surgiam. Mas a forma com que o mercado capitalista estrutura a sociedade e faz mover a história adequava-se perfeitamente a uma sociedade já habituada a ser guiada por algo que lhe é externo. A modernidade brasileira mantinha em funcionamento a estrutura cíclica, e mitológica, que os valores mercantis coloniais outrora moviam. A falta de

valores morais, a educação precária e a ausência de uma arte com força para questionar o funcionamento social e político mantinham esse movimento circular em que o processo de dominação transforma vida em morte, progresso em atraso, futuro em reposição do passado.

Essa esfera mítica a que nossa vida econômica se atrelava fazia surgir outras simbologias míticas que, também tecnicizadas, atuavam em seu favor. São Paulo, ao assumir um papel de destaque na industrialização brasileira, não deixava de contribuir também com o pensamento mítico que movimentava nossa economia. A figura do bandeirante começa a assumir traços universais, perde parte de seu lugar histórico ao assumir novas significações e passa a sintetizar o “espírito desbravador” paulista. Nas comemorações do quarto centenário da cidade de São Paulo, a figura do bandeirante teve lugar de destaque e passou a associar-se à própria modernização, desbravando e descobrindo esse novo milagre: a industrialização.

“As sucessivas camadas de elaboração retórica da imagem dos bandeirantes recebem das comemorações de 1954 mais um patamar, quando se lhes agregam significações novas, reafirmadoras do destino paulista. Por essa razão, os eventos comemorativos são reveladores das formas ritualizadas da vida paulistana no meio do século, e por meio da sua leitura é possível retirar as relações fundamentais daquela sociedade. Recria-se, de outro lado, um tecido simbólico de cunho mítico, que se adapta permanentemente às mudanças, mantendo concomitantemente um núcleo estável no plano dos significados. Ao mesmo tempo que se referenda a tradição, reafirma-se o novo, o atual, as tendências de transformação, mas de um modo em que o passado não seja totalmente deglutido” (ARRUDA, 2015, p. 72 - 73).

Em São Paulo, portanto, a figura do bandeirante ia se associando cada vez mais à natureza do paulista, seu caráter desbravador e pioneiro, tornando o processo de industrialização sua própria essência. O desejo pelo “novo” acentuava-se, e a dificuldade em perceber o processo de dominação por trás dessa industrialização também. A ideia de modernização como um movimento de ruptura, de mudança ou mesmo de virada histórica não se configura em condições como as expostas acima. Quando São Paulo, no quarto centenário, busca lançar-se como metrópole moderna, coloca a figura do bandeirante como aquilo que alavanca nossa modernidade. Aqui não é o movimento de ruptura com o passado e as formas de organização social de uma época anterior à industrialização que promove a modernização, mas é um desbravador dos tempos opressivos de conquista de territórios da era colonial que guia o movimento para a instauração do “novo”.

Num contexto como este, o despontar do teatro moderno vai também apresentar suas particularidades. O surgimento do teatro moderno europeu estava profundamente vinculado aos movimentos sociais e políticos pelos quais aquela sociedade em transformação passava. Quando o teatro moderno chega ao Brasil, vem como um produto importado para o consumo de uma elite desejosa pelo novo. Nossas primeiras companhias teatrais modernas surgem com um caráter empresarial, todas elas dependentes da bilheteria para manter-se em funcionamento. As peças mais inovadoras precisam ser seguidas, para a sobrevivência da empresa, por peças exclusivamente comerciais. Esse ecletismo de repertório não cria, em sua maior parte, um público de teatro desejoso por uma arte que o faça refletir política e socialmente; ele cria consumidores da indústria cultural.

Copiávamos o teatro produzido fora, e, de certa forma, não havia outra maneira, uma vez que não criamos estruturas que sustentassem uma elaboração artística mais consciente e autônoma. Nossa industrialização era uma cópia daquela que se operava nos países

desenvolvidos, e nossa arte correspondia à desarticulação de nossas estruturas econômicas e sociais internas. As poucas tentativas de articulação política vinculadas ao desenvolvimento da arte, como o CPC, foram breves e pouco frutíferas. O resultado foi o predomínio da cultura de massa americana, que chegava como mais uma mercadoria moderna para o consumo de uma população ávida pelo “futuro”. Nos anos seguintes, esse processo seria intensificado com a popularização da televisão, atingindo públicos que estavam muito distantes daquele que o teatro moderno chegou a alcançar.

“Exposta ao impacto da indústria cultural, centrada na televisão, a sociedade brasileira passou diretamente de iletrada e deseducada a massificada, sem percorrer a etapa intermediária de absorção da cultura moderna. Estamos, portanto, diante de uma audiência inorgânica que não chegou a se constituir como público, ou seja, que não tinha desenvolvido um nível de autonomia de juízo moral, estético e político, assim como os processos intersubjetivos mediante os quais se dão as trocas de ideias e de informações, as controvérsias que explicitam os interesses e as aspirações, os questionamentos que aprofundam a reflexão, tudo aquilo, enfim, que torna possível a assimilação crítica das emissões imagéticas da televisão e o enfrentamento do bombardeio da publicidade” (MELLO e NOVAIS, 2009, p. 640 - 641).

Com toda a modernização aparente que se operava no Brasil, sobretudo em São Paulo, estruturas retrógradas continuavam nas bases desse movimento. O país se modernizava e enriquecia ao mesmo tempo que atingia a maior desigualdade social do mundo. No período de concepção e realização das três versões de *Pedreira das Almas*, vemos todo o processo de modernização e busca por um futuro se projetar, ao mesmo tempo que atingia um dos períodos mais sangrentos e opressores da ditadura militar.

Ao escrever uma peça que se inseria num contexto de um teatro que se pretendia moderno, Jorge Andrade traz, na forma e no conteúdo, o descompasso de nosso processo de modernização. Sua peça “moderna” tem ainda uma estrutura dramática, mesmo que possua traços épicos, e os aspectos trágicos revelam que nossa modernização é movida por engrenagens arcaicas e míticas. Jorge Andrade não adere à ideia de “novo” desenhada pela elite brasileira e não realiza em sua peça aquilo que essa elite desejava ver representado em cena. Ao buscar esmiuçar em sua peça os movimentos próprios da sociedade brasileira nos seus períodos de dissolução e declínio, o que o autor faz é desmentir a ideia de “país do futuro” que se formulava no período de industrialização.

Aquele futuro *prêt-à-porter* almejado por Gabriel e pelo “povo” de Pedreira não pode ser alcançado – não enquanto futuro propriamente dito. Numa estrutura cíclica, experienciando a economia miticamente, há um eterno retorno ao sempre igual. Os aspectos trágicos de Pedreira, por mais descompassados que pareçam numa peça “moderna”, revelam traços significativos de nossa vida econômica. As contradições da forma de *Pedreira* mostram as contradições da classe representada pela peça. Desejosa de consumir uma arte avançada, acompanhava o que se passava na Europa e nos E.U.A., mas seguia ao mesmo tempo presa a seus privilégios de classe e aos conchavos que permitiam sua manutenção. Para isso, importavam a modernidade, que chegava pronta, sem pôr em risco qualquer ruptura com a tradição; a arte moderna que aqui chega é aquela já apropriada pelo capitalismo e tem a “vantagem” de trazer a fruição estética do “futuro” sem comprometer o “passado” com o qual não se deseja romper.

O governo opressor que massacrou a família de Gabriel abre para ele as portas do “futuro”, e o personagem segue para lá levando consigo vários habitantes de Pedreira que tiveram culpa nesse mesmo episódio do assassinato de sua família. Esse resíduo opressor e arcaico permanecerá como o cascalho que infertiliza as terras de Pedreira, impedindo a

“vida” ou o “futuro” que se prometiam. A produtividade e a esperança das terras férteis do planalto, com o processo de dominação, transformaram-se na fazenda perdida de Joaquim. A modernização das cidades e o avanço da industrialização ocasionaram a maior desigualdade social do mundo e, mais tarde, a hiperinflação e a crise da dívida externa.

Enquanto Gabriel buscava romper com os seus mortos e proclamava as mais inflamadas ideias de liberdade e de igualdade, escravos carregavam terra ao fundo do palco para a construção do cemitério. Na peça seguinte, *Sesmaria do Rosário*, esse mesmo personagem aparecia defendendo veementemente a escravidão. Essa contradição, própria da nossa formação, já nos dá mostras de para onde caminhava o “país do futuro”. Em 1960 e depois em 1970, a peça é reescrita, sendo reelaborada sobretudo a parte em que Gabriel organizava de maneira consciente a “luta” em que o “povo” de Pedreira expulsava seus algozes, para partir em liberdade para as terras paulistas. Nas novas versões, mais adequadas a nosso contexto histórico, a saída das tropas se dá em parte por uma casualidade, mesclada a um medo do desconhecido (estavam, por acaso, na quaresma, época em que as almas dos mortos eram encomendadas²⁷), e em parte por um conchavo, quando Vasconcelos decide sair da cidade e deixar o caminho livre para Gabriel.

A casualidade é parte significativa da nossa história econômica, compreendida de maneira milagrosa. Circunstâncias favoráveis no mercado externo fizeram com que o café pudesse salvar uma economia já em desarticulação, devido ao esgotamento das minas de ouro. São também circunstâncias favoráveis de uma estabilidade de produção e de avanços tecnológicos dos países desenvolvidos que nos permitiram copiar suas indústrias e abrir caminho para a empresa multinacional entrar no país. O conchavo não deixa de ser também importante em todo esse processo. No início da exploração do café, as terras

²⁷ Lembrando que essa referência de tempo não corresponde, historicamente, ao tempo datado do fim do levante liberal de 1842.

devolutas paulistas eram concedidas a proprietários pelo governo, num processo em que as relações pessoais contavam mais do que qualquer outro fator. Durante a industrialização, o imigrante foi incorporado à elite, que, como uma grande família, se protegia contra qualquer mudança que ferisse seus interesses, trazendo, sempre que necessário, o medo do desconhecido, do comunismo, para que sua posição não fosse afetada.

“As trajetórias cruzadas de imigrantes ascendidos com a burguesia agrária explicam o perfil singular da mobilidade social em São Paulo nos anos de 1950. A ascensão social dos recém-chegados aos escalões médios e superiores da hierarquia social não significava, obrigatoriamente, descensão para os grupos até então hegemônicos, criando um espaço de acomodação. A pequena mobilidade substitutiva não significava, necessariamente, o deslocamento abrupto das antigas lideranças econômicas, sociais e culturais, havendo, portanto, uma espécie de colchão amortecedor de tensões, um vácuo de conflitos capaz de promover a fusão das velhas e novas elites, por via das comunhões familiares. À burguesia decadente restou, finalmente, a fuga para os redutos da cultura, a prosa, a poesia, o teatro, onde, outra vez, se encontrará com os novos chegados, por vezes encarnados no papel de mecenas, não raro colegas de ofício” (ARRUDA, 2015, p. 58).

Os imigrantes, ao se incorporarem à elite agrária, se incorporam também ao modo de funcionamento dessa elite. As tensões e os conflitos são resolvidos sem grandes embates; as comunhões familiares, formadas agora por esses dois grupos, protegem-se e se acertam por meio de conchavos que garantem sua permanência no topo da hierarquia social. Havia uma noção de progresso atribuída à figura do imigrante, que teve papel importante na

industrialização, assim como nos avanços tecnológicos e de concepção do teatro moderno brasileiro: eram imigrantes os primeiros encenadores, diretores e técnicos das empresas modernas de teatro brasileiras. No entanto, essa noção de progresso avançava e ascendia socialmente à medida que entrava em conchavo com a elite agrária. O progresso estava, dessa maneira, ligado ao atraso por meio de relações muitas vezes familiares. Essa contradição entre progresso e atraso, Estado e família, aparece em *Pedreira das Almas* de maneira bastante evidente, seja nos diferentes episódios de conchavo entre os representantes do “passado” e os do “futuro”, seja na própria referência à tragédia *Antígona*, em que o conflito entre Estado e família é central. No entanto, enquanto em *Antígona* o Estado se impõe, e Antígona termina cometendo o suicídio, em *Pedreira das Almas*, o conchavo, instância familiar em sua essência, resolve o conflito do Estado.

A peça de Jorge Andrade, sobretudo considerada no conjunto *Marta, a árvore e o relógio*, lança luz sobre a estrutura cíclica e dependente que movimenta nossa sociedade e a forma como se articulam as ideias de tempo, progresso e atraso dentro dessa lógica. Não apenas a estrutura trágica, que remete diretamente a um tempo cíclico e mítico, mas também os comentários épicos que são inseridos na peça nos dão mostras do funcionamento dessas engrenagens míticas. Os elementos simbólicos de ouro, pedra e terra nos revelam o processo de dominação da natureza em busca do “fim primeiro”, o lucro, funcionando como comentário épico a respeito do que se mostra em cena, como analisado no capítulo anterior. A busca pelo lucro transforma o trabalho e a terra em mercadorias, subordinando a natureza e o próprio homem ao mercado. O homem, assim subordinado, faz mover a estrutura econômica mítica, se submetendo a algo que lhe é externo: as leis do mercado. Não apenas com o objetivo de obedecer às leis do mercado, mas também de não alterar o grupo daqueles que efetivamente lucram com o mover cíclico, aliam-se, com as práticas do conchavo, os antigos e novos ricos.

Ao mesmo tempo em que nos mostra as engrenagens de funcionamento dessa estrutura mitológica que move nossa economia, a obra de Jorge Andrade é também uma reflexão sobre a construção de nosso teatro moderno, suas contradições e seu fracasso.

“(...) a obra do dramaturgo paulista [Jorge Andrade] tratou de temas sensíveis, afeitos ao ambiente cultural de São Paulo no período. Suas peças reproduziam as formas primordiais do teatro moderno, mas seu enraizamento local expressava a particularidade da criação nas sociedades periféricas. Para o conjunto de questões daí derivadas, Jorge Andrade elucubrou arquétipos que podem ser apreendidos a partir de seu teatro. Quando se inclinou na direção da história, trouxe ao presente o que considerava ser a real problemática do passado, envolto em suas raízes originais, relativizando a crença no progresso inexorável. (...) Sobre as possibilidades do teatro e da especial condição de intelectuais em países como o Brasil, é notório seu ceticismo em relação à real possibilidade de se constituir, mesmo aqui em São Paulo, uma organização teatral sólida, capaz de respaldar o crescimento quantitativo do setor, permitindo o adensamento da linguagem dramatúrgica. A concomitância de tempos e espaços, que desemboca no estilhaçamento de ambos, transformam-no em um autor identificado com as linguagens modernas; paradoxalmente, um herdeiro crítico em relação ao próprio passado, cunhado no movimento de negação da herança, mas ainda pessimista em relação às potencialidades do presente. A crise do teatro, definitivamente instalada no pós-1964, respalda a perspectiva subjacente à dramaturgia de Jorge Andrade” (ARRUDA, 2015, p. 153).

A ansiedade pelo futuro – por aquele paraíso que estava a um passo, que guia Gabriel ao longo de *Pedreira das Almas* – é o que guia todos os envolvidos no processo de modernização de nossa sociedade e de nosso teatro. Mas a peça de Jorge Andrade não é uma exaltação de nosso progresso. Pelo contrário, ela é uma crítica à forma como este foi concebido e forjado. Os passos com que caminhamos para o “futuro” são os que nos levaram de volta às mesmas estruturas arcaicas de sempre. A modernização de nosso teatro não criou as bases necessárias para que fosse possível uma construção mais sólida e programática de um repertório capaz de formar um público nacional. Sem essa organização de base, sem uma reestruturação que ocorresse não pelo simples advento de um caráter empresarial que oferece um produto mais moderno, mas por uma mudança ou por um desejo real de mudança na sociedade, o teatro moderno não tem onde se ancorar. Na década de 1970, o teatro moderno brasileiro já dava mostras claras de estar mais sintonizado com a indústria cultural norte-americana do que com qualquer tentativa mais consciente do uso das formas modernas. A esperança de futuro do teatro moderno brasileiro torna-se a fazenda perdida de Joaquim. O futuro não pode ser alcançado numa economia movida por uma estrutura cíclica, e um teatro moderno não pode se formar numa sociedade que se deixa guiar pelas determinações do mercado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Jorge Andrade traz em sua obra as contradições e limitações de uma modernidade que chegava tardiamente num país cujas estruturas não correspondiam àquelas que deram origem à modernidade em países desenvolvidos. Apesar de retratar o processo de modernização brasileira, lançando luz sobre as engrenagens arcaicas que moviam nossas esperanças de progresso, suas peças foram pouco encenadas em palcos brasileiros, seja pela ação da censura, seja pela incompreensão do público e da crítica sobre sua obra. Do ciclo de peças *Marta, a árvore e o relógio*, duas nunca foram montadas profissionalmente, *As confrarias* e *O sumidouro*, ambas escritas em 1969. Também permanecem inéditas as peças *As colunas do Templo* (1952), *Os crimes permitidos* (1958), *Os vínculos* (1960), *O mundo composto* (1972), *A zebra* (1978) e *A loba* (1978).

“Jorge Andrade é autor de uma obra de excepcional importância na literatura teatral brasileira. Aos romances da saga nordestina acrescentou o drama do mundo bandeirante, fixado nas dez peças do ciclo Martha, a árvore e o relógio. Há anos que Jorge Andrade, cuja recente repercussão internacional agora se confirma pela edição de A Moratória numa antologia de peças brasileiras, lançada em Berlim (RDA), não se vê nenhuma de suas peças encenadas pelo teatro brasileiro (a não ser, ocasionalmente, por grupos amadores). Existe, aparentemente, certa prevenção contra um autor que alguns, à base de uma apreciação superficial e dogmática, julgam ‘passadista’ ou ‘saudosista’. Os encenadores apressados, interpretando mal a palavra de quem o chamou carinhosamente ‘o nosso grande poeta do ontem’, não perceberam que isso de modo algum implica ser ele um poeta de ontem. A obra de Jorge

Andrade associa ao valor dramático intrínseco o de uma atualidade duradoura, em virtude da devassa crítica do passado, tanto mais aguda – e por vezes mesmo cruel até a autoflagelação – por provir de quem, pela origem, pertence à classe dos senhores rurais, expoentes representativos deste mesmo passado. O fato de que laços afetivos o ligam a esse mundo de ontem valoriza tanto mais a superação, e enriquece imensamente a obra” (ROSENFELD, 1973, p. 72).

Rosenfeld busca uma explicação para o certo esquecimento da obra de Jorge Andrade pelo teatro brasileiro na confusão crítica que circundava sua obra. Ora taxado como “aristocrata”, ora taxado como “comunista”, sua obra parecia de difícil compreensão para um teatro que mal começava a se formar e já enfrentava a censura do regime militar e a chegada da indústria cultural norte-americana. A dificuldade de compreensão da obra também trazia empecilhos para as montagens, pois suas peças exigiam certa complexidade cênica, que muitas vezes a tradição realista/naturalista do teatro brasileiro não conseguia abarcar.

“O entendimento de quaisquer de suas peças, desse modo, deve fugir léguas de um entendimento natural, aparente. De uma leitura cênica naturalista da sua proposição dramática. A leitura do ciclo ou de uma peça que seja, para que se tenha uma dimensão mais atual e daí mais significativa deve ser crítica, ressaltando as nuances e as sutilezas de cada tensão. Seus personagens devem fugir ao trivial, assumindo uma postura mais simbólica, quando não uma referência alegórica. Isto, por exemplo, explica a relativa incompatibilidade entre a grandeza de Jorge Andrade e a televisão brasileira, restrita a um naturalismo rasteiro e de algibeira” (ARRABAL, 1977, p. 50).

Na década de 1970, o autor se afasta do teatro. Em entrevista a Anatol Rosenfeld, Jorge Andrade busca explicar a retração do teatro brasileiro em relação a sua obra. Ele identifica uma fuga do teatro nacional em representar o homem brasileiro e sua verdade e reconhece uma importação de ideias, estruturas e linguagens, que, segundo ele, era uma tentativa de provar que o homem brasileiro era uma abstração. Atribui não apenas à censura oficial, mas a movimentos internos do próprio teatro essa fuga, fazendo uma crítica direta a José Celso.

“Penso antes de tudo no verdadeiro sacerdote desta tendência que é José Celso de Martinez Corrêa. Ele encontrou apoio entre as pessoas do teatro, desde críticos até atores e dramaturgos. O ataque era feito contra a essência do teatro. Os poucos que percebiam a virulência destrutiva deste ataque, nada podiam fazer. Não admira que na confusão criada, mesmo críticos que eu respeitava procurassem me provar que eu não estava mais na moda. Aí eu comecei a pensar que, se teatro é questão de moda, o meu estava errado, e não tinha mais sentido” (ROSENFELD, 1973, p. 75).

Nessa entrevista, o dramaturgo anunciava sua saída do teatro, afirmando que não continuaria escrevendo para não ser representado. Já em 1977, em entrevista a José Arrabal, Andrade revê sua posição e compreende a necessidade de se registrar a realidade vivida no Brasil, sendo ou não representado. Durante seu afastamento do teatro, o dramaturgo volta-se para a produção televisiva, escrevendo algumas telenovelas, muitas das quais são adaptações de suas peças. Sua migração para a TV, além de mostrar de alguma forma os caminhos de nossa cultura massificada, mostra também certa ilusão do autor, ao imaginar que dessa forma a arte alcançaria públicos que o teatro jamais alcançara. Mas, ao mesmo tempo que atingia um público nunca imaginado em uma única noite, o autor chega a afirmar mais tarde ser esta uma experiência solitária: “Mas no teatro

a gente pode ver a reação da plateia, há o aplauso e a vaia. Na televisão, o autor vive uma grande solidão” (apud SANT’ANNA, 1997, p. 107). Além da distância do público, os interesses da emissora eram puramente comerciais. Catarina Sant’Anna menciona o fato de a adaptação de *Pedreira das Almas* para a televisão ter sido proibida pela Globo em 1975, “por mostrar que a mulher pode modificar os padrões vigentes em uma sociedade” (SANT’ANNA, 1997, p. 47).

Jorge Andrade, ao escrever *Pedreira das Almas* em 1958, assinalava o malogro de nossa modernização no auge do otimismo em relação à nossa escalada ao primeiro mundo, e num momento que parecia promissor para a modernização do teatro brasileiro. Havia, na época, a necessidade de exaltação do novo e do moderno; os problemas que o público frequentador de teatro desejava ver nos palcos eram os problemas ligados à vida moderna: as lutas de classes, a pobreza urbana, os dilemas éticos e morais de uma sociedade competitiva. Jorge Andrade, em sua busca pelas origens, pela descoberta de sua essência, abre caminho para a percepção da distância a que nos encontrávamos daquele “futuro” e para o caráter trágico dessa busca. Assim, o fracasso de público e crítica de *Pedreira das Almas* – assim como a certa desatenção em relação à sua obra no movimento de modernização do teatro brasileiro – pode estar relacionado com o fato de Jorge Andrade não abraçar a ideia de modernização de nossa sociedade da forma como se desejava na época.

BIBLIOGRAFIA

Obras do autor

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

ANDRADE, J. **Pedreira das Almas; O Telescópio**. Rio de Janeiro: Agir, 1960.

ANDRADE, J. **Marta, a Árvore e o Relógio**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

ANDRADE, J. **Labirinto**. Barueri, SP: Manole, 2009.

ANDRADE, J. **O Mundo Composto**. São Paulo: Leda Rita Cintra, v. Livro 13, 2013.

Obras sobre o autor

"PEDREIRA das Almas". **Estado de S. Paulo**, São Paulo, 23 Novembro 1958.

ARANTES, L. H. M. **Teatro da Memória: História e Ficção na Dramaturgia de Jorge Andrade**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

ARRABAL, J. Em "Pedreira" a lição além da fábula. **Revista Isto É**, São Paulo, 15 junho 1977.

ARRUDA, M. A. D. N. Jorge Andrade: Dramaturgo de São Paulo. In.: **Metrópole e Cultura: São Paulo no Meio Século XX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

AZEVEDO, E. R. **Jorge Andrade 90 anos: (re)leituras**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, Teatro da Universidade de São Paulo, Fapesp, v. 1: A voz de Jorge, 2012.

AZEVEDO, E. R. **Recursos Estilísticos na Dramaturgia de Jorge Andrade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

CALLES, D. C. **Tratamento do Tempo e Implicações Temático-estruturais em A Moratória e Rasto Atrás de Jorge Andrade**. São Paulo: Tese de Doutorado, FFLCH-USP, 2000.

CANDIDO, A. De "A Moratória" a "Pedreira". **Estado de S. Paulo**, São Paulo, 21 Novembro 1958. p.8.

CANDIDO, A. Vereda da Salvação. In: ANDRADE, J. **Marta, a árvore e o relógio**. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 630-633.

CASTELLAN, L. R. C. **O Teatro de Jorge Andrade: Fortuna Crítica**. São Paulo: Editora Cintra, 2020.

COM "Pedreira das Almas" o TBC comemorará seu 10º aniversário. **Estado de S. Paulo**, São Paulo, 12 outubro 1958.

GEORGOPOULOS, C. L. **Lua Quebrada (A Moratória no Ciclo Paulista de Jorge Andrade)**. Niterói: Dissertação de Mestrado, Instituto de Letras-UFF, 1983.

MACHADO, L. G. Pedreira das Almas. In: ANDRADE, J. **Marta, a Árvore e o Relógio**. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 618-624.

NAZÁRIO, A. J. **Tempo e Memória no Teatro de Jorge Andrade: Uma leitura de Rasto Atrás**. Campinas: Dissertação de Mestrado, Unicamp, 1997.

RAHAL, C. A. **Jorge Andrade: um dramaturgo no espaço-tempo**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ROSENFELD, A. Visão do Ciclo. In: ANDRADE, J. **Marta, a Árvore e o Relógio**. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 599-617.

ROSENFELD, A. Teatro ou televisão? **Argumento**, Rio de Janeiro, v. 2, p. 72-74, Novembro 1973.

SANT'ANNA, C. **Metalinguagem e Teatro: A obra de Jorge Andrade**. Cuiabá: Ed. EFMT, 1997.

SIGNIFICADO de Pedreira das Almas. **Estado de S. Paulo**, São Paulo, 27 Abril 1958.

Geral

Teatro

ALMEIDA, A. P. D. **O teatro de Abílio Pereira de Almeida**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

APOLINÁRIO, J. **A crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971**. São Paulo: Imagens, v. I, 2013.

ARÊAS, V. No espelho do palco. In: SCHWARZ, R. **Os Pobres na Literatura Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 26-30.

ARÊAS, V. A Comédia no Romantismo Brasileiro: Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 76, p. 197-217, novembro 2006.

BARRIENTOS, J. L. G. **Análisis de la Dramaturgia**. Madrid: Fundamentos - RESAD, 2007.

BENJAMIN, W. **Origem do Drama Trágico Alemão**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BERNSTEIN, A. **A crítica cúmplice - Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

BETTI, M. S. Antonio Candido e "A culpa dos reis". **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 14, p. 120-127, 2009.

BETTI, M. S. A politização do teatro: do Arena ao CPC. **História do teatro brasileiro**, São Paulo, 2013.

BRANDÃO, T. **Uma empresa e seus segredos: Maria Della Costa**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BRECHT, B. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1967.

BRECHT, B. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CANDIDO, A. A culpa dos reis: mando e transgressão no Ricardo II. In: (ORG.), A. N. **Ética**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

- CARLSON, M. **Teorias do Teatro**: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César de Cardoso e Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- CHAVES, E. O "silêncio trágico": Walter Benjamin entre Franz Rosenzweig e Friedrich Nietzsche. **CFUL - Philosophica**, Lisboa, p. 67-78, Novembro 2015.
- COSTA, I. C. Alaíde Moreira no purgatório. **Praga: revista de estudos marxistas**, São Paulo, 2, 1997.
- COSTA, I. C. **Sinta o Drama**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.
- COSTA, I. C. **Dias Gomes**: Um Dramaturgo Nacional-Popular. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- COSTA, I. C. **Nem uma lágrima**: teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Expressão Popular: Nankin Editorial, 2012.
- COSTA, I. C. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- DIDEROT, D. Apresentação. In: DIDEROT, D. **Discurso sobre a Poesia Dramática**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- FARIA, J. R. **O Teatro na Estante**: Estudos sobre Dramaturgia Brasileira e Estrangeira. Cotia: Ateliê, 1998.
- GARCIA, S. **Teatro da militância**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GUZIK, A. **TBC**: Crônica de um sonho: o Teatro Brasileiro de Comédia 1948-1964. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- JACOBBI, R. **Crítica da razão teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- JACOBBI, R. **Teatro no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- MAGALDI, S. **Teatro sempre**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- MAGALDI, S. **Teatro em foco**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- MAGALDI, S. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspetiva, 2010.
- MICHALSKI, Y. **O teatro sob pressão**: uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

MICHALSKI, Y. **Reflexões sobre o teatro brasileiro no séc. XX**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

MICHALSKI, Y.; TROTTA, R. **Teatro e Estado: as Companhias Oficiais de Teatro no Brasil - História e Polêmica**. São Paulo: Hucitec/ Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 1992.

MILLER, A. **A morte do caixeiro-viajante**. Tradução de Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

NEVES, J. D. **A análise do texto teatral**. Rio de Janeiro: Editora Europa, 1997.

O'NEILL, E. **Electra Enlutada**. Tradução de R. Magalhães Junior e Miroel Silveira. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1970.

PEIXOTO, F. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Ed. Hucitec, 1980.

PFISTER, M. **The Theory and Analysis of Drama**. Tradução de John Halliday. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

PRADO, D. D. A. **Apresentação do teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1956.

PRADO, D. D. A. **Exercício Findo**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PRADO, D. D. A. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

RIOS, J. D. **Crítica Teatral**. São Paulo: imprensaoficial, 2010.

ROSENFELD, A. **O Teatro Épico**. São Paulo: Editora S.A., 1965.

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

RYNGAERT, J.-P. **Introdução à Análise do Teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SARTINGEN, K. **Brecht no Teatro Brasileiro**. São Paulo: Hucitec, 1998.

SÓFOCLES. **Antígone**. Petrópolis: Vozes, 1968.

SZONDI, P. **Ensaio sobre o Trágico**. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

SZONDI, P. **Teoria do Drama Burguês**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

SZONDI, P. **Teoria do Drama Moderno**. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

WILLIAMS, R. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.

ZOLA, E. **O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro**. Tradução de Ítalo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1982.

Outros

ADORNO, T. **Teoria estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

ADORNO, T. Progresso. **Lua Nova**, p. 27-92, 1992.

ALVES, L. K.; LEITE JR, P. Electra Enlutada (1931), de Eugene O'Neill: O trágico na construção da casa dos Mannon. **Uniandrade**, Curitiba, novembro 2015.

ANDRADE, C. D. D. **Brasil, Terra e Alma**: Minas Gerais. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1967.

ANDRADE, C. D. D. **Claro Enigma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ARANTES, P. E. Fratura Brasileira do Mundo. In: ARANTES, P. E. **Zero à Esquerda**. São Paulo: Conrad, 2004.

ARANTES, P. E. Cavalaria Global. In: ARANTES, P. E. **Extinção**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARENDT, H. A Quebra entre Passado e Futuro; Tradição e a Época Moderna. In: ARENDT, H. **Entre o Passado e o Futuro**. Tradução de Mauro W. Barbosa de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ARRUDA, M. A. D. N. **Metrópole e Cultura**: São Paulo no Meio Século XX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

AUERBACH, E. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, v. Obras Escolhidas, I, 2012.

BISCHOF, B. **Razão da recusa**: um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Nankin, 2005.

CAMILO, V. **Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas**. Tese (Doutorado) - UNICAMP. Campinas. 1999.

CANDIDO, A. **Brigada ligeira e outros escritos**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

CANDIDO, A. **Brigada Ligeira e outros escritos**. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

CANDIDO, A. **Formação da Literatura Brasileira**: momentos decisivos. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997.

CANDIDO, A. **Educação pela Noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CANDIDO, A. **O Discurso e a Cidade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015.

COELHO, J. F. **Terra e Família na Poesia de Carlos Drummond de Andrade**. Belém: Universidade Federal do Pará, 1973.

COSTA, E. V. D. **Da Monarquia à República**: momentos decisivos. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

DEAN, W. **Rio Claro**: Um Sistema Brasileiro de Grande Lavoura 1820-1920. Tradução de Waldívia Marchiori Portinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, v. n.53, p. 166-182, mar/maio 2002.

FURTADO, C. **Formação econômica do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GOFF, J. L. **História e Memória**. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

HEGEL, G. W. F. **Curso de estética**: o sistema das artes. Tradução de Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

- HOLANDA, S. B. D. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOLANDA, S. B. D. **Visão do Paraíso**: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo: Brasiliense: Publifolha, 2000.
- HOLANDA, S. B. D. **Capítulos de história do Império**. São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- HOLANDA, S. B. D. **História Geral da Civilização Brasileira; t.2 O Brasil Monárquico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, v. v.7: do Império à República., 2012.
- HOUAISS, A. E. V. M. D. S. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rios de Janeiro: Objetiva, 2009.
- JESI, F. **O Mito**. Tradução de Lemos de Azevedo. Lisboa: Editora Presença, LDA, 1977.
- KOSELLECK, R. "Espaço de experiência" e "horizonte de expectativa" duas categorias históricas. In: KOSELLECK, R. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2006.
- LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 2007.
- LUKÁCS, G. **Teoria do Romance**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- MARINHO, J. A. **História da revolução liberal de 1842**. Belo Horizonte: Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais, 2015.
- MARTINS, L. **Brasil, terra e alma**: São Paulo. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1967.
- MATTOS, I. R. D. **O Tempo Saquarema**. São Paulo: Hucitec, 2017.
- MELAMED, D. R. **J.S. Bach and the Oratorio Tradition**. Urbana, Chicago and Springfield: University of Illinois Press, 2011.
- MELLO, J. M. C.; NOVAIS, F. **Capitalismo tardio e sociabilidade moderna**. Campinas: Unesp/Facamp, 2009.
- MORETTI, F. O Século Sério. Tradução de Alípio Correa e Sandra Correa. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, v. n.65, p. 3-33, março 2003.
- OLIVEIRA, F. D. **Crítica à razão dualista: o ornitorrinco**. São Paulo: Boitempo, 2013.

- PILATI, A. Pragas Brasileiras n'Os Bens e o Sangue, de Drummond. **XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências**, São Paulo, julho 2008.
- POLANYI, K. **A grande transformação**: As origens políticas e econômicas do nosso tempo. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Edições 70, 2021.
- PRADO JR., C. **Formação do Brasil Contemporâneo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- RATHEY, M. **Johann Sebastian Bach Christmans Oratorio**: Music, Theology, Culture. New York: Oxford University Press, 2016.
- SARAIVA, F. R. D. S. **Novíssimo Dicionário Latino-Português**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2006.
- SCHWARZ, R. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- SCHWARZ, R. Emília Galotti e o Nascimento do Realismo. In: SCHWARZ, R. **A sereia e o desconfiado**: ensaios críticos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 109-131.
- SCHWARZ, R. **Cultura e política**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- SILVA, A. G. Forma Narrativa, Diálogo e Filosofia: a inatualidade e o presente em Schelling. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 38 n.3, p. 57-74, Set/Dezembro 2015.
- SMITHER, H. E. **A History of Oratorio**: The oratorio in the nineteenth and twentieth centuries. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, v. 4, 2000.
- SOUZA, G. M. E. **Exercícios de Leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 2009.
- TORRES FILHO, R. R. O simbólico em Schelling. In: TORRES FILHO, R. R. **Ensaio de Filosofia Ilustrada**. São Paulo: Brasiliense, 1987.