

A Estética de Jorge Andrade na Moderna Dramaturgia Brasileira

Aesthetics Standards of Jorge Andrade on Modern Brazilian Dramaturgy

Rosemari Bendlin Calzavara^{a*}

^aUniversidade Norte do Paraná, Mestrado em Metodologias para Ensino de Linguagens e suas Tecnologias, PR, Brasil

*E-mail: calzavara@sercomtel.com.br

Resumo

Os dramaturgos modernos, em atenção ao conteúdo histórico de suas obras, buscam formas teatrais que possibilitem a comunicação de experiências sociais e culturais significativas para a humanidade. A dramaturgia moderna busca dissipar a ilusão que cercou por muito tempo as peças clássicas, as românticas e as realistas. O rompimento com a linearidade tradicional e a ênfase nas vivências do tempo interior é que marcam o novo teatro. Na perspectiva estética da moderna dramaturgia brasileira, o presente artigo pretende discutir o teatro de Jorge Andrade e o tratamento que o dramaturgo imprimiu em suas peças *Pedreira das Almas* e *O Sumidouro* quanto à tematização, a decadência de uma classe social, pela escolha da forma teatral que mostra a origem dos acontecimentos e o tempo, subordinando presente e passado.

Palavras-chave: Jorge Andrade. Dramaturgia Moderna. Presente e Passado.

Abstract

*In attention to historical contents, the modern dramatists seek theatrical forms to enable communication of social and cultural experiences Significant for humanity. The modern dramaturgy seeks dissipating the illusion que surrounded for a long time the classical, the romantic and the realistic plays. The break with the traditional linearity, and the emphasis on the experiences of inner time characterize the new theater. In the aesthetic perspective of modern Brazilian drama, this article aims to discuss the theater by Jorge Andrade, and the treatment that the dramatist printed on his plays *Pedreira das Almas* and *O Sumidouro* about the theming and decadence of a social class, by choosing a theatrical way that shows the origin of events and time, subordinating present and past.*

Keywords: Jorge Andrade. Modern Dramaturgy. Present and Past.

1 Introdução

O Brasil é um país cíclico: muda a economia, mudam as relações de poder. Jorge Andrade retratou artisticamente estes ciclos por meio das famílias tradicionais. A mutação das relações de poder e de classe, aliadas à dignidade ou ausência dela na evolução sócio-histórica, vai delineando-se a cada peça.

Os dramaturgos modernos, em atenção ao conteúdo histórico de suas obras, buscam formas teatrais que possibilitem a comunicação de experiências sociais e culturais significativas para a humanidade. A dramaturgia moderna busca dissipar a ilusão que cercou por muito tempo as peças clássicas, românticas e realistas. O rompimento com a linearidade tradicional e a ênfase nas vivências do tempo interior marcam o novo teatro.

A forma estética que Jorge Andrade escolhe para suas peças muda de acordo com a mudança nos ciclos da economia brasileira.

Escritas durante um período de quase vinte anos, entre 1951 e 1970, as peças que compõem o ciclo *Marta, a árvore e o relógio*, são bem mais do que literatura regional, refletindo o velho conflito entre cidade e zona rural. Simultaneamente, a ação se movimenta com a história da colonização e migração

no Brasil. Tratando da procura de uma vida digna, de um lugar para se viver, o ciclo dramatiza a saga da migração humana em todas as partes.

A oposição zona rural x zona urbana cristaliza-se no conflito de gerações. Os jovens como desbravadores de costumes e preconceitos, contra os velhos, presos a tradições de fachada.

A ligação entre uma peça e outra se faz por meio de minúcias, tais como a inclusão de numerosas alusões a personagens anteriores e a repetida referência a um antepassado e a um lugar mítico.

As peças têm os enredos mais variados: umas, com enredo histórico, outras tratando de costumes contemporâneos. Duas são comédias e pelo menos duas se reportam ao gênero trágico clássico; as demais são dramas sérios sobre a classe média.

Formado na Escola de Arte Dramática de São Paulo, Jorge Andrade sempre reconheceu a importância de seus professores na sua formação: “[...] Foi lá, estudando teatro, estudando texto, desde a Grécia antiga até hoje, lendo tudo o que era possível sobre teatro, me apaixonando por Ibsen, Tchekhov, que eu me formei” (AZEVEDO, 2001, p.49).

Esses motivos fizeram Jorge Andrade admitir que seus autores preferidos eram Arthur Miller, Eugene O’Neill e Tchekhov porque fizeram o teatro que ele gostaria de fazer.

Porque todos eles, de uma maneira ou de outra, refletiram com maestria grandes problemas sociais.

Desta forma, o objetivo deste estudo foi refletir sobre a maneira como Jorge Andrade constrói esteticamente duas de suas mais significativas peças, *Pedreira das Almas* e *O Sumidouro*.

2 Desenvolvimento

2.1 Um pouco da estética teatral

O drama se tem realizado segundo vários gêneros, dos quais é possível acompanhar a origem histórica, a significação social e a estrutura formal.

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

Segundo Aristóteles, a tragédia imita os homens melhores do que eles são, enquanto a comédia os imita como eles são, ou piores ainda. Enquanto a tragédia leva a um final catastrófico, que provoca terror e piedade, a comédia leva ao riso, com um final positivo ou pouco importante em relação às partes anteriores. Na tragédia, o importante é a trama dos fatos, pois ela busca imitar não propriamente os homens em si, mas as ações e a vida destes homens. Staiger (1975, p.149) sintetiza esta situação dizendo: “Para que o trágico cause efeito e espalhe sua força total, deverá atingir um homem, que viva coerente com sua ideia e não vacile um momento sobre a validade desta ideia”.

De qualquer modo, a tragédia será sempre um conflito insolúvel, resultado do choque entre um mundo que conhece apenas o relativo, o mais ou menos, e um universo dominado pela exigência de valores absolutos, de totalidade e dirigido pela lei do tudo ou nada.

Esta tensão provocada pelo trágico culmina com a catarse, com o efeito psicológico da verdadeira tragédia que pode ser considerado como purificação e descarga das emoções. Este alívio das tensões vem acompanhado do esforço de algum aspecto da condição humana, mas, para se chegar a tal conceito, foi necessário o horror, a morte e a destruição.

A ação da tragédia é tensa, lógica, prende-se a um nó, ou seja, aquela parte do drama na qual se destrói a situação inicial para começar a ação. Desta ação virá o sucesso ou o insucesso do pretendido, que culminará com o desfecho. O desfecho trágico normalmente nos mostra o aniquilamento do herói que com tanta dignidade buscou altos ideais.

O drama burguês, que aparece em meados do séc. XVIII, na época das revoluções burguesas, na Inglaterra e França, sobretudo, não vai imitar nem os homens superiores, nem os inferiores, mas fará um hibridismo entre a focalização do que será imitado, representará uma classe, a classe burguesa. A ação do drama burguês se fundamentará no cotidiano e nas relações sociais da vida familiar média.

Esta classe que pretendia ser levada a sério, tal qual a

nobreza, deixa de ser vista pelo lado cômico para assumir também destinos trágicos que interferem diretamente em sua estrutura, através de relações sociais e conflitos familiares. Desaparece a figura do herói mitológico e do rei: a autoridade no drama burguês concentra-se na figura patriarcal.

A dramaturgia moderna busca dissipar a ilusão que cercou por muito tempo as peças clássicas, o rompimento com a linearidade tradicional e ênfase nas vivências do tempo interior é que marcam o novo teatro.

Talvez, por isso, uma das maiores inovações na dramaturgia moderna tenha sido o teatro épico de Brecht. O teatro épico é a oposição ao drama de tradição aristotélica, ou seja, é um teatro atuante e político, que discute a realidade social, que leva às mudanças, enfatizando muito mais a ação do que a contemplação. É um teatro que apresenta o contraste e as contradições sociais e ideológicas se fazem presentes muito mais intensamente. As forças sociais são os verdadeiros protagonistas dos conflitos dramáticos. Isso tudo dentro da lógica que rompe com a ilusão tanto do espectador quanto do ator, induzindo-os a se distanciarem da cena representada para poderem julgar e observar os problemas sem envolvimento emocional, como ocorria no teatro tradicional:

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

O estilo épico não deve ser confundido com a épica, conjunto de epopeias (desde a *Iliada* e *Odisséia* às epopeias do século XVI), mas deve ser distinguido como um estilo que tem, como característica principal, a presença de um narrador, o que aponta automaticamente para outra característica: o distanciamento entre sujeito (narrador) e objeto (mundo narrado) (RODRIGUES, 1983).

Ao contrário do estilo dramático, o qual visava ao envolvimento emocional e ao ilusionismo, o teatro épico é fragmentário, não exige uma relação causal entre as partes, transcorre através dos diálogos em que é ressaltada a autonomia do mundo expresso. No estilo dramático, a trama se concentra numa unidade de ação que se desenvolve através de um nó, que caminha para um clímax e visa ao desfecho. Observa-se, portanto, uma forte ligação entre as partes.

O distanciamento não significa destruir as emoções, mas colocá-las numa perspectiva crítica. Segundo Brecht (1967), o distanciamento leva ao conhecimento. O princípio do distanciamento é que propicia o afastamento crítico através de técnicas compositivas como: o rompimento acintoso e consciente com a unidade de tempo e espaço, a presença do narrador, o diálogo entre ator e personagem, o diálogo entre ator e público, a inclusão paralela (para comentários) de canções, cartazes e filmes, etc.

Brecht fez as primeiras considerações sobre os procedimentos épicos nas notas que acrescentou à *Ópera dos três vinténs* (1928) e a *Ascensão e queda da cidade de*

Mahagonny (1928/1929) (ROSENFELD, 2000). Nesses comentários, Brecht compara a forma dramática e a forma épica do teatro, apontando as diferenças dessas formas na estrutura, no efeito sobre o espectador e na fundamentação filosófica, não como situações opostas, mas como divergências de acento.

Quanto à estrutura, o teatro dramático se faz independentemente do receptor, elabora uma cena em função da outra, a progressão é linear, tem uma contínua necessidade evolutiva, a tensão visa ao desfecho. Quanto ao efeito sobre o espectador, o teatro dramático envolve o espectador, possibilitando-lhe emoções. O espectador é colocado dentro de algo, os sentimentos são conservados, o espectador identifica-se e convive com as cenas apresentadas. Em relação à fundamentação filosófica, o homem é pressuposto como conhecido, é um ser imutável e fixo e o pensar determina o ser. Daí resultando posições religiosas e idealistas (conforme a criação divina e a razão).

A estrutura do teatro brechtiano narra os acontecimentos, é uma montagem onde cada cena é por si, os acontecimentos acontecem em curvas, aos saltos, propicia uma tensão que visa ao desenvolvimento. O público brechtiano deve manter-se lúcido, numa posição crítica em face de um conhecimento, o espectador é um observador que desperta para a atividade, é forçado a tomar decisões, é posto em face de algo. Na fundamentação filosófica, o homem não é exposto como ser fixo, como natureza humana definitiva, mas como ser em processo, capaz de transformar-se e de transformar o mundo, o homem não é regido por forças insondáveis, mas depende de situações históricas que, por sua vez, podem ser superadas. Corroboram estes aspectos as posições marxistas, materialistas: o que historicamente se vai mostrando e transformando no sentido do novo.

O objetivo principal do teatro épico de Brecht é a desmistificação das desgraças humanas, mostrando que elas não são eternas, mas sim históricas, sendo passivas de superação. Nisso se opõe radicalmente à submissão final, ao destino próprio da grande tradição trágica.

Se a tragédia, ou mesmo todo o teatro dramático, tradicional, como Brecht (1967) afirma, provoca a catarse, ou seja, o esvaziamento das tensões através do forte envolvimento emocional, o teatro épico deve levar ao distanciamento, ou seja, à possibilidade de analisar, explicar, discutir, criticar, tomar decisões de modo racional e consciente.

O teatro épico troca a ênfase no enredo e no desfecho pela ênfase em cada cena e pela sua integração num processo reflexivo. Não celebra heróis nem se submete ao destino. Pretende mostrar os homens na sua real situação social e histórica e instigá-los a tomar decisões conscientes sobre o seu futuro.

O teatro épico brechtiano é, portanto, uma forma artística própria de uma época, como a do século XX, de agudos conflitos sociais, políticos e ideológicos, em que uns desejam e outros temem as revoluções. Procura não

representar ações particulares, concentradas exclusivamente num sujeito, mas procura descobrir (revelar) situações coletivas, ou seja, que representam o sujeito como um ser social.

No que se refere ao modo de representar, a função dos atores é mostrar que são atores (seres que vivem e têm existência própria). O palco não cria uma ilusão do real, o palco é palco, ator é ator. O que se representa é arte dramática com profundo sentido questionador. Bastante pertinente é a citação de Brecht que Walter Benjamin faz em seu texto “O que é o teatro épico”:

O ator tem de mostrar alguma coisa e ele tem de se mostrar. Ele naturalmente mostra a coisa ao se mostrar e ele se mostra ao mostrar a coisa. Embora isso coincida, não deve, contudo, coincidir de modo tal que desapareça a diferença entre essas duas atividades (KOTHE, 1985, p.217).

O teatro brechtiano não perde seu sentido de entretenimento, pois este é seu sentido imanente: “mesmo didático, deve continuar plenamente teatro e como tal divertido”. (ROSENFELD, 2000, p.151) Os divertimentos diferem de acordo com a época e a vivência dos homens. Numa época eminentemente científica e produtiva, como a atual, o divertimento mais produtivo é aquele que toma uma atitude crítica em face das vicissitudes do convívio social.

O efeito do distanciamento se faz sentir quando o espectador começa a estranhar tantas coisas que a princípio pareciam normais, e que agora lhe soam estranhas e que, portanto, são passivas de intervenção transformadora. A peça deve caracterizar as situações em sua relatividade histórica, o que demonstra condição passageira.

A não identificação pessoal com a situação apresentada no palco leva ao juízo crítico. Dialeticamente, o conhecido torna-se desconhecido para então poder ser analisado, mas não no âmbito da emoção pessoal. A concepção brechtiana visa à mediação estética pela apreensão crítica da vida, e, conseqüentemente, pela ativação política do espectador.

Os recursos cênicos do teatro épico também funcionam como técnicas de distanciamento e são basilares na sua elaboração. O cenário épico é, acima de tudo, anti-ilusionista e exerce o papel de comentarista. As cenas devem ser iluminadas, claras para “para manter despertas as consciências”. Assim também a música, longe de oferecer uma sensação de ilusão, dialoga com a cena e provoca reflexão.

O palco não representa mais um espaço mágico de significação do mundo, mas um local de exposição favoravelmente localizado. Ele ainda está num plano mais elevado, mas já não se eleva mais a partir de uma insondável profundidade.

“Distanciar é ver em termos históricos”, segundo afirmação do próprio Brecht, (RODRIGUES, 1983, p.130), portanto, os procedimentos épicos no teatro, ao funcionarem como modos de distanciamento, levam à representação do homem como ser histórico e às situações por ele vividas como situações históricas.

2.2 Pedreira das Almas

A ação da peça *Pedreira das Almas* transcorre numa pequena cidade mineira, em 1842, durante a revolução Liberal, no preciso momento da transição econômica do ciclo da mineração para o ciclo do café. Entretecendo ficção e realidade, Jorge Andrade retrata tragicamente a decadência da classe dominante do ciclo do ouro, mas abre perspectiva de superação através das personagens jovens que, além de participarem daquela Revolução, se organizam na busca de um novo lugar para viver.

O ouro determinava o período de existência das cidades, como neste caso, de Pedreira das Almas: sem agricultura ou pecuária, esgotada a mineração, restava apenas a obsessão doentia de construir um cemitério, como sinal efetivo de decadência e de morte.

Os jovens liderados por Gabriel pretendem seguir para o Planalto (São Paulo), em busca de uma nova vida. Gabriel tem ao seu lado grande parte da população bem como Mariana e Martiniano, filhos de Urbana, a matriarca da família que detinha o poder na cidade. Urbana não aceita esta saída, este abandono de Pedreira das Almas, pois está presa às tradições, presa aos mortos e às pedras, bem como não aceita o casamento de Mariana com Gabriel porque isto representa partir. Também culpa Gabriel pelo envolvimento do filho Martiniano com os ideais liberais, os quais representam politicamente a subversão da ordem social e da política tradicional.

Conferindo autenticidade ao gênero trágico, a peça trata das questões familiares em público e a repercussão do público no privado. As cenas transcorrem no largo da igreja de Pedreira das Almas, onde só se avistam pedras, casarios velhos e desgastados. Como que representando uma saída no meio disso tudo, há uma árvore retorcida e severa, mas é a presença de algo mais vivo, como que mostrando a resistência da vida naquela cidade.

A população de Pedreira dividida com a ideia de nova vida forma dois grupos distintos: um celebra a volta de Gabriel, que vem da guerra e chefia a partida projetada; o outro critica o abandono da cidade.

Numa mistura de vozes que, segundo a rubrica do próprio autor, representam o povo como personagem coletiva e contraditória caminhando para o conflito, nota-se a discussão de questões particulares de Mariana, com relação ao seu casamento, junto com a ideia de partida de todo o povo da cidade; não há privacidade neste lugar. A decisão coletiva depende das decisões individuais na família que sempre dominou a cidade. Mesmo os que desejam partir preocupam-se com a construção de um novo cemitério, demonstrando o valor que a população dá aos mortos, portanto ao passado.

O peso dos mortos é constante, a valorização dos antepassados é sempre ressaltada por Urbana como se ela fosse a guardiã da tradição dos bandeirantes.

O retorno de Gabriel traz um elemento novo na ação, ele e Urbana centralizam as tensões, no final do primeiro quadro.

Enquanto Gabriel representa o novo, o ideal de uma outra sociedade, o espírito pioneiro, Urbana representa o velho, o apego às tradições, aos antepassados, à sociedade decadente.

Urbana não aceita o meio termo. É tudo ou nada. É contra os liberais, é contra as ideias novas. É contra a ideia de partir e construir uma nova cidade com outra estrutura econômica. Esta é a característica própria das personagens trágicas. Mariana fica dividida entre o respeito à mãe e o amor ao noivo, portanto entre os valores opostos de que os dois representam. Neste clima de tensão surge um fato novo que vai intensificar o caráter trágico da peça: é a chegada do delegado de polícia, Vasconcelos, a Pedreira das Almas, trazendo Martiniano, filho de Urbana, que participava da Revolução ao lado dos liberais. É preciso salvar o líder dos liberais: por isso Gabriel se esconde na gruta, mas Urbana presencia o fato.

O delegado Vasconcelos somente soltará Martiniano se as mulheres contarem o paradeiro de Gabriel. Neste ponto há como que um duelo entre mãe e filha. A tendência de Urbana é a delação, pois quer ver seu filho liberto. Entretanto, Mariana e Martiniano impedem que ela faça isso. Urbana assume harmonicamente o papel de mãe, que vê seu filho preso e subjugado e a possibilidade de soltá-lo, e o papel de guardiã da ordem social tradicional, que deve delatar à autoridade o infrator da ordem, Gabriel. Mariana e Martiniano não pensam neste momento como filhos, mas como revolucionários: não permitem que Urbana faça a delação.

No auge deste embate, Martiniano escapa dos guardas, gritando a Gabriel que não se entregue e, num golpe trágico, é morto com um tiro gratuito e precipitado de um fiel servidor da lei. Diante das pessoas estarecidas, a dramaticidade da ação crescerá até o desfecho trágico, afinal catártico, quando as tensões sofrerão um abrandamento.

Martiniano em agonia exalta o valor da nova terra e pede à sua mãe que não conte aos guardas o paradeiro e Gabriel. Então Urbana escolhe o papel de mãe em oposição ao de autoridade, porque o filho morreu por lutar contra a ordem estabelecida. Isso irá significar também a sua morte. Urbana em estado de choque pronuncia suas últimas palavras na peça.

Morto o seu único filho homem, não há mais perspectiva de continuidade para a família na cidade.

A partir desse momento, Urbana detém em seu mutismo o destino de Pedreira das Almas. Enquanto as mulheres não revelarem o paradeiro de Gabriel, o delegado Vasconcelos não permitirá que se desça ao vale para buscar terra e enterrar Martiniano. Três dias após o incidente, Urbana e Mariana velam o corpo de Martiniano, lá fora as mulheres revezam-se na guarda do segredo e, ao mesmo, tempo procuram minar o ânimo dos soldados e do delegado com uma espécie de ladainha.

As repetições de frases desconexas e incisivas incomodam o delegado. Para as mulheres de Pedreira das Almas pedirem que Martiniano vivesse é algo metafórico, pois o viver aqui significa receber uma sepultura.

Vasconcelos consegue que Mariana deixe a igreja, mas o

espanto causado por sua figura comove e estarrece a todos: “Mariana, coberta de luto e com um véu preto na cabeça [...] Mariana envelheceu e sua semelhança com Urbana aumentou [...]. Ela traz no rosto todo horror que assiste dentro da igreja” (ANDRADE, 1986, p.103-104).

A tragédia suscita o horror e a piedade. Esta mudança em Mariana, ao mesmo tempo em que aterroriza, causa pena à população. A tragicidade de sua figura é ponto chave para o desfecho.

Vasconcelos amarra as mãos de Mariana, prende-a como maneira de pressionar Gabriel a se entregar, Mariana não se intimida e desafia o delegado a entrar na igreja. A grande arma de Mariana contra Vasconcelos é a cena de horror guardada dentro da igreja. Urbana, não suportando a dor de ver seu filho decompondo-se em seus braços, também morre. Com a promessa de entregar Gabriel, Mariana consegue que o delegado entre na igreja, mas o que ele presencia é tão monstruoso que não resiste e abandona definitivamente *Pedreira das Almas*.

A saída de Vasconcelos provoca uma catarse na ação dramática, mas esse alívio das tensões pressupõe bem o caráter trágico da peça. Não será de final feliz, porque Mariana recusa-se a partir com Gabriel. Ela fica para substituir Urbana como guardiã dos túmulos e dos ossos dos antepassados, portanto da máxima fidelidade aos valores da sociedade que está desaparecendo. Mariana acaba por se configurar como personagem trágica: ao renunciar ao amor de Gabriel e à esperança de uma nova sociedade e optar pela fidelidade ao passado, enquanto solidão e morte, Mariana se impõe à admiração do leitor/espectador da peça. Ela que antes lutava contra os valores da mãe, a partir do momento que assume a dor trágica, passa a conhecê-los.

A isso podemos chamar de mutação do sucesso ao contrário. O sucesso pela liberdade de Gabriel representa a prisão de Mariana aos mortos.

Nessa perspectiva, constatamos que Mariana assume os valores da mãe e conseqüentemente os valores da aristocracia mineira. Partem com Gabriel apenas aqueles que não se apegaram ao passado ao ponto de desistirem da ida para o Planalto.

A decisão de Mariana ficar configura certa vitória de Urbana. Indiretamente, ela é a causadora da separação de Mariana e Gabriel. Esta vitória de Urbana é a vitória dos valores de uma classe, pois na nova sociedade, esses valores também aparecerão.

A luta militar entre liberais e conservadores manifesta e sublinha o choque entre duas estruturas econômico-sociais: a sociedade mineradora do século XVIII no Brasil colônia e a sociedade cafeeira do século XX. E essa luta penetra uma família e a destroi.

A forma artística de *Pedreira das Almas* manifesta essa contradição, dando particular ênfase à celebração trágica da sociedade que desaparece: apesar da sugestão de um futuro herói épico (vencedor) em Gabriel, o que efetivamente dá

força estética à peça é a elevação trágica de Urbana, mesmo contra as expectativas da filha Mariana, a qual ainda chegara a parecer partidária de Gabriel, da negação do velho e da procura do novo. Diante dos aspectos aqui apresentados, podemos de fato aproximar a peça *Pedreira das Almas* ao que é considerado trágico no mundo moderno: “A tragédia é assim um lembrete salutar, uma teoria, na verdade, contra as ilusões do humanismo” (WILLIAMS, 2002). Ou ainda, considerando SZONDI (2004) “Mas também só é trágico o declínio de algo que não se pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável”.

Podemos deduzir-se que os habitantes de *Pedreiras das Almas* partiram para o Planalto paulista, lutaram, venceram, integraram-se no novo ciclo da história sócio-econômica do Brasil dando origem à burguesia rural cafeeira.

2.3 O Sumidouro

O Sumidouro é a peça conclusiva do ciclo *Marta, a árvore e o relógio* e a de mais longa elaboração. Faz a interpretação estética da vida do bandeirante Fernão Dias e de seu filho mameluco José Dias, bem como aponta para questionamentos acerca das descobertas de ouro, prata e pedras preciosas e o uso que a Europa fez do Brasil no século XVIII.

O Sumidouro reconta epicamente a história do Brasil, polarizando as questões da criação textual e teatral. Neste texto de Jorge Andrade temos uma significativa construção textual, tendo em vista que uma peça mostra como a outra está sendo construída e como o seu autor se debate no processo de criação textual na busca de um fim para a sua peça.

As duas peças, a que decorre no plano temporal do presente e a que decorre no plano temporal do passado histórico, se entrelaçam continuamente.

A peça do plano temporal do passado apresenta o drama de Fernão Dias na incessante busca das esmeraldas e seus conflitos políticos, que se refletem no âmbito familiar. Esta peça tem como moldura um pequeno enredo atual, que se desenrola no escritório do dramaturgo Vicente.

A peça do presente mostra os problemas particulares desse dramaturgo, que não encontra aceitação dos produtores teatrais e dos críticos para seu trabalho, é muito questionado por sua esposa, Lavínia, quanto ao seu intenso envolvimento com a escrita literária e, para completar o quadro, é chamado de alienado pela empregada da casa, Marta. A empregada é a que mais o incomoda, pois diz coisas estranhas como: “Pra que serve escrever? Há muita gente passando fome por aí... e ninguém come livros” (ANDRADE, 1986, p.532)

Tanto a peça do presente quanto a peça do passado refletem a angústia do dramaturgo, que tem uma visão crítica da história dos bandeirantes, mas que genealogicamente está vinculado a ela. Vicente debate-se nesta tempestade de pressões e, enfurecido, quer construir e finalizar um texto teatral que seja suficientemente esclarecedor dos fatos históricos que vêm continuamente sendo ensinados, de forma errônea, ao seu filho Martiniano, no colégio, e que particularmente

influenciaram a sua vida.

Quanto à organização de *O Sumidouro*, ela se reveste de procedimentos típicos do teatro épico de Bertolt Brecht. Ela não é uma peça que transcorre de forma linear. Tem uma personagem, o próprio dramaturgo Vicente, que funciona como um narrador, transitando entre a peça do presente e a peça do passado e, sobretudo, organizando, comentando e interpretando os episódios desta última, a qual significativamente começa *in ultima res* (SILVA, 1983). Utiliza-se de recursos cênicos externos ao corpo do texto, como retratos, fotografias, *slides* e filmes, os quais comentam a ação em lugar de simplesmente ilustrá-la.

Com esses procedimentos, mais próprios do gênero épico do que do gênero dramático, Jorge Andrade propõe uma reflexão crítica sobre a história do país e do mundo no que se refere ao processo de colonização e formação da nação brasileira.

A peça *O Sumidouro*, em sua indicação da montagem do cenário, aponta para uma composição que explorará cenas e lugares diferenciados, pois no mesmo espaço estão árvores, ruas, palácios, colunas, rios, mesa de trabalho, papéis e livros, fotos na parede, estampas de bandeirantes, estantes de livros. Interessante é observar que os lugares imprecisos estão inseridos entre a mesa de trabalho do dramaturgo, que está à esquerda do palco, e a estante de livros, que está à direita. Este cenário já nos mostra uma possibilidade diferenciada da peça, tendo em vista que ela cenicamente aponta para espaços que sugerem multiplicidade espacial e temporal.

O que se destaca nesse momento, na peça do presente, é o escritório do dramaturgo e a forma como ele, Vicente, se insere no mesmo e como ele se relaciona com as outras personagens em função deste espaço, que não é só material, mas é criacional, pois o dramaturgo vai projetando neste espaço a sua produção textual dramática.

Vicente vai submeter a história a um crivo moderno, ele vai rediscutir o papel do bandeirante e sua heroicidade, assim como vai abordar a questão do mameluco José Dias, filho de Fernão Dias, e o seu papel histórico na busca das esmeraldas.

Ainda em relação ao cenário, na parede do escritório, estão colocadas estampas de bandeirantes e fotos de dramaturgos. As estampas dos bandeirantes são reproduções de pintores célebres. As fotos de Tchekov e Eugene O'Neill são maiores do que as Arthur Miller e Bertolt Brecht. Observamos que a relação entre as gravuras dos bandeirantes e as fotos dos dramaturgos é significativa, tendo em vista que, tanto Tchekov quanto O'Neill, Miller e Brecht têm em comum a escrita de peças que retratam o homem em seus conflitos pessoais e sociais. As personagens de Eugene O'Neill procuram um sentido para a vida, seja no amor, na religião ou nas ilusões. Em geral, elas se desapontam, mas, apesar de tudo, existe nessas personagens certo heroísmo digno de admiração, pois elas persistem em viver uma vida sem esperança.

Do mesmo modo, as personagens de Tchekov consideram a existência difícil e sem sentido, já que fracassam em

compreender os outros em sua busca de objetivo na vida.

Arthur Miller também segue a linha do teatro realista que discute o conflito entre o indivíduo e a sociedade e estabelece um código moral e social. Assim, na peça *A morte do caixeiro viajante*, grande parte da ação é vista através da mente de Loman, tal como, em *O Sumidouro*, a peça do passado é projetada pela mente criadora do dramaturgo Vicente.

O dramaturgo alemão Bertolt Brecht propõe um teatro que analise os males da sociedade através de técnicas inovadoras, em que a ação é condensada e os diálogos são mesclados pela narração. A proposta de Brecht era que o teatro levasse o público a pensar criticamente e que pudesse relacionar o que via no palco com a condição da vida real.

Partindo das premissas brechtianas, podemos compreender melhor a montagem do cenário e a proposta de Jorge Andrade em construir um texto que foge do tradicional, tanto na elaboração quanto na sua representação. Assim, as gravuras e fotos que fazem parte do cenário fixo da peça têm uma significação extrema na interpretação. Elas dialogam continuamente com o propósito inicial de Jorge Andrade de fazer um teatro crítico, cujo pano de fundo é a revisão da história do Brasil, mais particularmente no que se refere ao bandeirismo paulista, além de especificarem a intenção de uma escrita teatral segundo a perspectiva do teatro brechtiano.

Jorge Andrade apropria-se, portanto, dessa forma artística que é própria de uma época, do século XX, que pressupõe agudos conflitos sociais, políticos e ideológicos. E dessa maneira procura não representar ações particulares, concentradas exclusivamente num sujeito, mas procura descobrir (revelar) situações coletivas, ou seja, que representam o sujeito como um ser social.

Além disso, cenicamente a montagem de *O Sumidouro* corrobora o teatro de base brechtiano ao compor cenas que mostram o passado (através de *slides*) e cenas do presente que levam ao espectador a dualidade temporal reflexiva e não mais emotiva.

3 Conclusão

Ao recriar o fim do ciclo da mineração, em *Pedreira das Almas*, Jorge Andrade não apenas discutiu esta questão econômica, mas também apontou para questões familiares e sociais que, de alguma forma, refletem o íntimo de cada um de nós.

Embora tenha optado pela forma clássica da tragédia (a peça tem cenário único – o largo diante da igreja da cidade), se estende por um período de tempo não muito longo (duas semanas), apresenta o coro (a voz das mulheres), a abordagem do assunto se contrapõe a todas estas características: é discutida, em praça pública, a história de uma família e o destino de uma comunidade. O que a peça nos mostra é a ocorrência do mal como inevitável e irreparável. Podemos até considerar, não afirmar, que a construção de *Pedreira das Almas* com seus aportes trágicos nos remete muito mais a

uma construção épica, no sentido brechtiano, do que o pathos trágico da antiguidade clássica, tendo em vista a discussão política e social que é apresentada pelo autor durante o decorrer da peça.

Da mesma maneira, *O Sumidouro* revela uma história da qual o leitor/espectador se pode considerar fruto. Conhecedor dos fatos históricos sobre o bandeirismo paulista e, conseqüentemente, sobre a história da nação, pode interferir no presente, tomar atitudes conscientes e responsáveis, potencialmente libertadoras. Além dos fatos históricos e sociais apresentados na peça, mais fortemente destacamos a própria estrutura composicional da mesma, na qual, Vicente, o personagem principal, é o narrador das situações; na dualidade de figuras que aparecem nos quadros que compõem o cenário e a quebra da ilusão da cena com o jogo dos slides que apresentam simultaneamente, passado e presente, fazem com que o espectador reflita sobre a situação encenada, faça reflexões, tire conclusões mais do que se deixe envolver emocionalmente com o decorrer das cenas.

Ao optar por uma estética de conotações brechtianas, Jorge Andrade definiu exatamente a qual lado da sociedade ele pertencia. Sequer se poupou quando remexeu na sua história e memória particular. O papel social do dramaturgo falou mais alto e a denúncia veio à tona exatamente num processo de distanciamento épico crítico.

Referências

ANDRADE, J. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES. *Ética a nicômaco*: poética. São Paulo: Nova Cultural, 1987, p.200-270.

AZEVEDO, E.F.C.R. *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*. Tese (Doutorado em Linguística) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

BRECHT, B. Escritos sobre o teatro: textos de 1930 a 1954. In: BORIE, M. et al. *Estética teatral*: textos de Platão a Brecht. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, p.465-487.

BRECHT, B. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

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

KOTHE, F.R. O que é teatro épico. In: KOTHE, F.R. *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985, p.202-218.

MAGALDI, S. Dos bens ao sangue. In: ANDRADE, J. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p.648-652.

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

PRADO, D.A. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1988.

RODRIGUES, S.C. O teatro épico de Bertolt Brecht. *Revista Tempo Brasileiro*, v.72, p.125-135, 1983.

ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ROSENFELD, A. Visão do ciclo. In: ANDRADE, J. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p.559-617.

SILVA, V.M.A. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1983.

STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

SZONDI, P. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

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

