

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ADRIANE ABRANTES LAZAROTTI

OS SÍMBOLOS NA OBRA **MARTA, A ÁRVORE E O RELÓGIO**, DE JORGE  
ANDRADE

Porto Alegre 2016

ADRIANE ABRANTES LAZAROTTI

OS SÍMBOLOS NA OBRA **MARTA, A ÁRVORE E O RELÓGIO**, DE JORGE  
ANDRADE

Dissertação apresentada como requisito  
para a obtenção do grau de  
Mestre pelo Programa de Pós-Graduação  
em Letras da Pontifícia Universidade  
Católica do Rio Grande do Sul

Orientador: Prof. Dr. Antonio Carlos Hohlfeldt

Porto Alegre 2016

ADRIANE ABRANTES LAZAROTTI

OS SÍMBOLOS NA OBRA **MARTA, A ÁRVORE E O RELÓGIO**, DE JORGE  
ANDRADE

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós- Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2016.

BANCA EXAMINADORA

Professor Dr. Antonio Carlos Hohlfeldt - PUCRS

Professora Dra. Ana Maria Lisboa de Mello - PUCRS

Professora Dra. Luciana Morteo Éboli - UFRGS

Porto Alegre  
2016

Dedico este trabalho à minha família que sempre me apoia em todos os momentos e ao meu noivo, que da mesma forma, incentiva-me a seguir em frente.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, o agradecimento mais singelo a Deus por tornar tudo isto possível e pela proteção em todos os dias mais terríveis da vida.

Em segundo lugar, aos meus pais, pelo amor incondicional e pelos conselhos, pelo suporte e educação, pelos diversos tipos de incentivo e pela presença sempre constante.

Agradecimento ao meu noivo pela paciência, auxílio e compreensão pelos vários momentos de ausência.

Agradeço ao professor e orientador deste trabalho, professor Antonio Hohlfeldt, pela inspiração, pela paciência, pela dedicação, infinitas correções, pela competência e principalmente, pela generosidade. Eu nunca irei esquecer.

Um agradecimento especial às minhas companheiras de mestrado, Margarete Hülsendeger e Teresa Azambuya, pelas palavras de incentivo e pela parceria em todas as horas. Foi um grande presente ter tido vocês na minha vida nesses dois anos e, se Deus permitir, pra vida toda.

Agradeço à turma de especialização em Literatura Brasileira que foi inesquecível e me deu um grande suporte para seguir estudando e amando a literatura de forma muito especial.

Agradeço às diretoras das instituições de ensino onde atuo como educadora, por proporcionarem a minha presença em vários momentos importantes dentro da universidade, pela compreensão da importância dessa capacitação para a minha vida profissional.

O meu agradecimento de coração à minha família pelas orações de todos os dias.

Aos meus amigos e pessoas queridas que torceram para o meu sucesso.

“Talvez não tenha conseguido fazer o melhor, mas lutei para que o melhor fosse feito. Não sou o que deveria ser, mas graças a Deus, não sou o que era antes”

Martin Luther King.

## RESUMO

Esta dissertação analisa a simbologia na obra **Marta, a árvore e o relógio** de Jorge Andrade, a fim de compreender a ligação simbólica utilizada entre as peças do ciclo, bem como perceber se o dramaturgo utilizou os símbolos da maneira convencional ou atribuiu novos sentidos aos mesmos. O ciclo de dez peças de Jorge Andrade tem, entre muitos objetivos, a nacionalização do drama brasileiro bem como dar voz aos marginalizados, compreendendo-os como parte integrante da história. O estudo interpretativo tem como bases teóricas principais para o estudo da dramaturgia brasileira Anatol Rosenfeld, Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado, João Roberto Faria, Mário Guidarini e para o estudo do simbólico Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Mircea Eliade, Carl G. Jung, Pierre Bourdieu entre outros. O dramaturgo escolhe, dentre os seus símbolos principais, um símbolo de liberdade que é Marta para contar o ciclo e para lutar pelos sem rosto. A árvore, que não só representa a genealogia, mas também a ligação com o transcendente, a proteção e a vida. E o relógio sem ponteiros que remete ao tempo parado no ar, à luta do homem contra o tempo e contra a história, que é sempre contada pela ótica dominante e excludente. A forma como Andrade costura a história do Brasil, os diversos símbolos presentes na sua obra e a árvore genealógica das suas personagens revelam um dos maiores gênios da dramaturgia brasileira.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dramaturgia brasileira. Jorge Andrade. Ciclo. Símbolos. Marta. Árvore. Relógio.

## ABSTRACT

This dissertation analyzes the symbolism in **Marta, a árvore e o relógio** book, written by Jorge Andrade in order to understand the symbolic link used among the parts of the cycle as well as realize the playwright used the symbols in the conventional manner or assigned new meanings to them. The cycle of ten pieces of Jorge Andrade has, among many goals, the nationalization of Brazilian drama and give to marginalized voice, understanding them as an integral part of the story. The interpretative study's main theoretical basis for the study of Brazilian dramaturgy Anatol Rosenfeld, Sabato Magaldi, Decio de Almeida Prado, João Roberto Faria, Mario Guidarini and for the study of symbolic Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Mircea Eliade, Carl G. Jung, Pierre Bourdieu among others. The playwright chooses, among its main symbols, a symbol of freedom that is Marta to tell about the cycle and to fight for faceless. The tree, which not only is the genealogy, but also the connection with the transcendent, protection and life. And the clock without hands that refers to the time stopped in the air, the struggle of man against time and against history, which is always told from the viewpoint dominant and exclusionary. The way how Andrade sewing the history of Brazil, the various symbols present in his work and the genealogy of his characters reveal one of the greatest geniuses of Brazilian theater.

**KEYWORDS:** Brazilian dramaturgy. Jorge Andrade. Cycle. Symbols. Marta. Tree. Clock.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1: Yin Yang .....	p. 67
Imagem 2: A árvore genealógica do ciclo .....	p.100
Imagem 3: A árvore como elemento de ligação entre céu e terra .....	p. 104
Imagem 4: A árvore das almas .....	p. 105

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1: As peças na ordem que foram escritas .....	p. 22
Tabela 2: A cronologia da narrativa .....	p. 23

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	12
1 A RECEPÇÃO DA DRAMATURGIA DE JORGE ANDRADE.....	15
1.1 Pequena biografia .....	15
1.2 A recepção do ciclo.....	18
2 A SIMBOLOGIA NA LITERATURA .....	54
2.1 Os símbolos principais .....	73
2.1.1 Marta .....	73
2.1.2 A Árvore .....	96
2.1.3 O Relógio .....	112
2.2 Os símbolos sequentes .....	121
2.2.1 Os cadáveres.....	122
2.2.2 O trabalho.. .....	127
2.2.2.1 A máquina de costura .....	128
2.2.2.2 As peneiras .....	130
2.3 As epígrafes .....	133
CONCLUSÃO.....	141
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	146
ANEXOS .....	149

## INTRODUÇÃO

Estudar a dramaturgia sempre foi uma paixão. A partir de um estudo sobre a literatura brasileira, proporcionada no curso de especialização em literatura brasileira da PUCRS, com um aprofundamento na nossa dramaturgia, tivemos o conhecimento das obras de Jorge Andrade. A partir daí, a leitura da obra completa do dramaturgo fora realizada por pura curiosidade. Ao término do curso de especialização, com várias ideias fervilhantes, elaboramos um projeto de pesquisa sobre algumas inquietações que a leitura da obra nos trouxe.

Deste projeto nasceu o estudo que aborda a seguinte problemática: quais sentidos são conferidos às peças do livro **Marta, a árvore e o relógio**, de Jorge Andrade, a partir do desvendamento dos significados atribuídos aos símbolos presentes nessas obras? Para resolver tal questão; verificamos o que os teóricos observaram como sendo os significados conferidos a tais símbolos, em momentos distintos, e por culturas diversas, para, a seguir, descobrirmos quais significados são inseridos nas obras de Jorge Andrade, a partir do desvendamento dos sentidos desses símbolos.

A partir de uma pesquisa realizada na internet e em conversas com especialistas no assunto, percebemos a necessidade de estudar mais profundamente a obra de Jorge Andrade. Esse dramaturgo que, por vezes, fica à sombra de outros nomes da dramaturgia nacional, não possui muitos trabalhos críticos atuais sobre a sua produção. Muitas das críticas existentes são contemporâneas à escrita ou às apresentações das peças do dramaturgo. Atualmente, pouco se fala sobre esse importante dramaturgo, que inovou com a elaboração de um ciclo de peças, e que, através desse, nacionalizou a dramaturgia brasileira.

Observamos, que a maioria dos trabalhos disponíveis na rede eram de outras áreas do conhecimento que não da Teoria Literária. Aprofundando mais a leitura do ciclo, composto pelas peças **As confrarias**, **Pedreira das almas**, **A moratória**, **O telescópio**, **Vereda da salvação**, **Senhora na Boca do Lixo**, **A escada**, **Os ossos do barão**, **Rasto atrás** e **O sumidouro**, percebemos a

utilização de símbolos que, além de estarem no título do ciclo, eram relevantes para o entendimento das peças e, por vezes, faziam a ligação entre elas.

Para responder a tais questionamentos, este trabalho tem por objetivo, além da solução do problema levantado anteriormente, o exame de obras de teóricos que abordem a questão do imaginário, como Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Mircea Eliade e Carl Jung, entre outros – os trabalhos desses autores constituirão a base desta análise, uma vez que os símbolos presentes nos textos dramáticos serão divididos, ao longo do estudo, em símbolos principais e símbolos sequentes. As peças serão analisadas de acordo com o símbolo principal presente, privilegiando esse aspecto frente aos demais, logo, não serão analisadas todas as peças do ciclo, somente as relevantes ao estudo simbólico, e esse é o diferencial deste trabalho.

Conteúdos do imaginário são constantemente utilizados pela literatura, principalmente nas narrativas. Mas no drama, o imaginário é pouco estudado, apesar de ser um recurso muito rico em cena. Nestas peças, encontramos inúmeros símbolos ligados à passagem do tempo, à morte, ao trabalho, e que integram as estruturas do imaginário organizadas por Durand, em sua obra **As estruturas antropológicas do imaginário** e diversos outros livros.

Desse modo, este estudo se faz de extrema importância, uma vez que o dramaturgo brasileiro parece concentrar, em suas peças, grande número de símbolos, e se justifica a pesquisa a partir da constatação de Durand de que a literatura faz muito mais do que se utilizar de símbolos e mitos: ela os atualiza, sempre acrescentando aspectos novos. Resta-nos analisar de que forma Jorge Andrade valeu-se dessa simbologia para agregar significados e novos sentidos às suas peças. De acordo com Guidarini (1992), essa variável simbólica é relevante, pois, nessa perspectiva, o importante é o que está implícito. "O implícito revela outros significados para além dos termos que os constituem," (GUIDARINI, 1992, p. 14). Por vezes, revelar as duas faces de uma mesma moeda, mostrando os dois lados da realidade sob a nossa leitura. E as obras de Jorge Andrade expõem a diferença do brasileiro sob uma leitura estética: as múltiplas faces do homem brasileiro identificado pela diferença explorada em cada perfil criado pelo dramaturgo.

Além disso, esta análise torna-se interessante graças à observação de diversos pontos em comum entre as peças do ciclo, revelando mais uma

interpretação das mesmas. Por exemplo, a personagem Marta, recorrente na obra, e o relógio, que representa o tempo parado no ar, o tempo histórico, que transcorre dentro do ciclo. A árvore, que aparece, faz referência à genealogia. A representação da árvore genealógica, desde o princípio, é vista enquanto árvore de vida/ árvore de morte. Outros símbolos serão aprofundados ao longo do estudo.

Serão analisados diferentes aspectos da dramaturgia de Jorge Andrade, a partir de referências de críticos como Anatol Rosenfeld, Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado, João Roberto Faria e Mário Guidarini, entre outros pesquisadores, a fim de salientar o trabalho do dramaturgo e justificá-lo como um dos autores mais expressivos da dramaturgia brasileira.

O estudo será constituído, primeiramente, por um capítulo sobre a recepção da dramaturgia de Jorge Andrade, contendo uma pequena biografia e a recepção do ciclo, tanto pelo público, quanto pela crítica. Em seguida, o próximo capítulo abordará a questão da simbologia na literatura. Dentro deste serão analisados os símbolos principais e os símbolos sequentes. Na parte dos símbolos principais, o primeiro símbolo a ser abordado é Marta. Logo após trataremos do segundo símbolo, a árvore. Por último, será abordado o símbolo do relógio. Nos próximos capítulos, será dada uma atenção maior aos símbolos sequentes: os cadáveres, o trabalho, e dentro deste, a máquina de costura de Lucília e as peneiras de Egisto, em outro capítulo também abordaremos as epígrafes. Por fim, será apresentada a conclusão do trabalho.

Esperamos contribuir, de forma relevante, para os novos estudos da dramaturgia brasileira, principalmente, no que diz respeito à Jorge Andrade. Deixando de ser, aos poucos, uma literatura representativa de margem, para ser a literatura de todos, com o rosto de cada um.

## 1. A RECEPÇÃO DA DRAMATURGIA DE JORGE ANDRADE

Antes de falarmos da dramaturgia de Jorge Andrade, é necessário conhecer um pouco da vida desse dramaturgo brasileiro tão importante. Faz-se necessário apresentar uma pequena biografia, para que se compreenda minimamente a trajetória percorrida pelo autor, até chegar na produção do ciclo de peças e aos palcos brasileiros, infelizmente, não conseguimos "matar" o autor, como sugeriu Roland Barthes.

### 1.1 Pequena biografia

O dramaturgo Alúcio Jorge Andrade Franco nasceu no estado de São Paulo, em 21 de maio de 1922 - significativamente, no mesmo ano da Semana de Arte Moderna. Neto de fazendeiros e natural de Barretos, ele optou por não continuar o legado da sua família, descendente dos barões do café. Em 1940, começou o curso de Direito, na Universidade de São Paulo, mas abandonou os estudos e voltou a trabalhar na fazenda de seus pais. Descontente com o que fazia, mostrou interesse pela literatura, o que foi dificultando a sua vida familiar e o impedindo de ficar na cidade, reconhecida pelo predomínio da pecuária.

Assim, saindo de sua cidade, na década de 1950, antes de tomar o navio para Santos, assistiu à peça **Anjo de pedra**, no T.B.C.<sup>1</sup>, protagonizada por Cacilda Becker, com quem teve a oportunidade de conversar. A partir

---

<sup>1</sup> Teatro Brasileiro de Comédia. Fundado em 1948, por Franco Zampari, em um edifício alugado no bairro Bela Vista em São Paulo. Esse grupo é marcado pela importação de técnicos e diretores italianos que vão colaborar para a modernização do teatro brasileiro, apresentando peças de alto nível e sofisticação. A estreia do TBC dá-se em 1948, com as apresentações de **La voix humaine**, de Jean Cocteau, por Henriette Morineau, em francês, e **A mulher do próximo**, de Abílio Pereira de Almeida, pelo Grupo de Teatro Experimental - GTE, dirigido por Alfredo Mesquita. Seguem-se outras produções de amadores até que, em 1949, o conjunto se profissionaliza, lançando **Nick Bar...Álcool, brinquedos, ambições**, de William Saroyan, sob a direção de Adolfo Celi. Esse mesmo grupo incluiu-se nos estúdios cinematográficos da Vera Cruz.

desse diálogo, ele resolveu se inscrever para a seleção da Escola de Arte Dramática e foi lá que recebeu toda a base teórica do drama moderno.

Andrade sofre forte influência de Sófocles, Fiodor Dostoievski, Anton Tchekhov, Henrik Ibsen, Eugene O'Neill, Tennessee Williams e Arthur Miller, com quem estudou. O autor de **A morte de um caixeiro viajante** lhe deu um conselho: "Volte para seu país, Jorge, e procure descobrir porque os homens são o que são e não o que gostariam de ser, e escreva sobre a diferença"(ANDRADE, 2009, p. 10). Quanto a essa ascendência, Jorge Andrade revelou: " [...] Penso que prefiro esses autores porque fizeram o teatro que gostaria de fazer. Todos eles, de uma maneira ou de outra, influenciados pela realidade do seu meio, refletiram com maestria grandes problemas sociais"(AZEVEDO, 2001, p. 50).

Em 1951, escreve duas peças, **O faqueiro de prata** e **O telescópio** que, em 1957, será apresentado nos palcos, sob a direção de Paulo Francis, na C.D.N.<sup>2</sup>, no Rio de Janeiro.

Em 1955, será encenada **A moratória**, com direção de Gianni Ratto, lançando a jovem atriz Fernanda Montenegro, na Companhia Maria Della Costa, o que proporciona ao escritor o Prêmio Saci, de melhor autor.

Escrita em 1957, **Pedreira das almas** vem ao palco no ano de 1958, sob direção de Alberto D'Aversa, no T.B.C., retratando questões como a exploração do ouro, em Minas Gerais, durante a Revolução de 1842<sup>3</sup>.

O grupo do T.B.C. também encena outras peças do autor, nos anos que se seguem: escrita em 1961, **A escada** é montada por Flávio Rangel, em 1962, e levada aos palcos em 1963; Maurice Vaneau dirige **Os ossos do barão** que,

---

<sup>2</sup> Companhia Dramática Nacional, fundada em 1953-1954 no Rio de Janeiro, foi a segunda companhia patrocinada pelo Serviço Nacional de Teatro. A Companhia Dramática Nacional dura apenas dois anos, monta sete espetáculos, todos de autores nacionais - entre eles, a estreia de dois textos de Nelson Rodrigues - com direção de Sergio Cardoso, Bibi Ferreira e José Maria Monteiro.

<sup>3</sup> Essa revolução ficou conhecida como a Revolução Liberal de 1842, porque o partido político dos Liberais, apelidados de Chimangos, tentava voltar ao poder, já que, acusado de fraudar a eleição, fora deposto pelo partido político dos Conservadores, apelidados de Cascudos, apoiado por D. Pedro II. Os Liberais não aceitaram a dissolução do ministério e iniciaram a revolta em duas províncias: a de São Paulo e a de Minas Gerais. Os revoltosos queriam conquistar novamente o poder, através da luta armada e, para tanto, formaram a Coluna Libertadora, a fim de marchar até o Rio de Janeiro e derrubar o governo Conservador. O governo Imperial continuou ao lado dos conservadores. O Barão de Caxias combateu e prendeu os liberais das duas províncias. Os que conseguiram fugir vieram para o Rio Grande do Sul e foram recebidos pelos Revolucionários Farroupilhas. Em 1844, o Partido Liberal volta ao poder e todos os envolvidos na revolta foram anistiados.

em 1973, vira telenovela adaptada, juntamente com a peça **A escada**, em 1964; Antunes Filho encena **Veredas da salvação**, escrita em 1958.

Em 1963, **Senhora na Boca do Lixo**, que sofre com a censura da ditadura militar, é proibida. A estreia se dá em Portugal, no ano de 1966. No Brasil, Dulcina de Moraes dirige a peça, que é encenada pela atriz Eva Todor, em 1968.

Em 1966, Gianni Ratto leva ao palco **Rasto atrás**, para o T.N.C.<sup>4</sup>, escrita em 1965.

Em 1969, é escrita **As confrarias**, que nunca foi encenada profissionalmente, devido à falta de atores e às questões cenográficas complexas.

**O sumidouro** surge em 1970, mas não foi encenada até hoje, pelos mesmos motivos de **As confrarias**.

Completa-se, assim, o ciclo de peças que compõe **Marta, a árvore e o relógio**. Andrade, na verdade, reescreveu algumas dessas peças, como **O telescópio, Pedreira das almas, A moratória, Senhora na Boca do Lixo, Os ossos do barão, A escada** e fez a nova edição do ciclo em 1970, com o objetivo de que elas fossem entendidas como uma única grande peça, encenada em dez dias. Depois disso, Jorge Andrade escreve outras obras, como **Milagre na cela** e **O incêndio**, em 1977 e 1978, respectivamente. Naquele ano, lançou também um romance autobiográfico, chamado **O labirinto**.

A ditadura não conseguiu intimidar o autor, mas sim, inspirá-lo. Ele escreveu **A receita**, encenada por Augusto Boal, na Primeira Feira Paulista de Opinião, em 1968. Em 1977, a censura proíbe **Milagre na cela**, devido às cenas de violência e estupro de uma freira. Baseada em fatos reais, só é encenada por um grupo carioca, chamado Barr, em 1981. Naquele mesmo ano, Andrade, juntamente com Consuelo de Castro e Lauro César Muniz,

---

<sup>4</sup> O Teatro Nacional de Comédia foi fundado no governo de Juscelino Kubitschek. É a terceira, última e mais duradoura das companhias oficiais patrocinadas pelo Serviço Nacional de Teatro, nas décadas de 1940 e 1950. Em uma década, o Teatro Nacional de Comédia realiza duas montagens importantes: **Pedro Mico**, de Antonio Callado, seu único sucesso de público, e **Rasto atrás**, de Jorge Andrade, seu único sucesso artístico.

escreve **A corrente**, que trata de uma trama que envolve três casais. Esse espetáculo contou com a participação de Rosamaria Murtinho e Mauro Mendonça.

A crítica ora aplaudia as encenações e o texto do dramaturgo, ora criticava a encenação e o texto, classificando **Senhora na Boca do Lixo**, por exemplo, como a sua pior peça. Os argumentos da crítica baseavam-se na tendência do autor para o melodrama e na caricatura de algumas personagens. Jorge Andrade considerou as críticas ao seu trabalho e fez algumas modificações que julgou necessárias, para a publicação do texto, em 1970.

## 1.2 A recepção do ciclo

Anatol Rosenfeld, no livro **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro** (1996), aprofunda a análise sobre a obra de Jorge Andrade, focando principalmente sua visão do ciclo construído pelo dramaturgo, e afirma: "No seu conjunto, esta obra é a única na literatura teatral brasileira" (p. 101). Ele continua:

É única, esta obra, pela grandeza da concepção e pela unidade e coerência com que as peças se subordinam ao propósito central, mantido durante longos anos com perseverança apaixonada, de devassar e escavar as próprias origens e as da sua gente, de procurar a própria verdade individual através do conhecimento do grupo social de que faz parte e de que, contudo, tende a apartar-se, precisamente mercê da própria procura de um conhecimento cada vez mais aguçado e crítico, que situa este grupo na realidade maior da nação (ROSENFELD, 1996, p. 102).

Ele compara o dramaturgo com o filho pródigo que não volta, porque o filho pródigo, depois de perder toda a sua herança, volta para a casa do pai, e Andrade não retorna para a casa paterna. Ele pega todas as suas coisas e vai em busca dos seus sonhos, estuda muito e dedica-se ao teatro e, mesmo com as dificuldades enfrentadas, inclusive na ditadura, ele não retorna à casa paterna. Seria como um filho pródigo, só que não volta para a casa do pai, mas, nesse processo de busca da própria identidade, revela a identidade de uma nação e compreende que a procura é realmente o que importa. Assim, o

dramaturgo encerra o seu ciclo falando sobre o procurar, na voz da sua personagem principal, Marta.

Rosenfeld ainda elogia o realismo maleável de Jorge Andrade, que trabalha desde o psicológico até o poético, abrindo espaço para os recursos simbólicos do expressionismo e a processos do teatro épico. Revela o diálogo cuidadosamente trabalhado pelo dramaturgo, caracterizando-o como forte e incisivo, de acordo com a identidade social de cada personagem, repleto de metáforas e de retórica contida, que mostram a superioridade do dramaturgo frente à maioria dos autores de sua época.

Explicita Rosenfeld que a forma como Andrade elabora o realismo, sem medo de inovar, faz com que, por vezes, rompa com os cânones tradicionais, sem sair do foco a que se propôs, na temática e na experiência a ser comunicada. Elogia a forma como o seu trabalho caminha para uma lucidez que não se deixa levar pelos modismos, e que transporta para o palco a mente das personagens. Esses processos expressionistas, segundo o teórico, são provenientes de Strindberg. Na sua forma de avaliar, as peças de Jorge Andrade não são moralistas, visto que o dramaturgo "costuma relativizar e explicar aspectos morais à base de uma percepção social" (ROSENFELD, 1996, p. 103). Essa percepção, que extrai de um mergulho na sua realidade familiar e na realidade histórica do Brasil, não faz com que a sua obra deixe de representar a sociedade; pelo contrário, aproxima ainda mais a sociedade de um âmbito universal - lembrando, nesse aspecto, Anton Tchekhov. Rosenfeld ainda lembra que "foi dito de Jorge Andrade que é o nosso grande poeta do ontem" (p. 103), abordando a questão de um suposto saudosismo presente na obra, não como uma crítica severa, mas como um autor que reconhece que o passado faz parte de si, no presente, mas que consegue examinar e criticar esses valores do passado, tendo em vista o presente. Examinando e criticando esses valores do passado e do presente, o autor consegue engajar-se no futuro.

Para João Roberto Faria (2013), "determinado, visionário, Andrade construiu um edifício único na história da dramaturgia brasileira" (p.130):

O ciclo, nome que deu ao conjunto, é uma das mais sólidas construções dramáticas surgidas no Brasil, no século XX. Nenhum outro autor, nem mesmo Nelson Rodrigues, foi possuído por essa ambição grandiosa de entender o homem

brasileiro no contexto nacional, não a partir de seu cotidiano, de seu presente, mas de suas raízes, do caminho que traçou ao longo de décadas (FARIA, 2013, p. 130).

Faria ressalta que a obra de Jorge Andrade não é apenas um drama histórico, mas também um teatro psicológico. São as razões humanas, as ambições, as paixões, os medos e os desejos que movem as personagens, positiva ou negativamente, e moldam a história pessoal e social do autor.

Explica também que a ordem do ciclo não é a mesma ordem cronológica da produção das peças, sendo a primeira e a última peça, as últimas a serem escritas, mas foram colocadas na ordem histórica criada pelo dramaturgo e observa: "as obras da maturidade antecedem a da juventude, no ciclo" (FARIA, 2013, p. 130).

O teórico comenta: "É uma *saga*<sup>5</sup> de energia transformada em fraqueza, de vigor que se derreteu em vulnerabilidade. O ímpeto pioneiro metamorfoseia-se em inabilidade para a vida, em incapacidade de luta" (FARIA, 2013, p.130).

Conforme o teórico, o que tirou Jorge Andrade do teatro foi a telenovela. Apesar disso, ainda escreveu grandes peças fora do ciclo, como **Milagre na cela**. De acordo com os seus amigos, sua morte, aos 61 anos, foi atribuída ao "estresse causado pelo exercício da teledramaturgia" (FARIA, 2013, p. 134). Algumas de suas peças não chegaram a sair do papel, por causa da grande luta pelo Ibope. Sobre a sua dramaturgia, Faria ressalta: "que se reconheça em Jorge Andrade um dos três grandes nomes da dramaturgia brasileira no século XX" (p. 134). Ele resume: "O fato de sua produção andar tão esquecida e escondida, salvo raras produções, é mais um escândalo num país que descarta tanto de sua cultura" (p.134).

Mário Guidarini, no livro **Jorge Andrade na contramão da história**(1992), aborda novas leituras sobre o ciclo, diferenciando as personagens entre típicas e atípicas<sup>6</sup>, explicitando a importância da linguagem

---

<sup>5</sup> Designa as narrativas épicas, em prosa, que circularam entre os povos da Islândia e Escandinávia, de forma oral e anônima, antes do séc. XII, e de forma escrita, geralmente anônima, daí por diante. Mesclando fatos verídicos, folclóricos e imaginários, relatavam a história de reis como Heinskringla, de Snorri Sturluson, ou de famílias, como Laxdaela Saga, de autor desconhecido, de acordo com o **Dicionário de termos literários** (p. 369).

<sup>6</sup> Personagens típicas, seguindo Guidarini (1992) são personagens que vivem no passado, vivem da tradição, são impulsionados pelo sentimento de necessidade. Personagens atípicos são aqueles voltados para o futuro, que despertam para a vida e são movidos pelo sentimento de liberdade. Ambos refletem a condição humana: o homem dividido entre passado e futuro, entre o ser assim e o ser diferente.

utilizada pelo dramaturgo e todas as nuances que a linguagem dramática pode obter. Fala também sobre as imagens, símbolos e novos horizontes dentro do ciclo, ideologia, memória e a presença do outro.

Em um primeiro momento, Guidarini vai falar da questão do homem ligado à cultura e à sua origem, de personagens que saem da memória familiar do autor e vão se tornando memória coletiva. Para além disso, a questão da intertextualidade e suas variantes, como a variante simbólica, que vai cuidar não somente do que está explícito, como é o caso da intertextualidade, mas vai deter-se principalmente no que está implícito.

Segundo o autor, Jorge Andrade celebra, em seu ciclo, "a diferença no homem brasileiro como proposta estética" (GUIDARINI, 1992, p. 15), utilizando o perfil do "homem multifacetado pela diferença que o identifica" (GUIDARINI, 1992, p. 15).

O teórico ainda observa, ao nível da estrutura dramática, o surgimento de um elemento novo, a personagem artista revolucionária, cujas ideias vêm assegurar valores transcendentais, contestando aquele pensamento em blocos, que prende o homem ao seu passado.

Sua observação a respeito da linguagem é realmente importante, quando ele afirma: "A linguagem é uma forma de apanhar a realidade, metaforicamente; de olhar, de organizar, de transmitir e de ampliar a experiência humana" (GUIDARINI, 1992, p. 24). O autor também registra que essa linguagem é mais uma forma de reafirmar as práticas dos dois tipos de personagens, mais uma forma de representá-los.

A questão da diferença é algo bem interessante e Guidarini faz questão de realçar que, embora o dramaturgo seja filho de fazendeiros e utilize-se desse conhecimento, há imparcialidade do mesmo em abordar as diferenças entre fazendeiros e meeiros, por exemplo, sem inclinações para um ou outro lado.

O imaginário está presente nesse estudo, com conceitos sobre o simbólico, a imagem, as redes de imagens presentes na obra do dramaturgo e que serão abordadas ao longo desse estudo.

Ao finalizar o seu livro, Guidarini afirma:

Se as obras dramáticas de Jorge Andrade podem ser, a todo momento, acorrentadas e alijadas pelo esquecimento, o fogo que acenderam no passado permanecerá para sempre na memória cultural. Reavivar esta memória cabe aos leitores. Procurar a memória do *outro* é encontrar a de todos. E a memória de todos se constitui, então, em saber que transmuta o particular em universal, o mortal em imortal, o ausente em presente e o velho em novo. Contudo, parece não haver nem universal, nem imortal, nem presente e nem novo que não necessite do processo de interpretação contínua desta memória cultural através duma recriação estética por novos leitores (GUIDARINI, 1992, p. 114).

A bibliografia até aqui levantada é contemporânea à própria criação da obra de Jorge Andrade. Mais recentemente, jovens pesquisadores acadêmicos têm se voltado ao estudo da dramaturgia de Jorge Andrade, como Catarina Sant'Anna e Elisabeth R. Azevedo.

Catarina Sant'anna (2012) teve seu trabalho elogiado como "o melhor estudo sobre o teatro de Jorge Andrade" (SANT'ANNA, 2012, p. 15). Prefaciada por Sábato Magaldi, quem lhe dirigiu este elogio, a autora avalia a questão dos ciclos, dentro do grande ciclo de **Marta, a árvore e o relógio**.

A autora concentra-se na teoria de Roman Jakobson sobre a metalinguagem, que seria a linguagem que fala sobre a própria linguagem, sendo que a função metalinguística ocorreria quando o discurso se centra no próprio código utilizado. A partir desses conceitos, observa a linguagem teatral, baseada na linguagem, tanto verbal, quanto não verbal. O conjunto de mensagens produzido pelo dramaturgo e o conjunto de signos e estímulos, que é a representação, passam a centralizar seu estudo.

Segundo ela, o próprio Jorge Andrade afirmou que seu ciclo possui outros quatro ciclos da história de São Paulo: "o ciclo do apresamento do índio, com **O sumidouro**; o ciclo do ouro, com **As confrarias**; o ciclo do café, com **A moratória**, e o ciclo industrial, com **Os ossos do barão**" (SANT'ANNA, 2012, p. 7), apresentando, desde a ascensão da família paulista, até a queda da mesma, "de Fernão Dias até o intelectual, que sou eu, em 1976" (p. 6). Não esquecendo da dialética presente em toda a criação, revela dois processos distintos e percebe-se as peças do autor em duas linhas: "rural e urbana, mineira e paulista, dramática e cômica, memorialista e de atualidade" (p.5).

Peças	Ano da escrita
<b>O telescópio</b>	1951

<b>A moratória</b>	1954
<b>Pedreira das almas</b>	1957
<b>Vereda da salvação</b>	1957/1963
<b>A escada</b>	1960
<b>Os ossos do barão</b>	1962
<b>Senhora na Boca do Lixo</b>	1963
<b>Rasto atrás</b>	1966
<b>As confrarias</b>	1968
<b>O sumidouro</b>	1969

Tabela 1: As peças na ordem que foram escritas

Peças	Tempo da narrativa
<b>As confrarias</b>	Séc. XVIII (1792)
<b>Pedreira das almas</b>	Séc. XIX (1842)
<b>A moratória</b>	1929/1932
<b>O telescópio</b>	Pós 1930
<b>Vereda da salvação</b>	1957-1963
<b>A escada</b>	1960
<b>Os ossos do barão</b>	1962
<b>Senhora na Boca do Lixo</b>	1963
<b>Rasto atrás</b>	1922-1965
<b>O sumidouro</b>	Séc. XVII

Tabela 2: A cronologia da narrativa

O dramaturgo afirmou, ainda, que a obra é composta por dez atos de uma única peça, com apresentação em dez dias seguidos<sup>7</sup>. Já a autora afirma que existem outros ciclos presentes: *o ciclo de Marta* (1951-1969), que se remete ao passado; *um ciclo enclave*, que é o ciclo da tetralogia metalinguística, com **A escada**, **Rasto atrás**, **As confrarias** e **O sumidouro**, e *o ciclo inacabado* (1969-1980), que se refere ao presente, com as obras **As**

<sup>7</sup> O autor relembra o teatro na Idade Média, por volta do século XII, com os mistérios, ou seja, peças religiosas que discutiam a fé e contavam a vida dos santos e passagens bíblicas, principalmente as representações da paixão de Cristo. Esses mistérios eram encenados nas praças, intercalando cenas da história bíblica com partes cômicas, quer eram as farsas, evitando a monotonia nos espetáculos que eram longos, podendo durar vários dias.

**colunas do templo** (1952), **O incêndio** (1962/78), **A receita** (1968), **O mundo composto** (1972), **Milagre na cela**(1978), **A zebra** (1978), **A loba** (1978) e **A corrente** (1980). As diferenças entre as peças do primeiro ciclo citado, para o último, são o número de atos: de 3 para 1; o número de personagens reduzidos, no último ciclo; a diferença espacial, já que a primeira apresenta pluralidade espacial, e a última, unidade espacial (espaços fechados); o tempo, pois, na primeira, há pluralidade temporal e, na última, há uma unidade de tempo, o presente; o enfoque do psicológico acima do social, na primeira e, na última, somente do social; os recursos cênicos, visto a complexidade da primeira e a simplicidade da última; a ligação entre as peças, que existe na primeira, e não na última; a linguagem, metalinguagem na primeira, e tendência ao melodrama, nas demais; a influência, uma vez que Jorge Andrade era apenas dramaturgo na primeira, mas dramaturgo, escritor de televisão, jornalista, romancista, professor, funcionário público, etc., na última. São trinta anos de muito trabalho, desde a década de 1950, até o início da década de 1980, quando grandes mudanças ocorreram no cenário econômico, social, político e cultural do Brasil. De acordo com o próprio Jorge Andrade, ele percebe o homem preso dentro de ciclos que têm início, auge e final. Todavia, esse ciclo parece não ter fim. À luz da história, estão sempre terminando e começando novamente, propiciando mudanças e a libertação social e existencial do homem, (p. 8-9) das prisões ideológicas, políticas e sociais que lhe são impostas - daí a sua possibilidade de leitura épica e dialética.

No ciclo metalinguístico, percebe-se que o esforço do dramaturgo, para a publicação de 1970, foi semelhante ao da costureira, formando uma colcha de retalhos. A recorrência dos elementos do título da obra revelam a intencionalidade da construção de uma rede simbólica, por parte do dramaturgo, a fim de estabelecer um elo entre as peças e instituir essa intertextualidade. Ainda de acordo com Sant'anna, quando são reunidas, "as três imagens (Marta, a árvore e o relógio) alcançam a estatura de sistema simbólico" (SANT'ANNA, 2012, p. 77). Além disso, o autor se insere dentro das peças para compreender, comentar e julgar o ato de criação do dramaturgo, manipulando também o seu objeto: a História. Esse passado, que volta como

matéria exposta ao público, é discutido e reavaliado sob a perspectiva do criador, da criatura e da dramaturgia<sup>8</sup>

### 1.2.1 As confrarias

Anatol Rosenfeld, no livro **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro** (1996), ressalta que **As confrarias**, embora tenha sido a antepenúltima peça escrita, foi selecionada para ser o início do ciclo, apresentando a Conspiração Mineira dos fins do século XVIII, juntamente com **Pedreira das almas**, cuja ação se passa em 1842, sobre a decadência e o fim do ciclo do ouro e a promessa para o início do ciclo do café. Analisa também as personagens Urbana e Gabriel, que marcam a peça, no sentido de como lidam com o seu passado. Urbana não consegue romper com o seu passado e morre em Pedreira, mas não Gabriel. Ele rompe com o passado e consegue a libertação, para criar uma nova vida e garantir um novo ciclo para o seu povo. Para o teórico, essas duas personagens são antagonismos presentes na própria mente do autor, que luta entre o desligar-se do passado e o continuar preso a ele.

Cada confraria, dentro da peça, representa uma classe social, cheia de preconceitos e de interesses. São elas: a Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte Carmelo, a confraria dos ricos e dos poderosos; a Confraria do Rosário, dos negros, composta de escravos e ex-escravos, que são mão-de-obra barata; a Irmandade de São José, que pertence aos mulatos, artistas e artesãos; e a Ordem Terceira das Mercês, que representa a classe média liberal, que admite "elementos de todas as origens" (ROSENFELD, 1996, p.111). A personagem Marta vai crescendo dentro da peça, a cada novo embate com as confrarias, buscando enterrar o filho morto. Ela finge, dissimula, joga com as palavras e com aqueles com quem argumenta, para achar uma confraria que lhe permita enterrar o filho, que era ator e mulato. Exatamente por isso, ele tinha o enterro recusado.

---

<sup>8</sup> A palavra *drama*, em grego, que significa uma *ação em modificação*.

A questão temporal também é observada pelo teórico: o tempo da ação real, os retrocessos em cena, o passado próximo com Sebastião, e o passado distante, aquele das lutas antigas, tensionam-se com o salto para o futuro. O fluxo dramático é, por vezes, interrompido pelos interlúdios de Marta.

O ator, como personagem, na primeira peça, também é de extrema relevância: ele é a personagem principal, depois de Marta. Há uma exaltação do ator e do jogo cênico. Se José fosse branco, o que seria uma possibilidade, ainda assim, ele seria considerado mulato, por ser ator, por integrar uma atividade marginal, naquela sociedade (e podemos dizer que nessa, também). Nisso, há muita semelhança entre ele e José Dias, o mameluco de **O sumidouro**, peça que encerra o ciclo, do mesmo modo como é marginal o trabalho do escritor, em **Rasto atrás**. A situação fora dos padrões em que José se encontra faz com que ele tenha a plena consciência da sua triste realidade. Ele, que vive tantos papéis, pode perceber como o seu papel, na vida real, é triste. Por isso, ele busca sua identidade, seu eu, do mesmo modo que Vicente, o escritor, e são mais autênticas personagens que todos os membros das confrarias, que julgam e se dissimulam entre si, para atender aos seus próprios interesses. O pesquisador afirma, ainda, que a peça **As confrarias** abre o ciclo como um prólogo geral, exaltando a arte teatral como promotora da liberdade e da verdade, em um período complicadíssimo de censura.

Além do que já fora comentado por outros estudiosos sobre **As confrarias**, João Roberto Faria (2013) acrescenta que o dramaturgo buscou essa volta à tragédia grega, haja visto as rubricas do seu texto. Ressalta também as técnicas utilizadas para que a narrativa tenha agilidade, usando cenas breves e saltos temporais bruscos, com personagens entre passado e presente. Há ainda, uma mistura de frases coloquiais realistas, com outras de tom épico. O que alimenta o conflito, promovido por Marta, que carrega o filho ator, morto, em uma rede, são as respostas das confrarias ao seu pedido de sepultamento do corpo do mesmo, que teria participado de uma conjuração pela independência do Brasil, observando, também, que a responsabilidade individual atua no interesse coletivo.

Segundo Faria, Jorge Andrade teria feito uma homenagem à profissão de ator, já na primeira peça do ciclo, mostrando um protagonista, no caso José, um ator mulato, "que morre lutando para defender o direito à liberdade de

palavra" (FARIA, 2013, p. 130). Ele é, ao mesmo tempo, a encarnação do tipo brasileiro, justamente por sua miscigenação.

Concordamos com as suas ideias, as de Guidarini(1992), que trata esse "ator revolucionário como aquele que tem por meta libertar o "outro" do passado monstro" (GUIDARINI, 1992, p. 19), criando um novo elemento na estrutura dramática.

### 1.2.2 Pedreira das almas

Sábato Magaldi apresenta sua apreciação sobre **Pedreira das almas**: "Afiam-se as armas, buscam-se as forças antigas que traçaram o roteiro da conquista. O texto resulta épico, representativo da aventura contínua que tem levado os homens a amanhar terras desconhecidas" (MAGALDI, 2004, p. 230). É, de acordo com o teórico, a peça que tem simbologia semelhante à do nascimento das civilizações. É a representação dos participantes da revolução de 1842, liberais, contra o imperador, detentor do poder absoluto. A peça marca também a passagem do matriarcado de D. Urbana para o patriarcado de Gabriel: D. Urbana domina Pedreira das Almas com mão de ferro; todos fazem aquilo que ela diz, até que se levanta Gabriel e decide ir em busca de novas terras, onde possa plantar e prosperar. Com essa quebra de autoridade, o povo de Pedreira decide seguir Gabriel, porque não aguenta mais viver entre os mortos e não ter onde plantar, não ter do que viver. A felicidade de Gabriel seria completa se Mariana, sua noiva, fosse com ele, mas ela fica e decide ter o mesmo destino da mãe. Magaldi aborda também as questões coloquiais da linguagem, as quais Jorge Andrade teve de adotar, para a sua narrativa épica.

Sobre **Pedreira das almas**, Faria comenta que as discussões que haviam sido levantadas em **As confrarias**, levadas a níveis mais amplos, promovem assim, um aprofundamento do debate, com a morte de Martiniano, filho de Urbana, cuja causa é o desejo de sair de Pedreira, juntamente com Mariana e Gabriel, no ano de 1842. Faria ressalta que a peça se transforma em

um culto à vida ou um culto à morte, através do confronto entre o velho e o novo, entre conservadores e liberais.

Guidarini (1992), aborda as personagens que representam passado e futuro, D. Urbana e Gabriel, como elementos típicos e atípicos:

Gabriel discursa o futuro, a esperança, os vivos. Urbana, o passado, a tradição, os mortos. O mundo de Gabriel é aberto. O mundo de Urbana, fechado. Dois tipos de homens são nomeados... ambos perfazem a mesma condição humana: a do homem dividido entre passado e futuro; entre os mortos e os vivos; entre o ser-assim e o poder-ser-diferente (GUIDARINI, 1992, p. 17 e 18).

Essa distinção entre as personagens Urbana, que representa o sentimento de necessidade (típica) e Gabriel, o de liberdade (atípica), não acontece só na presente peça, mas em outras do ciclo, também.

Sobre a linguagem, temos um viés interessante levantado pelo teórico sobre o sentido de lei. Para as três personagens que representam a lei: delegado Vasconcelos, Dona Urbana e Gabriel, o sentido para essa palavra é diferente. A lei, justiça e liberdade, que cada um segue, difere da conotação que o outro dá para as mesmas. Para o delegado, a lei deve prender Gabriel; para Urbana, a Justiça é permanecer em Pedreira e ,para Gabriel, a liberdade é poder fazer a vida em outro lugar, tornando-se assim o homem revolucionário no qual o povo deposita a sua esperança. "O drama é montado, em parte, sobre a discussão dos vários níveis de sentidos destes termos chaves universais" (GUIDARINI, 1992, p. 34)

"Tragédia, drama, teatro épico. As três formas voltarão a encontrar-se na peça seguinte: **Pedreira das almas**" (AZEVEDO, 2014, p. 86), escolhida para ser encenada em comemoração ao décimo aniversário do TBC, juntamente com **Panorama visto da ponte**, de Arthur Miller, e **Macbeth**, de William Shakespeare.

Assim como outras peças do autor, essa tem um cunho verídico, pois ele viajou com um primo a São Tomé das Letras, interior de Minas Gerais, cidade histórica, para conhecer de onde seus antepassados haviam partido para cultivarem o planalto paulista.

De acordo com Azevedo, essa peça é importante na evolução da estilística do autor, porque apresenta a mistura de perspectivas épicas com elementos expressionistas.

O dramaturgo tira os olhos de um âmbito fechado, que é o familiar, e abre sua visão para um grupo social maior, sendo a obra considerada, por Azevedo, como o trabalho mais politizado do autor. De acordo com o próprio Jorge Andrade, a crítica a avaliou como a peça de "melhor repertório da moderna dramaturgia nacional" (AZEVEDO, 2014, p. 88) e usou muito o termo *épico*<sup>9</sup>, no sentido de *saga*, *epopeia*<sup>10</sup>.

A busca pelas unidades clássicas da tragédia fez o autor utilizar um cenário único, um coro, um tempo curto (duas semanas) e dois temas: "a partida para o planalto e a luta contra as forças imperiais" (AZEVEDO, 2014, p.88). Apesar de todo esse cuidado com a forma e a estética, a peça não teve sucesso no que se refere ao público, e os críticos justificaram essa resistência pela falta de cultura do público, deixando-a menos de dois meses em cartaz. A peça teve também três versões diferentes: 1958, 1960 e 1970.

O conflito inicial entre Urbana e Mariana acaba se desfazendo ao longo da trama, transformando Mariana numa figura de continuação do legado da sua mãe. A tensão é transferida para Vasconcelos e Mariana, e depois, para Gabriel e Mariana que, a princípio, fugiriam juntos, mas que acabam por desfazer o relacionamento, levando Gabriel para o futuro, com o resto do povo, que foge com ele para o planalto de São Paulo, e prendendo Mariana ao passado de Pedreira, como a mãe, Urbana. De acordo com Elisabeth Azevedo, "é a primeira peça da obra andradina na qual se aponta uma saída promissora, justamente na *Terra Prometida* para onde partem os novos colonos" (AZEVEDO, 2014, p.91). É uma peça que trabalha com a esperança<sup>11</sup>, com a fundação de uma nova sociedade, deixando o passado morto, como o cadáver de Urbana.

O cenário da peça sugere um caráter expressionista, no que diz respeito ao ar sufocante causado por rochedos pontiagudos cercando a vila, uma árvore retorcida, a igreja com o adro, e os túmulos. O restante da cidade é abafado

---

<sup>9</sup> Do latim, *epicus*, *heróico*, *palavra*, *narrativa*, *poema*, *recitação*. Das mais remotas manifestações estéticas, a poesia épica encerra "o problema mais antigo da ciência da literatura" que consiste em definir o conceito de epopéia e reconstituir a sua gênese, de acordo com o **Dicionário de termos literários** (MOISÉS, 2004, p. 151).

<sup>10</sup> *Canto*, *compõe poema épico*, de acordo com o **Dicionário de termos literários** (MOISÉS, 2004, p. 162).

<sup>11</sup> A esperança, de acordo com Guidarini, enquanto princípio antropológico, tem suas raízes ontológicas na finitude do homem (GUIDARINI, 1992, p. 103).

com as cores bege e cinza. As personagens vestem cinza e depois preto, criando um clima asfíxiante.

A vestimenta inicialmente cinza de Mariana é modificada, ao longo da trama, e torna-se preta, como a da mãe, mostrando que a filha assimila os ideais maternos e fica na cidade, tomando o lugar que fora de Urbana.

A pesquisadora acredita, que **Pedreira das almas** representa a mudança frente ao ciclo, como "um tipo de profeta que guia o seu povo" (AZEVEDO, 2014, p. 93), concordando com Guidarini, quando ele diz: "O que está implícito é o sair de si para libertar o povo. Abrir as portas da cidade empedrada. Apontar para o lugar das figueiras, indício de terra fértil" (GUIDARINI, 1992, p. 103).

### 1.2.3 A moratória

A peça seguinte do ciclo é **A moratória**, estreada no Teatro Maria Della Costa, em 1955, revelando o talento da então jovem atriz Fernanda Montenegro, sob a direção de Gianni Ratto. Nela, conta-se a história dos descendentes de Gabriel, que se tornaram grandes produtores de café e latifundiários em São Paulo, mas acabam perdendo suas terras e fortuna, com a queda da bolsa de valores de Nova York, em 1929.

Ela e **O telescópio**, segundo Anatol Rosenfeld, falam sobre a questão da decadência dos latifundiários cafeeiros e de toda aquela sociedade patriarcal, do conflito entre gerações, que surge a partir daí, e dos valores morais que são tensionados nessa divisão entre zona urbana e zona rural. O teórico vai dar maior atenção à personagem de Lucília, solteirona, e que é a única que não se entrega aos sonhos de um dia voltar para a fazenda, mas que se dedica ao trabalho para sobreviver a essa nova realidade, sem esmorecer. O passado, nessa peça, é retratado com simpatia, compaixão e afeto, de acordo com Rosenfeld, sem deixar de criticar e ironizar, de forma compassiva, o confronto com as personagens mais velhas.

No que diz respeito ao telescópio, tal objeto retrata a vida rural depois da crise, que coloca em xeque os valores dos filhos, que diferem muito dos

valores dos pais, já idosos. Os mais velhos olham para as estrelas através do telescópio, para um mundo "dos sonhos", bem diferente do mundo em que os filhos vivem, pois estes já estão dividindo a fazenda, sem que os pais tenham morrido, pensando em quem ficará com a maior parte, revelando valores profundamente distorcidos em relação àqueles que os pais defendem.

Sábato Magaldi (2004), em **Panorama do teatro brasileiro**, também se refere à dramaturgia de Jorge Andrade, que fez a incorporação das fontes rurais, com a peça **A moratória**, tratando-a como obra sólida e original, que retirou o que de melhor trouxe **Vestido de noiva**, de Nelson Rodrigues, no caso dos planos relacionados entre o passado e o presente, em cena simultaneamente, representando os anos de 1929 e 1932. No passado, está a perda da fazenda e, no presente, está a vã tentativa de recuperar as posses na cidade. Com esse jogo, o teórico afirma que o texto sugere uma atemporalidade: o conflito está no presente, mas se resolve no passado. A máquina de costura simboliza a aceitação e a nova existência por parte da filha, que tenta viver de acordo com a sua realidade.

A peça analisada, **A moratória**, retoma a questão rural, visando o drama histórico brasileiro da queda do café, nas décadas de 1920 e 1930. Segundo Azevedo, o motivo dessa peça seria o fato de o "processo de mudanças socioeconômicas pelas quais vinham passando autor e sociedade não tinham ainda encontrado expressão artística satisfatória" (AZEVEDO, 2014, p. 77). A pesquisadora ainda cita um outro dramaturgo paulista, Abílio Pereira de Almeida, que trazia o mesmo enfoque social com personalidades conhecidas, baseando-se também em experiências pessoais, explicitando a necessidade de reflexão sobre esses acontecimentos. A principal diferença entre os dois é que Jorge Andrade não queria apenas discutir os problemas sociais, queria revelar a realidade brasileira sem descuidar da forma, elegendo o teatro épico, inspirando-se em Nelson Rodrigues, com **Vestido de noiva**, e em Ziembinski, seu encenador. Nessa peça, fica clara a inspiração de Nelson Rodrigues, com os dois lados do palco e com as duas salas remetendo a uma diferença temporal, passado e presente, 1929 e 1932. Andrade não faz uso de *flashbacks*, nem da memória, mas de dois planos temporais conversando entre si, para revelar o retrato de uma família abastada, que perde tudo e se vê impelida a trabalhar, mas não deixa de lado o orgulho. A forma como o

dramaturgo constrói essas cenas não é passando de um plano ao outro, mas passando de uma cena intermediária para outra; em geral, essa cena é muda, permitindo a transição entre os planos temporais através de uma cena intermediária, "em que coexistem diálogos nos dois planos, antes que o conflito possa transcorrer num deles" (p. 84). Essa mudança de planos tem o objetivo de explorar um "jogo de ecos", reforçando o efeito da ironia dramática e os hábitos das personagens, os quais elas não perdem, nem com a drástica mudança sofrida.

Décio de Almeida Prado (1955, p. 145), em **Apresentação do teatro brasileiro moderno - Crítica teatral**, diz, sobre **A moratória**, "que não há peça nenhuma mais genuinamente brasileira do que a de Jorge Andrade".

Segundo ele, a obra fica quase todo o tempo num plano psicológico, tentando evitar o caricato, cobrindo-se de emoção, do início ao fim. Trata-se de um retrato do homem que sente emoções, como raiva, ódio, amor, insegurança, que erra e acerta, sem se diferenciar dos demais homens. As personagens são reais e conseguem, com isso, aproximar-se da plateia. De acordo com o crítico, o dramaturgo consegue explorar, no seu texto, os "lugares comuns da literatura", tentando permanecer nesse fio, sem pender para o melodrama. Décio de Almeida Prado aponta ainda as quatro ideias levantadas pela peça: o julgamento da sociedade, já destruída; o coronelismo e sua forma de viver e de pensar; o núcleo político e social que era a fazenda; o processo de democratização que surgira, a partir da crise. Diz ele que nossa perspectiva histórica, já com o devido distanciamento, permite-nos observar esse período sem julgá-lo, sem escolher um lado, sem ser contra ou a favor de alguma coisa. Revela que Jorge Andrade, apresentou, de forma imparcial, essa *visão de casta*, termo utilizado pelo teórico, referindo-se a um grupo que recebia certos privilégios e que não conseguia transformar-se para encarar as novas mudanças. De acordo com Décio, "nenhum progresso se faz sem vítimas - e é ao mesmo tempo inevitável e justo que assim seja" (p. 147), mas, apesar disso, o dramaturgo consegue evitar a perda de humanidade dessas personagens que, por mais que estejam erradas em suas ações, são erradas pelo mundo que as fez, pelas situações e tipo de vida que tiveram e que agora são privadas de ter. Esse equilíbrio entre sentimento e realidade foi muito bem

trabalhado na obra, fazendo com que o público sentisse e se comovesse com a história:

A comoção que sacudiu, literalmente, em tantas e tantas cenas, o público da estréia, não se extinguindo com o fechar do pano, prolongando-se nas demonstrações de entusiasmo, nas conversas, nos aplausos, nos cumprimentos aos artistas: a peça havia acumulado em nós uma carga emocional que era preciso libertar de alguma maneira (PRADO, 1955, p. 147).

Na melhor linha aristotélica, a catarse sofrida pelo público, admirado, fez acreditar que nascia um dramaturgo capaz de dar um belo futuro à dramaturgia brasileira.

Ressaltando o trabalho artesanal de construção do texto, aliando instinto e conhecimento teatral, o crítico mostra que a simultaneidade dos planos cria uma dramaticidade que não aconteceria sem esse recurso, esse contraponto entre passado e presente, trazendo um tom irônico e doloroso - o que faz com que a esperança e a alegria se transformem em desespero, porque já nos é revelado que não há solução para o problema deles, porque eles estão acabados. A grande personagem trágica é o pai, que acredita que vai ter a fazenda de volta, que luta contra a realidade do presente, pela vida que tivera no passado, mas que se vê preso pelo presente cruel de pobreza, do qual não escapa.

#### 1.2.4 O telescópio

A peça que promove um salto na história é **O telescópio**, cronologicamente a primeira a ser escrita, em 1951, mas que é a quarta obra do ciclo. Sobre ela, Faria não comenta muito; diz apenas que se trata de tempos depois da crise do café, aborda a diferença de valores entre pais e filhos e a perda dos costumes de outra família aristocrática decadente.

Nela, encontramos um fazendeiro que está vendo sua família desmantelar-se, antes mesmo da sua morte, revelando uma precariedade moral, em que os filhos procuram destruir-se mutuamente, na busca de mais terras. A peça tenta mostrar a mudança de padrões antigos, que não

encontram mais espaço para se manter. Ao fazendeiro, resta apenas olhar o céu, pelo seu telescópio, encontrando paz e escapismo do que o rodeia, até que um bêbado tropeça nele e acaba com essa única fuga da realidade.

A peça, analisada por Azevedo, foi a primeira obra escrita por Jorge Andrade, quando ainda cursava a EAD e pela qual recebeu o prêmio Fábio Prado, em 1954. A peça teve três versões, sendo a última editada pela Perspectiva, para o lançamento do ciclo, em 1970. A autora debruça-se sobre as modificações no texto andradino, até a última versão. Concordamos com ela, quando diz que uma das virtudes do texto é a naturalidade do diálogo e a veracidade da cena. Os jogos de diálogo são rápidos e dão agilidade às cenas, mesmo quando ocorrem paralelamente, como quando os idosos conversam na varanda e os jovens dentro da sala da casa, o que funciona de maneira direta, graças ao contraponto. O conflito exposto não se resolve, os valores dos velhos não permanecerão no novo tempo, o que é revelado implicitamente com a quebra do telescópio. Essa quebra anuncia o final de uma era de prosperidade e união, antecipando a decadência familiar e econômica, ainda que não se mostre isso, explicitamente, na obra. Azevedo aborda a semelhança entre o ideal da peça e a dramaturgia de Anton Tchekhov, em especial em **Tio Vânia**, que aborda o infinito trabalho no campo, que sustenta os luxos de quem vive de forma abastada na cidade - e o russo é um dos autores favoritos do dramaturgo. Na questão do método, é visível a semelhança entre ambos, já que encontram, nas pequenas coisas cotidianas, as respostas para as grandes questões da vida.

Azevedo chama a atenção para uma personagem que seria uma expressão de Jorge Andrade na obra: Sebastião<sup>12</sup>. Essa semelhança se dá pela personagem renegar as terras e a fazenda, por ser o filho que não se interessa pelos bens dos pais e nem pelo destino das terras. Ela também ressalta a proximidade da personagem Marcelo, de **A moratória**, com o dramaturgo, através do perfil dos dois e da atividade exercida pela mesma, que foi, durante algum tempo, também a do autor: fiscal de café.

Em um longo parágrafo, Anatol Rosenfeld aborda o enredo entrelaçado da peça, as ligações feitas por Jorge Andrade para que o ciclo se interligasse,

---

<sup>12</sup> Mesmo nome da personagem é marido de Marta, na primeira peça do ciclo, **As confrarias**.

através das personagens presentes em **O telescópio**, texto que faz as relações entre todas as peças, tornando-se, de acordo com o teórico, "o elo de ligação e encruzilhada do ciclo" (ROSENFELD, 1996, p.106):

Os protagonistas, o casal de fazendeiros Francisco e Rita, são netos de Gabriel que, vindo de **Pedreira das Almas**, tomou posse de 30.000 alqueires, legando-os aos descendentes. Os filhos do casal, incapazes como Marcelo (**A moratória**) de um trabalho dedicado e contínuo, dividirão e dilapidarão as terras. Quim, que já perdeu a fazenda (**A moratória**), é parente: a prima Lucília é elogiada pelo seu trabalho abnegado para manter a família. Dolor e seu filho Joaquim, personagens centrais de **Vereda da salvação**, são meeiros da fazenda de Francisco e o delegado Hélio, de Jaborandi, personagem de **Senhora na Boca do Lixo**, é o mesmo que, sem culpa embora, envia a força policial que extermina os crentes fanáticos de **Vereda**. Isabel que, em **Os ossos do barão**, se casa com Martino Ghirotto, é prima de Luís, descendente da baronesa de Jaraguá, genro de Francisco e Rita e "aristocrata que apodrece na cama". De passagem é mencionado o neto de tia Mariana, Vicente, o artista, que matou de desgosto o pai, ou seja, o primo João José, personagens centrais de **Rasto atrás**. Quanto a Vicente, reaparece também em **A escada** e **O sumidouro** (ROSENFELD, 1996, p. 106).

Percebe-se, assim, que, realmente, a peça citada é de suma importância para o ciclo. Embora apresente um enredo muito simples, possui um papel relevante para o resto das obras, porque estabelece essas relações que foram muito bem trabalhadas pelo dramaturgo.

### 1.2.5 Vereda da salvação

**Vereda da salvação**, reescrita várias vezes pelo dramaturgo, estreou no TBC, apresentando Raul Cortez e Cleyde Yáconis, sob a direção de Antunes Filho, revelando um outro lado da moeda do que se havia mostrado até então: os trabalhadores braçais, os meeiros que trabalhavam para os grandes fazendeiros. Essa gente, que vivia na miséria, e passava fome, acabava por se entregar ao fanatismo religioso, o que provoca a morte de uma criança que eles julgavam estar possuída pelo demônio. Tal fato foi retirado de uma notícia de jornal, trabalhada pelo dramaturgo, e acabou virando uma de suas principais obras. O fracasso da peça, segundo Faria, deve-se talvez à "aspereza da história e sua tragicidade" (FARIA, 2013, p. 131), afastando o público dessa produção.

Para Rosenfeld, a peça em questão traz uma mudança de perspectiva do autor: se antes se falava dos donos das terras, aristocratas decadentes, agora se fala nos meeiros, os trabalhadores rurais que sustentam a nação com o seu trabalho. Esses, marginalizados e oprimidos pelas demais classes, não ficaram de fora do olhar atento de Jorge Andrade. Sob esse foco, analisou o teórico um fato importante: o mundo religioso fanático, ao qual eles se entregam, é, para os mesmos, uma forma de libertação dessa sociedade que os escraviza. O pesquisador ressalta que, no ciclo das peças, a nota mais cortante é essa, presente em **Vereda da salvação**.

**A arte do teatro** (2009), também de Anatol Rosenfeld, retorna à dramaturgia de Jorge Andrade e considera uma das suas melhores peças, na qual, de acordo com o teórico, o dramaturgo aborda a questão do fanatismo religioso e a miséria de uma forma tão fantástica, "que a peça se torna uma das mais tremendas do teatro brasileiro" (ROSENFELD, 2009, p. 389). Essa miséria se transforma em doença que se entrega ao misticismo, de acordo com o teórico, uma das consequências mais diretas e uma visão terrível de boa parte da sociedade brasileira. Rosenfeld considera que Jorge Andrade é um autor distante das ideologias políticas, que não faz apelos reivindicatórios, pois não faz do seu palco um palanque, mas não deixa de criticar aquilo que não acha correto. Cita **A moratória**, **Pedreira das almas**, **O telescópio**, **Rasto atrás** como peças de alguém que "viveu pessoalmente a desagregação de uma classe" (p.390).

A peça é inspirada em fatos reais, acontecidos na cidade mineira de Malacacheta, quando colonos famintos tentaram, segundo Magaldi, "evadir-se religiosamente da miséria" (MAGALDI, 2004, p. 231) e foram mortos pela polícia. A peça tornou-se "um protesto veemente contra a sociedade que determina aquelas contrafações" (p.231), revelando, assim, seus erros sociais. Porém, a peça não foi um sucesso, como **A moratória**, e o seu fracasso se deu talvez em função da encenação inadequada.

Guidarini (1992), no livro **Jorge Andrade na contramão da história**, também aborda a peça concordando com os outros teóricos sobre a sua importância para o ciclo, mas reconhece a mistura de linguagens e prática social que a peça carrega.

Explica também que, em função dessa linguagem bem trabalhada, a utilização de campos semânticos conectados a termos míticos universais, como o demônio, o inferno, o pecado e o paraíso, são bem elaborados. Eles estão ligados a uma linguagem mítica religiosa que aumenta fervorosamente e leva-os para um delírio. O teórico afirma a existência de diferentes tipos de demônios utilizados pelo dramaturgo, no caso em questão. O termo chave em relação ao demônio é o pecado, que está, dentro de uma visão arquetípica, intimamente ligado ao paraíso. Os meeiros precisam revelar os pecados aos irmãos para que sejam perdoados e lavarem-se no córrego para a purificação, afim de ir para o paraíso. O demônio vira instrumento de terror nas mãos de Joaquim, que o reforça através da violência física. Ele se torna responsável por tudo de ruim que acontece, inclusive as tentações.

" - É bicho caviloso.

- Tudo pode ser ele.

- Ele usa de qualquer figura p'ra impedir a subida nossa.

- Demônio é assim mesmo, lança confusão... faz os inocente sofrer"

(ANDRADE, 2008, p. 241).

As conotações de pecado também são sujeira, mancha e nódoa, pois a tudo penetra, física e moralmente.

Outra figura importante que Guidarini ressalta é a do "Cristo das roça". Ele diz que as representações de Cristo são muitas, através dos tempos e das diferentes sociedades. Somente a partir da influência de São Francisco de Assis, no século XVIII, é que Cristo adquire uma aparência de dor. É esse Cristo que vai ter afinidade com a visão dos meeiros. O "Cristo das roça" é uma variação dessa representação de dor salvadora. Essa antítese ainda é fundamentada pela representação de Cristo que é bom e mau ao mesmo tempo, divino e demoníaco, o profeta de Cristo, Joaquim, Instaura o terror a partir do medo do demônio, falando mais do capeta do que na sua própria luz e bondade.

Segundo Guidarini, "as figuras do "Cristo das roça" bem como da "Mãe das pureza" são constituídas por miscigenação de formas e conteúdos do mundo simbólico dos Evangelhos" (GUIDARINI, 1992, p. 45).

Tudo isso leva os meeiros à fundação de uma comunidade salvadora da cruel situação em que vivem, abandonados e injustiçados pelos fazendeiros e coronéis.

O analfabetismo também escraviza o povo, que acaba seguindo cegamente Joaquim, o único que sabe ler e que tem a oratória, o medo do demônio e a promessa do paraíso a esse povo abandonado à própria sorte. A comunidade, assim, se entrega ao cumprimento das ordens e penitências impostas por Joaquim em véspera de peregrinação.

Ainda com a visão bíblica, os meeiros acreditam que vão sair do "Egito" onde se encontram como escravos e vão para uma terra de que emana leite e mel: o paraíso ou a terra prometida.

"O tríduo (êxodo- exílio- terra prometida) pertence à simbologia de uma visão humana em contínuo desinstalar-se" (GUIDARINI, 1992, p. 47).

O estudioso revela também um Complexo de Édipo, mascarado pelo messianismo: "- Sem sentido p'ras maldade. Seria uma beleza, mãe, se fosse tudo assim. Se só existisse você na face do mundo" (ANDRADE, 2008, p. 261). Para o teórico, ainda,

o conjunto das convenções simbólicas constituídas pela linguagem de *Vereda da Salvação* pode ser encarado como um ato de como representar, metaforicamente, o "outro" no "outrem." O "Cristo das roça" é a visão do homem sem rosto com o rosto de cada um. Transcendente ao indivíduo Joaquim. Passa ser a de todos (GUIDARINI, 1992, p. 48).

Azevedo faz uma aproximação dos temas de **Vereda da salvação** com os de **As bruxas de Salém**, de Arthur Miller. Ambas abordam o fanatismo religioso e a crença na possessão demoníaca. Identificam-se também pelo clima de opressão, a histeria coletiva, os desenlaces infelizes e a perseguição religiosa. Na obra brasileira, percebe-se a disputa de poder entre Manuel, o líder leigo da comunidade, e Joaquim, seu líder religioso. A luta entre os dois não termina por aí, já que Joaquim também está interessado em Artuliana, que vive com Manuel e rejeita o outro. Essa rejeição amorosa e a dependência de Dolor, sua mãe, volta-o ainda mais para a religião, para o fanatismo desencadeado durante a peça. Outra forma de poder também é mostrada por Jorge Andrade: o poder do saber. O único que sabe ler entre os meeiros é Joaquim, que usa e abusa desse poder, para dizer o que os outros devem ou

não devem fazer, tornando-se um "defensor das leis sagradas" (AZEVEDO, 2014, p. 108). Assim sendo, Joaquim, enlouquecido, influencia os demais trabalhadores miseráveis na sua loucura e promove uma "catarse coletiva mortal" (p.109). A indicação de possessão demoníaca, que desencadeia toda a tragédia, é baseada em confissões públicas dos erros cometidos pelos meeiros e a aceitação por eles de que o erro, o pecado, era cometido porque o demônio estava dentro deles.

A peça foi a última a ser encenada pelo TBC. A crítica foi cruel, tachando o dramaturgo de comunista, grave acusação em 1964, e de reacionário, porque as personagens permaneciam inconscientes sobre o que estava acontecendo com elas. Jorge Andrade explicou que, se as personagens se dessem conta do que estava acontecendo, seria uma traição à verdade social e psicológica das mesmas. As atitudes deveriam ser inconscientes para que a verdade da peça não fosse quebrada, para que o homem brasileiro humilde mostrasse a sua fala, o seu credo no misticismo.

Elisabeth Azevedo fala também a respeito da crítica de Paulo Francis sobre a peça em questão, quando ele diz que nascia um estilo "dramático-expressionista", pois o dramaturgo conseguiu juntar um grande tema humano com um grande tema social, sem que as personagens perdessem suas identidades, suas características e sua interioridade.

Há, ainda, que se lembrar, que Joaquim promove a troca do nome dos agregados que, assim como uma máscara, começam a usar nomes bíblicos, a fim de sair dessa vida terrena e passar para uma vida espiritual, que estaria reservada só para eles. Apenas Manuel, Artuliana e Dolor permanecem lúcidos nesse frenesi, observando a transmutação das personagens, liderada por Joaquim, que se identifica com Jesus Cristo. "O drama termina com o delírio coletivo do grupo, a fuzilaria da polícia e a luz de cena, realçando o horror" (AZEVEDO, 2014, p. 114). Azevedo encerra seu capítulo fazendo uma pergunta: "Quando, em toda a história do teatro brasileiro, se tinha visto cena como essa?" (p.115) Responde-se com uma única palavra: nunca. Não espanta que o público não tenha gostado dessa peça, que é um choque violento na sociedade burguesa que frequentava os teatros paulistas.

### 1.2.6 Senhora na Boca do Lixo

**Senhora na Boca do Lixo**, que sofreu censura e por isso estreou em Portugal, em 1967, é a próxima peça do ciclo a ser comentada por João Roberto Faria. De acordo com o teórico, essa é mais uma peça que aborda a questão da decadência aristocrática rural<sup>13</sup>. Nela, temos a personagem principal, Noêmia, aristocrata decadente, que viaja para a Europa e traz produtos importados de lá, a fim de vendê-los para as suas amigas, sem perceber que está praticando contrabando. Ela é presa e levada para a delegacia que, outrora, fora uma "elegante mansão de um senador", local frequentado pela família de Noêmia. O delegado que cuida do caso, Hélio Camargo, é namorado de Camila, filha de Noêmia. Foi a jovem quem fez a denúncia para a polícia. A obra retrata a diferença entre a vida ilusória de Noêmia e a realidade em que ela está inserida, e esse conflito é trabalhado ainda mais quando a velha está na cadeia, rodeada por marginais, pobres e prostitutas.

Na peça, de acordo com Rosenfeld, percebe-se que é retomado o tema da decadência, mas agora num âmbito diferente: o urbano. De novo se apresenta o conflito entre mãe e filha: a mãe vive no passado e viaja seguidamente para a França, onde se sente melhor. Assim, vende objetos que compra lá e custeia suas viagens desse modo. A filha Camila é voltada para o presente, trabalha e tem amigos que são da classe operária, e é quem denuncia a própria mãe por contrabando. De acordo com o teórico, trata-se de uma Lucília mais moderna, urbanizada e com novos valores. A peça discute a questão dos dois pesos e duas medidas com que são tratados os filhos de ninguém e dos fidalgos, pelos representantes da lei, não negando o seu teor satírico e polêmico, mas sem deixar de lado a amorosidade, marca do dramaturgo.

Rosenfeld aborda, enfim, a questão das personagens femininas, além de Marta, que travam uma batalha contra a oligarquia e a sociedade patriarcal, da qual fazem parte, e se percebem esmagadas por elas, como Lucília, de **A**

---

<sup>13</sup> Não concordamos com o autor quando ele diz que se trata da decadência rural, embora a peça se passe na cidade, revelando espaços bem urbanos.

**moratória**; Izabel, de **Os ossos do barão**; Lourdes e Zilda, de **A escada**, e Camila, de **Senhora na Boca do Lixo**.

Jorge Andrade sofreu com a censura da Ditadura Militar, que cortou trechos de sua peça e exigiu, para liberá-la, uma idade mínima de dezoito anos. O dramaturgo protestou, como noticiou a imprensa na época, com outros dramaturgos e atores, na frente do Teatro Municipal de São Paulo, aderindo a uma greve da classe contra os atos de censura.

Essa disputa está presente também, quando Camila luta por um mundo mais igual, mais justo, e trabalha para isso, enquanto Noêmia deseja que o tempo volte atrás, quando se respeitava o status social que um nome imponente ou o dinheiro podia dar.

A mesma peça apresenta-se, como já foi dito anteriormente, dentro dos padrões do realismo, lembrando uma linhagem clássica, na qual o drama em questão se passa todo em poucas horas de um mesmo dia, apresentando apenas dois cenários: a casa de Noêmia e a delegacia.

Guidarini (1992) levanta a questão da linguagem carcerária que Jorge Andrade utiliza na peça, trabalhando-a de acordo com o ambiente de cada personagem, uma linguagem completamente figurativa:

- "tocar pianinho" significa, tirar as impressões digitais;
- "andorinha legítima" (contrabandista);
- "o chefão está com bÍlis solta" (irritado)" (ANDRADE, 2008, p. 303 a 305).

O teórico afirma, também, a técnica de sobreposição de significados, utilizada nessa peça, com a transformação do palacete do senador Jaguaribe em uma delegacia de polícia. Esse símbolo de mudança externa reflete sim, a mudança interna. "Mundos plásticos, detentores de estados interiores" (GUIDARINI, 1992, p. 49). Era um local onde circulava gente de alta classe que agora recebe somente a marginalia. A maneira pela qual como os funcionários públicos tratam a repartição faz com que o prédio perca a beleza que ainda lhe resta. O passado é atropelado pela crueldade necessária do presente.

Em concordância com os outros estudiosos, Guidarini diz que o desejo de renovação, o olhar para o futuro, o amanhã se confronta veementemente com o passado e com a tradição. Ele defende que a "aceitação ou rejeição da memória num passado glorioso, desafiado em rosários de genealogias,

palacetes, heróis e festas é colocado em xeque na peça, ". (...) Segundo ele, "a vida está passando e continuamos presas a um mundo que não tem mais sentido, nem pertencemos ao de hoje" (ANDRADE, 2008, p. 289).

### 1.2.7 A escada

A peça seguinte é **A escada**, escrita em 1961, encenada no TBC, constituindo o primeiro grande sucesso de público da carreira de Jorge Andrade. Sobre ela, Faria ressalta que, além do drama dos velhos Antenor e Amélia, temos "a juventude que se afasta dos antigos padrões e as relações afetivas entre classes sociais distintas (Omar, mulato, namora Zilda)" e o "*alter ego*<sup>14</sup> do dramaturgo" (FARIA, 2013, p.132), em cena, com a personagem Vicente, escritor.

Para Rosenfeld, os mesmos temas são abordados em **A escada**: a decadência aristocrática e o desentendimento entre gerações, no âmbito urbano.

Sábato Magaldi critica **A escada**, dizendo que a peça teria revelado muita semelhança com **A moratória**, apresentando um casal de velhos que mora com os filhos, vivendo tempos com um e tempos com outro, todos no mesmo prédio. O público aprovou a peça, segundo ele, pela história dos velhos que lembram os tempos antigos na escada e acabam por receber a empatia do público, que provavelmente já tinha se deparado com a situação de pessoas idosas que já não têm mais lugar entre os jovens. No entanto, para o crítico, "tudo é clichê, nesse painel familiar que sacrifica as individualidades" (p. 235). Para Magaldi, o dramaturgo revela, em todas as suas peças, nostalgia de um passado que era melhor, mostrando, assim, uma insatisfação com o presente. As personagens também não estão satisfeitas com o meio em que vivem ou são expulsas do lugar onde gostariam de viver. Sua dramaturgia está mais próxima de *Ésquilo* do que de Eurípedes, que apresenta a humanidade contraditória. A construção das personagens confere com a estética

---

<sup>14</sup> O segundo ego ou contraparte que, usualmente, se refere aos aspectos antissociais e antinomias reprimidos da realidade, de acordo com o **Dicionário técnico de psicologia** (CABRAL; NICK, 2006, p. 18).

aristotélica, aliada a elementos do psicologismo de hoje. "O gosto do símbolo e a estetização da linguagem configuram um realismo poético" (MAGALDI, 2004, p. 234). Na sua obra, apresenta-se um painel histórico do Brasil a partir da história de Minas Gerais, com o ciclo do ouro que, depois de esgotado, foi substituído pelo cultivo do café em São Paulo, pelo mundo cafeeiro, com o foco no colono explorado, na época industrial, na qual se unem aristocratas decadentes com imigrantes enriquecidos.

O principal elogio à obra de Jorge Andrade deve-se ao seu trabalho sobre o texto como monumento dramático, para que, além de eficiência, a obra apresentasse beleza literária e, com isso, assegurasse "um lugar entre os primeiros dramaturgos brasileiros" (MAGALDI, 2004, p. 302).

A primeira peça considerada metalinguística, por Sant'anna, é **A escada**, premiada e apoiada por sucesso de público, assistida por mais de trinta mil espectadores, em cinco meses. De fácil compreensão, quem não se envolve com a situação sofrida pelo casal de idosos, que tem de viver de tempos em tempos mudando de apartamento, saindo da casa de um dos filhos e indo para a casa do outro? Essa constante troca denota o deslocamento dos idosos, que não têm mais lugar numa sociedade completamente diferente da aristocrática, em que viviam, tornando-se fardo para os filhos que precisam trabalhar e seguir suas vidas, sempre com preocupação em relação ao bem estar dos pais, infelizes, vivendo essa realidade, lembrando de um passado glorioso que não volta mais. É nessa peça que encontramos Vicente, dramaturgo que não consegue escrever, que observa Marta, sua vizinha, uma idosa estranha, que parece guardar um segredo.

Refletindo sobre o tema relacionado aos idosos, Elisabeth Azevedo cita os problemas que cada filho tem com os seus pais:

Francisco, o mais velho, não pode aceitar uma promoção por ter de cuidar dos pais. Helena Fausta e seu marido, Sérgio (um migrante), levam vida dedicada a festas e divertimentos, coisa que a moralidade dos pais não aprova. Zilda e Lourdes, filhas de Maria Clara, escolheram pretendentes (um italiano e um mulato) que não se enquadram nos padrões tradicionais da família. Em todos esses núcleos familiares, vemos os conflitos entre as gerações e os problemas causados pelos dois velhos. Apenas Vicente (o quarto filho) não confronta diretamente com o pai, muito embora não aprove seu comportamento. Por seu lado, Antenor e Amélia têm sempre comportamentos pouco calorosos com os filhos (AZEVEDO, 2014, p. 99).

Vicente é a personagem que escuta a mãe e compreende que os velhos se refugiam no passado, porque o presente não é o melhor tempo para eles. Ele é um dos poucos que tem essa noção de que, no presente, entre as escadas, evidencia a falta de um lugar só seu.

O crítico Alberto Guzik, citado por Azevedo, trata **A escada** como a peça síntese de Jorge Andrade, pois nela estão vários temas recorrentes, abordados nos conflitos existentes nos subenredos, dentro do âmbito familiar e do conflito central da peça, e onde alguns outros pequenos conflitos revelam-se, a fim de evidenciar traços da sociedade.

**A escada** apresenta um sumário de temas que serão desenvolvidos mais tarde, mas que são pontuados por Jorge Andrade nos conflitos que interagem no palco, na divisão dos apartamentos e da única ligação entre eles, que é a escada. Um conflito se desenvolve em cada apartamento e outro conflito se desenrola até mesmo na escada, que se torna o único lugar de privacidade dos idosos. Essa multiplicidade de espaços dos apartamentos é um claro recurso do teatro épico, pouco utilizado no Brasil até então, e esse procedimento exige um "narrador implícito e o metateatro" (AZEVEDO, 2014, p. 101). No apartamento 2, onde reside a família de Vicente, alguns detalhes importantes de se ressaltar são os retratos expostos de três grandes escritores, dois dramaturgos e um romancista, que são: Henrik Ibsen, Anton Tchekhov e Fiodor Dostoievski. Novamente aparecerão em **O sumidouro** os retratos dos dramaturgos, que são as fontes inspiradoras da personagem.

Na peça em questão, o objetivo da personagem Vicente seria a integralização do cidadão no seu "tempo e espaço, disposto a lutar pelo infindável aperfeiçoamento da sociedade" (AZEVEDO, 2014, p. 104), conservando a mesma linha de pensamento presente em **Os ossos do barão**, mas sem demandar grande criatividade estilística da obra, até chegar a **Vereda da salvação**. A grande observação feita pela autora sobre a peça é o fato de um grave problema familiar acabar virando um grave problema social e político e, por fim, gerar grandes consequências. A questão do não enquadramento do idoso na sociedade atual revela que o problema dos filhos de Antenor e Amélia serão os mesmos de diversos filhos espalhados pelo país. Esse deslocamento para um asilo, como a melhor forma de resolver o problema, é dramático. Esse desligamento é bem complicado e o conflito entre os tempos e os valores é

bastante amplo. Neste sentido, Jorge Andrade antecipa-se sensivelmente a seu tempo.

### 1.2.8 Os ossos do barão

A sátira reside em dois velhos que estão totalmente alheios ao seu mundo. Anatol Rosenfeld não se detém muito na peça, mas analisa um pouco mais em **Os ossos do barão**, a questão social da importância de nome aristocrata para os novos ricos italianos.

Rosenfeld ressalta a veia leve e cômica de Jorge Andrade em relação aos mesmos temas de **A escada**, mas de forma diferenciada, conciliadora, já que os aristocratas decadentes aceitam que a filha se case com um descendente de italianos enriquecido, e veem isso com bons olhos. Salienta, também, que uma das melhores invenções do dramaturgo foi o velho italiano Egisto Ghirotto, pois sobre ele o dramaturgo derrama sua veia humorística, presa até então. Cômica também é a relação entre Bianca, mulher de Egisto, e a empregada Elisa, que servira aos aristocratas, anteriormente. A obra trata da decadência rural de forma mais suave e, ao mesmo tempo, apresenta outros temas, como a "industrialização, a ascensão concomitante dos imigrantes e da sua integração na sociedade brasileira" (ROSENFELD, 1996, p.108).

A mudança nas relações "entre diferentes categorias sociais" está assim, claramente presente em **Os ossos do barão**, de 1963. Ela apresenta o italiano Egisto Ghirotto, que enriqueceu à custa do seu trabalho, morando numa mansão que fora do Barão de Jaraguá. A fim de aproximar a sua família da família aristocrata, Egisto põe à venda a capela, os ossos e alguns móveis antigos do Barão. O descendente Miguel tenta dissuadi-lo dessa ideia, indo até a mansão e, com o proveito disso, os filhos Martino e Isabel se conhecem lá e o plano do italiano dá certo: os dois se casam, o nome aristocrata está na família e o dinheiro do imigrante sustenta a família decadente. "Essa comédia ensolarada", como diz Faria, foi o maior sucesso de público da carreira de Jorge Andrade.

Guidarini (1992) observa a linguagem italianizada da personagem Egisto, que difere das outras linguagens do ciclo, pois emana do tipo de homem representado na sua simplicidade. Esse processo, já utilizado em **Vereda da Salvação**, de sobreposição da linguagem com a prática social, que obteve êxito na outra peça, também o alcança.

A pesquisadora Elisabeth Azevedo ressalta a importância que teve esse grande sucesso para a trupe do TBC: "a peça ficou um ano e meio em cartaz, um feito inédito para o teatro nacional da época" (AZEVEDO, 2014, p. 97). A produção ainda permitiu que o grupo permanecesse encenando durante seis anos as peças do dramaturgo, que encontrou esse espaço sempre pronto para as suas obras. Não é à toa que essa grande obra, juntamente com **A escada**, teria virado novela de sucesso na televisão.

Em **Os ossos do barão**, temos o encontro de duas famílias diferentes: a família de imigrantes italianos e a família dos aristocratas do Brás. O enredo explora a iniciativa do italiano Egisto para casar o seu filho com a filha do descendente do barão, Miguel Camargo Parente de Rendon Pompeu e Taques, usando como subterfúgio a venda dos ossos do barão e os objetos que havia comprado da aristocracia decadente. A estratégia para chamar os descendentes dá certo e o velho italiano arma o encontro de Martino com Isabel. No primeiro momento em que percebem o interesse do velho italiano, os jovens brigam e não querem saber um do outro. Em um segundo momento, o plano do *carcamano*<sup>15</sup> Egisto começa a dar certo, com total apoio da família de Isabel, interessada principalmente na fortuna do velho e nas quinquilharias do Barão, posse da família de italianos. Egisto queria justamente agregar à sua fortuna, adquirida com muito trabalho, o nome imponente do Barão, que descendia de Martim Afonso de Souza. Os aristocratas, por seu lado, precisavam de dinheiro para sobreviver. O plano dá certo e Isabel, depois de casada com Martino, dá o nome do avô italiano ao filho do casal, no batizado.

---

<sup>15</sup> Designação dos naturais da Itália, de acordo com o **Dicionário Michaelis**. Termo pejorativo que refere-se ao italiano e seus descendentes. Mas o termo também é usado para conferir uma certa malícia, esperteza de quem tem origem italiana. Essa esperteza é própria de Egisto, italiano esperto que traça um plano para casar o filho com a descendente do barão de Jaraguá.

### 1.2.9 Rasto atrás

Anatol Rosenfeld caracteriza **Rasto atrás** como uma das peças mais complexas e ricas do ciclo. Nela, o dramaturgo novamente muda a perspectiva: a personagem Vicente, intelectual e dramaturgo, volta às suas origens, em Jaborandi, pequena cidadezinha onde viveu, quando criança, e esse retorno representa um retorno ao passado, ao seu interior. A busca pelo seu *eu*, travada pelo próprio Jorge Andrade, que transforma Vicente numa representação de si, leva a uma reavaliação do conflito com o pai, a fim de rever o passado, para se libertar para o futuro. "Rica e complexa na psicologia e na estrutura que anula o tempo, fundindo na simultaneidade do espaço" (ROSENFELD, 1996, p. 109), **Rasto atrás** permite que Vicente apareça com diferentes idades, 5, 15, 23 e 43 anos. O pesquisador ainda elogia as personagens principais, sugerindo a aproximação das tias de Vicente com as irmãs tchekhovianas.

Sobre ela, José Roberto Faria afirma que se trata de uma "autobiografia teatral" (FARIA, 2013, p. 132), mostrando diversas fases da vida do autor, através da personagem Vicente. Para ele,

a peça é um profundo mergulho na psicologia do protagonista, mostrando as diferentes fases da construção de sua personalidade, seus conflitos com o pai e as dificuldades do exercício da dramaturgia no Brasil. É um texto confessional que impressiona pela força e pela consistência (FARIA, 2013, p. 132).

Sem dúvida, é uma peça que rememora o passado, a fim de acertar as contas com ele e viver em paz o seu presente, viabilizando o futuro.

Guidarini (1992) aponta os provérbios utilizados que concordam com as ideias apresentadas na história, dentre os quais: "O que nasce torto não tem conserto", afirma o velho Pacheco" (GUIDARINI, 1992, p. 20) sobre a incapacidade de mudança da sociedade onde vivia Vicente e da conformidade com um destino já traçado e imutável, representando uma situação social estática.

Outra importante observação é sobre a história da caça, contada por João José ao filho Vicente, que possui diversos níveis de interpretação.

- Papai dizia que certas caças correm rasto atrás confundindo suas pegadas, andando na direção diversas vezes, até que o caçador fica completamente perdido, sem saber o rumo que eles tomaram. E, muitas vezes, são tão espertas que ficam escondidas bem perto da gente, em lugares tão evidentes que não nos lembramos de procurar (ANDRADE, 1970, p. 461).

Pode-se compreender a traição da caça enquanto sendo o próprio filho, a caça, que foge por outros caminhos de escritor e artista, a caça pode até mesmo ser João José que foge da realidade ao perceber que o filho é diferente de si, já que o filho, desde criança, manifesta interesses pela arte e pela literatura, enquanto o pai se interessa pela caça e pelo prazer do abate.

A principal preocupação do pai, em relação ao filho ser um artista, está intimamente ligada ao preconceito, apesar de apresentar-se de forma sutil, na crendice de que artistas seriam homossexuais.

Vicente é um personagem atípico, segundo Guidarini, porque percebe-se estrangeiro na sua própria casa e sociedade e percebe-se desajustado às expectativas de quem mais ama.

A memória auxilia na quebra da transposição temporal que a personagem vive na peça. Com as memórias auditivas e visuais, "ora se sobrepõem e se reforçam, ora se contrapõem e se agridem em forma de sons de flauta e apitos de trem" (GUIDARINI, 1992, p. 89) além dos diálogos que revelam a tensão do jogo dramático de afastamento e aproximação.

A forma como Vicente se liberta dos monstros do passado é escrevendo suas obras. Segundo o estudioso, "é a maneira inteligente de se libertar" (GUIDARINI, 1992, p. 96). A diferença entre ele e o pai, atípico e típico, é a perspectiva do filho em poder ser diferente, torcer pela caça e não pelo caçador, clarificando a diferença entre dois mundos opostos, "evocações propostas pela memória cultural e pessoal do Autor" (GUIDARINI, 1992, p. 112).

A segunda peça da tetralogia, de acordo com Catarina Sant'anna, de 1966, premiada pelo concurso de dramaturgia do SNT<sup>16</sup>, na qual a personagem Vicente agora volta como protagonista, revelando todos os anseios de Jorge Andrade, apresenta quarenta anos de vida do autor, de 1922 até 1965. Ecoando os planos de **Vestido de noiva**, de Nelson Rodrigues, as peças

---

<sup>16</sup> Serviço Nacional de Teatro.

norte-americanas **Longa jornada noite adentro**, de Eugene O'Neill, e **Depois da queda**, de Arthur Miller, o conflito entre pai e filho fica exposto através das recordações. A personagem faz seu autoquestionamento durante a trama. A crítica diz que Vicente dramaturgo é uma personagem dura, sem liberdade de movimentos, limitando-se a ser apenas voz do seu autor. Apesar disso, a peça recebeu o Troféu Mambembe, em 1995.

Elisabeth R. Azevedo (2014) começa seu estudo dizendo que o autor é "reconhecidamente um dos maiores dramaturgos brasileiros do século XX. Visceralmente ligado à história nacional, sobretudo à paulista, compôs uma obra profundamente particular e, ao mesmo tempo, generosamente universal" (AZEVEDO, 2014, p. 11). O objetivo principal, ao longo do seu estudo, é entender de que forma o autor percorreu os caminhos que o levaram à criação de suas primeiras peças, bem como examinar o desenvolvimento do seu estilo, de forma linear e cronológica. De acordo com ela, Jorge Andrade buscou uma nacionalização do teatro brasileiro, trabalhando atentamente seu texto, visando, não somente, sua realização completa em cena, como também na estética da sua dramaturgia. Como outros estudiosos observaram, ela concorda que o dramaturgo sofreu influências de vários autores estrangeiros e também de seus procedimentos dramáticos, valendo-se do teatro épico e expressionista.

O jornalista Jorge Andrade esconde-se por trás do dramaturgo, baseando sua obra ficcional em notícias reais, dramatizando reportagens, revelando o caráter e as mazelas do povo brasileiro. Azevedo ressalta também assuntos relevantes expostos na obra do ciclo, como o papel dos idosos, o valor do passado no presente pessoal e social do brasileiro, a questão histórica do Brasil passado a limpo, a missão do dramaturgo na formação artística do país, a decadência da vida no campo, a queda da oligarquia, os novos ricos, a miséria do colono, o poder do saber, a luta do teatro engajado contra a ditadura militar, entre outros.

Azevedo indica que **Rasto atrás** teve três versões. A peça se chamava, em um primeiro momento, **Lua minguante na rua 14**. O mote inicial era o de um pai que possuía quatro filhas, sendo que a mais nova fugiria para se casar com um cantor de circo. Não seria nem um pouco parecida com a última versão de 1970: o conflito entre pai e filho não existe mais. Jorge Andrade,

então, abre o baú do seu passado e decide mudar o mote, criando a peça em questão. Azevedo compara as tias da personagem Vicente com **As três irmãs**, de Tchekhov. A volta de Vicente para a casa do pai e o conflito familiar lembram também **Longa jornada noite adentro**, de Eugene O'Neill. Essa sondagem da própria vida foi desencadeada por influência de **Depois da queda**, de Arthur Miller. O dramaturgo nunca negou essas influências.

A peça em questão retoma a personagem Vicente, de **A escada**, com 43 anos, já um dramaturgo consagrado, que ainda guarda dentro de si uma mágoa muito grande do pai, coisa que há muito tempo o fez mudar de cidade e deixar a família, para tentar a realização pessoal e profissional. A peça, totalmente modificada em relação à anterior, juntamente com **O sumidouro**, de acordo com Azevedo, "é o trabalho mais fragmentado do autor" (AZEVEDO, 2014, p. 119). Existem três camadas ficcionais nessa peça: Vicente atual, as memórias de Vicente criança, e o passado, do qual Vicente não participa diretamente. De acordo com a autora, para isso, seria necessário um narrador em cena e esse narrador seria Vicente, que cumpre esse papel como testemunha e narrador implícito. Na primeira parte da peça, então, temos a narração de Vicente e, na segunda parte, as projeções de sua memória.

A crítica recai sobre a personagem de Vicente adulto, que seria uma compilação das ideias e conceitos de Jorge Andrade, assim como sobre a figura do pai, pela falta de naturalidade, sendo considerada uma figura patética, para Antonio Callado e Yan Michalski, citados por Azevedo. Na segunda parte da peça, está o confronto entre Vicente e a sua família, no qual entra a memória no palco, causando a fragmentação maior da ação. Por outro lado, os elementos épicos e realistas, que demonstram a decadência familiar, aliados ao cunho expressionista do mundo íntimo e pessoal do dramaturgo, trazem uma força poética e emocional para a peça, que é "absolutamente particular e inovadora, seja em comparação com dramaturgos brasileiros seus contemporâneos, seja em relação ao trabalho de autores estrangeiros" (AZEVEDO, 2014, p.122, 123). As projeções utilizadas para remeter a outros ambientes, a presença de Vicente com várias idades, a divisão do protagonista em atual e passado, e a questão simbólica presente, fazem essa peça muito mais complexa que as anteriores, como **A moratória**, por exemplo.

### 1.2.10 O sumidouro

Sobre a última peça do ciclo, **O sumidouro**, Faria ressalta que é obra que muda de tempo dramático, fácil e agilmente, transitando do passado para o presente. Nela, há a volta ao Brasil colônia, para retomar a vida do bandeirante Fernão Dias, o conflito com o seu filho mameluco, José Dias, o bloqueio de criação de Vicente, através de um "vigoroso e contundente retrato da brasilidade, com suas contradições permanentes, seus problemas insolúveis" (p. 132), que brotam das páginas da obra.

A personagem masculina, que também é observada por Anatol Rosenfeld, é Vicente, na sua função mediadora dentro da peça, pois, como dramaturgo, decide evocar, distanciar-se e comentar as ações dos bandeirantes. É ele quem convoca Fernão Dias para, praticamente, prestar contas, como se fosse em um tribunal, das suas atitudes, sendo criticado pelo seu criador e reagindo a essas críticas, algumas vezes. Nesse sentido, obrigatoriamente, criam-se dois horizontes de consciência, característicos do teatro épico<sup>17</sup>:

Assistimos ao drama de Fernão Dias, mas, além disso, à visão crítica do narrador moderno, visão de que passa a participar o próprio bandeirante. Com efeito, Fernão se desdobra na sua ressurreição cênica, na medida em que atua como historicamente deve ter atuado e se beneficia ao mesmo tempo do horizonte mais amplo do dramaturgo (ROSENFELD, 1996, p. 117).

Conforme o teórico, a utilização de dois planos temporais, simultâneos, é um recurso típico do teatro épico.

---

<sup>17</sup> O teatro épico do qual falamos, é o teatro de Bertolt Brecht, que se difere da ideia de épico de Aristóteles. Esse teatro moderno, segundo Rosenfeld (2008), difere-se do drama clássico em suas características básicas, como: apresenta, não apenas relações inter-humanas, como também as determinantes sociais dessas relações. O palco passa a ser um ambiente narrativo, não fica reduzido ao diálogo. Essa intencionalidade do palco faz com que o público perceba a sociedade em que vive e entenda a necessidade de modificá-la. O teatro épico compreende o público como atuante na sociedade, observador e capaz de tomar decisões, raciocinando sobre o que está observando em cena, transformando suas emoções em atitudes. O homem passa a ser agente transformador de seu mundo. A tensão deixa de ficar para o desfecho, mas concentra-se no processo. Fundamentalmente, abandona-se o conceito de *catarse*, do teatro aristotélico, assumindo-se o conceito de *distanciamento crítico* e racional do espectador.

Outro caráter do teatro épico é o desrespeito ao tempo e ao espaço tradicionais, promovendo uma ampliação desse tempo e desse espaço, desde a peça **O sumidouro**, tornando-a uma "peça de moldura", na qual a ação fundamental recebe uma moldura com o enredo atual.

Ainda temos a história de Fernão Dias, contada, e a história de Vicente, que escreve sobre ele, simultaneamente, apresentando-se, aí, uma espécie de metateatro, com o qual se encerra o ciclo.

O palco vira um espaço interno da mente do autor, quando esse está no seu gabinete, revelando os seus sonhos e a própria figura do escritor, juntamente com as das personagens históricas, tensionadas dramaticamente. O tempo é ressaltado, por vezes, no relógio parado, questão de enorme importância na obra, porque, em **O sumidouro**, a volta ao passado é muito frequente, iluminando o presente. A peça ainda revela a quebra da unidade de espaço, explicitando outra característica do teatro épico: temos o espaço real que é o gabinete de Vicente, e os lugares imaginários, que são a corte portuguesa e o gabinete de trabalho do Papa Inocêncio XI, sendo que esses "lugares e tempos se interpenetram" (ROSENFELD, 1996, p. 119, 120).

A personagem histórica de Fernão Dias é levada à consciência de que foi usado como brinquedo por papas, reis e padres e, como personagem que é, ainda está sendo usada por Vicente, para que Jorge Andrade transmita sua mensagem de modificação do presente, com as respostas vinculadas no passado, observando a presença da dialética da peça.

Segundo Rosenfeld, "Vicente é, naturalmente, uma projeção fictícia do autor, não a sua reprodução biográfica" (ROSENFELD, 1996, p. 122). Ele é uma personagem construída para carregar as ideias do dramaturgo, e não uma representação do próprio dramaturgo em cena.

Guidarini (1992) afirma ser Vicente a personagem instauradora de diferença, além de dramaturgo, que assume papel de crítico e

advogado do diabo, mantendo-se à distância dos acontecimentos históricos com o objetivo de desmascarar, não mais as caças, mas os detentores do poder na mata da história e conscientizar os personagens do equívoco a que estão sujeitos no sumidouro de quatro séculos" (GUIDARINI, 1992, p. 32).

Observa também a personagem atípica que é José Dias, filho bastardo de Fernão Dias, que resolve trair o pai para lutar pelos irmãos indígenas, retomando a traição para a libertação do outro, dos sem rosto, no caso, os índios.

Além de tudo o que foi dito a respeito da personagem Vicente, Guidarini acrescenta: "Parece que um dos objetivos da personagem Vicente, em *O Sumidouro* é dessacralizar radicalmente a indústria da ideologia oficial veiculada nos materiais de história sobre cultura brasileira" (GUIDARINI, 1992, p. 71).

**O sumidouro** levanta o tema da bandeira de Fernão Dias. Retoma-se o passado para dar voz ao presente. Foi a última peça que Andrade escreveu para o ciclo, encerrando-o. A personagem Vicente torna a peça atual e revela porque se trata de uma obra moderna: Vicente é contemporâneo nosso. Porém, sobre ele recai a figura de Fernão Dias e os demais temas recorrentes: conflito entre pai e filho, o metateatro e a função do dramaturgo, etc., fechando assim, a epopeia dramática erigida pelo autor, desde **As confrarias**.

Outra questão apresentada por Sant'anna é a representação do *eu* na dramaturgia, sendo necessária a metalinguagem para dramatizar o ato de criar e o ato de ser, instalando, assim, uma ruptura. "Um dramaturgo que não consegue escrever, um ator que não consegue fazer bem um papel, uma personagem que se dá conta das reais condições de sua existência" (SANT'ANNA, 2012, p. 129). A indagação sobre *quem sou*, a sensação de ser um estrangeiro em si mesmo, a necessidade de destruir estereótipos, de compreender a sociedade e a própria criação literária, são questões abordadas com afinco por João José, Vicente e por Jorge Andrade, durante todo o ciclo. Seria uma autocrítica, uma forma de passar a limpo o passado familiar, um processo de dessacralização da história do país e da sua própria história. Na última peça, **O sumidouro**, a palavra que encerra o texto é *procurar*, pois foi a procura o que motivou e animou toda a dramaturgia de Jorge Andrade.

## 2 A SIMBOLOGIA NA LITERATURA

A questão simbólica acompanha a humanidade desde o homem primitivo, até os dias atuais. É um tema que volta a ser discutido nas universidades, depois de sofrer preconceitos por não ser considerado um estudo acadêmico. Hoje, sabemos que a ciência do imaginário é muito mais ampla do que se pensava e abrange várias áreas do conhecimento, como sociologia, antropologia, psicologia e literatura, entre outros.

A presença do simbólico, na dramaturgia, começou a crescer a partir do século XX, com a vigência do expressionismo e uma visão mais intimista do palco. Não é fácil utilizar o simbólico na arte dramática, pois que exige do dramaturgo um conhecimento vasto e um texto bem elaborado, para que o símbolo seja compreendido como tal.

O estudo do imaginário compreende uma série de outros estudos que, como dito anteriormente, contemplam diversas linhas de pesquisa e campos diferentes do conhecimento. O homem é o centro da pesquisa simbólica, porque ele é quem produz os símbolos, mesmo que inconscientemente. As imagens, os símbolos e o inconsciente fazem parte dessas ligações entre o homem e o seu entorno. A arte é um suporte para esses símbolos e é sobre a arte dramática que desenvolvemos esse estudo.

Para Durand, os símbolos arquitetados pelo imaginário resultam da impossibilidade de o homem exprimir em palavras sua alegria ou angústia diante da “inelutável instância da temporalidade”(DURAND, 1993, p. 394). Assim sendo, a agonia sentida frente à incapacidade humana de parar ou voltar no tempo ou, ao contrário, a satisfação diante das possibilidades de renovação, dentro da série temporal e histórica, são traduzidas em símbolos.

Gaston Bachelard, em **O ar e os sonhos** (2001)<sup>18</sup>, abordando alguns conceitos que se tornaram fundamentos para os demais teóricos do simbólico e suas teses. Para ele, a imaginação "é sobretudo a faculdade de libertar-nos

---

<sup>18</sup> As primeiras publicações de Gaston Bachelard foram: **A poética do Fogo** (1938), **A água e os sonhos** (1912), **O ar e os sonhos** (1943), **A terra e os devaneios da vontade** (1948), **A terra e os devaneios do repouso** (1948), **A poética do espaço** (1957), **A poética do devaneio** (1961) entre outras.

das imagens primeiras, de *mudar as imagens*" (BACHELARD, 2001, p. 1). Se não pudéssemos modificar essas imagens, não teríamos uma ação imaginante. O vocábulo que corresponde à imaginação não é *imagem*, mas sim, *imaginário*. A "imaginação é essencialmente aberta, evasiva... e mais que qualquer outro poder, ela especifica o psiquismo humano"(p.1). De acordo com o autor, a imaginação literária tem a propriedade de libertar-se da realidade, através da formação de um tecido temporal da espiritualidade. O livro que contém imagens literárias é, para Bachelard, um mapa íntimo. A imaginação criadora, colocada sobre o papel, tem o poder de nos dar a vida. Assim sendo, "imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova" (p.3).

A função do poeta ou do escritor é convidar o leitor para esta mesma viagem, "a viagem ao país do imaginário, no próprio domínio do imaginário" (BACHELARD, 2001, p.5). Nesse domínio, há um reino:

No reino da imaginação, o infinito é a região em que a imaginação se afirma como imaginação pura, em que ela está livre e só, vencida e vitoriosa, orgulhosa e trêmula. Então as imagens irrompem e se perdem, elevam-se e aniquilam-se em sua própria altura. Então se impõe o realismo da irrealidade (BACHELARD, 2001, p.6).

Bachelard afirma que "um ser privado da função do irreal é um neurótico" (BACHELARD, 2001, p. 7) e que, da mesma forma, é alguém privado do real, ou seja, o imaginário precisa do real e vice-versa.

A imaginação material nos remete aos quatro elementos: água, ar, fogo e terra. Esses elementos não são estáticos, eles possuem seus movimentos e, a partir disso, temos a imaginação do movimento.

As imagens são "realidades psíquicas", para o especialista. Em sua teoria, elas são "o sujeito do verbo imaginar... O mundo vem imaginar-se no devaneio humano" (BACHELARD, 2001, p. 14). Com esse pensamento, ele separa os escritores pela desenvoltura com que eles lidam com as imagens. Os poetas realmente bons são aqueles que dão vida às imagens. As comparações são feitas entre as imagens fictícias e as imagens naturais. "A imaginação literária é classificada como atividade natural que corresponde a uma ação direta da imaginação sobre a linguagem" (p.18). Bachelard ainda afirma que as imagens literárias estão ligadas à origem da filosofia.

A crítica que o teórico lança sobre a psicanálise tem fundamento na manipulação dos símbolos por parte dessa ciência, que ignora o caráter estético do símbolo e o torna simplesmente instrumento de análise, não valorizando o estudo do mesmo no seu contexto ou nas suas variações.

Na conclusão do livro em questão, o especialista aborda as imagens literárias com um lirismo e com uma poeticidade que dá enorme poder a essa imagem, revelando que ela pode nos conduzir de um universo a outro. A imagem é tratada como "a função mais inovadora da linguagem" (BACHELARD, 2001, p. 258). Um universo se cria a partir de imagens, no papel branco, transporta-nos para outros lugares, respeitando apenas as regras do imaginário. "A imagem literária põe as palavras em movimento, devolve-as à sua função de imaginação" (p.259). Ele finaliza, dizendo que a verdadeira vida, a vida imaginária, desenvolve-se em torno de uma imagem literária pura. "A imaginação é necessariamente valorização"(p.269). Essa valorização que se pretende dar com esse estudo, compreende que a imaginação criadora e a imaginação leitora podem mudar o mundo ou transportar o leitor para um mundo diferente do seu. Fechando o pensamento do livro, Bachelard reafirma os estudos intimamente ligados da filosofia e da literatura:

Uma filosofia que se ocupa do destino humano deve, pois, não apenas confessar as suas imagens, como adaptar-se a elas, continuar-lhes o movimento. Deve ser francamente uma linguagem viva. Deve estudar francamente o homem literário, pois o homem literário é uma soma da meditação e da expressão, uma soma do pensamento e do sonho (BACHELARD, 2001, p. 275).

Ainda no campo da filosofia do homem e com essa mesma preocupação com o imaginário e com as imagens e os símbolos, cabe ressaltar alguns conceitos revelados em outra obra de Bachelard, que continua os estudos anteriores. Em **A água e os sonhos** (2013), o autor afirma que existem dois tipos de imaginação: a *imaginação formal*, que dá vida à causa formal, e a *imaginação material*, que dá vida à causa material. A imaginação material se estabelece em um reino que depende da lei dos quatro elementos, associando ao fogo, ar, água e terra, às diversas imaginações materiais. "Os sonhos estão sob a dependência dos quatro elementos fundamentais" (BACHELARD, 2013, p. 4), e os sonhos trabalham com o elemento que melhor os caracteriza. Nesse

livro, a água é o elemento mais abordado, porque deixa de ser um grupo de imagens para tornar-se algo maior, um suporte de imagens e em seguida um aporte de imagens, "um princípio que fundamenta as imagens" (p. 12). A importância das imagens que os sonhos revelam está, não no elemento externo, visto pelos olhos, mas no elemento interno. Bachelard afirma:

Para ter essa constância do sonho que dá um poema, é preciso ter algo mais que imagens reais diante dos olhos. É preciso seguir essas imagens que nascem em nós mesmos, que vivem em nossos sonhos, essas imagens carregadas de uma matéria onírica rica e densa que é um alimento inesgotável para a imaginação material (BACHELARD, 2013, p. 20).

Ele completa: "Fora de qualquer metáfora, é necessária a união de uma atividade sonhadora e de uma atividade ideativa para produzir uma obra poética. A arte é natureza enxertada" (BACHELARD, 2013, p. 11). Com base nesse sonho e nessa atividade ideativa e criadora, a obra literária é escrita e convida o leitor a fazer parte desse sonho, dessa viagem ou desse devaneio proposto pelo autor, que deixa de ser o dono dessas imagens, mas que se percebe carregado ou envolto por elas.

Na introdução da **A poética do espaço** (2008), Gaston Bachelard afirma que um filósofo que formou o seu pensamento de forma científica não conseguirá compreender o estudo da imaginação poética, baseando seu pensamento na linha do racionalismo. Ele deverá romper com tudo aquilo que aprendeu, se quiser continuar a estudar esse campo do imaginário.

É necessário, para compreender a origem da imagem, estar presente no instante do seu surgimento, porque a imagem "é um súbito realce do psiquismo, realce mal estudado em causalidades psicológicas subalternas" (BACHELARD, 2008, p 1). Então, a filosofia da poesia deve compreender que o ato poético não tem um passado, nada que prevesse o seu acontecimento. Do mesmo modo, a imagem poética também não tem um indicador do seu acontecimento de forma prévia, ela "tem um ser próprio, um dinamismo próprio. Procede de uma ontologia direta" (p.2).

O poeta, quando escreve, não entrega o passado da sua imagem, mas ela se fixa no leitor, enraíza-se. A comunicação dessa imagem única possui grande significado ontológico.

A fenomenologia da imagem entende que ela é um produto que vem "direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade" (BACHELARD, 2008, p. 2). Essa fenomenologia considera o início da imagem uma consciência individual, ajudando a perceber a subjetividade da mesma e a medida da amplitude, força e sentido da sua transsubjetividade. "A imagem poética é, com efeito, essencialmente variacional. Não é, como o conceito, constitutiva" (p.3).

O leitor deve entender a imagem, não como um objeto, nem como um substituto do mesmo, mas como uma realidade específica, aliando o ato da consciência criadora ao seu produto: a imagem poética, considerando que ela não tem necessidade de um saber, pois é anterior ao pensamento. Em seguida, ele separa a alma do espírito, que são indispensáveis para o estudo dos fenômenos da imagem poética em suas variações, e define a palavra *alma* como imortal. É na nossa alma que as imagens habitam.

A imagem então torna-se viva expressão de nós mesmos, do nosso interior, ela é uma expressão e um devir nosso, já que "a expressão cria o ser" (BACHELARD, 2008, p. 8). Essa imagem poética, acontecimento do *logos*, é inovadora e, ao recebê-la, é possível sentir o valor da sua intersubjetividade. "Nada prepara uma imagem poética" (p. 8), ela simplesmente acontece, revelando um valor de origem.

O autor nos remete à ideia de Ferdinand de Saussure, quanto à divisão da palavra em *significante* e *significado*. "A imagem poética é uma emergência da linguagem, está sempre um pouco acima da linguagem significante" (BACHELARD, 2008, p.11). Ou seja, a imagem poética é anterior à palavra, anterior ao significante, anterior até mesmo ao pensamento. Sendo assim, anterior ao significado. Mais uma vez, ele afirma: "A poesia aparece então como um fenômeno da liberdade" (p.11). Percebemos que, não só a poesia, como os demais gêneros literários, também se encaixam neste conceito. A primeira liberdade que uma obra literária exige de seu leitor é a liberdade do pensamento, pois faz com que o leitor amplie seus horizontes, muitas vezes, através de imagens poéticas que tocam o leitor e que colocam o sujeito naquele quadro, em frente àquela imagem, perplexo com o raptó de si mesmo frente a uma imagem poética:

Não nos parece mais um paradoxo dizer que o sujeito falante está inteiramente contido na imagem poética, pois, se ele não se entregar a ela sem reservas, não entrará no espaço poético da imagem. É pois bem claro que a imagem poética traz uma das experiências mais simples da linguagem vivida. E se a consideramos, como propomos, enquanto origem da consciência, ela advém com toda a certeza da fenomenologia (BACHELARD, 2008, p.12).

Com o objetivo de apreender-lhe a essência, essa fenomenologia vem estudar cada imagem poética, dentro de cada contexto específico, para assim fazer um trabalho dedicado e, não, simplesmente, tratar o assunto de maneira genérica, observando as particularidades de cada imagem e o que ela quer realmente dizer. Lembrando os estudos sobre a imagem poética, Bachelard cita Carl Jung:

Para estudar as imagens poéticas em sua realidade superior. C. G. Jung disse aliás bem claramente: seguindo os hábitos de julgamento da psicanálise, o interesse se desvia da obra de arte para se perder no caos inextricável dos antecedentes psicológicos, e o poeta se transforma num caso clínico, um exemplo que traz consigo um número determinado da *psychopathia sexualis*. Assim a psicanálise da obra de arte se afastou do seu objeto, transpôs o debate para um domínio geralmente humano, que não é o campo específico do artista e não tem importância para sua arte (BACHELARD, 2008, p.15).

Carl G. Jung, psicanalista renomado e estudioso das imagens e dos símbolos, no livro **O homem e seus símbolos** (2008), traz a sua contribuição para os estudos psicológicos, que foi o conceito de *inconsciente*, já abordado pelos românticos. Os símbolos constituem a linguagem e as *pessoas* do inconsciente que se comunicam com o consciente, através dos sonhos. Fica claro, também, que um estudo do homem e dos seus símbolos nada mais é que um estudo do inconsciente. Dada essa comunicação do inconsciente com o consciente, percebe-se a importância dos sonhos para o indivíduo. Para os junguianos, os sonhos não são criptogramas que possuam um método de análise para serem decifrados, mas sim, uma expressão particular, íntima, de uma parte do ser que é tão real quanto qualquer outro aspecto do indivíduo. De maneira geral, os sonhos são mensagens do inconsciente para o consciente, através de símbolos que pretendem, quase sempre, dar conselhos ou orientações para si mesmo. Os junguianos auxiliam na capacidade do homem de manter contato com o seu inconsciente, tornando-o acolhedor aos sonhos. Para a interpretação de cada sonho, é necessário que o indivíduo descubra a sua *chave* pessoal para o acesso à decodificação da mensagem.

Para ele, os sonhos são a forma de o inconsciente se comunicar com o indivíduo, portanto, particular, e dois sonhos nunca repetem da mesma maneira os símbolos.

O especialista define símbolo desse modo:

O que chamamos símbolo é um termo, um nome, ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida cotidiana, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. Implica alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós (JUNG, 2008, p. 18).

O símbolo, então, é algo que ultrapassa o que seria uma palavra ou imagem cotidiana e relaciona-se com o mistério, com algo que vai além de nosso conhecimento. Esse aspecto inconsciente mais amplo nunca será explicado na sua totalidade, porque a nossa mente transcende a razão, quando estamos explorando um símbolo.

Usamos o simbólico quando encontramos algo que é mais amplo que o nosso conhecimento ou que não conseguimos definir totalmente. É por isso que as religiões se utilizam dos símbolos e das imagens.

Embora o homem não saiba, ele produz símbolos inconscientemente, enquanto dorme: os sonhos. Há momentos, no dia-a-dia, em que não se consegue tomar consciência, passam despercebidos e, para compreender esses momentos, necessitamos de uma reflexão profunda a esse respeito, mas por ignorar esse acontecimento, somos informados deles inconscientemente, através dos sonhos: "o aspecto inconsciente de um acontecimento nos é revelado por meio de sonhos, onde se manifesta não como um pensamento racional, mas como uma imagem simbólica" (JUNG, 2008, p. 22).

Segundo Jung, o homem moderno sofre de uma maldição, que é a divisão de personalidades: a psiquê inconsciente e o consciente. Esse pensamento vem ao encontro de outro, que admite o bem e o mal dentro de um mesmo homem. Na filosofia oriental, com o Yin e o Yang, a dualidade existe em tudo no universo<sup>19</sup>. O especialista também afirma que existem áreas da mente humana que não foram desvendadas. Dizer que já se desvendou

---

<sup>19</sup> De acordo com o **Dicionário de símbolos**(1990), de Herder Lexicon, esses conceitos básicos do Taoísmo, carregados de preceitos simbólicos, correspondem respectivamente a: Yin é o princípio passivo, negativo e feminino, noturno, escuro, frio, o silêncio, o fim; é o que fica do lado direito da esfera, na cor preta; o Yang é o princípio ativo, positivo e masculino, diurno, luminoso, quente; é o que fica no lado esquerdo da esfera, na cor branca. A figura representa o equilíbrio.

toda a mente humana é tão absurdo quanto afirmar que já se desvendou todo o universo físico.

Jung explicita que o primeiro a investigar os sonhos como associados a problemas e pensamentos conscientes foi Sigmund Freud. Este compreendeu que os sonhos são uma expressão do inconsciente, portanto, simbólicos. Os problemas que nos angustiam se expressam frequentemente através dos sonhos. O estudo de Freud baseava-se na livre associação que tratava o paciente a partir do sonho para resolver os seus problemas de inconsciente, fazendo com que o paciente revelasse as imagens e, assim, o que elas simbolizavam, os seus medos e, enfim, aquilo que o afligia. Embora esse estudo do famoso psicanalista estivesse correto, Jung resolveu dar maior atenção à forma e ao conteúdo dos sonhos e isso foi decisivo para a sua pesquisa: "o sonho expressaria o que de específico o inconsciente estivesse tentando dizer" (JUNG, 2008, p.29).

Os sonhos não têm a estrutura espaço-temporal de uma narrativa com início, meio e fim. Eles possuem estruturas diferentes e, para examiná-las é necessário observá-los sob todos os ângulos possíveis, da mesma maneira que se analisa um objeto novo:

O sonho tem seus próprios limites. Sua própria forma específica nos mostra o que a ele pertence e o que dele se afasta. Enquanto a livre associação, numa espécie de linha em zigue-zague, nos afasta do material original do sonho, o método que desenvolvi se assemelha mais a um movimento de circunvolução cujo centro é a imagem do sonho. Trabalho em torno da imagem do sonho e desprezo qualquer tentativa do sonhador para dela escapar. Inúmeras vezes, na minha atividade profissional, tive de repetir a frase: Vamos voltar ao seu sonho. O que dizia o *sonho*? (JUNG, 2008, p. 30 e 31).

O homem tem a tendência de ignorar a mensagem do sonho porque a consciência é resistente a tudo aquilo que seja inconsciente, que é o desconhecido. Jung chama isso de *misoneísmo*, ou seja, "medo profundo e supersticioso do novo" (JUNG, 2008, p. 31).

O autor também qualifica como *genialidade* a capacidade de conseguir um veio particular do inconsciente para o consciente, a fim de transformá-lo em filosofia, literatura, música ou descobertas científicas. Para ele, essas "imagens e ideias contidas no sonho não podem ser explicadas apenas em

termos de memória; expressam pensamentos novos que ainda não chegaram no limiar da consciência" (JUNG, 2008, p. 42).

Os sonhos, para Jung, são a terra fértil de onde nascem os símbolos. Mas os sonhos não têm a mesma estrutura linear e simplista de uma narrativa consciente, eles apresentam imagens contraditórias e até ridículas. É que as palavras têm sentidos diferentes para cada pessoa, sentidos subjetivos, a partir das vivências de cada indivíduo. Quando esses conceitos estão impulsionados abaixo da nossa consciência, eles se tornam completamente diferentes, frente ao conceito real. Por isso, "as imagens produzidas nos sonhos são muito mais vigorosas e pitorescas do que os conceitos e experiências congêneres de quando estamos acordados"(JUNG, 2008, p. 48). Não há como não lembrar de **Alice no país das maravilhas**, de Lewis Carroll, quando ela sai da Sala das Portas, depois de descer pelo buraco do jardim onde ela se encontrava, e chega àquele mundo diferente, extremamente colorido e extravagante. O autor complementa que, na nossa vida cotidiana, necessitamos utilizar uma linguagem totalmente denotativa para expor nossas ideias de maneira exata. Por isso, perdemos essa linguagem fantástica, característica da mente primitiva. Muitos desses sonhos apresentam imagens e associações que remetem aos mitos e ritos primitivos, imagens oníricas que Freud vai chamar de *resíduos arcaicos*, "elementos psíquicos que sobrevivem na mente humana desde tempos imemoriais" (p.51). Mas Jung discorda do psicanalista, quando este afirma que essas imagens residuais são apenas isso, valiosas quanto a sua relevância histórica. Na verdade, para Jung, são o elo entre dois mundos distintos: o do racional consciente e o do instinto.

A linguagem onírica é sobremaneira forte em seu simbolismo, que faz com que lhe prestemos atenção. Para o estudioso, a função dos sonhos, de maneira geral, é restabelecer o equilíbrio psíquico total, que ele denomina *função complementar* ou *compensatória* dos sonhos. "Se os avisos do sonhos são rejeitados, podem ocorrer acidentes reais" (JUNG, 2008, p. 56), e completa, discutindo a veracidade dos sonhos e sua importância para o homem: " os sonhos algumas vezes podem revelar certas situações muito antes de elas realmente acontecerem" (p.58), porque, conforme o autor, nossas crises possuem uma longa jornada no nosso inconsciente. Com o processo civilizatório do homem, esses instintos foram cada vez mais postos

de lado pelo controle da consciência. Porém, é relevante que esses instintos não se percam, mas estejam guardados no nosso inconsciente. O equilíbrio e a ligação entre o consciente e o inconsciente é o que mantém a saúde mental do homem. A separação deles resulta em distúrbios psicológicos.

Jung sentenciou: "Nenhum símbolo onírico pode ser separado da pessoa que o sonhou, assim como não existem interpretações definidas e específicas para qualquer sonho" (JUNG, 2008, p. 61).

Outro estudioso sobre as questões do imaginário, discípulo de Gaston Bachelard, e que ampliou seus trabalhos e aprofundou o conhecimento sobre essa área, reafirmando sua relevância científica, foi Durand.

Durand, no livro **O imaginário** (2011), revela que, em função da dialética estabelecida desde Sócrates, com uma visão binária das coisas, o certo e o errado, o bonito e o feio, a verdade e a mentira, a imaginação teria ficado ao lado da falsidade, porque tudo o que não está ao lado da verdade, é falso. Mas, de acordo com ele, a imagem propõe uma realidade velada, não uma verdade estabelecida ou uma falsidade. Outro obstáculo ao imaginário teria sido o fato, aliado ao pensamento racional, através do cientificismo e do historicismo, de se desvalorizar por completo o imaginário.

Platão admitiu que onde "a dialética bloqueada não consegue penetrar, a imagem mítica fala diretamente à alma" (DURAND, 2001, p.17). Com a encarnação de Cristo, filho de Deus em homem, foi "criada uma das primeiras reabilitações das imagens no Ocidente cristão" (p.17), trazendo consigo a veneração dos santos, aqueles que tivessem atingido qualquer semelhança com Deus, como Maria, João Batista, os apóstolos, tendo seu ápice com a arte bizantina, difundida pelos séculos seguintes, até ser combatida pela Reforma.

Para Durand, é através da imagem "que a alma humana representa, com maior exatidão, ainda, as virtudes da santidade" (DURAND, 2001, p.19). A alma, que é santa, recebe de Deus a semelhança de Sua própria imagem. Ele lembra a obra de Johann Sebastian Bach, considerado o maior compositor protestante, a fim de revelar que a música e os textos bíblicos são grandes referências da existência de um imaginário protestante profundo. Com a Contra-Reforma, temos, em seguida, o Barroco, que é, segundo ele, um "banquete dos anjos", porque une imagens antitéticas, ou seja, anjos como seres puros, aliados a figuras que são extremamente carnis, humanas.

No que diz respeito ao teatro, ele defende: "Nessa mesma época, o imaginário teatral de Shakespeare apresentará durante a encenação principal de uma peça, uma cena secundária" (DURAND, 2001, p. 26). É uma utilização simbólica do que está por detrás da peça, por trás do pensamento do dramaturgo. É a partir daí que o teatro renomado de Shakespeare vai apropriar-se do símbolo e trazer para o drama o amplo recurso da simbologia.

Após a Contra-Reforma, temos a Guerra das Religiões, ou a Guerra dos 30 Anos, que acabou por enfraquecer o poder da imagem, tendo como consequência o neo-racionalismo dos filósofos. Mas a resistência do imaginário se dá com a estética pré-romântica e os movimentos românticos, que afirmavam reconhecer o *sexto sentido* como um apoio aos outros cinco, na percepção do homem.

Era necessária a chegada do Simbolismo, seguido do Surrealismo, para que a imagem e a arte pudessem voltar a libertar-se da racionalidade.

Citando Durand (2001), "O Romantismo, o Simbolismo e o Surrealismo foram os pilares que sustentaram o imaginário no meio do cientificismo racionalista" (p. 35). A descoberta do inconsciente e o funcionamento concreto do pensamento fez com que se estudasse "as imagens irracionais do sonho, das neuroses e da criação poética" (DURAND, 2001, p.35 e 36). Durand lembra os estudos já citados de Freud e de Jung, sobre a descoberta do inconsciente e o uso das imagens, para desvendar os sonhos e entender a comunicação com o consciente.

A revolução da imagem começa com a chegada do vídeo. A descoberta da imagem em preto e branco e, depois, em colorido, está intimamente ligada ao processo químico de gravação da imagem às avessas que resultará na *explosão* da comunicação e difusão das imagens" (DURAND, 2001, p.32). Com isso, "a enorme produção obsessiva de imagens encontra-se delimitada ao campo do distrair" (p.33). A imagem passa de um recurso simbólico de refletir, de aprofundar, de prazer estético, para a simples função de distração, de ausência. De acordo com o especialista, a imagem midiática, efêmera, está presente no homem contemporâneo, desde o berço, até o túmulo.

O especialista afirma que são três as *estruturas* do imaginário:

Todo imaginário humano articula-se por meio de estruturas plurais e irreduzíveis, limitadas a três classes que gravitam ao redor dos processos matriciais do *separar* (heroico), *incluir* (místico) e *dramatizar* (disseminador), ou pela distribuição das imagens de uma narrativa ao longo do tempo (DURAND, 2011, p. 40).

Então, seria correto afirmar que, dramatizando as imagens que se quer abordar, de uma forma simbólica, está se disseminando essas imagens para outras pessoas, fazendo com que o estudo do imaginário prolifere nas representações humanas, ao longo do tempo. Em consequência disso, "o imaginário constitui o conector obrigatório pelo qual forma-se qualquer representação humana" (DURAND, 2001, p. 41).

O estudioso confirma que o cérebro humano termina a sua formação anatômica por volta dos sete anos e as reações encefalográficas se normalizam aos vinte anos, mas a ligação simbólica ocorre a partir dos dezoito meses e a articulação simbólica se manifesta por volta dos quatro ou cinco anos. Por isso, as crianças são mais suscetíveis à imaginação. Depois, a vida que o meio social exige acaba por interferir no aprendizado cerebral.

Durand volta ao passado, para frisar que Augusto Comte e Carl Marx, pais dos pressupostos positivistas e materialistas, deixaram o imaginário e seus estudos à margem da civilização, desde o primitivismo teológico até "a superfície da insignificância superestrutural" (DURAND, 2001, p.47). Mas o *homo symbolicus* esteve presente na pré-história, revelando-se na morte, nos sítios funerários, através de um conjunto de signos e objetos rituais. Aos poucos, a civilização europeia foi deixando os termos pejorativos *pré-lógico*, *pensamento mítico* e *primitivo* de lado e estabelecendo outros termos, como a *outra lógica* ou *arquétipo*, e esses estudos vão adquirindo a sua relevância e sua dignidade acadêmica. O especialista cita ainda o C.R.I.<sup>20</sup> de Grenoble como o embrião, o centro de pesquisas do imaginário por cerca de quarenta e três anos.

É importante ressaltar que o autor relembra Roger Bastide (1898-1974), sociólogo que veio ao Brasil e viveu muito tempo no meio da nossa sociedade policultural, e introduziu "um estudo sociológico *do pensamento obscuro e confuso* do sonho, dos fantasmas das doenças mentais, dos tranSES religiosos,

---

<sup>20</sup>Centre de Recherche sur l'Imaginaire, ou seja, Centro de Pesquisas do Imaginário, fundado em 1966, por três professores da Universidade de Grénoble: Gilbert Durand, Paul Deschamps e Léon Cellier.

do símbolo, dos mitos e das utopias" (DURAND, 2011, p. 50), no final da década de 1950. A partir desse estudo de Bastide, surgiram duas vertentes: uma, retomaria os estudos americanos do pesquisador e outra voltar-se-ia para os domínios da sociologia. A primeira das vertentes colocará em pauta novamente os símbolos, os mitos, os rituais de sociedades longínquas, ou seja, as reservas do imaginário, no centro de suas preocupações.

Em seguida, Durand vai citar o seu mestre, Gaston Bachelard, que foi o pioneiro dos estudos sobre a *nova crítica* a respeito dos conteúdos do imaginário e as suas heranças estéticas, nos quais revelou-se que "a imagem surge para iluminar a própria imagem, criando assim uma espécie de determinismo transversal na história e na biografia" (DURAND, 2011, p. 57 e 58). Ele defende que uma das grandes características originais do seu mestre foi a de não se deixar levar pelo estruturalismo, o qual, segundo ele, está inserido numa velha lógica binária obcecada pelo silogismo, mas permaneceu firme nos estudos dos poderes poéticos da imagem.

Ele avalia essa ótica binária como indispensável para o tratamento do mito e, para isso, cita o comentário que Victor Hugo faz sobre Shakespeare:

É interessante notar que Victor Hugo já observara em Shakespeare esse fato *muito estranho* de uma *ação dupla que se repete em menor ao longo do drama* e em **Hamlet** e no **Rei Lear**, *junto a um drama menor que copia e acompanha o drama principal, ocorre o desenrolar de uma ação que arrasta consigo, como uma lua, uma ação menor, sua semelhante* (DURAND, 2011, p. 61).

Note-se como o mito é trabalhado no teatro de Shakespeare: de acordo com o especialista e a percepção do poeta citado, essa dualidade do drama que, aparentemente é bem simples, carrega outra faceta por trás dele, cheia de significado que faz com que o espectador perceba dois dramas paralelos e valorize o trabalho do dramaturgo que lapida o mito.

Em seguida, Durand vai abordar a emancipação das ciências do imaginário, fazendo referência a como o imaginário auxiliou a criação científica através das imagens, ou *thêmata*, que seriam os pressupostos temáticos, o papel direcional das imagens. Tudo isso contribuiu para o *Weltbild* de Albert Einstein, que seria a imagem de mundo, não apenas cotidiano, humano, mas

universal. Essa *thêmata*, de acordo com o especialista, aproxima-se dos arquétipos junguianos ou do que ele chama de *esquemas*<sup>21</sup>.

O estudioso afirma que existe uma *alogia* do imaginário. Esse termo é usado para ir contra à lógica bivalente, onde um termo é A e outro é B; então, o que não é B seria A, entendendo que a lógica dos plurais do imaginário consiste em um sistema que tem como princípio o terceiro dado, onde A não exclui B e o terceiro dado pode estar associado a A ou B. Como um exemplo desse *estar associado*, ele cita o Yin e o Yang dos taoístas, que possuem, dentro da cor de cada um, devidamente dividida, um pequeno círculo com a cor do outro.

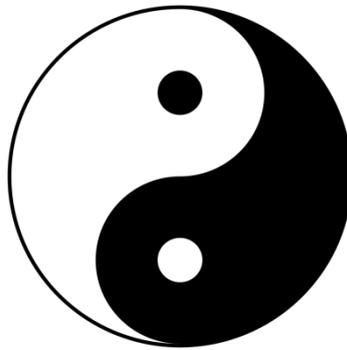


Imagem 1: Yin Yang<sup>22</sup>

Yin seria a parte de predominância preta e Yang a de predominância branca, mas dentro de cada um existe um pouco do outro. Essa falta de encaixe com o pensamento racional ocidental faz com que o autor conclua:

Portanto, o imaginário, nas suas manifestações mais típicas (o sonho, o onírico, o rito, o mito, a narrativa de imaginação, etc.) e em relação à lógica ocidental desde Aristóteles, quando não a partir de Sócrates, é alógico por ter uma identidade não-localizável, um tempo não-assimétrico e por ter uma redundância e metonímia *holográfica* (DURAND, 2011, p. 87).

O que se entende é que embora o cientificismo negligencie os estudos do imaginário ou subordine-os à sua forma de pensamento básico, necessitou recorrer, em vários momentos, ao campo do imaginário.

<sup>21</sup> Essa palavra vem de *schéme*, esquema, no sentido durandiano, não é o mesmo esquema como sinopse, plano ou programa, mas sim "uma tendência geral dos gestos que leva em conta as emoções e as afeições" de acordo com Danielle Perin Rocha Pitta (**Introdução à teoria do imaginário de Gilbert Durand**, Rio de Janeiro: Atlântica, 2005, p. 18) diferente de *schéma*, que significa esboço.

<sup>22</sup> Imagem retirada do *site*: [wikimedia.org](http://wikimedia.org)

Mircea Eliade, outro estudioso do simbólico, no livro **Imagens e símbolos** (1952), afirma que, desde Bachelard, e depois, com a contribuição de Durand, a relevância da imaginação, como instrumento de conhecimento, continuou estudada e teorizada. "Com efeito, as imagens e os símbolos constituem, para o homem moderno, outras tantas *aberturas* sobre um mundo de significações infinitamente mais vasto do que aquele onde vive" (ELIADE, 1952, p.8).

Para Eliade, símbolo, simbolismo e o estudo do imaginário vieram a difundir-se com "a espantosa divulgação da psicanálise" (ELIADE, 1952, p.10), juntamente às pesquisas sobre como o simbolismo estava presente na mentalidade primitiva, que guiava o pensamento arcaico, e como isso fora fundamental na formação da sociedade tradicional. Ele levanta outros aspectos importantes, que foram responsáveis pela difusão desses estudos:

A ultrapassagem do *cientismo* na filosofia, o renascimento do interesse religioso depois da primeira guerra mundial, as múltiplas experiências poéticas e sobretudo as experiências do *surrealismo* (com a descoberta do ocultismo, da literatura negra, do absurdo, etc.) chamaram, em planos diversos e com resultados desiguais, a atenção do grande público para o símbolo encarado como modo autónomo de conhecimento (ELIADE, 1952, p. 10).

Também afirma que há uma coincidência do aparecimento do simbolismo na Europa Ocidental, com o surgimento histórico da Ásia, incentivado pela revolução de Sun Yat Sen:

Não que exista qualquer relação causal entre o aparecimento do mundo *exótico* ou *arcaico* no horizonte da história, e o renovo de favor verificado na Europa, em relação ao conhecimento simbólico. Mas acontece que este sincronismo foi particularmente feliz; estranha-se o fato de a Europa positivista e materialista do século XIX ter conseguido sustentar o diálogo espiritual com culturas *exóticas* quando estas, sem exceção, se pretendem seguidoras de vias de pensamento que não o empirismo ou o positivismo (ELIADE, 1952, p.11).

Essa mudança na maneira de compreender o mundo, sob uma perspectiva diferente do que se havia desenvolvido até o século XIX, é "que o símbolo, o mito, a imagem, pertencem à substância da vida espiritual, que se pode camuflá-los, mutilá-los, degradá-los mas que nunca se poderá extirpá-los" (ELIADE, 1952, p.12).

No que diz respeito ao pensamento simbólico, Eliade utiliza o conceito de que o pensamento simbólico não é unicamente infantil, mas inerente ao homem, preenchendo uma função: explicitar as modalidades secretas do ser, que vêm sendo carregadas pelo homem através dos tempos. Esse *explicitar* acontece através da arte, que possibilita um canal para o inconsciente revelar toda a carga simbólica que carrega, desde o homem primitivo.

Eliade confirma: " No dizer dos surrealistas, todo o homem pode tornar-se poeta: basta saber abandonar-se à escrita automática. Esta técnica poética justifica-se perfeitamente em saudável psicologia" (ELIADE, 1952, p.14) e explica: " O *inconsciente*, como é designado, é muito mais poético — e nós acrescentaríamos: muito mais *filosófico*, mais *mítico* — do que a vida consciente. Nem sempre é necessário conhecer a mitologia para viver os grandes temas míticos" (p. 14). Para ele, e de acordo com os psicólogos, nos sonhos acordados, os *pacientes* vivem várias histórias mitológicas com uma única finalidade: "ajudar o homem a libertar-se, completar a sua iniciação" (p.15).

Eliade entende que as imagens são multivalentes, inclusive pela sua própria estrutura. Afirma, também, que vivemos numa realidade contraditória e que usamos a imagem para aprender uma realidade última das coisas, porque não podemos fazê-lo através do conceito. E sentencia:

É pois a Imagem como tal, na qualidade de feixe de significações, que é verdadeira, e não uma só das suas significações ou um só dos seus numerosos pontos de referência. Traduzir uma Imagem numa terminologia concreta, reduzindo-a a um só dos seus planos de referência, é pior que mutilá-la: é aniquilá-la, anulá-la como instrumento de conhecimento (ELIADE, 1952, p. 16).

Faz-se necessário, então, compreender a imagem como um todo, não somente como parte integrante de um verbete, no dicionário simbólico, mas entender que uma imagem sempre possui um significado novo que depende do contexto em que é utilizada pelo poeta ou pelo dramaturgo. Há que se respeitar o estudo das imagens como uma parte concreta do cientificismo moderno, como instrumento de conhecimento, pela sua relevância histórica, inclusive.

Ainda reverberam, no homem moderno, antigos mitos que o subconsciente carrega consigo:

Não é aliás necessário fazer intervir as descobertas da psicologia de profundidade ou técnica surrealista da escrita automática, para provar a sobrevivência subconsciente, no homem moderno, de uma mitologia abundante e, quanto a nós, de uma qualidade superior à sua vida *consciente*. Pode passar-se sem os poetas ou sem os psiquismos em crise para confirmar a atualidade e a força das imagens e dos símbolos. A mais apagada existência está pejada de símbolos, o homem mais *realista* vive de imagens. Para o frisar e como adiante se exemplificará abundantemente, os símbolos nunca desaparecem da atualidade psíquica: podem mudar de aspeto mas a sua função continua a ser a mesma: basta retirar-lhes as suas novas máscaras (ELIADE, 1952, p. 17).

Justifica-se, pois, o estudo das imagens e dos símbolos na atualidade porque, como Eliade confirma, os símbolos estão presentes no homem.

Alguns defensores do cientificismo podem até negar a validade desses estudos, mas sem nenhum fundamento, porque, segundo Eliade,

é esquecer que a vida do homem moderno ferve de mitos semi-esquecidos, de hierofanias decadentes, de símbolos esvaziados da sua finalidade. A dessacralização ininterrupta do homem moderno alterou o conteúdo da sua vida espiritual mas não quebrou as matrizes da sua imaginação: todo um resíduo mitológico sobrevive nas zonas mal controladas (ELIADE, 1952, p. 18).

Ainda sobrevivem no subconsciente e no inconsciente do homem moderno, mitos anteriores a ele mesmo, e por mais que ele não os aceite ou a essas realidades, elas ainda são pertinentes:

O homem moderno é livre de desprezar as mitologias e as teologias mas isso não o impedirá de continuar a alimentar-se de mitos decadentes e de imagens degradadas. A mais terrível crise histórica do mundo moderno — a segunda guerra mundial e tudo o que ela desencadeou com e após ela — demonstrou suficientemente que a extirpação dos mitos e dos símbolos é ilusória. Mesmo na *situação histórica* mais desesperada (nas trincheiras de Estalinegrado, nos campos de concentração nazisesoviéticos), homens e mulheres cantaram romanzas, ouviram histórias (chegando a sacrificar uma parte da sua magra ração para as obterem); estas histórias não faziam mais que substituir os mitos, essas romanzas estavam carregadas de *nostalgias*. Toda essa porção, essencial e imprescritível do homem que se chama imaginação voga em pleno simbolismo e continua a viver de mitos e de teologias arcaicas (ELIADE, 1952, p. 20 e 21).

Cabe ao homem atual compreender que esses estudos dizem respeito a si e utilizá-los para ver o mundo em que vive com outros olhos. A partir dessa mudança interna, o homem descobrirá diversas imagens que tem se negado a ver e perceberá a importância delas para a sua imaginação, transformando, assim, a própria realidade em que vive, desenvolvendo plenamente um equilíbrio psicológico, como afirma o especialista:

Só do homem moderno depende, dizíamos *despertar* esse inestimável tesouro de imagens que ele traz consigo; despertar as imagens, para contemplá-las na sua virgindade e assimilar a sua mensagem. A sabedoria popular tem frequentemente exprimido a importância da imaginação para a própria saúde do indivíduo, para o equilíbrio e riqueza da sua vida interior. Certas línguas modernas continuam a lamentar o que *carece de imaginação* como um ser limitado, medíocre, triste, infeliz. Os psicólogos, na primeira fila dos quais se encontram C. G. Jung, mostraram até que ponto os dramas do mundo moderno derivam de um desequilíbrio profundo da psiquê, tanto individual como coletiva, provocado em grande parte por uma esterilização crescente da imaginação. *Ter imaginação* é gozar de uma riqueza interior, de um fluxo ininterrupto e espontâneo de imagens. Mas espontaneidade não significa invenção arbitrária. Etimologicamente, *imaginação* é solidária com *imago*, *representação*, *imitação* e com *imitar*, *reproduzir*. Desta vez, a etimologia faz eco tanto das realidades psicológicas como da verdade espiritual. A imaginação imita modelos exemplares — as Imagens — reproduz-las, reatualiza-as, repete-as sem fim. Ter imaginação, é ver o mundo na sua totalidade; pois o poder e a missão das imagens consistem em mostrar tudo o que permanece refratário ao conceito. Assim se explica a desgraça e a ruína do homem que *não tem imaginação*: ele está isolado da realidade profunda da vida e da sua própria alma (ELIADE, 1952, p. 20 e 21).

Percebe-se então, o quão necessário se faz o uso da imaginação pelo homem. Os benefícios para a saúde mental do indivíduo, a conexão profunda com a sua própria alma, depende do uso da sua imaginação. A forma como muitas pessoas vêem o mundo atual está intimamente ligada à falta da imaginação. De acordo com os estudiosos citados, se as pessoas dessem um maior espaço para a sua imaginação, o mundo em que vivemos seria diferente do que temos.

Eliade encerra seu livro ressaltando a importância das imagens e dos símbolos para a cultura em geral. É necessário destacar suas ideias finais:

Em suma, é a presença das Imagens e dos símbolos que conserva as culturas *abertas*: a partir de qualquer cultura, tanto australiana como ateniense, as situações-limite do homem são perfeitamente reveladas graças aos símbolos que sustentam estas culturas. Se se negligenciar este fundamento espiritual único dos diversos estilos culturais, a filosofia da cultura será condenada a ficar como um estudo morfológico e histórico, sem nenhuma validade para a condição humana em si. Se as Imagens não fossem ao mesmo tempo uma *abertura* para o transcendente, acabar-se-ia por asfixiar em qualquer cultura por maior e mais admirável que a possamos supor (ELIADE, 1952, p. 169).

Ora, se o estudo do imaginário e do simbólico é fundamental para a compreensão do homem em sua totalidade, para os estudos do antropológico, fica evidente a sua importância para os estudos culturais, da mesma maneira. O pesquisador ainda ressalta: "As Imagens constituem *aberturas* para um mundo trans-histórico. Mas não é esse o seu menor mérito: graças a elas, as diversas *histórias* podem comunicar" (ELIADE, 1952, p. 169).

Depois de conhecer todas essas teorias a respeito do símbolo e da sua conexão com o homem, da importância da imaginação para a saúde humana, pretendemos compreender a importância dos símbolos na dramaturgia, como nas demais artes. Para tanto, buscamos um estudioso da arte do drama, Ronald Peacock.

Peacock, em **A arte do drama** (2011), ressalta a importância da metáfora no texto dramático e, em seguida, aborda a questão do símbolo. Mostra que há uma superficialidade na metáfora, pois quando a mesma é retirada, só resta o símbolo. De acordo com o estudioso, dentro da metáfora, encontramos um símile<sup>23</sup> e um símbolo<sup>24</sup>. Ele conceitua a metáfora como sendo "a concentração de um símile por meio de um simbolismo intensificado" (PEACOCK, 2011, p.70).

Em seguida, ele afirma que existem inúmeros símbolos sensoriais, que não fazem uso da palavra escrita para expressar as nossas emoções. Para isso, ele evoca o exemplo de obras instrumentais que expressem *estados de alma*.

Peacock concentra seu estudo sobre o significado emocional, ou simbólico, presente em um objeto, tornando-o assim, um símbolo emocional. De certa forma, ele retoma a questão do poder que o símbolo evoca, muito além do significante ou significado. Quando olho para um álbum de fotografias, por exemplo, compreendo tratar-se de um livro que contém fotografias. Quando esse álbum tem um sentido simbólico para mim, ele transcende a sua especificidade de livro que contém fotos, e torna-se, por exemplo, o encontro com minha família, que já não está mais comigo. Ele é a representação simbólica da minha família. Complementando esse pensamento, o especialista afirma: "O que acontece na vida real repete-se na arte, na qual se faz largo uso

---

<sup>23</sup> SÍMILE: Comparação; figura de linguagem através da qual alguma coisa é equiparada a outra, através de termos diferentes que se unem pela palavra "como" ou por outra semelhante. Similar; característica do que é semelhante. Comparação entre coisas que se assemelham. Adj. Semelhante; que expressa semelhança: irmãos símiles. (Etm. do latim: simile.is) FONTE: <http://www.dicio.com.br/simile/>

<sup>24</sup> SÍMBOLO: Tudo o que representa, sugere ou substitui alguma coisa: a balança é o símbolo da justiça; a pomba é o símbolo da paz. Emblema; figura que representa um ser, objeto ou ideia abstrata. Algo ou alguém que representa certo modo de agir ou alguma atividade: ele é o símbolo da maldade; símbolo do futebol. Literatura. Alegoria ou metáfora; palavra ou imagem cujo sentido designa outro objeto ou qualidade, pela relação de semelhança entre eles. Religião. Formulário usado pelos fiéis que traz os textos de fé das igrejas cristãs. Linguística. Semiologia. Signo que se baseia numa convenção social arbitrária com a coisa ou ideia que representa; signo arbitrário: os sinais de trânsito são signos. (Etm. do latim: symbolum.i; pelo grego; súmbolon.ou) FONTE: <http://www.dicio.com.br/simbolo/>

de objetos simbólicos com o propósito de se expressar sentidos emocionais" (PEACOCK, 2011, p. 72).

A expressão emocional faz com que a arte tenha sentido para o espectador, faz com que ele, não apenas, veja uma imagem, mas sinta o símbolo nela presente, identifique-e e crie um elo com o que está sendo dito ou mostrado, descobrindo um sentido próprio para o símbolo trabalhado em cena, ou até mesmo, no texto dramático.

Torna-se necessário, então, pensar na questão simbólica da sociedade atual, como ela trabalha a questão simbólica, como ela pensa essa carga imaginária, sempre presente nas obras literárias. No nosso caso, a partir da obra dramática de Jorge Andrade.

## 2.1 Os símbolos principais

Nesse subcapítulo, abordaremos somente os símbolos principais que perpassam a obra do dramaturgo, começando pela personagem Marta.

### 2.1.1 Marta

Conforme o escrito de Eça de Queirós,

No mundo só há de interessante, verdadeiramente, o HOMEM e a VIDA. Mas para gozar da vida de uma sociedade, é necessário fazer parte dela e ser um ator no seu drama; de outro modo, uma sociedade não é mais do que uma sucessão de figuras sem significação que nos passa diante dos olhos (ANDRADE, 2009, p. 29).

Jorge Andrade escolhe Marta como sua personagem principal, desde a primeira peça, e símbolo recorrente em várias obras do ciclo, a fim de que a mesma não fosse apenas uma figura a passar pela vida, retratada em cena pelo dramaturgo, mas alguém que deixasse a sua marca no mundo e

representasse o pensamento de seu criador. Como personagem criada, Marta transcende a sua função e o seu criador e se torna símbolo que representa milhões de vozes caladas na sociedade brasileira.

Estudando o ciclo de dez peças de Jorge Andrade, **Marta, a árvore e o relógio**, estabelecem-se grandes curiosidades: quem é essa Marta? Por que o nome dela está no título do ciclo? Qual a relevância dela para a obra? Por que Jorge Andrade escolheu esse nome? Para responder a esses questionamentos, foi necessária uma busca e um estudo relativo a essa personagem que aparece em todas as peças do ciclo, sendo sua figura principal, ou não, mas sempre com pensamentos relevantes e uma carga de significados muito grande e fundamentais para a obra.

Marta marca a dívida social que Jorge Andrade paga para com a classe marginalizada, com aqueles que não se encaixam em determinadas normas e regras sociais, aqueles que o dramaturgo, e posteriormente Guidarini (1992) vão chamar de *os sem rosto* ou *os outros*. Através dela, ele os expõe como um quadro, uma pintura. Jorge Andrade, através de Marta, dá voz a estes excluídos e a torna uma marca de luta, desde **As confrarias** até **O sumidouro**. Ela é a personagem atípica que Guidarini menciona, personagem que possui uma linguagem voltada para o *outro*, para o poder ser diferente, ligada ao sentimento de liberdade. Marta é o primeiro símbolo<sup>25</sup> de liberdade explorado pelo dramaturgo. Azevedo (2014) afirma que existe uma inspiração em Brecht: "O tipo de personagem feminina de Brecht se repete de certa forma nas "Martas" de Jorge... E a importância dada aos temas históricos é outra linha de ligação entre os dois autores" (AZEVEDO, 2014, p. 40).

A realidade dos sem rosto, explorada pelo dramaturgo, é essa:

MARTA: Quando começa a aparecer os *barriga vazia*, isto vai ferver. Barriga vazia é a turma que apronta rolo pra vir comer na cadeia. Dormem em túmulos e...  
 NOÊMIA: Em túmulos?!  
 MARTA: Antes lá do que debaixo da ponte.  
 NOÊMIA: Não temem os mortos?!  
 MARTA: Que é que morto pode fazer? Devem ficar satisfeitos de ajudar os vivos que precisam (ANDRADE, 2008, p. 322).

---

<sup>25</sup> Símbolo, para Jung, seria: "um termo, um nome, ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida cotidiana, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. Implica alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós" (JUNG, 2008, p. 18).

Marta, além de símbolo, é personagem. Vários teóricos da literatura e em especial, da narrativa, abordam o tema personagem e esse capítulo se baseia em alguns deles, como Cândido (1964), Bentley (1967) e Forster (1967), Brait (1985), Pallottini (1989), Guidarini (1992), Sena (2008) e outros, organizado da seguinte maneira: sobre o tema, são apresentados alguns conceitos, antes dos significados encontrados para o nome da personagem. Enfim, discutem-se as teorias a respeito da personagem e seus papéis, em cada peça do ciclo.

Por que Marta? Porque, de acordo com o **Dicionário de nomes próprios - com ênfase aos nomes bíblicos**, de Iba Mendes, Marta é a senhora, a dona da casa (MENDES, 2006, p. 125) e Jorge Andrade põe a casa<sup>26</sup> em ordem, escolhendo Marta para ser a soberana do ciclo de dez peças que revela a sociedade brasileira. De acordo com Pallottini, "através da presença física do ator (ou mesmo da voz do ator, ou mesmo do ator sem voz), um autor se manifesta e transmite, com palavras, gestos, atos, movimentos, um conteúdo a um público" (PALLOTTINI, 1989, p.9). De acordo com Anatol Rosenfeld,

é precisamente a ficção que possibilita viver e contemplar tais possibilidades, graças ao modo irreal de suas camadas profundas, graças aos quase-juízos que fingem referir-se a realidades sem realmente se referirem a seres reais; e graças ao modo de aparecer concreto e quase-sensível deste mundo imaginário nas camadas exteriores (ROSENFELD, 1964, p. 36).

Jorge Andrade escolheu Marta para transmitir a sua mensagem sobre este mundo imaginário<sup>27</sup> para o público real, ainda conforme os teóricos acima:

Afastando-se da realidade e elevando-se a um mundo simbólico, o homem, ao voltar à realidade, lhe apreende melhor a riqueza e profundidade. Através da arte, disse Goethe, distanciamos-nos e ao mesmo tempo aproximamos-nos da realidade, (ROSENFELD, 1964, p.38).

---

<sup>26</sup> isto é, a nação brasileira a respeito da qual ele escreve e que pretende *passar a limpo* através de sua dramaturgia.

<sup>27</sup> O estudo do imaginário compreende uma série de reflexões que contemplam diversas linhas de pesquisa e campos diferentes da literatura. O homem é um dos centros da pesquisa simbólica porque ele é quem produz os símbolos, mesmo que inconscientemente. As imagens, os símbolos e o inconsciente fazem parte dessas ligações entre o homem e o significado desses símbolos. A arte é um suporte para esses símbolos e é sobre a arte dramática que desenvolvemos esse estudo.

Na **Poética**, no que diz respeito ao *ethos* e à *diánoia*, ou seja, ao *caráter* e ao *pensamento*, e no que ele especifica, de acordo com Brait (1985), "Aristóteles aponta, entre outras coisas, para dois aspectos essenciais: • a personagem como reflexo da pessoa humana; • ...como construção, cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto" (p.29). Marta está de acordo com os preceitos aristotélicos sobre a personagem.

Ainda de acordo com o pensamento de Anatol Rosenfeld, "são as personagens (e o mundo fictício da cena) que *absorveram* as palavras do texto e passa a constituí-las, tornando-se a fonte delas — exatamente como ocorre na realidade"(ROSENFELD,1964, p. 21). Completa ele: "Razões mais intimamente *poetológicas* mostram que a personagem realmente constitui a ficção" (p. 21).

De acordo com o dicionário de nomes próprios, já citado, Marta quer dizer: *senhora* ou *dona*, vem do aramaico ou siríaco *Martha*, das palavras aramaicas *mar* e *Mara*.

De acordo com a bíblia da mulher (2003), da Sociedade Bíblica do Brasil, Marta quer dizer *soberana da casa*, no Novo Testamento, é a irmã de Lázaro.

Marta é "muito ligada à família e emotiva, costuma exagerar nos seus cuidados e corre o risco de sufocar as pessoas que ama. Tem muita energia e por isso deve sempre manter-se ocupada com alguma coisa"<sup>28</sup>. O trecho que comprova isso está em **As confrarias**, quando José sai de casa:

MARTA: Não está levando pão, filho!

JOSÉ: Mãe, por favor...

MARTA: Ainda bem que fiz pão esta manhã.

JOSÉ: Tudo isto?!

MARTA: Pelo menos por uma semana sei que terá o que comer.

JOSÉ: Até a vista, pai.

MARTA: Este é o seu rosto. Aquele que vai ficar guardado aqui dentro para sempre (ANDRADE, 2008, p. 33 e 34).

Temos como principais características da pessoa com esse nome a confiança e a lealdade:

Alguém que não admite superficialidade e covardia. Pessoa com os pés no chão, não se deixa levar por nada que é leviano ou propostas sedutoras

<sup>28</sup> FONTE: <http://www.sonhosbr.com.br/nomes/marta/>

demais. Um dos pontos negativos desse nome é de acabar se tornando uma *pessoa inflexível e sistemática demais com detalhes*<sup>29</sup>.

O nome Marta carrega particularidades como:

É o tipo de pessoa que procura desenvolver projetos grandiosos e a sua habilidade está em administrar com eficiência e pulso firme. Capaz de passar por cima de tudo e de todos para obter o que deseja e, quem tem o 8 na Expressão, não mede esforços e nem palavras. Pessoas com esse nome e número sentem-se mais felizes quando estão a serviço da humanidade. Demoram-se a casar na vida. Possuem um grande senso artístico e gostam de música, jardinagem e decoração. Tendem a se tornarem cantores, atores, professores, doutores, enfermeiros, poetas, engenheiros, fazendeiros, advogados, paisagistas, horticultores, mineradores, ceramistas, artistas comerciais, pintores, cozinheiros, marceneiros ou tapeceiros<sup>30</sup>.

De acordo como site Os porquês.com<sup>31</sup> há algumas conexões entre o nome Marta e o *tarot*. Várias se encaixam com as características da personagem de Jorge Andrade, por isso aprofundamos um pouco os estudos acerca do *tarot*. A personagem desenvolve o projeto grandioso do autor, enfrenta todas as confrarias para enterrar o filho morto, usa palavras *inadequadas*, como diria Brait (1985), "isomorfismo personagem - linguagem caracterizadora" (p. 24), não as medindo na frente de clérigos, o que marca a sua simplicidade e marginalidade:

Não conheci nenhum. Não há nada escondido em nosso passado. É um emaranhado de trilhos que se perde na memória, mas que todos podem percorrer. Em um deles, meu filho nasceu, fazendo-me sofrer, partindo meu corpo em torrões de dor.. quando sua cabeça passou entre minhas pernas... Mas esta é a minha linguagem. Nesses trilhos ele cresceu, viveu e morreu... como um homem deve ser (ANDRADE, 2008, p. 30).

Marta demorou a casar-se, conforme **As confrarias**, até que encontrou Sebastião, que foi levar a irmã até o convento e Marta o convence a deixá-la partir com ele, para desposá-la. Até então, vivia sob a responsabilidade da ordem cristã. Depois, foi fazer a sua vida ao lado do marido. Quanto às profissões, Marta exerce funções diversificadas na trama, mas que carregam discursos muito semelhantes no que diz respeito às questões sociais e religiosas. À sua volta estão agricultores, como Sebastião; atores, como o filho

<sup>29</sup> FONTE: <http://www.significado.origem.nom.br/nomes/marta.htm>

<sup>30</sup> FONTE: <http://www.significado.origem.nom.br/nomes/marta.htm>

<sup>31</sup> FONTE: <http://osporques.com/qual-o-significado-do-nome-marta/>

José; camponeses, como Egisto; mineradores, como Fernão Dias; enfim, várias outras personagens.

Elizabeth Azevedo (2014) afirma que é nessa primeira peça que ela "veio encarnar a força vital que, embora perpassasse toda a obra andradina até aquela data, era apenas entrevista em várias outras peças" (AZEVEDO, 2014, p. 132).

Ainda de acordo com a pesquisa, esse nome é representado pelos Arcanos do *tarot*: o Arcano número 4 - O imperador:

O arcano do imperador representa o crescimento interior, o ser humano, e como ele pode vir a desenvolver seus potenciais. Ele representa o começo e a continuidade da luta pelo progresso, a idéia de persistência e produtividade. Traz a imagem de tranquilidade e segurança e um grande senso de responsabilidade. Fala também da conquista pela influência poderosa que possui, e traz a vitória consigo<sup>32</sup>.

Para Cristina Guedes, estudiosa do *tarot*, o Imperador representa o Poder - a Autoridade - a Forma - os Elementos. De acordo com ela,

o quaternário simboliza o esquema geral do processo dinâmico do Universo. Na Cabala é representado pelo sagrado nome de Deus Iod-He-Vau-He. Representa também os quatro elementos da natureza Água, Fogo, Terra e Ar, ou os quatro elementos Alquímicos: Enxofre, Mercúrio, Sal e Azoth, ou ainda os quatro animais Herméticos, cujo emblema é a esfinge: Homem, Touro, Leão e Águia<sup>33</sup>.

A alquimia<sup>34</sup> está muito envolvida nos estudos do simbólico. Marta está intimamente ligada aos alquimistas em seus elementos representados pela carta do Imperador.

A personagem é o começo do ciclo, em **As confrarias**, e sua luta pelo progresso é desenvolvida ao longo da mesma. A única diferença é o olhar que ela lança em prol dos excluídos que o progresso torna uma camada mais marginalizada com a industrialização. Ela é a personagem que se livra das velharias do Barão, em **Os ossos do barão**. Marta não é contra o progresso,

<sup>32</sup> Site: [http://www.clubedotaro.com.br/site/m32\\_04\\_imperador.asp](http://www.clubedotaro.com.br/site/m32_04_imperador.asp)

<sup>33</sup> Site: [http://www.clubedotaro.com.br/site/m32\\_04\\_Imperador\\_CrisGuedes.asp](http://www.clubedotaro.com.br/site/m32_04_Imperador_CrisGuedes.asp)

<sup>34</sup>De acordo com Marie-Louise von Franz: "A alquimia é uma ciência natural que representa uma tentativa de entendimento de fenômenos materiais de natureza; é um misto da física e da química desses tempos remotos e corresponde à atitude mental consciente daqueles que a estudaram e se concentraram no mistério da natureza, em especial dos fenômenos materiais. Também é o princípio de uma ciência empírica"(FRANZ, 1998, p. 15). Retirado do site: <http://www.symbolon.com.br/artigos/jungeameta.htm>

mas é contra a marginalidade, contra o esquecimento social que cada vez mais está presente na sociedade apresentada por Jorge Andrade:

MARTA: Meu marido é ferroviário.  
 NOÊMIA: Está viajando? Deve ser homem feliz. Sempre lugares novos, paisagens diferentes.  
 MARTA: Ele está preso.  
 NOÊMIA: Aqui, também?  
 MARTA: Não é para delegacias como esta, que vão homens como meu marido.  
 NOÊMIA: Que foi que ele fez?  
 MARTA: Tomou parte num piquete, brigou e foi preso. Aconteceu isto a vida inteira. Com ele, o pai, o avô... e por aí afora!  
 NOÊMIA: Piquete?  
 MARTA: Piquete de greve.  
 NOÊMIA: Que é exatamente um piquete?  
 MARTA: A senhora não sabe?  
 NOÊMIA: Não.  
 MARTA: Um grupo de operários fica na porta das fábricas para evitar que os companheiros entrem no trabalho, furando a greve.  
 ...  
 MARTA: A gente ganha pouco, e a vida é cara. Tenho de lavar roupa por dia, pra ajudar meu marido. Homem bom! Só exige lençóis limpos e pão na mesa. Nada mais! Também!... ninguém tem lençóis mais brancos do que os meus. Nem pão mais crescido (ANDRADE, 2008, p. 326 e 327).

Já o Arcano 8 representa a justiça e a sua simbologia:

É representado por uma mulher de olhar para frente que está sempre disposta a ouvir. Sugere equidade e imparcialidade, que indica a capacidade de decidir entre o certo e o errado. A Justiça está sempre erguida em postura de ação. Este arcano fala de um ideal de conduta para o homem, e sua capacidade para julgar todos os atos. É o equilíbrio entre o bem e o mal, a força moral e a integridade<sup>35</sup>.

Marta ouvinte é a que se encontra em **Senhora na Boca do Lixo**. Ela está na delegacia e ouve, ouve todos os tipos de excluídos que passam por lá. Ela os compreende e conversa, respeita, trata carinhosamente, inclusive a senhora aristocrata decadente que não compreende o novo mundo em que está vivendo:

MARTA: Por que não conversa com a gente? Ajuda a passar o tempo.  
 NOÊMIA: Como sabe?  
 MARTA: Estou acostumada (ANDRADE, 2008, p. 318).

Depois, segue-se o Arcano 6, que representa os enamorados e sua simbologia. É

<sup>35</sup> FONTE: <http://osporques.com/qual-o-significado-do-nome-marta/>

um arcano que fala de uma encruzilhada, de um lado a virtude, de outro o vício, cujas alternativas se apresentam e obrigam a uma decisão. Indica indecisão, pois não há dominância. De qualquer maneira, os amantes tem como tema central o amor que só se realiza verdadeiramente com a liberdade de escolha, é a indecisão do ser humano frente a decisões difíceis, porém inevitáveis. Sem dúvida, representa o momento de escolha entre dois caminhos em todos os aspectos da vida e a inquietação vivida por alguém que busca algo mas não encontra.<sup>36</sup>

Essa característica, presente em **As confrarias**, em que Marta dá liberdade ao filho José para partir, apresenta o amor que liberta, preocupa-se, mas que deixa livre à pessoa amada, para que faça o seu destino da maneira que considere a mais correta:

MARTA: Há momentos que ficam incrustados na gente, como pedras. Quando vi José com a trouxa, senti que meus homens iam me dividir para sempre!

...

JOSÉ: Para que esperar mais, mãe?

MARTA: Para ter certeza, filho.

JOSÉ: Eu tenho. Preciso ir, mãe. Compreenda!

MARTA: Pegou tudo que é seu?

JOSÉ: Peguei.

MARTA: Não está levando pão, filho!

JOSÉ: Mãe, por favor... (ANDRADE, 2008, p. 33).

A falta de respostas às perguntas de José acaba por levá-lo ao suicídio.

Por fim, tem-se o Arcano 2, que representa A Papisa,

símbolo do mistério dos sonhos e ilusões. A Papisa ou a grande Sacerdotisa representa a grande divindade feminina, regente da magia, é também a poderosa feiticeira. Personificação da boa memória, aquela que detém todo conhecimento e registros do passado. Representa os três horizontes: passado, presente e futuro. É a representação do poder feminino e não precisa lutar para afirmar-se<sup>37</sup>.

A sacerdotisa, escolhida por Jorge Andrade, é quem conta, nas peças finais do ciclo, o que aconteceu no início, nas confrarias. Ela revela as origens, o nascimento de Vicente, por exemplo, que vive o drama de representar a sua sociedade, dando voz a quem não pode falar. Marta é a divindade feminina que critica a falsa religiosidade, é a personificação da memória e representa a mulher brasileira da época em que começa a afirmar-se. A sua presença atemporal nas peças é evidente, graças às muitas outras Martas, apresentadas

<sup>36</sup> FONTE: [http://www.clubedotaro.com.br/site/Os\\_enamorados..asp](http://www.clubedotaro.com.br/site/Os_enamorados..asp)

<sup>37</sup> FONTE: [http://www.clubedotaro.com.br/site/m32\\_02\\_papisa.asp](http://www.clubedotaro.com.br/site/m32_02_papisa.asp)

no ciclo, que possuem a mesma fibra e coragem da Marta de **As confrarias** ou a mesma Marta enigmática de **Rasto atrás e O sumidouro**: "VICENTE: Tenho impressão de que está constantemente me vigiando. Dou com aqueles olhos de águia para todo lado que vou. Pra mim, há um mistério na vida desta mulher. É cheia de enigmas!" (ANDRADE, 2008, p. 532). Enigmática como o regime noturno, indicado por Durand (2002), sacerdotisa do regime do imaginário que representa a luta do homem contra o tempo.

Os diferentes conceitos de Marta são os seguintes: perspicaz, brincalhona e matreira, trabalha arduamente e é pouco valorizada, não gosta de ser contrariada e prefere fazer as coisas à sua maneira; detesta hipocrisia e a última definição que temos para o nome é: quem fica amarga.

Encontram-se também outras definições com algumas contradições, como, por exemplo, que o nome Marta indica pessoa irreverente, instável.

Algumas dessas características movem a personagem Marta, que recebeu esse nome, não por um acaso, já que, de acordo com Bentley (1967), "é como se a personagem teatral pudesse concentrar-se em seu principal fim na vida" (p. 48). Tem uma meta a cumprir e, através de algumas de suas características, consegue completar o seu destino. De acordo com Brait (1985), "a personagem aparece como o *agente de um fazer*, não como um ser" (p.23). Para Anatol Rosenfeld,

contudo, no teatro a personagem não só constitui a ficção mas *funda*, onticamente, o próprio espetáculo (através do ator). É que o teatro é integralmente ficção, ao passo que o cinema e a literatura podem servir, através das imagens e palavras, a outros fins (documento, ciência, jornal). Isso é possível porque no cinema e na literatura são as imagens e as palavras que *fundam* as objectualidades puramente intencionais, não as personagens... No teatro, ao contrário, as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas (ROSENFELD, 1964, p. 63).

Percebe-se, pois, Marta, como personagem fundacional da trama de Jorge Andrade, como teorizam os autores citados acima. Não se sabe qual será a sua atitude, sendo por vezes imprevisível, principalmente em **As confrarias** e em **Senhora na Boca do Lixo**. Ainda de acordo com Bentley (1967, p. 56), "uma personagem fictícia é *uma força numa estória*". Isso fica bem evidente com a personagem de Jorge Andrade, porque ela é quem carrega o ciclo, sendo a força que o dramaturgo precisa em cena. Ela não é apenas um tipo, é

um arquétipo, pois " tipifica as coisas maiores", de acordo com Bentley (1967, p.56). Conforme Brait, Marta aponta para a nova teoria sobre a personagem que vai nos direcionar nos estudos sobre a criação de Jorge:

No que diz respeito especificamente ao romance e à personagem de ficção, é somente com a obra **Teoria do romance**, de Gyorgy Lukács, publicada em 1920, que essas questões são retomadas em novas bases. Lukács, relacionando o romance com a concepção de mundo burguês, encara essa forma narrativa como sendo o lugar de confronto entre o herói problemático e o mundo do conformismo e das convenções. O herói problemático, também denominado demoníaco, está ao mesmo tempo em comunhão e em oposição ao mundo, encarnando-se num gênero literário, o romance, situado entre a tragédia e a poesia lírica, de um lado, e a epopéia e o conto, de outro (BRAIT, 1985, ps. 39 e 40).

Diferente de Bentley e Forster, Brait (1985) caracteriza as personagens com outra nomenclatura e a personagem estudada assim se classifica:

Personagens *anáforas*: são aquelas que só podem ser apreendidas completamente na rede de relações formada pelo tecido da obra. Diadorim, de **Grande sertão: Veredas**, poderia estar nesta categoria. Essa classificação, que permite ainda enfrentar a personagem como participante das três categorias ao mesmo tempo, foi utilizada aqui apenas como um exemplo da radicalização da teoria da personagem, tomada como matéria do discurso e analisada sob os critérios fornecidos pela Linguística e pela Semiologia e/ou Semiótica. A título também de exemplo do alcance e dos produtos teóricos dessa visão, seria pertinente conhecer a ótica funcionalista de A. J. Greimas. Especialmente nas obras **Sémantique structurale** e **Du sens**, Greimas substitui a designação personagem por ator, referindo com esse termo a "unidade lexical do discurso", cujo conteúdo semântico mínimo é definido pelos semas (unidades de significação): entidade figurativa, animado, susceptível de individualização. Além disso, Greimas distingue ator de actante, uma espécie de arquiator, conceito situado num nível superior de abstração e que, por essa razão, pode expressar-se em vários atores numa mesma narrativa. Para Greimas, existem seis actantes: sujeito, objeto, destinador, destinatário, opositor e adjuvante. E as relações estabelecidas entre os actantes, numa dada narrativa, constituem o modelo actancial (BRAIT, 1985, p.46).<sup>38</sup>

Marta se encaixa nessa classificação devido a sua importância no conjunto da obra, e não somente em uma das peças. Algumas outras personagens têm personalidade semelhante a Marta. O mesmo caráter que configura essa teoria do *arquiator* se reflete em personagens como Lucília, em **A moratória**, que encara a nova situação financeira com muito trabalho e não espera as coisas caírem do céu, como a família e o irmão, que não sabem viver na atual condição de pobreza.

---

<sup>38</sup> Embora essa teoria, em geral, esteja dirigida para o romance, podem ser úteis para a análise da dramaturgia, como o fazemos aqui.

A personagem à qual esse trabalho se refere encara esse novo olhar do herói problemático que não concorda com o mundo que está vendo, onde está vivendo. Confronta a realidade para obter uma resposta social sobre essa revolta, a fim de que haja uma mudança social a partir do que está sendo confrontando no palco, ainda de acordo com Brait (1985):

Nesse sentido, a forma interior do romance não é senão o percurso desse ser que, a partir da submissão à realidade despida de significação, chega à clara consciência de si mesmo. A nova concepção de personagem instaurada por Lukács, apesar de reavivar o diálogo a respeito da questão e de fugir às repetições do legado aristotélico e horaciano, submete a estrutura do romance, e conseqüentemente a personagem, à influência determinante das estruturas sociais. Com isso, apesar da nova ótica, a personagem continua sujeita ao modelo humano, não obstante as teorias a respeito da poesia já terem avançado quilômetros na direção da especificidade da linguagem (BRAIT, 1985, p.39 e 40).

Marta entra em um jogo para desmascarar as confrarias, revelando o preconceito existente nelas, mostrando a verdadeira face daqueles que deveriam ser *espelhos* de Cristo. Em conformidade com as ideias de Anatol Rosenfeld,

se reunirmos os vários momentos expostos, verificaremos que a grande obra-de-arte literária (ficcional) é o lugar em que nos defrontamos com seres humanos de contornos definidos e definitivos, em ampla medida transparentes, vivendo situações exemplares de um modo exemplar (exemplar também no sentido negativo). Como seres humanos, encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes, debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos, (ROSENFELD, 1964, p.35).

Envolvendo as confrarias no seu jogo, Marta começa a enfrentá-las, falando do filho:

MARTA: Primeiro trabalhou numa nau dos quintos. Nos carregamentos do ouro que nos tiram e nos empobrecem.

...

MARTA: O povo está suando há muito tempo. José correu mundo... e acabou descobrindo o que havia dentro das casas: gente suando dízimos... em triste estado: procurando com esperança de encontrar, encontrando com a certeza de não usar. Foi assim que se preparou para o trabalho (ANDRADE, 2008, p. 34 e 35).

Não só como um modelo humano, mas também de crítica às atitudes de outras personagens, Marta reflete a realidade e estabelece um tipo de comunicação com o espectador que percebe o reflexo da sua sociedade no palco.

De acordo com Décio de Almeida Prado, Brecht mudou a teoria do teatro para um teatro engajado. Em conformidade com isso, o papel da personagem de teatro também muda e é com base nessa nova concepção dramática que Andrade escreve o seu ciclo:

O seu intuito era o de instituir um teatro político, atuante, que não permanecesse neutro perante uma realidade econômica e social que se deve transformar e não descrever. Um teatro que incite à ação e não à contemplação... A presença do autor em seus espetáculos (já que as suas teorias não se referem apenas ao texto) faz-se sentir clara mas indiretamente, através do espetáculo propositadamente teatral, dos cenários não realistas, ilustrados com dísticos explicativos sobre a peça, das canções que desfazem a ilusão cênica e põem o autor em comunicação imediata com o público. Ainda assim Brecht não diz sem rodeios o que pensa. O seu método lembra o de Sócrates: é pela ironia que ele busca despertar o espírito crítico do espectador, obrigando-o a reagir, a procurar por si a verdade. A peça não dá resposta mas faz perguntas, esclarecendo-as tanto quanto possível, encaminhando a solução correta. A personagem não perde, portanto, a sua independência, não abdica de suas características pessoais; mas quando canta, quando vem à ribalta e encara corajosamente a platéia, admitindo que está no palco, que se trata de uma representação teatral, passa por assim dizer a outro modo de existência: se não é propriamente o autor, também já não é ela mesma. É que esta concepção do teatro, que Brecht chamou de épica, por oposição à dramática, tal como fôra definida por Aristóteles (épico em tal contexto equivale praticamente a narrativo), modifica também a relação ator-personagem. O intérprete não deve encarnar a personagem, no sentido de se anular, de desaparecer dentro dela. Deve, por um lado, configurá-la, e, por outro, criticá-la, pondo em evidência os seus defeitos e qualidades (que, dentro da óptica marxista que é a de Brecht, devem ser menos dos indivíduos do que da classe social a que eles pertencem). Temos, assim, personagens autônomos, ou realistas, dentro de um quadro teatral não realista; e entre uma coisa e outra insinua-se, com facilidade, o pensamento do autor (ROSENFELD, 1964, ps. 75 e 76).

Torna-se clara então, a proposta de Jorge Andrade de explicitar a sociedade que ele pretende criticar, as atitudes das personagens que ele pretende evidenciar, a fim de que os espectadores se reconheçam em cena e possam mudar o seu pensamento, buscando a mudança que ele quer ver no mundo. Um teatro transformador, na perspectiva do dramaturgo:

VICENTE: Resultado das famigeradas nobiliarquias, onde José Dias, sendo seu filho, não pertence à sua linhagem. Também... a história tem sido escrita pelos ganhadores! Nela, José Dias só existiu no crime. Isto também é matar. Seu filho precisava mesmo desaparecer, era necessário apagar a imagem dele. É muito perigosa.

...

VICENTE: Depois de tudo, só vão restar nossos filhos, você e meu trabalho. Poderei dizer: olhei à minha volta, vi como as pessoas viviam, compreendi como tinham o direito de viver e escrevi sobre a diferença. Não tenho mais nada a dizer (ANDRADE, 2008, p. 563 e 586).

Martin Esslin vê o drama como uma ferramenta poderosa de revolução: "o drama transformou-se em um dos mais poderosos meios de comunicação entre os seres humanos, muito mais poderoso do que a mera palavra impressa que constituiu a base da revolução de Gutemberg" (ESSLIN, 1978, p. 15). O pensamento de Jorge Andrade vai ao encontro do de Esslin e, posteriormente, as de Guidarini.

Guidarini (1992) percebe a mesma característica no ciclo, de um objetivo maior do que o plano estético, visando o plano libertário. Para ele, "o teatro libertário destina-se a fermentar uma sociedade, que por tendência natural, tende a se acomodar e sentir a arte como simples passatempo e relax das tensões do dia-a-dia" (GUIDARINI, 1992, p. 68). Ele classifica o teatro de Jorge Andrade como um teatro libertário por constituir-se de personagens libertários, como Marta e Vicente. Ela confirma a intencionalidade dessa arte engajada, quando diz:

Só é belo o que sobrevive, revivendo sempre. Não há arte onde não existe o homem. Nem pode existir Deus. (...) Que sentido teria a arte de meu filho, se não levasse aos outros compreensão da angústia que sentem? Se não mostrasse aos que lutam em nome de quem estão lutando? (ANDRADE, 2008, p. 57 e 62).

Na questão do domínio do autor sobre a sua personagem, conforme Sena, "é indubitável que as personagens nascem dos seres humanos... Mas a autonomia das personagens começa a formar-se pouco depois, assim que nasce a sua própria coerência - uma espécie de esqueleto que lhes dá uma história, posicionamento mental, destino e obsessões" (2008, p. 17). O autor perde o domínio sobre Marta que, no final do ciclo, já cobra da personagem Vicente, um dramaturgo que representa o próprio autor, Jorge Andrade, atitudes frente à sua escrita, frente às suas obras. Ela o desconcerta, desorganiza-o, fazendo com que esse reflita sobre a sua posição de escritor e cobre de si mesmo um engajamento com as causas sociais, com os marginalizados. Ela passa, aí, como diz Sena, a ser "um ser autônomo" (p.18), cumprindo o que o teórico defende: "uma personagem, depois de nascer, é tão

natural e independente de um ser humano como uma árvore, uma montanha ou uma borboleta" (2008, p. 19). Ela tem vida e cresce de diferentes maneiras nas dez peças do ciclo de Jorge Andrade:

VICENTE: A velha Marta! Que mundo não deve estar atrás daquele rosto! Em que expressão, sorriso ou gesto... está escondida sua verdade! Se pudesse descobrir como encontrar a de cada um. Sei que há um mistério na vida desta mulher. Não vejo ninguém entrar ou sair de lá. Nem ela! Um dia, não resisti e entrei.

IZABEL: Naquela casa?!

VICENTE: Como um ladrão. Ela estava sentada, e sentada continuou, como se estivesse à minha espera. Olhou para mim de maneira estranha e me contou a estória das confrarias. Enquanto a ouvia, lembrei-me de três irmãs que moravam no bairro onde vivemos antes de vir pra cá. Passavam horas sentadas à janela, namorando a rua. E eu, de longe, namorando-as. Possuíam objetos belíssimos... já vendidos para que fossem entregues depois que morresse a última. Um verdadeiro saque contra a morte. Foram desaparecendo da janela, uma a uma... até que um dia, passei por lá e nem a casa existia mais. De repente, senti que eu também vivo emparedado, enquanto ouvia Marta acrescentar: "Não gosto de velhos. Não são vivos, nem mortos. E é mais velha do que a velhice! Esta mulher me fascina! (ANDRADE, 2008, p. 367 e 368).

Guidarini (1992) também aborda a questão da imagem dinâmica da ideologia que envolve a personagem. De um lado, temos os *ganhadores*, fazendeiros, coronéis, e assim por diante. De outro, temos os *sem rosto*, trabalhadores em geral, meeiros, artistas, enfim aqueles que não têm voz na sociedade, e é por eles que Marta decide lutar. De acordo com o estudioso, "as peças se filiam à criação de uma cultura de base alicerçada nos momentos de libertação do homem pelo homem em contraposição à cultura oficial conivente com a exploração do homem pelo homem" (GUIDARINI, 1992, p. 71). Por esse mesmo motivo, as peças revelam novos conflitos sociais, a fim de protestar contra as injustiças já institucionalizadas pela Igreja e pelo Estado, representantes dos poderes de opressão.

Pierre Bourdieu, em **O poder simbólico** (1989), analisa a questão por um viés diferente dos demais pesquisadores. Ele entende que o poder simbólico, exercido pela sociedade, é um poder invisível, que só pode ocorrer justamente porque há uma inabilidade de percepção de quem sofre e de quem exerce esse poder.

Bourdieu afirma que a tradição neo-kantiana trata os diferentes universos simbólicos "como instrumentos de conhecimento e de construção do mundo dos objetos, como formas simbólicas, reconhecendo, como nota Marx,

o aspecto atrativo do conhecimento" (BOURDIEU, 1989, p. 8). A análise estrutural constituiu um instrumento metodológico que intenciona apreender a lógica de cada uma das formas simbólicas. Ao contrário disso, a tradição estruturalista de Saussure privilegia as estruturas, significante e significado, a inteligibilidade da palavra, a explicação entre a relação de som e sentido. Porém, os sistemas simbólicos, como instrumentos de conhecimento e comunicação, exercem uma função maior do que simplesmente ligar um nome à imagem de algo ou alguma coisa. Possuem não somente o poder de ligar o som a um significado, mas o poder de serem influenciados por um símbolo, ou influenciarem através dele:

O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica: o sentido imediato do mundo (e, em particular, do mundo social) supõe aquilo a que Durkheim chama o conformismo lógico, quer dizer, uma concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências (BOURDIEU, 1989, p. 9).

Trata-se, então, de uma forma de controle da realidade através do conformismo.

A tradição marxista utiliza os sistemas simbólicos privilegiando suas funções políticas, relacionando os interesses de funções gnoseológicas aos interesses das classes dominantes, através das ideologias:

A cultura que une (intermediário de comunicação) é também a cultura que separa (instrumento de distinção) e que legitima as distinções compelindo todas as culturas (designadas como subculturas) a definirem-se pela sua distância em relação à cultura dominante (BOURDIEU, 1989, p. 11).

As relações de poder se estabelecem a partir das relações de comunicação, que dependem do poder material ou simbólico, em sua forma e no conteúdo. Quando esses sistemas simbólicos cumprem a sua função de poder, impondo e legitimando uma classe, está assegurada a dominação de uma ou várias classes por outra. Como essa dominação se torna quase imperceptível, a violência simbólica contribui para a "domesticação dos dominados", de acordo com a expressão de Max Weber(1989), quando há uma passividade por parte de quem está sendo dominado.

O autor ainda afirma que "o campo de produção simbólica é um microcosmos de luta simbólica entre as classes" (BOURDIEU, 1989, p.12). Essa imposição de sistemas de classificação política ocorre por intermédio de filosofias, religiões, da justiça com aparência de legitimidade, etc.:

O poder simbólico, como poder de constituir pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confiar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a acção sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico, que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou económica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário. Isso significa que o poder simbólico não reside nos sistemas simbólicos em forma de uma *illocutionary force* mas que se define numa relação determinada - e por meio desta - entre os que exercem o poder e os que lhe estão sujeitos, quer dizer, na própria estrutura do campo em que se produz e se reproduz a crença (BOURDIEU, 1989, p. 14 e 15).

Essa crença na legitimidade de quem fala carrega consigo o poder simbólico imperceptível de outras formas de poder, sem gastar energia, mas de modo eficaz.

Bourdieu atenta para a forma de utilização dos sistemas simbólicos que podem ser usados, tanto para libertar uma sociedade, quanto para prendê-la, nas mais diversas formas possíveis: religiosamente, politicamente, culturalmente, etc. No momento em que se conscientiza essa forma de poder simbólico, ela deixa de existir e de impor a sua subordinação. Necessita-se perceber as diversas formas de poder simbólico pelas quais somos subjugados, para que elas deixem de exercer o seu poder repressivo sobre a nossa sociedade. Revelar esse abuso de poder simbólico e livrar a sociedade dele é o objetivo da fala de Marta: "Que sentido teria a arte de meu filho, se não levasse aos outros a compreensão da angústia que sentem? Se não mostrasse aos que lutam, em nome do que estão lutando?" (ANDRADE, 2008, p. 62).

Para Barthes (1977), o poder não é estritamente político, mas um objeto ideológico:

Ele se insinua nos lugares onde não o ouvíamos de início, nas instituições, nos ensinamentos, mas, em suma, ele é sempre uno. E no entanto, se o poder fosse plural, como os demônios? "Meu nome é Legião", poderia ele dizer: por toda parte, de todos os lados, chefes, aparelhos, maciços ou minúsculos, grupos de opressão ou de pressão: por toda parte, vozes *autorizadas*, que se autorizam a fazer ouvir o discurso de todo poder: o discurso da arrogância (BARTHES, 1977, p. 9 e 10).

Compreendemos, então, que o poder está em todos os lugares que contenham algum tipo de interação social. O teórico conceitua o *discurso de*

*poder* : "chamo discurso de poder todo discurso que engendra o erro e, por conseguinte, a culpabilidade daquele que o recebe" (BARTHES, 1977, p.10).

Então, o que se pensa sobre o poder é que se deve lutar contra ele, mas na verdade, devemos lutar contra as formas de poder, ainda que Barthes alerte: "o poder é, simetricamente, perpétuo no tempo histórico: expulso, extenuado aqui, ele reaparece ali; nunca perece; façam uma revolução para destruí-lo, ele vai imediatamente reviver, re-germinar no novo estado de coisas" (p. 11). Mas por que o poder é tão resistente? Por que não se extingue? O estudioso explica:

A razão dessa resistência e dessa ubiqüidade é que o poder é o parasita de um organismo transsocial, ligado à história inteira do homem, e não somente à sua história política, histórica. Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é: a linguagem — ou, para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua. A linguagem é uma legislação, a língua é seu código. Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva: ordo quer dizer, ao mesmo tempo, repartição e cominação. Jákobson mostrou que um idioma se define menos pelo que ele permite dizer, do que por aquilo que ele obriga a dizer (BARTHES, 1977, p. 11).

A personagem Marta começa o ciclo como uma justiceira, revelando e denunciando esse poder simbólico utilizado da pior maneira pelas confrarias, interessada no dinheiro de quem contribuía e cheias de preconceitos. Ela é a mãe que tenta enterrar o filho e faz de tudo para que ele tenha o descanso que merece, em uma sociedade cruel, que é a das confrarias. Ela é perspicaz e sábia, joga com as palavras e com as demais personagens, para convencê-las a fazer o que ela quer, enterrar o filho. Ela representa o marginal, o sem confraria, aquele que não se encaixa, mas que acaba conseguindo aquilo que tanto quer, no final da trajetória, justamente porque se dá conta contra o que luta e, assim, pode derrotar o inimigo:

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

...

MARTA: Arranquem o medo da alma! Esse Deus já está morto. Não sentem o cheiro da sua decomposição? Está aqui nesta igreja: vem dos alicerces, das imagens, das confrarias. Foram vocês que o mataram, com a faca do desamor. Só o suor de seus corpos poderá lavar o sangue nesta faca (ANDRADE, 2008, p. 67).

A mesma personagem, no fechamento do ciclo, é de grande relevância, também. Ela é uma empregada que instiga o patrão a escrever sobre aquilo que realmente importa, sobre os marginalizados, como ela. Ela usa da palavra na perspectiva estudada por Barthes: "Assim que ela é proferida, mesmo que na intimidade mais profunda do sujeito, a língua entra a serviço de um poder" (BARTHES, 1977, p. 13). Ela instiga Vicente para que ele use desse poder da palavra, enquanto dramaturgo. Ela é desafiadora, é instigante, provocadora, faz com que o patrão, Vicente, pense e reflita sobre a sua escrita. Incomoda a Vicente os comentários de Marta sobre o seu trabalho, pois ela é um espelho que reflete a sociedade. É o grito que a sociedade precisa ouvir, ela é a voz dos que não podem falar e isso atrapalha o seu patrão, que se vê obrigado a escrever sobre as coisas importantes, assim consideradas por ela. Nasce, então, um teatro engajado com as causas sociais: "VICENTE: No governo passado, eu era aristocrata... um fascista! Agora, sou subversivo! Minha obrigação, como escritor, é denunciar o que está errado, é dizer a verdade, Lavínia. Doa a quem doer" (ANDRADE, 2008, p. 507).

Marta carrega consigo, em todas as peças em que aparece como personagem, a representação dos excluídos. Essa representação, em **As confrarias**, já fica bem evidente, quando ela leva por toda a parte o corpo do filho morto, esperando que alguma confraria o enterre. Esse sepultamento lhe é negado, às vezes, porque o filho é mulato, não é cristão, é pobre, ator e suicida. Apesar disso, e depois de muito lutar contra todas as confrarias, ela consegue enterrá-lo por causa do saco de ouro em pó que carrega e porque a cidade já não aguentava mais o cheiro que o corpo em decomposição exalava. De acordo com Brait (1985), isso seria a "caracterização do sucesso do fazer da personagem, que atinge seus objetivos" (p. 25). A personagem passa a peça inteira lutando pelos ideais do filho morto e revelando como a igreja, que deveria abraçar a todos, excluía o povo por um ou por outro motivo e a coroa portuguesa que explorava o suor dos trabalhadores da colônia, lutando contra o poder dominante e opressor das duas instituições. A crítica sobre a igreja marca o discurso de Marta, do início ao fim da peça, bem como o de Jorge Andrade, em todo o seu ciclo. Marta carrega o filho da mesma maneira que Maria, na sua representação na **Pietà**, de Michelangelo, porém, ela se utiliza do corpo do filho morto para revelar a verdadeira face das confrarias. Assim

como os cristãos cultuam o corpo de Cristo, ela cultua o corpo do filho morto, em função de um bem maior. Ela seria comparada a Maria, que carrega o filho morto nos braços, filho bom e sem pecado, que sofreu injustiças até depois da morte. Mesmo caso de José, que não podia ser recebido por nenhuma confraria, ainda que possuísse um nome bíblico, o do pai de Cristo.

Em **Pedreira das almas**, Marta é citada como uma pobre louca de estrada, novamente, uma referência a uma personagem marginal. Bem como diria Nicolas Malebranche "a imaginação é a louca da casa"<sup>39</sup>.

Em **A moratória**, Lucília cita várias vezes uma tal Dona Marta, que encomenda vestidos à sua costureira, mas nunca aparece em cena. Seria como uma representação brasileira do *Godot*, de Beckett.

Em **O telescópio**, a personagem Geni refere Marta e a tem como uma *chata*, que vive dizendo que o sol nunca a pegou na cama; que trabalho, para ela, é oração; que ela vive de joelhos frente às suas plantas... ditos que Marta carrega durante suas passagens no ciclo de Andrade e que representam o povo brasileiro trabalhador, a classe operária que trabalha e vive com o suor do seu rosto. A terra é o seu objeto de trabalho e é dela que se vive.

Em **Vereda da salvação**, o nome de Marta é proferido por Durvalina, que se refere à irmã de Lázaro, da bíblia. Durvalina troca, então, de nome, adotando o nome de Marta, dali por diante. A personagem bíblica é repreendida por Jesus, por se afadigar com os afazeres domésticos, enquanto sua irmã Maria aprende, aos pés de Jesus, os seus ensinamentos. A crítica à igreja oficial fica evidente na peça, revelando o frenesi causado pela reforma e a separação dos padres, que também eram criticados, com a vinda do evangelho e o advento do Espírito Santo sobre as pessoas. O domínio de quem tem a palavra, como já citamos anteriormente, marca essa peça que acaba com os crentes fanáticos matando inocentes e morrendo com outros inocentes, pelas armas da polícia, assustada com a situação.

Em **Senhora na Boca do Lixo**, Marta é a mãe de um jovem preso que irá passar a noite na cadeia e, por isso, ela fica na delegacia, à espera da sua libertação, refletindo a Marta de **As confrarias**. A sua primeira manifestação é contra um guarda que bate em um jovem pobre, no plantão da delegacia. Ela é

---

<sup>39</sup> Frase usada pela professora Ana Mello em uma de suas aulas sobre o imaginário. FONTE: Wikipedia. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Imagina%C3%A7%C3%A3o>

a única que fala com o indigente, com atenção e respeito, dá indicação do cemitério, para que ele tenha um lugar decente para dormir, revelando que vários outros indigentes usam esse recurso para abrigo à noite. A personagem conversa com a prostituta Pé-de-chinelo, também na delegacia, com carinho, chegando a chamá-la de *filha*. Ensina uma mulher sobre fazer camisas com sacos de farinha de trigo. Ela dialoga com Noêmia, personagem principal, acusada de contrabando, sobre os *barriga-vazia*, que arrumam confusão só para comer na delegacia. Elas trocam receitas, falam sobre a vida, sobre os filhos e Marta revela que ter muitos filhos faz parte do planejamento financeiro da vida dos pobres, porque, quando as crianças crescem, podem ajudar a trazer dinheiro para dentro de casa. Ela diz que o marido é ferroviário e também está preso, por causa da greve. Elas são mulheres de quase a mesma idade e representam a aristocracia decadente e os trabalhadores pobres de uma cidade em crescimento. Nessa peça, em particular, Jorge Andrade revela um grande número de marginalizados, através da personagem Marta. São eles que dialogam com ela e é através dela que conhecemos como é a vida dessas pessoas.

Em **A escada**, temos o primeiro contato com o personagem Vicente, que é dramaturgo, com a personagem Marta, que é sua vizinha. Ela é apenas citada na peça, mas esse contato será retomado depois, em **Rasto atrás** e **O sumidouro**. Na peça em questão, ela é uma velha que conta a Vicente a história das confrarias e consegue, então, chamar a atenção dele para si. Helena, outra personagem, define sua vizinha como uma velha feia, sempre com expressão enigmática de esfinge. Também se tem aqui outro tipo de marginalidade, que são os idosos. O dramaturgo denuncia a falta de atenção e os cuidados que merecem esses seres tão marginalizados, em uma fase da vida complicada, que é a velhice. A solidão de quem apenas observa a vida passar pela janela, esse olhar vazio de quem contempla o mundo com um olhar diferente, incomoda quem não pensa em, um dia, ficar assim.

Em **Os ossos do barão**, Marta é personagem marginal. Vendeu a casa do Barão com os quadros das imagens dele e de sua esposa, deixados no porão. Ela seria a responsável pela venda das coisas, incluindo os jazigos da família. A personagem é uma solteirona, tia de Izabel, a personagem principal, junto de Martino, que irão unir o nome do Barão com a fortuna dos italianos

Ghirotto. Ela é a personagem que se desfaz das velharias, a que muitos se agarravam, no passado, para ainda ter alguma importância, para fazer parte de uma aristocracia que agora é totalmente decadente e sem dinheiro. A família de aristocratas agora só tem o nome. Busca em seus retratos e objetos uma nobreza que não existe mais, numa cidade que, modificada, só quem tem dinheiro, encontra reconhecimento.

Em **Rasto atrás**, Marta aparece em duas oportunidades. Na primeira, ela é citada como uma empregada que está com as crianças, no carro. Na segunda, é a tia de Mariana, matriarca da família, avó de Vicente. Nessa segunda vez, ela também é só citada, mas tem um papel de escolha da mulher (Mariana) para o seu filho Bernardino. Nessa peça, Vicente, descendente de Marta, briga com o pai e vira dramaturgo. Depois de famoso, volta para fazer as pazes com o pai e com o seu passado. Revela-se aí a história do próprio Jorge Andrade, que exorciza suas sombras do passado e faz as pazes com o presente e com o pai.

Em **O sumidouro**, ela é a empregada que *desarruma* a vida de Vicente e seus escritos, questiona o seu patrão e provoca-o a refletir sobre o seu papel na sociedade. Vicente descreve-a como a mulher com olhos de águia, que carrega consigo um grande mistério, cheia de enigmas.

Conforme Anatol Rosenfeld,

contudo, o mundo mediado no palco pelos atôres e cenários é de objectualidade puramente intencionais. Estas não têm referência exata a qualquer realidade, determinada e adquirem tamanha densidade que encobrem por inteiro a realidade histórica a que, possivelmente, dizem respeito. A *ficção* ou *mimesis* reveste-se de tal força que se substitui ou superpõe à realidade (ROSENFELD, 1964, p.14).

No caso que se observa em **O sumidouro**, uma parte da história do Brasil é contada de outra forma pelo dramaturgo. O nascimento de São Paulo e, propriamente, do país, partindo de uma perspectiva que não abordam os livros de história.

A personagem escolhida para a condução do ciclo cria vida própria e dá conta daquilo que lhe foi proposto pelo autor. Marta representa os ideais de Jorge Andrade e abraça a causa social, levanta a bandeira dos marginalizados, revela que, durante todo o crescimento e a evolução de São Paulo e do Brasil, permitiu-se uma série de falhas que tornaram o nosso país uma sociedade

excludente. Uma sociedade que não olha para os seus marginais, que não procura consertar os seus erros, as suas falhas, para que se diminua essa gama de pessoas que não se encaixam em nenhum lugar.

"VICENTE: Você verá. A quem amou? Com quem casou? Teve filhos? Ninguém sabe. E para que saber! É apenas um mameluco. Por isto me fascina: é um homem sem rosto... com o rosto de casa um" (ANDRADE, 2008, p. 563).

Esse teatro, que busca o reconhecimento por parte do espectador, a fim de uma mudança de comportamento da sociedade, que busca a transformação do mundo, torna o espetáculo, não um promotor de catarse, mas um agente transformador do mundo.

Marta apresenta-se como personagem esférica ao longo de todo o ciclo. Diga-se esférica, porque possui várias outras facetas dentro de si, como uma mitose interna que vai transformando um todo em partes, ou as partes em um todo. Suas encarnações são diversas e, ao mesmo tempo, uma só: o ser excluído. Jorge Andrade respeita o crescimento da sua personagem e lhe dá autonomia, até para criticá-lo, no caso, o *alterego* da personagem Vicente.

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

LAVÍNIA: Não vai querer que ela pense como você!

VICENTE: Desfiou um rosário de problemas, falou nos gemidos que há por todo lado e que ninguém ouve. Em outras palavras: me chamou de alienado (ANDRADE, 2008, p. 532).

A maneira como o autor encadeia os fatos e as personagens, dentro do ciclo, como ele usa seus símbolos e trama o seu enredo por dez peças, é altamente crítica.

Atualmente, não se encontra um dramaturgo à altura do que foi Jorge Andrade. Na dramaturgia contemporânea brasileira, ainda não surgiu um nome tão relevante e que dominasse tão bem a arte de fazer teatro e dramaturgia em ciclo, como Jorge Andrade, e por isso, ele merece um lugar especial dentre os autores brasileiros, principalmente nas histórias da literatura brasileira, onde a dramaturgia tem sido um gênero marginalizado.

A função simbólica de Marta, nas peças, é a de denúncia, como já dissemos. Na primeira peça ela, é a denúncia social quando revela o jugo que as confrarias impõem sobre o povo; em **Senhora na Boca do Lixo**, também

critica o descaso com os pobres, com os trabalhadores grevistas, com os sem rosto. Em **A escada**, ela discute uma fase esquecida da vida, a velhice. Nas últimas peças ela é a denúncia individual dos erros cometidos por Fernão Dias, ao condenar o filho à morte, fazendo-o praticamente esquecido pela história do país. Graças a ela, Jorge Andrade denuncia também a vida difícil do dramaturgo no Brasil. Revela, através das suas peças, a eterna busca pela identidade brasileira, pelo eu, que não é composta apenas de ricos portugueses e barões do café, mas de italianos, de trabalhadores e de mamelucos. De acordo com o pensamento de Lukács, o romance, bem como a dramaturgia, "representa a luta do indivíduo contra o vazio e a nulidade da vida social" (COTRIM, 2011, p. 574), a personagem heroína luta contra as estruturas sociais vazias, que não lhe pertencem. A insubordinação à realidade, que insiste em manter todos em um sistema de conformismo, no qual a vida apodrece em silêncio, faz com que a existência dessa heroína seja tida como demoníaca.

Ainda sob a ótica de Lukács, "a verdade do processo social é também a verdade dos destinos individuais" (COTRIM, 2011, p. 581). Então, Jorge Andrade age sobre os destinos individuais em cena para garantir a verdade do processo social, visando sua modificação, através da personagem e símbolo de Marta:

Lukács situa ainda o caráter concreto e essencial da objetividade nas lutas de classes, que constituem as suas forças motrizes, e portanto encontra aí o fundamento da exigência do verdadeiro partidarismo na arte. Todos esses elementos são apontados como necessários para a expressão artística da essencialidade social, que vem cumprir a função própria da arte, entendida como o desvendamento da aparência fetichizada da realidade como aparência e sua dissolução nos processos reais, nas efetivas relações entre os homens (CONTRIM, 2011, p. 589).

Partindo da ideia do teatro engajado e da heroína, a dramaturgia se concretiza a partir da afirmação de Cotrim: "Pela ação pode a arte cumprir a sua missão desfetichizadora, na medida em que dissolve o mundo numa viva ação recíproca dos próprios homens" (2011, p. 590).

Esse é o objetivo de Marta, enquanto símbolo e imaginação da transcendência: buscar, através da ação transformadora no palco, a reflexão e a mudança social, visando a não-exclusão dos marginalizados e a

compreensão de que os mesmos são parte integrante e importante da nossa sociedade, desde os primórdios.

### 2.1.2 A árvore

Jorge Andrade colocou como segundo elemento simbólico da sua dramaturgia à árvore. Esse símbolo está presente em diversas peças do ciclo **Marta, a árvore e o relógio**, recebendo evidente destaque no título: "Sinto-a - e levo comigo - exatamente como Fellini em seu filme genial: a obra-prima entre obras-primas é seu povo" (ANDRADE, 2009, p. 81), diz o dramaturgo, fazendo referência, não somente ao símbolo, mas à árvore genealógica tipicamente brasileira que ele construiu. Aprofundando os estudos sobre esse símbolo, encontramos várias explicações sobre o caráter de sustentáculo, de fundamento, de essência desse importante elemento, que fará ligação com o ideal da obra do dramaturgo. "Para Jorge Andrade, que tanto falou de raízes e homem brasileiro, é reservado o lugar/trono de dramaturgo nacional, preocupado com a brasilidade" (PARIS apud ARANTES, 2008, p. 84). Através de sua dramaturgia, ele "sabe promover a recuperação das raízes do homem brasileiro para interferir no debate de seu presente histórico" (ARANTES, 2008, p. 110 e 111).

Mircea Eliade, em **Imagens e símbolos** (1979), afirma que a relevância da imaginação, como instrumento de conhecimento, vem sendo abordada através de diferentes estudiosos, alguns já citados neste trabalho. Ele diz que o homem moderno necessita de uma abertura para o mundo das significações e essa abertura se dá através das imagens e dos símbolos. Em relação às imagens, o pesquisador revela que são elas as responsáveis por desocultar um mundo muito mais rico e vasto, cheio de novas significações de promessas, espirituais do que o universo cotidiano que pertence ao novo mundo fechado. No que diz respeito ao pensamento simbólico, Eliade conceitua:

O pensamento simbólico não é domínio exclusivo da criança, do poeta ou do desequilibrado: ele é consubstancial ao ser humano: precede a linguagem e a razão discursiva. O símbolo revela certos aspetos da realidade — os mais profundos — que desafiam qualquer outro meio de conhecimento. As imagens, os símbolos, os mitos, não são criações irresponsáveis da psiquê; eles respondem a uma necessidade e preenchem uma função: pôr a nu as mais secretas modalidades do ser. Por conseguinte, o seu estudo permite-nos conhecer melhor o homem, «o homem sem mais», aquele que ainda não transigiu com as condições da história. Cada ser histórico transporta consigo uma grande parte da humanidade anterior à História(ELIADE, 1979, p. 13).

Jorge Andrade construiu sua obra baseada na árvore, naquela árvore símbolo que, de acordo com Anatol Rosenfeld (1996), através de suas raízes sugere a gênese, a visão orgânico-histórica que se associa ao crescimento e ao futuro das origens, enquanto evoca o movimento cíclico das estações, a periodicidade, o florescimento e o fenecimento, a agonia do inverno e a ressurreição primaveril. Ela representa, também, e, sobretudo, o peso do passado e das gerações de ancestrais dos quais tantas personagens procuram libertar-se. Em **As confrarias** e **O sumidouro**, há personagens que são enforcados *na árvore*. É a árvore da vida e árvore de morte.

Guidarini (1992) afirma que a árvore é símbolo, não só da obra de Andrade, mas também da literatura universal. Como a árvore de Barrie (1988) em **Peter Pan**:

Uma das primeiras coisas que Peter fez, no dia seguinte, foi tirar as medidas de Wendy, João e Miguel para as árvores ocas. Você se lembra que o capitão Gancho tinha caçado dos garotos por acharem que cada um precisava de uma árvore, mas com isso ele só demonstrou a própria ignorância, pois, em primeiro lugar, se você não cabe numa árvore, vai ter dificuldade para subir e descer; em segundo, não havia no bando dois meninos do mesmo tamanho. Uma vez cabendo na árvore, basta respirar fundo e prender a respiração para descer na velocidade correta; para subir, é só prender e soltar o ar alternadamente e ir se contorcendo tronco acima. Claro está que, quando dominar perfeitamente essa técnica, você vai fazer tudo isso sem pensar, e nada pode ser mais gracioso. No entanto, você precisa caber direitinho na árvore. Por isso é que Peter toma suas medidas como se fosse para fazer uma roupa, com a diferença de que a roupa é ajustada para caber em você, enquanto aqui você tem de se ajustar para caber na árvore(BARRIE, 1988, p. 66).

Ela servia de proteção aos meninos perdidos; e as de James Camaron, em **Avatar**<sup>40</sup>, a primeira, servia de casa para a tribo Omaticaya e a segunda,

---

<sup>40</sup> **Avatar** (2009), é um filme americano de ficção científica, escrito e dirigido por James Cameron, que apresenta no roteiro um conflito no ano de 2154, entre os humanos, colonizadores, e os Navi, nativos de Pandora, pelos recursos do planeta e a perpetuação da espécie nativa. O título do filme refere-se aos corpos navi-humanos, híbridos, criados por um grupo de cientistas, através da engenharia genética, para

era a árvore das almas, lugar onde as orações eram ouvidas e representava a presença dos antepassados, vivos em Eiwa, presentes em Pandora.

Em **As confrarias**, ela é símbolo acolhedor "do espectro da morte e da aurora da vida" (GUIDARINI, 1992, p. 57). Essa dualidade presente na árvore, de vida e morte, se explica porque todo o ser vivo passa por um ciclo: nascimento, crescimento, reprodução e morte. As árvores representam isso através delas mesmas e também através de sua sombra, que todo dia nasce com a luz do sol e morre com a chegada da noite. Como no ciclo de Jorge Andrade a árvore representa também a genealogia, enquanto alguns personagens morrem, como José, em **As confrarias**, no início do ciclo, outros nascem, como Martiniano, em **Rasto atrás**. José morre enquanto ator, que representa vários rostos até o nascimento de Martiniano, no final do ciclo, que terá o rosto de todos. Essa aurora da vida será com o nascimento do filho de Vicente, que representa a sociedade igualitária, o objetivo do dramaturgo Jorge Andrade, ou seja, o fruto da sua árvore.

Sob uma árvore são enterradas as mãos de mineiros que queriam explorar o solo para dele retirar toda a sua riqueza. Ainda nesse texto dramático, a árvore é usada para enforcar Sebastião, homem trabalhador, que retira da terra, através de seu suor, o seu sustento. Como Adão, aquele que foi banido do Éden e precisa trabalhar na terra, para dela poder alimentar-se. A explicação para o pensamento de Sebastião: "Sei o que acontece onde acham ouro à flor da terra. Não restará nem uma planta. Um suor maldito vai salgar a água e a terra! Em vez de milho e arroz, vão brotar por todos os lados cruces e velas acesas... (ANDRADE, 2008, p. 41). Depois, Sebastião ainda afirma:

Disseram que o subsolo pertence ao Estado e à Igreja, que precisam pagar o quinto devido ao rei, que a derrama vai começar.. e outras coisas que não entendo. Diversas turmas já estão a caminho daqui. Inventam direitos e obrigações para agoniar a gente. Mil vezes malditos, padres e reis! Passei a vida debruçado sobre a terra, vigiando sementes. Vivi de joelhos diante de minhas plantas, mais do que eles em suas igrejas. E agora... Ninguém vai fazer minha terra virar enxurrada (ANDRADE, 2008, p. 41).

---

interagir com os nativos de Pandora. O filme foi campeão mundial de bilheteria e indicado a nove categorias do Oscar, levando três estatuetas, inclusive ganhou o Globo de Ouro de melhor filme e melhor diretor. Fonte: Wikipedia.org.

O seu trágico final é esse: "MINEIRO 3: Pendurar o herege na mesma árvore onde enterrava as mãos" (ANDRADE, 2008, p. 42).

Em **Pedreira das almas**, mostra-se a realidade cruel de uma cidade rodeada de rochas. A única coisa que não é cinza é a árvore que fica acima de uma caverna, no cenário descrito pelo dramaturgo. Essa caverna será a saída para um novo mundo, para a migração dos habitantes que deixaram Minas Gerais e rumaram para uma nova vida de prosperidade, no interior de São Paulo. A árvore acenava com a nova vida através da fuga pela caverna. Esse símbolo de prosperidade em cima da caverna, era uma indicação no cenário de que aquela era a saída de Gabriel para um novo lugar, onde as famílias poderiam crescer. O símbolo, no alto da entrada da caverna, também revela o aspecto de ascensão vertical daquela sociedade. Gabriel comandaria, por aquele caminho, o crescimento daquele povo em São Paulo, investindo no café e melhorando financeiramente, afirmando essa premonição de prosperidade indicada pela árvore, que mostrava o caminho, o que se confirmou na peça a seguir.

**A moratória** apresenta a jabuticabeira, cheia de flores brancas, que simboliza a fartura dos bons tempos na fazenda. O símbolo da jabuticabeira indica boa sorte. Ter uma jabuticabeira no quintal traz sorte e felicidade. Esses eram os tempos de fartura na casa de Joaquim. Com a perda da fazenda e a mudança para a cidade, em seguida, transforma-se em galho seco, símbolo da decadência que se instaura na família do coronel Joaquim. Este, por sua vez, tenta, através da memória, salvaguardar o prestígio da terra contra o processo histórico do qual é vítima, protegendo as raízes da sua árvore genealógica, transmitindo aos seus filhos essa forma de culto ao que um dia foram.

Essa peça apresenta dois planos de tempo, sendo que, no plano atual, o passado está presente através do galho de árvore preso junto à parede da sala da família, enquanto a mesma se recusa a acreditar na vida miserável que leva agora, quando foi obrigada a deixar o campo e viver na cidade.

Como afirma Arantes (2008), "em **A moratória** há uma ruralidade sendo perdida. Os personagens estão desenraizando-se" (ARANTES, 2008, p. 96). Esse processo de desenraizamento é muito doloroso para Joaquim, aquele que mais sofre com o futuro que percebe perdido. E o estudioso completa:

Ao fim, resta-lhes levar os objetos do espaço rural para o urbano, tal como o galho de jabuticabeira que, mesmo secando na parede da sala, serve como referencial para aliviar a sensação de perda e, assim, garantir a continuidade do tempo/espaço, não deixando emergir as agruras da ruptura (ARANTES, 2008, p. 96).

A peça **O telescópio** é, simbolicamente, a árvore que cresce apresentando a genealogia do ciclo. "Quase todas as peças têm seu brotar no tronco de **O telescópio**" (GUIDARINI, 1992, p. 58). Por ser a primeira peça na ordem de criação, possui a semente das demais peças a serem escritas.

A árvore genealógica do ciclo apresenta os descendentes de Marta e Sebastião, em seguida à descendência de Gabriel. Nela, encontramos cinco filhos que disputam as terras dos pais que ainda estão vivos. Essa árvore genealógica é *costurada* pelo dramaturgo com a presença da simbologia. Em um grande parágrafo, Anatol Rosenfeld aborda o enredo entrelaçado da peça, as relações idealizadas por Andrade para que o ciclo se interligasse. Nessa peça está contido o texto que faz as vinculações entre todas as peças, tornando-se, de acordo com o teórico, "o elo de ligação e encruzilhada do ciclo", revelando a árvore genealógica que se construiu:

## A ÁRVORE

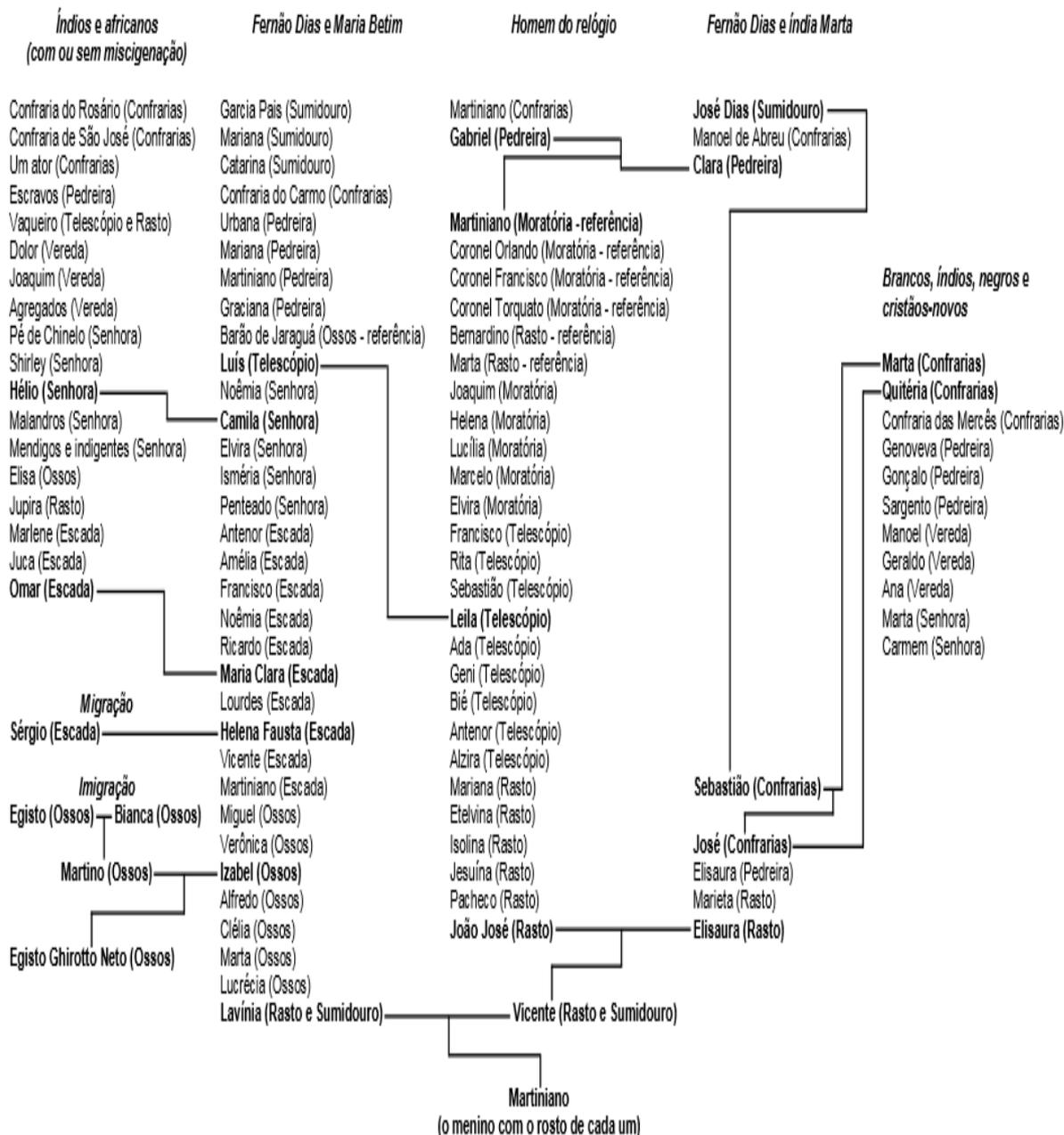


Imagem 6: a árvore genealógica do ciclo<sup>41</sup>

Em **Veredas da salvação**, as árvores estão por toda a volta do cenário e recriam um novo Éden proposto por Joaquim, único que sabe ler e domina os demais, por ser o detentor do conhecimento bíblico. Nesse caso, as árvores ajudam a dar um clima ainda mais fechado e sombrio ao terror imposto por Joaquim, dizendo ser da parte de Deus.

<sup>41</sup> Imagem retirada do livro **Marta, a árvore e o relógio**, de Jorge Andrade (2008).

De acordo com Elizabeth Azevedo (2014), na peça em questão,

a presença das árvores é sempre ameaçadora; o mundo é para eles perigoso e cruel. Sabe-se depois que o pai de Joaquim morreu durante uma derrubada, esmagado por uma árvore. Ao final, na chegada das forças policiais, as árvores são a proteção perfeita para os soldados. O grupo de agregados vive sob o peso do mundo, expresso cenicamente pela presença sufocante das árvores (AZEVEDO, 2014, p. 113).

**Senhora na Boca do Lixo** apenas cita o bordão de Marta no ciclo, que é não ter tido, nem em criança, uma árvore onde pudesse repousar. Mas apresenta a árvore genealógica de Noêmia, aristocrata decadente, descendente de Garcia Pais e Fernão Dias, elementos de ligação com as peças finais.

Na peça **A escada**, o drama dos velhos Antenor e Amélia movimenta a peça inteira, porque eles não têm onde morar, e passam temporadas na casa dos vários filhos, que não se conformam de terem perdido a fazenda, os bens e viver em apartamentos, sem saber o que fazer com os velhos. Novamente, um dos filhos de Antenor, Francisco, relembra a sua árvore genealógica, dizendo ser descendente de Fernão Dias. A escada se assemelha aos troncos interligados de uma enorme árvore por onde circulam os idosos, sem ter um lugar definido.

**Os ossos do barão** apresenta duas perspectivas da árvore. A árvore enquanto objeto de trabalho, os cafezais e os pés de algodão, que enriqueceram os italianos, e a árvore pretendida por Egisto Ghirotto, que é a árvore genealógica do Barão. Assim, o italiano decidiu armar um plano para unir seu filho, Martino, à neta do Barão de Jaraguá, Isabel. A comicidade da peça revela, em seus meandros, que somente dinheiro não era suficiente, fazia-se necessário ter um nome importante na sociedade paulistana da época. Era necessária a junção das árvores. Portanto, havia duas árvores distintas que se unem enquanto símbolo: a árvore da vida, que poderíamos chamar de árvore genealógica e a árvore propriamente dita, enquanto planta, que possibilitou o trabalho, logo, o enriquecimento do italiano.

Essa peça de Jorge Andrade representa o encontro de duas famílias, os imigrantes e os nacionais. Se a família de Egisto significa ascensão econômica, a família de Miguel de Taques, que chega para uma visita, simboliza a decadência das tradicionais famílias paulistanas (ARANTES, 2008, p. 100).

De acordo com Arantes, para Miguel, é interessante a união da filha, pois é necessário manter as aparências daquela imagem familiar ostentadora, e ainda ter de volta os bens que foram seus e agora são do italiano.

O imigrante deseja não apenas o reconhecimento de sua riqueza, mas ser aceito socialmente, sem abrir mão de seus hábitos. O ex-aristocrata, desejoso de manter a pompa, mesmo sem capital para isso, enxerga na aproximação a possibilidade de recuperar os objetos de seus antepassados (ARANTES, 2008, p. 103 e 104).

A mistura dessas raízes diferentes é parte fundamental da construção da nacionalidade brasileira. O português e o índio, que formaram o brasileiro, agora se unem a outro componente imigrante, para dar origem à parte do nosso povo.

Em **Rasto atrás** e **O sumidouro**, apresenta-se a personagem Vicente, *alterego* de Jorge Andrade, que retoma questões familiares, discutindo a função do dramaturgo, o metateatro e o retorno da personagem fundacional Fernão Dias, tronco da árvore genealógica proposta pelo autor. Com essas reflexões, e o auxílio de outros símbolos além da árvore, Andrade fecha o seu ciclo.

Na última peça, os galhos de árvore abraçam os delírios de Fernão Dias, que reconhece neles sua casa e seu túmulo.

Analisando a árvore genealógica, temos constante o ciclo de morte e nascimento para que a família se perpetue e para que haja, de certa maneira, uma renovação. Bachelard, em **A água e os sonhos**(2013), revela outros aspectos desse símbolo, avaliando esse constante renascimento através da perspectiva da sombra, dizendo que

todo dia a árvore produz e abandona uma sombra do mesmo modo que todo ano ela produz e abandona uma folhagem. "Eu imaginava que cada sombra, à medida que o sol descia mais baixo, sempre mais baixo, separava-se pesarosamente do tronco que lhe dera nascimento e era absorvida pelo regato, enquanto outras sombras nasciam a cada instante das árvores, tomando o lugar de suas primogênicas defuntas (BACHELARD, 2013, p.280).

As sombras das árvores estão vivas. Só morrem quando deixam a árvore ao anoitecer, porque assim que o sol nasce, tornam-se vivas novamente, ganhando movimento. Percebemos, assim, a estreita ligação entre a vida e a morte através do símbolo da árvore e sua sombra:ela possui vida

durante o dia, mas morre à noite, a fim de confirmar que a árvore é um elemento representativo do ciclo vital. Intimamente ligado à ideia da árvore genealógica, onde um morre e outro nasce e as famílias se formam e a história se perpetua no tempo.

Para compreender a proximidade da árvore com o mundo dos mortos, precisa-se entender o trecho em que Bachelard cita Jung, inclusive, revelando ser a árvore um símbolo maternal:

Para bem interpretar o Todtenbaum, a árvore de morto, é necessário lembrar, com C. G. Jung, que a árvore é antes de tudo um símbolo maternal; como a água é também um símbolo maternal, pode-se perceber no Todtenbaum uma estranha imagem do encaixe dos germes. Colocando o morto no seio da árvore, confiando a árvore ao seio das águas, duplicam-se de certa forma os poderes maternais, vive-se duplamente esse mito do sepultamento pelo qual se imagina, diz-nos C. G. Jung, que "o morto é devolvido à mãe para ser reparado". A morte nas águas será para esse devaneio a mais maternal das mortes. O desejo do homem, diz Jung alhures, " é que as sombrias águas da morte se transformem nas águas da vida, que a morte e o seu frio abraço sejam o regaço materno, exatamente como o mar, embora tragando o sol, torna a pari-lo nas suas profundidades... Nunca a Vida conseguiu acreditar na Morte! (BACHELARD, 2013, p.75).

Novamente, a árvore maternal faz-nos lembrar dos meninos perdidos, de **Peter Pan**, que se abrigavam na árvore, sua casa:

A casa consistia numa sala bem grande, como deveriam ser todas as casas que se prezam. E no chão, que os meninos podiam cavar quando desejavam pescar, cresciam robustos cogumelos de uma cor maravilhosa que serviam de banco. Uma árvore do Nunca tentava crescer no centro da sala, mas toda manhã eles serravam o tronco, nivelando-o com o chão. Na hora do chá o tronco sempre media uns sessenta centímetros, e então os meninos punham sobre ele uma porta, obtendo assim uma mesa. Depois de tirar a mesa, serravam novamente o tronco e ficavam com mais espaço para brincar. Tinham também uma enorme lareira, que estava praticamente em qualquer lugar onde resolvessem acende-la (BARRIE, 1988, p. 67).

Jorge Andrade trabalha esse símbolo no seu ciclo de peças, com essa ideia de espiral e, de acordo com Anatol Rosenfeld (1996), a árvore faz parte desse contexto, pois suas raízes sugerem o fenecimento e a ressurreição, com os antepassados e as gerações futuras, algo de que tentam por vezes, libertar-se. Da mesma forma, acontece com a árvore de James Cameron, a árvore das almas, que mantém a presença dos antepassados de forma viva e sentida pela geração atual dos Navi's. Acontece que não se pode libertar de algo que faz parte de si.

Vicente, personagem de **Rasto atrás** e **O sumidouro**, e Fernão Dias, também personagem da última peça do ciclo, falam sobre os "cipós enrolados nos pescoços como colares. Impotentes, sem movimentos, paralisados pelo curare que não sabem de onde vem" (p.119). Esse cipó que se desprende da árvore os prende a essa história, sem escapatória. Ficam presos nesse eterno nascer, viver, fenecer e renascer, com as mesmas falhas do homem, os mesmos problemas enfrentados, a mesma luta para fazer a história, presos nesse arquétipo, como diria Jung, de verticalidade, sempre com esse anseio, esse sonho de elevar-se, de libertar-se das suas próprias raízes e alcançar a elevação.

Para Bachelard, o que pode ser ilustrado por Jorge Andrade, a vida está presente nessa árvore:

Viver como uma árvore! Que crescimento! Que profundidade! Que retidão! Que verdade! No mesmo instante, dentro de nós, sentimos as raízes trabalharem, sentimos que o passado não está morto, que temos algo a fazer, hoje, em nossa vida obscura, em nossa vida subterrânea, em nossa vida solitária, em nossa vida aérea. A árvore está em toda a parte ao mesmo tempo. A velha raiz – na imaginação não existem raízes jovens – vai produzir uma flor nova. A imaginação é uma árvore. Tem as virtudes integrantes da árvore. É raiz e ramagem. Vive entre a terra e o céu. Vive na terra e no vento. A árvore imaginada é insensivelmente a árvore cosmológica, a árvore que resume um universo, que faz um universo (BACHELARD, 2013, p. 230).



Imagem 7: A árvore como elemento de ligação entre céu e terra<sup>42</sup>

De acordo com o **Dicionário de simbologia**, de Manfred Lurker (1997), "a árvore possui traços simbólicos múltiplos que se entrecruzam: local sagrado, árvore cósmica, árvore da vida, árvore da sabedoria" (p. 54). Ainda conforme o dicionário, "o protótipo da árvore encontra-se no centro do universo e une céu e terra" (p.54). Segundo alguns mitos da África, Sibéria e Austrália, o homem teria surgido de uma árvore. Existem várias indicações bíblicas sobre o Paraíso e a Árvore da Vida, que estaria ao lado da Árvore do Conhecimento. Também no budismo, encontramos Buda, que teve a sua iluminação sob uma árvore. Com o passar do tempo, a vida vai nos trazendo o conhecimento das coisas, vamos ficando sábios à medida que envelhecemos. Em geral, quanto mais vivemos, mais conhecimento determos e mais sábios somos. Essa é a relação de proximidade das árvores. Essa é a explicação para estarem uma ao lado da outra. O conhecimento depende da vida, das experiências que a vida nos dá, para que ao final dela, alcancemos a iluminação, ou a sabedoria. "Na alquimia, a árvore, como *arbol philosophica*, desempenha um papel, sendo comparável a Mercúrio, enquanto etapa preliminar do *grande mistério*. A perfeição buscada valia como fruto da árvore imortal (*fructus arboris immortalis*)" (p.55). A árvore também é um símbolo da liberdade. A árvore das almas, de **Avatar**, foi capaz de libertar Jake Sully do seu corpo de paraplégico para fazê-lo inteiramente um Navi, ligando-o para sempre ao seu avatar. Através da árvore, passado, presente e futuro estão interligados, sugerindo que todos somos únicos, na história que construímos. O passado está presente em nós, que ainda estaremos presentes no futuro dos nossos descendentes.

---

<sup>42</sup> Imagem retirada do site Psiqueobjetiva: <https://psiqueobjetiva.wordpress.com/2010/05/27/a-arvore-como-simbolo-e-a-dimensao-vertical-da-existencia/>



Imagem 8: A árvore das almas<sup>43</sup>

Outra árvore bem significativa, em obra literária atual, adaptada pela HBO como uma série de TV, é a saga **Game of thrones**, de George R. R. Martin. São as *árvores coração*, ou Godswood. Elas representam os represeiros, árvores com folhas de cinco pontas, com seiva vermelha e casca do caule branca. Os filhos da floresta esculpam a face dos seus deuses no caule dos represeiros, a fim de simbolizar vigilância e proteção constante dos seus deuses antigos. Os videntes verdes conseguem enxergar através dos olhos dos represeiros, mesmo os mais distantes, visualizando todos os fatos presenciados pela árvore, mesmo os do passado.

A *árvore coração* foi plantada nos bosques sagrados, locais de oração e de adoração aos deuses antigos. Era a árvore mais importante do bosque. A fé antiga afirmava que era impossível mentir na frente de um represeiro. Por isso, em frente a ele, eram realizados os casamentos, tendo a árvore coração como testemunha desse momento importante,<sup>44</sup>.

Nessa mesma saga, também encontramos uma imensa árvore genealógica contendo várias casas, que vão disputar o trono de Westeros,

<sup>43</sup> Imagem retirada do site <https://anjodepreto56.wordpress.com/tag/arvores/>

<sup>44</sup> Mais informações no site: <http://tabernadomochileirojedi.com/game-of-thrones-o-que-sao-as-arvores-coracao-na-saga-literaria/>

como a dos Stark, dos Tully, dos Tyrell, dos Greyjoy, dos Targaryen, dos Arryn, dos Lannister e, por fim, dos Baratheon,<sup>45</sup>.

Observamos que a árvore é um elemento muito utilizado desde a literatura mais antiga, até a literatura atual. Segundo o **Dicionário de símbolos**, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1990), o tema da árvore, por si mesmo, já é muito rico e se poderia escrever um livro inteiro sobre ele. Eliade traz sete interpretações principais, todas elas relacionadas com o "cosmo vivo, em perpétua regeneração" (p.84). Novamente, como em **Avatar**, com a morte do corpo físico de Jake e a sua nova vida como um Omatikaya, aproximamo-nos da árvore na qual Sebastião foi enforcado: é a mesma árvore na qual Martiniano repousará, sonhará e sentir-se-á protegido, em **As confrarias**. Como símbolo da vida, ela se eleva ao céu, evocando o simbolismo da verticalidade, o "aspecto cíclico da evolução cósmica: morte e regeneração" (p. 84), ligando vida e morte. "A árvore põe igualmente em comunicação os três níveis do cosmo: o subterrâneo, através de suas raízes, sempre a explorar as profundezas onde se enterram; a superfície da terra, através de seu tronco e seus galhos inferiores; as alturas, por meio de seus galhos superiores e de seu cimo, atraídos pela luz do céu" (p.84). Ela reúne todos os elementos em si: a terra está em seu corpo, através das raízes; a água circula por seu corpo, através da seiva; o ar está presente nas suas folhas e o fogo brota da fricção de um galho ao outro. "A árvore é universalmente considerada como símbolo das relações que se estabelecem entre a terra e o céu" (p. 84). Assim sendo, possui o sentido de centro, de eixo do mundo, caminho pelo qual naturalmente ascendem aqueles que passam do mundo visível para o invisível. Algumas culturas que evocam árvores de grande frondosidade acreditam que deuses, espíritos e almas se valem do caminho da árvore do mundo para transitar entre o céu e a terra. Como Eywa, de James Cameron que, através da árvore das almas, liga todos os Omatikaya com seus antepassados.

Existe também a dualidade presente na árvore: a árvore da vida que se torna a árvore da sabedoria e se transforma na árvore da ciência do bem e do mal, no grande jardim do Éden. Nesse mesmo jardim, "será o instrumento da queda de Adão, como a árvore da vida será o de sua redenção, com a

---

<sup>45</sup>É interessante ver a árvore genealógica disponibilizada pela editora Leya, disponível nos anexos do trabalho, bem como a *árvore coração*.

crucificação de Jesus" (p.87).Essa árvore da vida traduz um símbolo de fertilidade, uma magia propiciatória, que vem se estabelecendo ao longo do tempo, em diferentes culturas, de acordo com os autores do dicionário.

Deus fica feliz com a criação da flora terrestre e acrescenta, sobre as árvores: "Disse-lhes mais: Eis que vos tenho dado todas as ervas que produzem semente, as quais se acham sobre a face de toda a terra, bem como todas as árvores em que há fruto que dê semente; ser-vos-ão para mantimento" (Gn. 1. 29).

Todos conhecem a história. No Éden, havia uma árvore da qual o homem e a mulher não poderiam comer: a Árvore do Conhecimento do bem e do mal. Porém, a serpente tenta convencer a mulher justamente a comer dos frutos dessa árvore. "Respondeu a mulher à serpente:Do fruto das árvores do jardim podemos comer, mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, disse Deus: Não comereis dele, nem nele tocareis, para que não morrais" (Gn 3. 2,3).

A morte à qual Deus se referia não era a morte do corpo, mas a morte espiritual. Morte da intimidade que o homem tinha com Deus no jardim, na qual homem, mulher e Deus comungavam durante as tardes em que os três passeavam pelo paraíso.

Então, vendo a mulher que aquela árvore era boa para se comer, e agradável aos olhos, e árvore desejável para dar entendimento, tomou do seu fruto, comeu, e deu a seu marido, e ele também comeu. Então foram abertos os olhos de ambos e conheceram que estavam nus; pelo que coseram folhas de figueira, e fizeram para si aventais. E, ouvindo a voz do Senhor Deus, que passeava no jardim à tardinha, esconderam-se o homem e sua mulher da presença do Senhor Deus, entre as árvores do jardim (Gn. 3.6,7 e 8).

A mulher comeu do fruto, o homem também, e ambos perderam a inocência e a confiança de Deus. Ambos foram banidos do Éden,porque nele estava a Árvore da Vida. Temendo Deus que eles comessem do fruto dessa árvore e vivessem para sempre, protegeu a árvore com seus querubins: "E havendo lançado fora o homem, pôs ao oriente do jardim do Éden os querubins, e uma espada flamejante que se envolvia por todos os lados, para guardar o caminho da árvore da vida" (Gn. 3.24).

Em outro livro importante da Bíblia, a Árvore da Vida também é citada como recompensa aos fieis que permaneceram assim até o fim da vida e como

a cura para as nações: "No meio da sua praça, e de ambos os lados do rio, estava a árvore da vida, que produz doze frutos, dando seu fruto de mês em mês; e as folhas da árvore são para a cura das nações" (Gn. 22.2).

Antes disso, presente nos evangelhos no livro de Mateus, depois no de Marcos, também temos a presença da figueira. Conta-se que Jesus vinha da cidade com fome e avistou uma figueira. Indo até ela, percebeu que só tinha folhas e nenhum fruto. Então, ele disse: "Nunca mais nasça fruto de ti. E a figueira secou instantaneamente" (Mt. 21.19).

Da mesma maneira, Jorge Andrade secou o galho da jabuticabeira, indicando a decadência da família de Joaquim.

Outra árvore muito citada na Bíblia é a videira. Jesus se diz a videira, em João: "Eu sou a videira verdadeira, e meu pai é o viticultor" (Mt.15.1). Ele continua ensinando os discípulos, dizendo: "Permaneça em mim, e eu permanecerei em vós; como a vara de si mesma não pode dar fruto, se não permanecer na videira, assim também vós, se não permanecerdes em mim" (Mt. 15.4).

Há ainda, nas prescrições bíblicas, outras passagens onde a árvore aparece como elemento da natureza. O que nos interessa é observar a árvore com o mesmo sentido usado por Jorge Andrade, no que se refere à árvore genealógica. A Bíblia apresenta a árvore genealógica de Cristo no primeiro capítulo do livro de Mateus.

Livro da genealogia de Jesus Cristo, filho de Davi, filho de Abraão. A Abraão nasceu Isaque; a Isaque nasceu Jacó; a Jacó nasceram Judá e seus irmãos; a Judá nasceram de Tamar, Farés e Zará; a Farés nasceu Esrom; a Esrom nasceu Arão; a Arão nasceu Aminadabe; a Aminadabe nasceu Nasom; a Nasom nasceu Salmom; a Salamom nasceu, de Raabe, Booz; a Booz nasceu, de Rute, Obede; a Obede nasceu Jessé; e a Jessé nasceu o rei Davi. A Davi nasceu Salomão, da que fora mulher de Urias; a Salomão nasceu Roboão; a Roboão nasceu Abias; a Abias nasceu Asa; a Asa nasceu Josafá; a Josafá nasceu Jorão; a Jorão nasceu Ozias; a Ozias nasceu Joatão; a Joatão nasceu Acaz; a Acaz nasceu Ezequias; a Ezequias nasceu Manassés; a Manassés nasceu Amom; a Amom nasceu Josias; a Josias nasceram Jeconias e seus irmãos, no templo da deportação para Babilônia. Depois da deportação para Babilônia nasceu a Jeconias, Salatiel; a Salatiel nasceu Zorobabel; a Zorobabel nasceu Abiúde; a Abiúde nasceu Eliaquim; a Eliaquim nasceu Azor; a Azor nasceu Sedoque; a Sedoque nasceu Aquim; a Aquim nasceu Eliúde; a Eliúde nasceu Eleazar; a Eleazar nasceu Matã; a Matã nasceu Jacó; e a Jacó nasceu José, marido de Maria, da qual nasceu Jesus, que se chama Cristo. De sorte que todas as gerações, desde Abraão até Davi, são catorze gerações; e desde Davi até a deportação para a Babilônia, catorze gerações; e desde a deportação para a Babilônia até o Cristo, catorze gerações (Mt. 1 a 17).

Assim como a árvore de Jorge Andrade tem seu início em Fernão Dias e o seu término em Martiniano, que é o menino com o rosto de todos, a árvore genealógica bíblica tem seu início em Abraão e o seu fim em Cristo, que é considerado pelos cristãos, o Messias. Existem algumas semelhanças nesses dois troncos genealógicos: Fernão Dias foi usado pela coroa portuguesa e não conseguiu achar as esmeraldas, teve um filho fora do seu casamento com Maria Betim, concebendo a índia Marta a José Dias.

Abraão, contam as prescrições bíblicas, não esperou pelo milagre previsto por um anjo da concepção de um filho pela sua mulher legítima, estando os dois já muito velhos. Sara, sua mulher, entregou a ele a sua criada, Agar, e esta concebeu a Ismael, filho ilegítimo de Abraão, que foi mandado para o deserto, onde quase morreu. A árvore genealógica de Abraão é bíblicamente tão numerosa que é chamado "pai de muitas nações" (Gn 17.5).

Para Jorge Andrade, Fernão Dias é uma representação de pai da nação brasileira e José Dias, mameluco, é o início da nacionalidade brasileira. Criase, assim, a representação dramática da nacionalidade brasileira, bem como fez José de Alencar em **O guarani** e em **Iracema**. Neste caso, a miscigenação ocorre através de Marta, a índia (mãe) e de Fernão Dias, o branco (pai).

Havia uma nova esperança nos reis magos, com o nascimento de Cristo. Havia uma promessa, uma profecia lançada, vários anos antes, por Isaías, sobre a vinda do Messias. Martiniano também nasce com a promessa de ter uma outra visão de mundo, a partir do olhar do pai, daquela compreensão paterna que Vicente não teve. Com a esperança de um mundo melhor, proposto pelas peças escritas pelo pai, que se preocupa e pensa em como vai sustentar a família com as peças de teatro que escreve. Assim como a função de Cristo na Bíblia é a de transformação e salvação do mundo, Martiniano possui a mesma função perante o criador, Jorge Andrade. Ele pretende mudar o olhar da sociedade para com os marginalizados, a fim de transformar a sociedade em que vive, para a salvação e criação de um mundo melhor e menos desigual.

De acordo com Tácia Oliveira Souza, 2008, a árvore do dramaturgo é

uma memória de raiz longa, na qual família, raça, sociedade e civilização ressurgem intempestivamente, sempre voltando à tona em jorros temporais que quebram a cronologia dos acontecimentos. A árvore andradiana é, mais do que

tudo, um templo, uma vez que símbolo de um tempo mítico que insiste em atuar sobre o presente do autor (SOUZA, 2008, p.34).

A árvore genealógica e a questão temporal estão intimamente ligados pelo tema da família, elemento chave do ciclo andradino através da memória. Esse aspecto memorialístico familiar é trabalhado pela questão da tradição. Como ressalta Arantes (2008), assim o dramaturgo "quer entender o tema família - mundo de memória - mediante a ideia de herança e tradição, portanto, perceber o que existe de permanência entre passado e presente" (ARANTES, 2008, p. 84 e 85), e completa: "Em Jorge Andrade, a família brasileira conflita com a crescente aceleração do mundo urbano e com a produção da vida, conduzida por máquinas e por um projeto industrializador vencedor do pós-1930"(ARANTES, 2008, p. 114).

Essas famílias que vão formando a genealogia de Vicente, *alterego* de Jorge Andrade, lidam com as mesmas mudanças históricas pelas quais o dramaturgo passou. Ele utiliza a memória para construir as suas cenas: "Há muito tempo não sei o que é realidade ou ficção em minha vida" (ANDRADE, 2009, p. 84).

O principal objetivo com esse curto estudo é mostrar que os ideais de árvore levantados por Jorge Andrade estão interligados ao símbolo do relógio, ao tempo, que percorre as famílias brasileiras, que inevitavelmente vão enterrando os seus mortos ou deixando-os insepultos, com objetivos bem definidos pelas muitas Martas que revelam a força da mulher brasileira. Essa que ainda luta contra o patriarcalismo e contra o machismo, dos quais ainda sofre sujeição, crítica e desigualdade na nossa sociedade, ao longo de toda a sua história.

### **2.1.3 O relógio**

"A História não se fecha no passado, mas só tem sentido se atua sobre o presente" (ANDRADE, 2009, p.12). Essa história compreende os tempos

passado, presente e futuro; debruça-se sobre o passado, a fim de não cometer os mesmos erros no presente, tão pouco no futuro.

O relógio foi um instrumento inventado pelo homem para fazer a marcação da passagem do tempo. O primeiro relógio provavelmente foi o de sol, que usava a medição da sombra de um gnômon para marcar a hora do dia.

Os egípcios e babilônicos se utilizavam de um relógio de água, a clepsidra, no século XVI a. C. . O relógio mais conhecido de areia foi a ampulheta, para medir certa quantidade de tempo. Valia-se da passagem da areia, de um para outro ambiente.

O relógio é considerado um símbolo do tempo, por conseguir medi-lo com precisão.

Paul Ricoeur afirma que "o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo: em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal" (RICOEUR, 1994, p. 15).

A representação mais comum do tempo é uma roda que utiliza o movimento circular, fechando um ciclo a partir de um indicador que se movimenta da esquerda para a direita. O centro é a parte imóvel, que assim permanece para que sejam possíveis todos os demais movimentos do universo. Nesta roda, existe a oposição entre finitude e eternidade.

No relógio, estão contidos todos os símbolos do eterno e do infinito, da finitude e da efemeridade do universo, que se traduzem em uma narrativa.

Conforme os gregos, o deus Cronos seria o devorador, o pai que come os próprios filhos. Devora o tempo, as horas, os bons momentos, os maus momentos, nada escapa dele. Estamos todos à mercê da morte, do fim, da irreversibilidade, do não poder voltar atrás no tempo, do fim de todas as coisas.

Táscia Oliveria Souza (2008) lembra os conceitos de tempo estóico, de Cronos e Aion, explorados por Deleuze, 2006, em **A lógica do sentido**. Cronos seria o tempo que compreende a existência de um presente que divide passado e futuro. Aion corresponde à forma de simultaneidade, em que passado e futuro se fundem no momento do instante. Ela explica que, para Deleuze, só Cronos compreende o presente, e que em Aion, o passado, o presente e o futuro acontecem ao mesmo tempo. Exemplificando, ela diz que, se você ama alguém, você já amou, ama e amará essa pessoa. Conforme

Souza, embora o drama andradino pareça estar em Cronos, porque há um interligamento das histórias e fatos, encadeados em um tempo transcorrido, a essência do seu drama está em Aion, "já que nada mais é do que a expressão de acontecimentos que ficaram cravados na memória do autor como instantes afetivos sem cronologia" (SOUZA, 2008, p. 35). Isto significa que o dramaturgo não estuda um tempo determinado, mas o processo de passagem do tempo, em movimento.

Essa afirmação se justifica, pois o relógio parado, sem ponteiros, compreende um tempo sem passado ou futuro definidos. Não há como medir o que passou ou o que virá, sem a presença dos ponteiros, e essa é a representação de Aion.

De acordo com Anatol Rosenfeld (1996),

o relógio parado na parede indica que os sinos dobraram. Os dois planos temporais, que no fundo repetem a mesma situação irremediável, sugerindo a estagnação e a paralisação sem futuro, ilustram na própria estrutura simultânea (o tempo especializado) o fulcro do tema: o tempo parado, a moratória e a sua inutilidade (ROSENFELD, 1996, p. 118).

O tempo suspenso indica a falta de responsabilidade com o passado ou com o futuro, já que o tempo está estagnado. Essa estagnação serve para Jorge Andrade nos levar à reflexão. É o tempo suspenso quando se está no teatro, quando se para, a fim de refletir sobre o passado e sobre o futuro. É o momento do agora que está chamando urgentemente o público para a reflexão do nosso passado histórico, do passado pessoal, e do passado coletivo, reavaliando as posições tomadas, como em **Rasto atrás**; as mentiras contadas, como em **O sumidouro**; quem foi herói e quem foi bandido, nesse cenário histórico, como em **As confrarias**. O tempo parado no ar é uma oportunidade, entre poucas, para autoavaliar-se enquanto criador da própria história, domador do próprio destino:

O símbolo do relógio, irreduzível a definições e conceitos unívocos justamente por ser símbolo, refere-se tanto à temática como aos processos dramáticos do ciclo. O relógio parado ou quebrado alude ao tempo estagnado da decadência, à indolência e incapacidade de ação, a uma relação distorcida para com a realidade. De acordo com isso, Mariana, avó de Vicente em **Rasto atrás**, mulher ativa, realista e vital, adversária dos homens sonhadores e marginais que, acompanhados do som da flauta, se refugiam na caça a luas e *unicórnios*, exclama com veemência: "Dá corda ao relógio. Não gosto de relógio parado (ROSENFELD, 1996, p. 119).

O relógio aparece na primeira peça do ciclo, **As confrarias**, sendo carregado por Martiniano, com "o mostrador de um relógio que o avô comprou de um bandeirante" (ANDRADE, 2008, p. 70) .

Em **Pedreira das almas**, um relógio de parede é carregado por um escravo, a pedido de Clara.

**A moratória** apresenta, como seu primeiro símbolo, o relógio, o que faz sentido, já que a peça joga com os dois planos temporais: passado e presente. Nessa peça, o artefato é um presente de família.

Em **O telescópio**, o relógio é apresentado como aquele que foi de Gabriel e agora é de Francisco mas, por estar quebrado, foi parar na cocheira.

**Senhora na Boca do Lixo** apresenta a falta do símbolo, através do questionamento de Noêmia, acerca do relógio sem ponteiros da parede, ao carcereiro. Interessante observar, nessa peça, é que a marcação do tempo, para a personagem Marta, dava-se pelo apito dos trens, e não pelo objeto em si, revelando a disparidade entre as classes sociais.

**A escada** apresenta-o apenas no seu final, quando Antenor, a caminho do instituto, tira o seu relógio do bolso, indicando o término do tempo que passou ao lado dos filhos, revelando que o seu tempo, a partir do fechar das cortinas, acabou.

Em **Os ossos do barão**, temos a ausência do elemento sendo notada pela personagem Verônica, que não vê o relógio do barão. Em seguida, descobrimos que Marta, uma tia, fora quem o vendera, juntamente com os quadros do barão, sendo que o artefato fora o primeiro objeto a ser vendido. Ou seja, aquele tempo já visto, não precisava e nem podia mais ser acompanhado.

Na peça **Rasto atrás**, o relógio aparece na fala de Mariana, que diz: "João José! Dá corda no relógio. Não gosto de relógio parado" (ANDRADE, 2008, 484) o que repete na página 497. Vicente também lembra da casa da fazenda que tinha um relógio bem em frente à janela da sala. E Mariana diz que João José "só olhou naquele relógio antes de sair p'ra caçar" (ANDRADE, 2008, p. 515). O menino Vicente gostava de olhar as imagens refletidas no vidro do relógio, como as árvores grandes que existiam no pomar de casa. Acompanhava, através desse reflexo, o crescimento delas: "era como se fosse

uma bola de cristal onde eu pudesse ver tudo. Um espelho que era só meu, que refletia o que eu desejasse" (ANDRADE, 2008, p. 508). Tásia Oliveira Souza, afirma que

Vicente olha o relógio, símbolo do tempo, e num repente se vê aprisionado nele, observando o avesso do mundo em que vive. As imagens da bola de cristal e do espelho mágico que reflete apenas o que se deseja ver são metáforas de uma obra que busca, incansavelmente, o reflexo do passado de modo a transformar a realidade presente. Simultaneamente, entretanto, é preciso superar esse passado, libertar-se de seu domínio, fluir pelo tempo como a imagem que atravessa o vidro (SOUZA, 2008, p.31).

A percepção do tempo e a representação do mesmo, nas peças, podem ser visualizadas pelo relógio sem ponteiros, indicando a marcação de tempo variada. A primeira peça a ser escrita seria **O telescópio**, que carregaria a semente de todas as outras e, a partir dela, desenvolveram-se as demais. Porém, a peça em questão é somente a quarta peça do ciclo, revelando, assim, a liberdade temporal que o relógio parado permite ao dramaturgo. Não se trata de trabalho com um tempo vital e contínuo, mas com um tempo descontrolado, humanamente falando.

O tempo parado, refletido a partir do relógio sem ponteiros, indica também o passado que foi e o desejo do passado que deveria ter sido. Fazendo referência ao conselho que Arthur Miller deu ao dramaturgo, dizendo, "Volte para o seu país e procure descobrir porque os homens são o que são e não o que gostariam de ser, e escreva sobre a diferença" (ANDRADE, 2009, p.10), o dramaturgo constata e revela, através da personagem Vicente, que os homens são o reflexo do passado que viveram. Já que não podem modificar o passado, muitas vezes se tornam prisioneiros dele. Além de serem fruto de suas raízes, do seu meio, muitas vezes, não têm a força suficiente para abandonar tudo e seguir um rumo diferente, como Mariana, em **Pedreira das almas**. Ela, a princípio, queria uma vida nova ao lado de sua família, longe de Pedreira, porém, a morte prematura do irmão e a morte da mãe, que ficou segurando o corpo em putrefação do próprio filho, por não ter onde enterrá-lo e não poder sair da cidade, quebrou os sonhos da jovem, que acabou abandonando a utopia de ser feliz com Gabriel em outra cidade. Ela ficou presa ao passado.

Jorge Andrade desenvolve uma linha temporal que começa em 1792 e segue por 1842, depois 1929/1932, 1930, de 1957 a 1963, aprofunda 1960, avança para 1962, depois 1963, volta para 1922 até 1965, e retrocede para o século XVII. À exceção da última peça, o ciclo progride em direção ao futuro, mas retorna continuamente ao passado para por em xeque as afirmações e as certezas da história. Essas mudanças temporais vão em busca da identidade pretendida, para contribuir com a compreensão de nossa origem, que remete invariavelmente ao homem brasileiro, às mudanças vividas por ele e pelo seu núcleo familiar. Como bem explica ARANTES (2008),

o tempo sempre foi uma preocupação da história... as primeiras noções de história introduzem-na como uma sucessão de fatos na temporalidade. Mas o tempo também é objeto de outras áreas do conhecimento. No presente caso, a dramaturgia de Jorge Andrade pode oferecer detalhes sobre as transformações sofridas por essa *família procurada*, por esse *coração coletivo*, ao longo do tempo (ARANTES, 2008, p. 87).

A grande visibilidade do tempo, no ciclo, ocorre a partir da reinvenção desse tempo, através da memória. De acordo com o estudioso, "o presente e o passado estão impregnados de agora, estão grudados nos momentos, nas pessoas e em suas memórias. As dores do passado, como ele diz, estão grudadas nas coisas e pessoas do presente" (ARANTES, 2008, p. 39).

Como já falamos anteriormente, há uma relação evidente entre a memória individual e a coletiva, para a qual ela migra, muito bem desenvolvida pelo dramaturgo. Essa história coletiva se apropria das muitas leituras de Jorge Andrade e o seu acompanhamento do trabalho de importantes nomes brasileiros, como Gilberto Freyre que, com a sua visão de sociólogo, analisa a vida do engenho e a sua crise, que começa ainda no período colonial, marcando já o conceito de família patriarcal, com o qual Jorge Andrade estabelece diálogo. O historiador Sérgio Buarque de Holanda foi admirado e visitado, por vezes, pelo dramaturgo, que acabou incorporando alguns de seus conceitos acerca da família patriarcal do Brasil; e Caio Prado Júnior, que contribuiu para a consolidação desse conhecimento sobre o ambiente familiar e sobre os valores culturais presentes na casa grande.

A fim de trabalhar, não só a questão da família brasileira, como também reinterpretar passagens históricas, que poderiam ser aproveitadas para o

momento dos anos 1970, como o fizeram Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, por exemplo, em **Arena conta Zumbi** e **Arena conta Tiradentes**, Andrade recupera episódios do passado coletivo do país, inserindo-os em histórias tiradas de suas personagens que são, no entanto, sempre *típicas* de um determinado momento e de um certo processo social.

Conforme Arantes (2008), com esses conhecimentos, Jorge Andrade pode explorar o tema da família brasileira, revelando seus traços e mudanças, ao longo dos tempos, trabalhando a passagem do antigo modelo familiar rural patriarcal para o novo modelo familiar urbanizado e o modo pelo qual essas mesmas famílias lidavam com as questões de memória e valores da tradição.

Essas questões temporais do dramaturgo se devem ao fato de que ele acreditava que os problemas que se enfrentavam no presente tinham origem no passado. O seu objetivo era desenvolver uma dramaturgia que refletisse o homem brasileiro. Para tanto, era necessário um retorno ao passado, a fim de compreender melhor o que aconteceu e perceber a camada social que não tinha voz, os "sem rosto", referidos por Guidarini (1992). A proposta do ciclo que Andrade desenvolveu era mostrar esses anônimos.

Para Gabriela Über, percebe-se a utilização do relógio como

a alusão ao tempo, e o que faz este estar estagnado ou mudando é representado pelo próprio relógio: em peças onde as famílias não evoluem, onde os personagens não conseguem perceber as mudanças do meio e ficam presos ao passado, o relógio aparece sem ponteiros, parado (ÜBER, ANO, p. 55).

Essa identificação acontece somente quando a família se vê perdida no tempo, quando ela perde a identificação com o presente, ainda vivendo sob o signo do passado.

Quando a família ou alguma personagem muda, a utilização do relógio também se transforma:

Ao contrário, quando há alguma mudança inevitável ou escolhida pelos personagens, o relógio aparece com ponteiros e alguém dá corda nele, para que não pare. O relógio estagnado ou em movimento pode marcar a diferença entre os personagens que vivem fora da realidade, alienados, que se preocupam com problemas abstratos, e aqueles que apresentam um senso prático, que se preocupam com problemas concretos. Por fim, o relógio pode representar a própria ruptura, o processo de mudança (ÜBER, ANO, p. 55).

A personagem Vicente, em **Rasto atrás**, une dois símbolos: a árvore e o relógio, para representar a passagem do tempo, como afirma Souza:

Vicente imita o ciclo de vida de uma planta diante do relógio. José também o faz, diante de sua própria sombra, evidenciando a importância da árvore como símbolo do tempo cíclico - tudo nasce, cresce, envelhece e morre, para depois tornar a nascer - e do enraizamento da memória, arraigadamente presente na obra andradiana (SOUZA, 2008, p. 34).

Essa visão de ciclo de vida, presente no conjunto de dez peças, justifica o relógio sem ponteiros e o símbolo da árvore que, através das sementes, renova-se e renasce.

Elizabeth Azevedo (2014) traz a visão a respeito do tempo, citando, em seu livro, José Carlos Nazário, que no seu estudo **Tempo e memória no teatro de Jorge Andrade: Uma leitura de Rasto atrás**,

identifica a manipulação do tempo, capaz de criar diferentes níveis de percepção: o tempo psicológico, o tempo cronológico e as consequências formais que essa prática implica: Nesse sentido [de ser o tempo psicológico o que determina a peça], é que tempo e memória juntos conferem à obra andradina o tom narrativo mencionado anteriormente. Através da subjetividade, que propicia a busca, é possível observar no teatro de Jorge Andrade um certo caráter épico (NAZÁRIO, apud AZEVEDO, 2014, p. 21).

Acerca desse tempo cronológico e psicológico, não podemos deixar de citar a peça que melhor utilizou esse recurso, que foi **Vestido de noiva**, de Nelson Rodrigues, com o auxílio de Ziembinski, que fez a montagem da obra. Azevedo (2014), inclusive afirma que Sábado Magaldi sugeriu essa leitura à Jorge Andrade, para que esse pudesse compreender como Nelson Rodrigues trabalhou com planos múltiplos em cena, a fim de melhor localizar as questões temporais e espaciais (p. 82).

Para a compreensão da forma como Jorge Andrade aborda a questão da memória, o estudioso citado por Azevedo lista três abordagens: "a relação entre história e memória, a relação entre memória e sociedade e o significado da tradição. Apenas aponta as práticas do teatro épico de Jorge, sem aprofundar-se na questão" (NAZÁRIO apud AZEVEDO, 2014, p. 21 e 22).

A autora afirma ainda que Sábado Magaldi, que acompanhou o processo criativo do dramaturgo, "informa que Jorge se manifestou enfaticamente contra

o uso da memória das personagens como recurso estético" (AZEVEDO, 2014, p. 82).

Azevedo também concorda com as afirmações de todos os teóricos já citados, quando diz que a importância do passado, para Jorge Andrade, é a explicação de o homem ser aquilo que é. Ela ressalta que

a divisão em duas épocas reforça também a comparação das reações das personagens conforme se veem em situações semelhantes mas em tempos diferentes. As marcas que os acontecimentos deixam em cada um ficam muito mais claras. A atitude que cada um toma em relação à passagem do tempo e à mudança de situação é o que determina seu sucesso ou seu fracasso. Joaquim e Marcelo são perdedores, irremediavelmente deslocados no novo mundo que lhes surge pela frente. Lucília é uma lutadora que não entregará os pontos. Helena também vence, na medida em que se resigna à nova situação (AZEVEDO, 2014, p. 83).

Novamente, essa divisão temporal reforça a ideia de conflito constante no ciclo de embate entre o novo e o velho, apesar de o dramaturgo não tomar partido nem por um, nem por outro. É claro que há uma visão saudosista por parte de algumas personagens, mas isso não quer dizer que o dramaturgo considere o passado melhor que o presente, nem que a sua dramaturgia seja feita somente de passado. Para ele, os problemas enfrentados no presente são reflexos das atitudes tomadas no passado. Um exemplo disso é o preconceito que Joaquim evidencia com o trabalho de Lucília. Em uma família patriarcal, o homem é o provedor da casa, seu dever é trazer o sustento do seu lar. Quando os tempos mudam, a família tem de sair da fazenda e ir morar na cidade, Marcelo teve de trabalhar no frigorífico, mas gasta muito em bebida; Lucília é quem começa a sustentar a família, com suas costuras, passando dias a fio a costurar. É um novo conceito de família que começa a surgir e incomoda o antigo modo de viver de Quim, que está na decadência. Justificando esse pensamento, Andrade comenta que

tudo o que há de melhor ou de pior no Brasil de hoje, nasceu no de ontem. Daí a necessidade de se localizar o passado no presente. Para isto, basta que cada um visite, de vez em quando, o seu próprio museu. Há museus consultados, assumidos... Se a vida de cada um monta um museu, é a soma de todos que se transforma em memória coletiva, em história (ANDRADE, 2009, p. 256).

Esse tempo representado pelo relógio atua como a água da clepsidra na árvore de Jorge Andrade. Um símbolo interligado com os outros três. A água

presente na árvore puxada pela raiz que perpassa o tronco, as folhas até chegar ao fruto, é o tempo e a história que percorrem as gerações. Marta anda sobre essas águas porque ela sabe onde elas irão desembocar. Ela é a sacerdotisa escolhida para contar a história desse tempo, a partir dessa água que circula pelo interior da árvore criada e regada por Jorge Andrade.

O objetivo dele, ao observar essa água, que é a divisão temporal é, antes de mais nada, " interferir no presente histórico, formando e informando leitores de textos teatrais - escritura -, mas também alcançando os palcos - cena - e, na tensão real/ficção, ao vivo, levando, ainda, o espectador, a acreditar nesse retorno ao passado" (ARANTES, 2008, p. 84) a fim de que ele possa modificar o presente para alcançar um futuro diferente, melhor, lá no fruto da árvore. Para que não nasça apenas um Martiniano, mas vários. Utilizando o palco para a mobilização da nação em prol de um futuro diferente, onde não existam diferenças sociais, entendendo que todos são iguais perante a lei e que todos merecem as mesmas oportunidades, cada um cumprindo o seu dever e fazendo a diferença em uma sociedade mais humana e igualitária.

## 2.2 Os símbolos sequentes

Existem outros símbolos, que não os principais já apresentados, mas que também aparecem dentro da obra andradina. Apresentaremos aqueles que avaliamos como os mais importantes e nomeamo-los como símbolos sequentes, já que não fazem parte do grupo de símbolos principais, ou seja, aqueles que estão no título da obra. Esses outros símbolos, que acreditamos ser mais interessantes, são os cadáveres, muito utilizados pelo autor em diferentes peças do ciclo e o trabalho, que compreende a máquina de costura e as peneiras, que mantiveram, em tempos difíceis da história, personagens importantes.

### 2.2.1 Os cadáveres

"A boca líquida do mar segreda-me que o tempo consome corpos, não ideias" (ANDRADE, 2009, p. 55). Com esta afirmação, Jorge Andrade revela seu pensamento a respeito dos seus mortos: eles precisam ter uma serventia aos vivos, aos seus ideais. Uma personagem morta no palco possui, sim, uma utilidade, foi o que ele provou com José, já em **As confrarias**.

Jorge Andrade discorre sobre a presença da morte, nas suas peças, já no início do seu livro autobiográfico, **Labirinto**: "meu teatro já era uma cerimônia fúnebre, uma libertação dos mortos, uma partida para a vida, uma busca do homem de hoje, agora revelada por Joana" (ANDRADE, 2009, p. 12),<sup>46</sup>.

Na primeira peça do ciclo, temos a presença de dois cadáveres e partes de cadáveres, dispostos dramaturgicamente. As mãos de alguns mineiros são enterradas debaixo de uma árvore. Outros mineiros aparecem e decidem vingar-se contra quem havia cortado as mãos e tirado as vidas dos companheiros: Sebastião, pai de João José, marido de Marta.

Sebastião é enforcado na mesma árvore em que estavam enterradas as mãos dos mineiros.

Já que observamos algumas semelhanças da personagem Marta com algumas representações do *tarot*, percebemos que nele também se encontra a carta do enforcado, que representa a resignação com sacrifício. Seus possíveis significados são de situação difícil e de crise.

A morte por enforcamento é uma prática antiga e tem um sentido de castigo como punição, de exposição para evitar crimes do mesmo feitio. Sebastião queria continuar trabalhando na terra para dela tirar o seu sustento, mas percebeu que os mineiros só queriam arrancar da terra o seu ouro, a sua riqueza. Então, ele resolveu lutar para que a terra permanecesse rica. A sua morte por enforcamento nos revela que, sua luta contra a extração dos minérios não deveria ser repetida por qualquer outro igual a ele.

---

<sup>46</sup> Joana, ou Irmã Joana de Jesus Crucificado, é personagem da peça **Milagre na cela**, que não está presente no ciclo estudado.

Já no tempo de Cristo, havia enforcamentos. O mais conhecido entre os enforcados, biblicamente falando, foi Judas Iscariotes, o traidor de Cristo. Aquele que vendeu seu amigo por trinta moedas de prata. Os cristãos acreditam que quem comete suicídio, não entrará no reino de Deus, porque fere a mais de um dos dez mandamentos dados por Deus.

O que justifica a questão do não sepultamento do outro cadáver, e o mais importante deles, o de João José, é que esse carrega um estigma muito grande em si: quando mulato, suicida, pobre e ator, precisa ser enterrado, mas passa dias e dias insepulto para a sua última missão: desmascarar as ordens religiosas das confrarias. Mesmo depois de morto, esse cadáver foi capaz de expor a falsidade e a mente tenebrosa de quem deveria seguir os passos de Cristo e fazer o bem.

Assim como Maria, mãe de Cristo, que carregou o corpo sem vida do filho, assim que o mesmo foi descido da cruz, Marta carregou o corpo do filho pelas estradas, a fim de revelar ao povo o jugo sob o qual estava esmagado.

Azevedo afirma, a respeito de **As confrarias**:

O tema do cadáver exposto volta a ganhar destaque. Já aparecera explicitamente em **Pedreira das almas**. Em outras peças, metamorfoseara-se em mortos-vivos, como nas três tias de **Rasto atrás**, para as quais só restaram os livros de orações e o caminho do cemitério. Marta explica a ligação entre os corpos expostos e a figura de Cristo, intensificando assim a analogia com a mensagem do mártir conscientemente sacrificado pelo bem comum, a renovar uma mensagem de fraternidade tão desvirtuada (AZEVEDO, 2014, p. 137 e 138).

Para ela, há um tom expressionista no corpo em putrefação de José e na história de Sebastião, "que estrangulava e cortava as mãos dos mineiros que invadiam as suas terras e, quando descoberto, foi enforcado e teve o cadáver exposto," (AZEVEDO, 2014, p. 138).

Jorge Andrade também explica sua ligação com o signo da morte: "Tudo o vento leva, só não leva a saudade, o remorso do pacto traído, prendendo-me para sempre ao signo da morte. Explicação primeira dos meus Martinianos expostos" (ANDRADE, 2009, p. 40 e 41) e revelando outro corpo insepulto, o de Martiniano, em **Pedreira das almas**. Ele sonha com a possibilidade de sair da cidade em busca de um novo lugar para viver com a mãe, a irmã e Gabriel, mas é morto pelos soldados de Vasconcelos, que não permitem a saída de ninguém da cidade e, principalmente, por não revelar o paradeiro de Gabriel.

Na peça em questão, era necessário expor o passado com toda a sua aversão e atrocidade, para que ele suscitasse a busca pela nova vida. Para Elisabeth Azevedo (2014),

a exposição dos cadáveres revela, por um lado, o desmascaramento da opressão política e da injustiça social e, por outro, cria um clima de horror tão forte que é capaz de influenciar os soldados e o próprio delegado Vasconcelos a ponto de desistirem da busca por Gabriel e se retirarem da cidade. Os corpos tornam-se, portanto, armas, muito bem manipuladas, aliás, por Mariana, que, ajudada pelas mulheres e secundada pelos encomendadores das almas, tão oportunamente surgidos, livra a comunidade da força policial (AZEVEDO, 2014, p. 91).

Para a estudiosa, a imagem desses corpos expostos em decomposição poderia, sim, ser descrita como uma imagem de gosto expressionista, pela força de evocação do passado em estado de putrefação.

Estabelecendo diálogo com a teoria de Azevedo, Jorge Andrade afirma: "Onde os mortos estão expostos, e os vivos, presos nas rochas, sonham com uma terra mais justa" (ANDRADE, 2009, p. 41), completa:

- Meus mortos não serão mais inúteis. Devem ajudar os vivos. Para que serve um corpo esquecido como galho de árvore ou como laje? A morte deles é crime de vocês também. Que se decomponham até aparecerem os ossos - feixes de espigas em postes; que o odor dos corpos torne insuportável a vida na cidade. É a maneira de enterrá-los onde é preciso.

Os tempos são outros: não é enterrar o que importa, servindo aos deuses; mas servir aos vivos ficando expostos (ANDRADE, 2009, p. 64).

De acordo com ela, Joaquim, quando desiste de lutar pelas suas terras, também vira um morto-vivo, "o que é, de certa forma, também um cadáver exposto" (AZEVEDO, 2014, p. 92).

A carta da morte, de acordo com o *tarot*, apresenta uma caveira que possui uma ceifa e, abaixo dela, estão as cabeças e as mãos dos ceifados. Entre eles, encontram-se plantas pequenas, que ressurgem, indicando o renascimento. Seu significado é o fim de uma vida para um novo renascimento, um novo começo.

Outros cadáveres são os dos crentes fervorosos de **Vereda da salvação**, que acreditam que subirão ao céu, após a purificação, entrando em um frenesi religioso, chegando a matar uma criança, por acreditar que ela estava tomada pelo demônio.

Então, há dois tipos de mortos, os físicos e os mortos-vivos. Os mortos físicos são aqueles cujo cadáver fica exposto em favor dos vivos, caso de José, em **As confrarias**, ou Martiniano, em **Pedreira das almas**. No caso de José, a fim de uma libertação do domínio das confrarias, no que se refere a Martiniano, a libertação do povo de Pedreira junto a Gabriel. Não esquecendo de **Vereda da salvação**, revelando os corpos dos crentes que buscavam a libertação das mazelas, através da purificação e da ascensão ao céu, por meio do frenesi religioso como um escapismo. **Os ossos do barão**, usados para chamar a atenção de seus descendentes, promoveram o encontro entre caravelas e peneiras, dando origem a uma nova miscigenação brasileira.

Os mortos vivos, como Joaquim, de **A moratória**, ou Antenor e Amélia, de **A escada**, ou até mesmo Noêmia, de **Senhora na Boca do Lixo**, vivem de um passado que já morreu. Não se sentem parte do presente onde se encontram. Estão vivos e mortos ao mesmo tempo, pois aspiram a um passado que não volta mais e não conseguem se encaixar no presente, encontrar o seu lugar nesse mundo tão diferente do seu. Esses mortos vivos estão presentes na obra com a finalidade de expor como as pessoas podem perder o seu lugar no mundo, se viverem apenas do passado. É necessário entender o presente e se adaptar a ele. Essas personagens não se adaptaram e acabaram virando coadjuvantes da própria história.

Os mortos de **Senhora na Boca do Lixo** são os indigentes e pobres que não têm nem onde dormir e vão acabar dentro do cemitério, ao abrigo dos jazigos, revelados por Marta como um refúgio. Essas pessoas que não têm importância nenhuma para o Estado e que, para eles mesmos, são mortos vivos, que perambulam pelas estradas e pela história do país.

Em **Os ossos do barão**, o cadáver do barão, ou o que restou dele, os seus ossos, é tudo aquilo que possibilita ao italiano Egisto conseguir a união entre o seu sangue trabalhador e agora rico, com o nome de muita pompa do finado barão de Jaraguá. Em uma conversa entre Martino e Izabel, questões de tradição e morte são abordadas:

Izabel: Ver o que estamos fazendo! Diga logo que quer mostrar é o dinheiro. Que com ele pensa resolver tudo. Até mesmo comprar jazigo de família. Quem compra mortos são vocês, porque abandonaram os que tinham.

Martino: *(Descontrola-se)*: E sua família os vende, porque é a única coisa que ainda produz, porque só vive ajoelhada sobre túmulos (ANDRADE, 2008, p. 432).

Para Azevedo (2014), "mantém-se o tema do cadáver insepulto, utilizado para romper a tradição imobilizadora e libertar os vivos" (AZEVEDO, 2014, p. 103), já que o italiano usa os ossos do antigo patrão como chamariz: "Afim, os ossos do barão, usados como chamariz, são expostos, ainda que indiretamente, e acabam libertando os vivos de uma tradição sufocante e inútil" (AZEVEDO, 2014, p. 103).

Em **A escada**, ainda para Elisabeth Azevedo, Antenor reclama que a morte demora muito para chegar:

"ANTENOR: É muito difícil morrer.  
AMÉLIA: Podia ser tão mais rápido!  
ANTENOR: Tenho a impressão de ter passado a vida inteira morrendo"  
(ANDRADE, 2008, p. 393).

De acordo com a estudiosa, "de certa forma, Antenor se coloca na posição de morto-vivo, cadáver insepulto" (AZEVEDO, 2014, p. 103).

Outra ausência sentida é a do avô de Vicente, em **Rasto atrás**. Naquela peça, Andrade aborda a perda de alguém que era parecido consigo, aquele que tocava flauta e não se importava com as lidas da fazenda, com quem Mariana vivia brigando para que largasse o instrumento musical e fosse para a lida do campo; aquele em quem Vicente se espelhava, que era a sua referência masculina, já que não tinha nenhuma semelhança com a figura paterna. Para Arantes(2008), "o adulto que rememora a infância procura o encontro com as *perdas*. Algumas, mesmo mortas, parecem sempre presentificadas, talvez para lembrarem ao dramaturgo a necessidade de serem despertadas, ressuscitadas" (ARANTES, 2008, p. 30). Aliás, o dramaturgo concorda com isso: "Penso que passei a vida tentando enterrar meus mortos - são tantos! - sem conseguir" (ANDRADE, 2009, p. 130).

No ciclo de Jorge Andrade, a morte não é o fim de tudo, é um começo. A morte simbólica do passado, a morte de um tipo de vida que se levava, de uma era passada, os mortos-vivos que ainda vivem de passado, a morte natural, carnal do homem, muitas vezes em função de um objetivo, a morte como forma de libertação. Principalmente essa última é a bandeira hasteada pelo autor que,

através de Marta, revelou o seu principal objetivo, já na primeira peça do ciclo, com o corpo de João José, a morte a serviço de um ideal: um novo recomeço.

### 2.2.2 O trabalho

De acordo com Jorge Amado, "o povo é mais forte do que a miséria. Impávido, resiste às provocações, vence as dificuldades. De tão difícil e cruel, a vida parece impossível e, no entanto, o povo vive, luta, ri, não se entrega" (ANDRADE, 2009, p.55).

O **Dicionário Eletrônico Barsa** conceitua *trabalho* como "atividade física ou intelectual necessária à realização de qualquer tarefa, serviço ou empreendimento". Compreende, também, *ocupação, ofício ou profissão, podendo ser assalariado ou remunerado. Tarefa para ser executada, cumprida; serviço*. Outro sinônimo é *obrigação, responsabilidade* também incluindo qualquer obra realizada. Todos esses campos de significação estão presentes no ciclo de Jorge Andrade.

A tarefa realizada pelo dramaturgo foi a criação de um ciclo de peças que buscam um processo de nacionalização do teatro. O seu trabalho foi por vezes de tecelão e alfaiate, unindo peças através de personagens e símbolos para que as dez peças pudessem se tornar uma, na sua visão.

Os ofícios revelados por ele são muitos. Primeiramente o ofício de ator; em seguida, os fazendeiros, costureiras, os meeiros, o delegado, o dramaturgo, os trabalhadores imigrantes e os desbravadores históricos a serviço da coroa portuguesa; são todos abordados na obra como um todo, mas individualmente mostrando as particularidades que cada profissão tem e os seus desafios.

O serviço prestado por Jorge Andrade à dramaturgia brasileira, com a escrita da obra **Marta, a árvore e o relógio**, é imensurável. Uma obra capaz de traduzir os sentimentos do povo, com um olhar humano para os desfavorecidos, contando uma história por parte dos perdedores, mas não somente deles, revelando os dois lados de uma mesma moeda, através das memórias de um jovem dramaturgo, como já definiu Sábato Magaldi, é uma obra única na literatura brasileira.

A responsabilidade do dramaturgo em mostrar a realidade em que vive, e não a que pretendia viver, é grande. O fardo é pesado. Viver desta dramaturgia e sustentar a família com esse ofício pouco valorizado, mais difícil ainda. Nos anos 70, já era complicado, ainda agora o é. Mas o que mais importa para ele é a sua arte engajada com o futuro, revelando o passado que explica o presente, visando a mudança futura. A responsabilidade de usar o palco como instrumento de denúncia social e arma contra a ditadura sob a qual vivíamos é levada a sério.

O trabalho é representado no ciclo por alguns símbolos que serão aqui explanados, dentre os quais, a máquina de costura de Lucília e pelas peneiras de ouro de Egisto.

### 2.2.2.1 A máquina de costura

A máquina de costura está presente em **A moratória** e seu som ecoa durante as cenas. Lucília tem a mesma personalidade lutadora de Marta, que trabalha para ultrapassar as adversidades. Ela precisa se acostumar com a nova realidade da cidade, onde a vida é mais atribulada e de onde precisa tirar o seu sustento.

Essa máquina de costura tem um sentido simbólico para o dramaturgo, porque transcende um objeto de trabalho, pois remete a um tempo familiar, em plena transição de modo de vida, que marcou a memória do mesmo, ainda criança. É o que Peacock afirma: "O que acontece na vida real repete-se na arte, na qual se faz largo uso de objetos simbólicos com o propósito de se expressar sentidos emocionais" (PEACOCK, 2011, p. 72). O emocional de Andrade criança, vendo a família passar por grandes mudanças, que causaram sofrimento, levou-o a depois de adulto, utilizar essa máquina a fim de rememorar uma época passada.

Por isso, a personagem é a única que consegue sair daquele sentimento de desilusão que cerca todas as demais personagens da trama, através do ofício de costureira, no qual obtém êxito e assim mantém a casa, através desse trabalho que é mal visto pelo pai, Joaquim. Metaforicamente, Lucília faz

o mesmo que o próprio dramaturgo: tece e costura a vida dos diferentes personagens.

Para Arantes (2008), Jorge Andrade trabalha o tema da família e suas tensões ao longo de todo o ciclo. Estão presentes, nessa família, traços de patriarcalismo, relações espúrias com escravos, bem como a ruína das famílias paulistas tradicionais. Dentre suas observações sobre a família, destaca-se o papel da mulher, que o dramaturgo não coloca como submissa, mas como parte importante da instituição e que, com o seu trabalho, sustenta os familiares. Lucília era "capaz de abrir mão dos sonhos individuais para assumir as finanças domésticas trabalhando numa máquina de costura" (ARANTES, 2008, p. 114):

- Eu também tenho um avô guardado na memória, não em um jardim de hortênsias, mas entre jabuticabeiras. Também ficou falando sozinho, enquanto desfiava pequeninos trapos que caíam da máquina de costura de minha tia. É o quadro que está sempre pendurado na minha antessala interior (ANDRADE, 2009, p. 23).

A memória do dramaturgo serviu para que, no palco, ele pudesse abordar os temas históricos com precisão, pois muito mais fácil é falar sobre o que se viveu e não sobre o que dizem os livros de história. A história vivida é transportada para o palco com a sua carga de significação e subjetividade. Por isso, consegue atingir o público tão fortemente.

As personagens construídas são obviamente diferentes das lembradas, mas essas serviram de base para cumprir com o conceito de verossimilhança, a fim de que fossem críveis. A tia costureira de Andrade deu margem à criação de Lucília, outro desdobramento da figura de Marta, no ciclo.

Essa figura feminina, encarando o trabalho, revela a mudança que ocorria na sociedade da época na qual as mulheres começaram a sair de suas casas para o mercado de trabalho, a fim de auxiliar os maridos a aumentar a renda familiar. Era um novo sistema familiar se estabelecendo, as mulheres buscando um espaço e muitas sustentando suas famílias inteiras. Essas mulheres brasileiras são representadas pela personagem de Lucília.

Neste sentido, a máquina de costura é o símbolo da liberdade da mulher. Ela revela uma outra possibilidade para a mulher que não quer apenas casar e ficar em casa, cheia de filhos, cozinhando e limpando, esperando o

marido chegar em casa. Não que elas também não façam isso. Mas poder ter uma carreira, uma profissão, carteira de trabalho, ter a oportunidade de receber aposentadoria, era uma realidade que Jorge Andrade fez questão de explorar. As mulheres começaram a buscar o seu espaço, queimando sutiãs, participando de greves e hoje, muitas delas, possuem profissões que antes eram rotuladas como masculinas.

O trabalho da mulher também faz parte da história do país. Mostrar Lucília e Camila trabalhando, sendo independentes e, no caso de Lucília, sustentando a casa, revela nova faceta da sociedade brasileira, muito bem representada nos palcos.

Essa máquina de costura que ecoa são milhares de mulheres brasileiras que trabalham em tecelagens, que criam seus filhos com o dinheiro do seu trabalho. Essa máquina representa um novo tempo na vida da mulher brasileira independente que, com a industrialização, se vê impelida a entrar no mercado de trabalho, buscando, assim, uma igualdade, tanto de direitos quanto salarial. Essa busca continua ainda nos dias atuais.

Outra representação importante de trabalho marginalizado é a do imigrante e do colono. Esses trabalhos de margem, proposta também do ciclo do dramaturgo, é o que iremos abordar em seguida.

### **2.2.2.2 As peneiras**

As peneiras de ouro são o símbolo do trabalho de Egisto e Bianca, dois italianos que chegaram ao Brasil sem nada e foram trabalhar na fazenda do barão de Jaraguá, no meio dos cafezais.

Conta a história que, depois da assinatura da Lei Áurea, pela princesa Isabel, os negros abandonaram as fazendas de café por todo o Brasil. Poucos foram os que ficaram. O governo, então, começou a fazer propaganda para a vinda de imigrantes para cá, a fim de que os mesmos trabalhassem nas fazendas e povoassem os territórios que ainda se encontravam inabitados, evitando assim, as possíveis invasões de outros povos, como os castelhanos.

Os primeiros italianos vieram trabalhar nas fazendas dos coronéis e barões de café, através de muito suor e trabalho. Com a perícia no uso das peneiras, Egisto juntou dinheiro e, com a crise do café, comprou as terras do seu antigo patrão. Nelas, o italiano plantou algodão, investiu nas tecelagens e ficou rico.

As peneiras de ouro estão na sala, como símbolo de luta dos imigrantes, que vieram com uma trouxa de roupas e fizeram fortuna nesse país, criaram os filhos e ajudaram a erguer a nação. Com a industrialização, o italiano investiu nas tecelagens, administradas pelo filho Martino, que nem desconfia dos planos do pai para o seu futuro.

De acordo com Arantes(2008),

de um lado, o imigrante que se arroga o direito de deter o poder econômico, conquistado com o trabalho, e, de outro, a herança da terra chamada para si pela decadente elite cafeeira, porém num tempo em que as relações não mais se dão no âmbito do nome ou da tradição(ARANTES, 2008, p. 118).

Quando Egisto e Miguel de Taques fecham o negócio, eles vão fazer um brinde para comemorar. O italiano decide fazer o brinde com as peneiras, que estavam na parede, ao lado dos símbolos da família do barão de Jaraguá:

Egisto: ... A le donne... Una taça de vinho. Nós, senhor Miguel, vamos fazer uma coisa muito mais simpática. Vamos brindar com as peneiras (*Tira uma peneira da parede*).

Miguel: Com as peneiras?

Egisto: Non é vero que devemos tudo a elas, senhor Miguel? A fazenda, tecelagens, fiçon... e nostra societá?(ANDRADE, 2008, p. 438).

Essa sociedade acontece graças à inteligência do italiano que arquitetou com cuidado uma forma de chamar os descendentes do barão e fazer com que Martino e Izabel se conhecessem.

A citação de Peacock, "O que acontece na vida real repete-se na arte, na qual se faz largo uso de objetos simbólicos com o propósito de se expressar sentidos emocionais" (PEACOCK, 2011, p. 72), cabe às peneiras, porque o imigrante compreende que foi o seu trabalho nos cafezais da fazenda que lhe permitiu ser o industrial em que se transformou. As peneiras, juntamente com as caravelas, uniram-se com o objetivo de reforçar a construção do país.

EGISTO: A caravela do Martim Afonso de Sousa! Inteirinha, filho!

MARTINO: Não estou querendo me casar com uma caravela.

...

IZABEL: Você não sabe o que é carregar uma caravela inteirinha nas costas.

MARTINO: A de Martim Afonso de Sousa?

IZABEL: Como é que você sabe?

MARTINO: Meu pai também gosta muito de história.

...

MARTINO: Papai não quer vender nada. Sei que o maior sonho dele é morrer e ser enterrado junto com o barão. "Trabalhamos na mesma terra" - explica ele. Para isto precisa comprar os mortos daquela capela. Comprar de maneira um pouco diferente.

IZABEL: Comprar... como?

MARTINO: Jogando nas minhas costas a sua caravela!

IZABEL: A minha caravela?

MARTINO: O que ele quer, mesmo, é arrumar o nosso casamento (ANDRADE, 2008, p. 420, 422, 423).

A união de passado e presente vislumbra o futuro, que será fruto das duas tradições, através do bebê de Izabel e Martino, representação da miscigenação brasileira, assim como José Dias, o mameluco de **O sumidouro**, representa outra mistura étnica do brasileiro, Egisto Ghirotto Neto representa a união dos Pompeo de Taques com o imigrante italiano.

Ao dramaturgo coube explorar essa miscigenação presente na genealogia do brasileiro. Além do índio com o branco português, do negro com os dois, agora temos a presença do imigrante, nesse caso italiano, que vai contribuir para a construção desse país e torná-lo uma grande nação.

A representação dessa fase histórica, por Jorge Andrade, é muito bem construída a partir do humor presente nas personagens Egisto e Bianca, mostrando a veia cômica do dramaturgo, que cativou o público no teatro e também na telenovela.

Essas peneiras representam o contato do trabalho com alguns elementos da natureza como a terra, o trabalhar na terra e garantir o sustento com o suor do rosto, chovendo ou fazendo sol, inverno ou verão. Essas peneiras tiveram contato com o vento, ao abanar os grãos do café. Esse mesmo vento que varre folhas e frutos, carrega consigo o tempo. A água da chuva que lava a terra, e os cafezais, é a mesma água que perpassa a árvore e os cafezais do barão. Essas peneiras representam a vida sofrida do trabalhador imigrante que, com seu braço forte, abanou tanto café que mal conseguia carregar os filhos em seus braços. Reergueu um império decadente

e, mesmo depois de rico, não perdeu o costume de abanar o café em frente à casa.

Assemelha-se com a máquina de costura, pois os dois símbolos levam as famílias para outro estilo de vida que antes não era nem imaginado. Com a força desse símbolo, a vida dessas famílias se ergue e melhora, aliando à força de vontade ao trabalho árduo e incansável. Aquela afirmação de Jorge Amado que "o povo vive, luta, ri, não se entrega" (ANDRADE, 2009, p. 55), se dá graças ao trabalho, é com o trabalho que o povo não se entrega e não desiste de seus sonhos, permanecendo impávido diante as adversidades da vida, sendo o trabalho, a sua força motriz.

### 2.3 As epígrafes

Enfim, algo interessantíssimo, que não poderíamos deixar de citar, são as várias epígrafes à frente das peças do ciclo. Trata-se do trabalho de um escritor, um poema de Drummond, chamado "Os bens e o sangue", incluído na obra **Selo de Minas**, que está intimamente ligado à ideia de família, de Jorge Andrade. Assim como o dramaturgo, o poeta rememora também os seus familiares.

Esse poema, fragmentado pelo dramaturgo, vai servir de preparação para o leitor compreender o que se descortina à sua frente. As ideias do poeta vão ao encontro das do dramaturgo, um admirador da obra drummondiana, na sua obra com essa visão de árvore, família e de ciclo. Nesse poema, temos uma família que anuncia a sua herança ao poeta. Para Cândido (2004), "é o poema que estabelece a ligação entre o passado da família e o presente do indivíduo, através da forma altamente significativa de um testamento" (2004, p. 85). Semelhantemente à obra do dramaturgo, o poema busca uma diálogo com o pai, ele é a voz da família que entrega o seu legado ao eu lírico.

Esse poema também revela a venda dos bens da família: o poeta é um deserddado. Revela-se o conflito do poeta com o pai, a visão do poeta ser a vergonha da família, traços marcantes do patriarcalismo brasileiro.

Para Schmidtke (2009),

depois de terem anunciado sua *gaucherie*<sup>47</sup>, na última parte do poema, os ancestrais anunciam que o poeta, através de sua poesia, servirá à família. Esta é como que uma síntese de seu destino no círculo familiar. Há o reconhecimento da incapacidade para a lida do campo (ou seja, o anúncio do *fazendeiro do ar*), o reconhecimento de sua poesia e da família sendo um dos substratos de sua obra (SCHMIDTKE, 2009, p. 18).

A incapacidade do poeta em servir à família, do mesmo modo que os outros, na lida do campo, na fazenda, faz com que ele seja considerado a *ovelha negra*, o diferente. Exatamente com o mesmo sentimento de Jorge Andrade em relação ao pai, que não o compreendia.

Schmidtke, com o auxílio de Antonio Candido, também aborda a questão da dualidade da poesia pessoal e social de Drummond, que se assemelha à dramaturgia de Jorge Andrade:

Este poema abre um ciclo anunciado por alguns poemas anteriores e desenvolvidos paralelamente à poesia social, prolongando-se todavia depois dela, num ritmo de obsessão crescente. E é sem dúvida curioso que o maior poeta social de nossa literatura contemporânea seja, ao mesmo tempo, o grande cantor da família como grupo e tradição. Isto nos leva a pensar que talvez este ciclo represente na sua obra um encontro entre as duas inquietudes, a pessoal e a social, pois a família pode ser explicação do indivíduo por alguma coisa que o supera e contém (SCHMIDTKE, 2009, p. 19).

Além de ser uma resposta à sua família, é uma resposta à sociedade que recebia a história brasileira somente pela ótica dos vitoriosos. Essa nova perspectiva andradina de dramaturgia e nacionalização da mesma é o diferencial da obra e a semelhança com a poesia de Drummond.

Os trechos escolhidos pelo dramaturgo não são tão explícitos quanto o resto do poema, sobre o tema da família. Mas é interessante conhecer os trechos selecionados. Em **As confrarias**, temos o trecho:

Ó monstros lajos e andridos que me perseguis com vossas barganhas  
Sobre o meu berço imaturo e de minhas minas me expulsais.  
Os parentes que eu amo expiraram solteiros.  
Os parentes que eu tenho não circulam em mim.  
Meu sangue é dos que não negociaram, minha alma é dos pretos,  
Minha carne dos palhaços, minha fome das nuvens,

<sup>47</sup> Essa *gaucherie* vem do "Poema de sete faces", onde o poeta usa o termo *gauche*, do francês, que quer dizer *esquerdo*, com um sentido de não encaixar-se, não pertencer, sem jeito, desajeitado. "Quando nasci, um anjo torto/desses que vivem na sombra/disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida".

E não tenho outro amor a não ser o dos doidos.

O trecho revela o menino conversando com seus antepassados, aos quais se sente preso pela árvore genealógica que lhe cobraria atitudes que interfeririam na sua identidade.

Outra possível interpretação para a abertura da obra não poderia ser outra, pois a personagem Marta representa o sangue dos que não negociaram, a alma dos pretos que luta pelos sem rosto, a personagem que representa o pensamento do autor e que também não tem o amor a não ser dos doidos.

Para iniciar **Pedreira das almas**, o dramaturgo escolheu:

Onde estás, capitão, onde estás João Francisco,  
Do alto de tua serra eu te sinto sozinho  
E sem filhos e netos interrompes a linha  
Que veio dar a mim neste chão esgotado.

Esse *chão esgotado* é a cidade de Pedreira, que não possui nada além de pedras e que não consegue nem mais sepultar seus mortos, como Martiniano, ou Urbana.

O trecho que inicia **A moratória** fala por si mesmo, quando Drummond pede a salvação do passado, o mesmo pedido que Jorge Andrade faria:

Salva-me, capitão, de um passado voraz.  
Livra-me, capitão, da conjura dos mortos.  
Inclui-me entre os que não são, sendo filhos de ti.  
E no fundo da mina, ó capitão, me esconde...

No trecho de **O telescópio**, fica clara a relação dos pais com os filhos, que não possuem mais os mesmos interesses, nem conhecem mais os bois, nem compreendem como deveriam viver:

- Ó meu, ó nosso filho de cem anos depois,  
que não sabes viver nem conheces os bois  
Pelos seus nomes tradicionais... nem suas cores  
Marcadas em padrões eternos desde o Egito.

Em **Vereda da salvação**, o dramaturgo escolhe o trecho em que o poeta aborda a pobreza, ignorância e inabilidade para o trabalho bruto: "Ó filho pobre,

e desacorçoado, e finito,/Ó inapto para as cavalhadas e os trabalhos brutais/  
Com a faca, o formão, o couro..." (ANDRADE, 2008, p. 229)

Para **Senhora na Boca do Lixo**, temos: "...Ó tal como quiséramos/ Para tristeza nossa e consumação das eras,/ Para o fim de tudo que foi grande!" (p.281).

Essas eras são os tempos em que Noêmia vivia na abundância, tempos esses que não existem mais. Tudo isso acabou. É com saudosismo que ela relembra desse passado, marcado naquela delegacia que ainda conserva o lustre.

**A escada** carrega o trecho do que percebemos ser, para os pais, a figura dos filhos: "... Ó desejado,/Ó poeta de uma poesia que se furta e se expande/ À maneira de um lago de pez e resíduos letais..." (p. 339). Aqui, aborda-se a questão da personagem Vicente que, ao recordar o passado, tenta torná-lo escritura, a fim de que crie vida no palco.

Para **Os ossos do barão**: "És nosso fim natural e somos teu adubo  
Tua explicação e tua mais singela virtude..." (ANDRADE, 2008, p.395). Diz respeito à terra, ao túmulo que nos receberá, essa terra na qual trabalhamos e na qual viramos adubo, ela é o motivo da riqueza dos homens, como Egisto, no ciclo do café, por exemplo, agora, no ciclo industrial.

Em **Rasto atrás**: "Pois carecia que um de nós nos recuasse/ Para melhor servir-nos" (ANDRADE, 2008, p. 455). A volta ao passado, a fim de explicar o presente, com a finalidade de servir de ensinamento é o grande desafio. É necessário retroceder ao passado para compreender melhor o presente.

A peça **O sumidouro** termina com o escárnio: ... "Face a face/ Te contemplamos, e é teu esse primeiro/ E úmido beijo em nossa boca de barro e de sarro" (p.527). É o confronto de Vicente com Fernão Dias, representando seus ancestrais, passando a limpo o passado e dele agora liberto.

Para essa visita ao passado, seu olhar recai sobre a família, que é um microcosmo representante do macrocosmo de uma sociedade. Observando a família, podemos perceber hábitos e atitudes que se perpetuam, as tradições, e que se modificam com o passar do tempo. Esse conhecimento é relevante para a obra de Jorge Andrade, que relê Gilberto Freyre e sua obra **Casa grande e senzala**, entre outras.

Outras observações que se pode fazer, a respeito da família e que se percebem lendo o ciclo de peças do dramaturgo: em **As confrarias** o estilo de família é patriarcal e o domínio da igreja católica é muito grande, visto que Marta está em um convento quando conhece Sebastião e o convence a desposá-la. Ele está lá porque foi levar a irmã ao convento: "Quando Sebastião apareceu, levando a irmã para ser freira, pedi que se casasse comigo. Dois meses depois, ele voltou para me levar. Nunca vi Sebastião parado. No trabalho da terra, ninguém o igualava" (ANDRADE, 2008, p. 32).

Em **Pedreira das almas**, conhecemos a primeira matriarca do ciclo, Urbana. Ela é quem decide as coisas em Pedreira: não quer sair da cidade nem que o povo também saia. Não gosta do relacionamento da filha Mariana com Gabriel. Morre segurando o corpo do filho morto, Martiniano. Mariana decide ficar na cidade e fazer a vontade da mãe, enquanto Gabriel foge com o povo, para São Paulo. "URBANA: ninguém partiu daqui... que pertença a Pedreira das almas. Nenhum daqueles que amam nossa cidade entrou nessa aventura. Meu filho é menor e não sabe o que faz" (ANDRADE, 2008, p. 92), diz Urbana, respondendo aos questionamentos do delegado Vasconcelos a respeito de Gabriel, antes da morte do filho.

**A moratória** apresenta uma família patriarcal, a de Joaquim, que perde a fazenda e é obrigada a mudar para a cidade, sempre à espera de poder voltar para a fazenda. Nessa peça temos a personagem que vai começar a mudar as ideias patriarcais, pois ela é que vai assegurar o sustento da família, através de suas costuras. Trata-se de Lucília. O pai, Quim, não vê com bons olhos o trabalho da filha. Isso o incomoda, mas depende dele para comer. "JOAQUIM: Dona Marta! Uma costureirinha. Bastam algumas noções. A Lucília não vai ser costureira" (ANDRADE, 2008, p. 135). Lucília: "Enfim, é sempre a mesma coisa: chuva, chuva! Quando morávamos na fazenda, a ladainha era a mesma. O que sei é que preciso trabalhar se quisermos viver, pelo menos decentemente" (ANDRADE, 2008, p. 125). "FRANCISCO: E com a máquina, Lucília já construiu a casa, trabalhando noite e dia. Trabalho! Coisa que muita gente desconhece! LEILA: Não suporto Lucília! Dura, revoltada...! FRANCISCO: Mas sustenta, sozinha, a família!" (ANDRADE, 2008, p. 195).

**O telescópio** revela o desmantelamento familiar. Ainda sob um sistema patriarcal, a maior parte dos filhos não mora mais na fazenda com os pais, vive

na cidade. O comportamento dos filhos é muito diferente dos seus pais e os interesses não são mais os mesmos. Eles não querem manter a fazenda, só pensam na herança que vão receber, a parte que lhes cabe, apenas como fonte financeira, até mesmo para desfazer-se e ficar com o dinheiro. A intenção dos filhos começa a se delinear quando Leila diz: "A fazenda devia ter um administrador. Papai não dá conta de tudo. Você não acha?" (ANDRADE, 2008, p. 197). Em seguida, Ada retruca: "Fique a senhora sabendo que estou com os olhos abertos. Não sou boba, não. Sei muito bem o que vieram fazer. Estão certos de que vão ficar com a melhor parte da fazenda. Pois vamos ver!" (ANDRADE, 2008, p.199). O pai, que conhece os filhos, comenta com os amigos, no alpendre: "Qualquer manhã dessas, acordo e dou com cerca de arame na beirada da cama. E de arame farpado. As divisas! Já dividiram tudo... Ando desconfiado de que, depois de minha morte, a empresa funerária vai ter trabalho durante uma semana. Vão se matar!" (ANDRADE, 2008, p. 221).

Em **Vereda da salvação**, temos famílias diversificadas, com Manoel, Ana e Geraldo, pai e dois filhos; e Dolor e Joaquim, mãe e filho; Durvalina e Artuliana, mãe e filha. Percebe-se claramente a falta de um membro da família patriarcal em quase todos os integrantes da peça. Os recursos que faltam para uma vida sadia dos meeiros é substituída pela histeria e a crença fanática que os levará à morte:

JOAQUIM: Quando o dia clarear, Manoel, nós vamos se livrar. As maldade vai ficar tudo aqui. A terra anda farta da impiedade dos homem. Agora é do danado. Você tem ciência do nosso sofrimento. Sabe que no mundo botaram divisa até nos coração (ANDRADE, 2008, p. 270).

Em **Senhora na Boca do Lixo**, temos Noêmia e Camila, mãe e filha, que vivem na cidade. Camila trabalha fora para sobreviver e Noêmia viaja para o exterior fazendo contrabando para custear seu modo de vida nem um pouco humilde. Isso revolta a filha, que acaba denunciando a própria mãe à polícia.

CAMILA: Esta casa é uma cadeia. É uma cadeia e a senhora está presa. É também a primeira vez que ocorre na história da família.

NOÊMIA: Apenas pagava a viagem...

...

CAMILA: O mundo desta casa está morto. Não temos mais importância. Compreenda isto de uma vez para sempre. Veja quem desce aquela escada! É um preso, não é Catarina (ANDRADE, 2008, p. 336).

**A escada** apresenta um problema familiar que acaba se tornando um problema social: os idosos. Antenor e Amélia tiveram vários filhos, mas perderam os bens que tinham. Os filhos formaram suas próprias famílias e moram em apartamentos em um mesmo condomínio. Os velhos não têm um apartamento próprio e ficam de tempos em tempos mudando para o apartamento de um ou de outro filho, não tendo assim, um lugar próprio para si e nem mesmo privacidade, a não ser pela escada, lugar onde podem conversar e contar suas histórias. Mas a escada é, por definição, um não-lugar, espaço intermediário entre outros espaços. Os filhos não têm tempo de cuidar dos pais. Os pais já começam a apresentar atitudes bem senis, como comprar coisas e não pagar. A peça termina quando eles são encaminhados a um lar de idosos. Uma realidade que começa a se tornar comum no Brasil:

FRANCISCO: Então, não prestamos para tomar conta de dois velhos, justamente quando mais precisam de nós? Não vêm que... enquanto papai lutar por seus direitos, pensar que vai ganhar a demanda... sentirá que vive? Será alguém preso a um passado que foi grande! E nós não seremos gatinha que não sabe de onde veio, que nunca teve nada.

MARIA CLARA: Nunca tivemos, mesmo (ANDRADE, 2008, p. 388).

Em **Os ossos do barão**, as duas famílias, tanto a brasileira quanto a de imigrantes, é patriarcal. Ambas se unem para ter aquilo que lhes falta: dinheiro e um nome. Aos imigrantes falta um nome de pompa e aos Taques falta dinheiro. Graças às artimanhas do *carcamano* Egisto, os filhos das duas famílias se conhecem e se casarão. O casamento acontece e o herdeiro vem representar a miscigenação presente na sociedade brasileira:

MARTA: Queiram ou não queiram, ela assina Izabel Ghirotto... e o filho, Egisto Ghirotto Neto. E fez muito bem. O que a nossa família estava precisando, mesmo, era de uma boa transfusão de sangue. E não podia ter feito uma melhor. Transfusão de sangue e de dinheiro (ANDRADE, 2008, p. 449).

**Rasto atrás** vem mudar um pouco a família, apresentando a de Vicente que, de patriarcal, passa para matriarcal, pois quem mais coordena a família é Mariana, avó de Vicente. O avô do menino não cuida das lidas da fazenda, pois fica só tocando flauta. Mariana é quem comanda a família. O menino Vicente tem grande conflito com o pai, pois possui gostos diferentes dos do progenitor.

O menino, agora dramaturgo, volta à cidade da qual fugiu, para reconciliar-se com o pai e com seu passado:

VICENTE: Eu vou vencer, está ouvindo? Eu vou vencer. Volto aqui para ajustarmos contas. Aí... eu poderei lhe bater como um homem. Sabe como? Provando a você que sou alguém. Alguém que não tem nada seu. Que vence apesar de ser seu filho (ANDRADE, 2008, p. 523).

**O sumidouro** apresenta outro conflito entre pai e filho: Fernão Dias e José Dias. Sem falar na questão do filho fora do casamento, com Marta. José Dias é fruto do envolvimento de Fernão Dias com a índia Marta. Mameluco, ele vive na indecisão de ser como o pai ou ser um índio e defender seus irmãos de etnia. Ele decide ser índio e abandonou a seu pai e a seus meios-irmãos. Vicente, o dramaturgo, explora o contato com o seu ancestral Fernão Dias para passar a limpo o seu passado e, assim, libertar-se do mesmo:

VICENTE: E ele foi achado na serra, Fernão Dias, como a pedra mais preciosa que você encontrou: um homem sem rosto, com o rosto de cada um. E então.. homens foram esquartejados em praça pública, arrastados em caudas de cavalos... mas a agonia trazida pelas minas teve fim. Veja! (ANDRADE, 2008, p. 591 e 592).

As diferentes representações de família, a miscigenação, os problemas enfrentados ao longo da história do Brasil, são explorados pelo dramaturgo que apresenta um excelente conhecimento histórico e familiar, aproveitando-se da sua própria história para compor a história do país, utilizando-se do símbolo da árvore que, ao mesmo tempo, representa a genealogia do brasileiro, tendo em suas raízes Fernão Dias, perpassando por seu tronco a figura de Marta, que aparece nas duas partes: é a índia que se relaciona com Fernão Dias e é, de certo modo, a consciência crítica de Vicente, o dramaturgo, descendente de ambos. Em um constante movimento cíclico de morte e vida, nascimento e fenecimento, assim como a já citada sombra da árvore, ela também simboliza a ascensão da sociedade criada e esperada por Jorge Andrade, com o seu fruto: Martiniano. Essa é a árvore e a simbologia que busca o dramaturgo, ao longo do seu ciclo. Simplesmente aquele que contará a história apontando os dois lados: os ganhadores e os perdedores, colocando-os em igualdade na balança da História, entendendo a importância dos dois para a construção de uma nação mais justa e mais igual.

## CONCLUSÃO

É indiscutível a importância da obra de Jorge Andrade para a dramaturgia brasileira, reafirmada por diversos críticos e estudiosos do teatro brasileiro como Sábato Magaldi, Anatol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado, João Roberto Faria, entre outros. Assim como José de Alencar foi pioneiro com a nacionalização do romance brasileiro, com **Iracema** e **O guarani**, da mesma forma Jorge Andrade o foi, para a dramaturgia brasileira, com **Marta, a árvore e o relógio**.

O dramaturgo concentrou, no ciclo, vários pontos importantes e condensou nele a história do Brasil; abordou temas como a família, utilizou símbolos universais, abriu discussões atuais, criou personagens bem brasileiras, revelou sua visão de passado, expurgou seus demônios interiores, expondo tudo em cena e conseguindo, assim, nacionalizar a dramaturgia brasileira.

A literatura brasileira muitas vezes é considerada uma literatura de margem, como diria Silviano Santiago (1978), por ser uma literatura que ocorre nos trópicos. A dramaturgia do autor é também assim considerada, por apresentar a visão dos menos favorecidos, daqueles que não têm voz, dos sem rosto, como diria Jorge Andrade. Não há destaque para a população marginalizada, na obra, mas sim, uma visão de simpatia dirigida a esta parte integrante da sociedade brasileira que o dramaturgo quer retratar. Assim como os fazendeiros aparecem, os meeiros também estão lá; bem como os descendentes dos barões do café, tanto quanto os imigrantes. É uma das características da obra do autor apresentar esses vários lados da mesma moeda.

A presença dos símbolos, na obra, além de estabelecer ligação entre as peças, representa o uso antropológico do simbólico pelo homem. Como fazer uma nacionalização da dramaturgia brasileira sem apresentar um símbolo que perpassasse sua história? O símbolo é inerente ao homem. O seu estudo, porém, não é fácil, pois demanda uma série de análises, de acordo com Alleau (1976):

Epistemologicamente, não há nenhum domínio do conhecimento mais difícil de delimitar, pois o processo de simbolização intervém a múltiplos níveis de experiência, desde o jogo complexo das nossas percepções até os mais elevados graus de elaboração e de sistematização das nossas representações de mundo (ALLEAU, 1976, p. 7).

Sendo assim, podemos evidenciar, com essa interpretação, o quanto é importante perceber as intenções do dramaturgo a partir da simbologia utilizada, fazendo associações e interpretações do que significariam os símbolos presentes na sua obra. "Penetrar no mundo dos símbolos é tentar perceber as vibrações harmônicas e, de certa forma, *adivinhar uma música no universo*" (ALLEAU, 1976, p. 9).

Segundo Wunenburger (2007),

o estudo do imaginário como mundo de representações complexas deve, pois, fundar-se no sistema das imagens-textos, em sua dinâmica criativa e sua riqueza semântica, que tornam possíveis uma interpretação indefinida, e, por fim, em sua eficácia prática e sua participação na vida individual e coletiva (WUNENBURGER, 2007, p.12).

Essa eficácia prática, participação individual e coletiva, é o que pretendemos ao realizar este estudo, que é uma interpretação livre, evocando a utilização simbólica por parte do dramaturgo para representar a história da sociedade brasileira.

O que seria pertinente afirmar é que o uso da simbologia, na dramaturgia, é pouco explorado. É que isso exige um domínio muito grande da linguagem e um cuidado enorme para não reduzir o símbolo a mera metáfora. Por isso, há de se louvar a técnica de construção utilizada no ciclo pelo dramaturgo. Acreditamos que o símbolo é muito bem trabalhado no texto da obra. Em cena, seria ainda mais evidente, dependendo, claro, da fidelidade da montagem da peça.

Os símbolos principais, escolhidos pelo autor, também em evidência no título da obra, são grossos fios que atravessam o emaranhado tecido artesanalmente, trabalhado pelo grande tecelão, que é Jorge Andrade. Esses fios são condutores da ideologia do autor e carregam consigo a carga simbólica necessária para compreendermos a grandiosidade do trabalho do artista.

Marta é o símbolo que representa a revolta e o descontentamento dos marginalizados. Ela é a sacerdotisa escolhida para lutar pelos sem voz. De

personalidade forte, ela enfrenta os religiosos, combate as injustiças e ainda instiga a personagem Vicente, o *alterego* do dramaturgo, a escrever sobre o que considera importante. Ela representa o povo, luta por ele e revela a força feminina que começava a surgir na sociedade patriarcal brasileira. Marta caminha através do tempo e conta a história desde as confrarias (Brasil colonial). É a sacerdotisa, a dona de casa que coloca em ordem cada coisa em seu lugar, a fim de construir uma história de todos.

No Brasil, esse período de repressão política, em que a dramaturgia de Jorge Andrade se desenvolveu, não foi capaz de deter as mulheres que se organizaram politicamente, transformando paradigmas históricos, e, na segunda fase do movimento, tornando-se visíveis e, como no caso de Marta, entrando literalmente em cena<sup>48</sup>. Ela é símbolo contra a repressão, contra a opressão, a favor da liberdade da mulher e de todos os excluídos. Por isso, sua carga simbólica é tão forte.

A árvore é um símbolo universal de ligação entre céu e terra, vida e morte. Ela é apresentada através da árvore genealógica, que perpassa todo o ciclo, principalmente na peça **O telescópio**. Ela revela a miscigenação do homem brasileiro, a partir de personagens como Fernão Dias que, junto da índia Marta, tiveram José Dias, um mameluco. Temos, também, em **Os ossos do barão**, a união da brasileira Isabel com Martino, filho de imigrantes italianos. Essa árvore pertencente à personagem Vicente e vem revelar todas as mudanças que ocorreram na família durante a história brasileira, apontando o futuro que terá Martiniano, seu filho, que é o menino com o rosto de cada um.

O relógio sem ponteiros é a representação do tempo parado no ar. O tempo da memória, o tempo uno de *aion*, onde passado, presente e futuro se encontram no instante. O tempo do ciclo que apresenta vários séculos de história, representados em dez noites de espetáculo, já que essa era a intenção do autor. Dentro desse tempo, os temas variam pouco e os conflitos permanecem, como, por exemplo, as diferenças entre pais e filhos, os artistas incompreendidos pela sociedade e pela sua própria família, os desfavorecidos e marginalizados lutando contra uma sociedade que não os vê e na qual se discute o papel do artista em sociedade. Discutir o papel do artista na

---

<sup>48</sup> Informações retiradas de tese disponível em: [http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/15501/15501\\_3.PDF](http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/15501/15501_3.PDF)

sociedade é praticamente o mesmo que discutir o papel do intelectual. É preciso um movimento de mudança social a partir de agentes transformadores do pensamento. Esses são artistas e intelectuais, professores que trabalham com diferentes olhares, a fim de despertar no outro a consciência individual, para que ela venha a se tornar coletiva. Para tanto, os símbolos do dramaturgo estão interligados, tanto os principais quanto os sequentes.

Os símbolos sequentes de Jorge Andrade são os cadáveres, a máquina de costura e as peneiras de ouro. Sobre os cadáveres, fica claro que, para o homem, um cadáver é algo sem utilidade, pois um corpo só é útil quando pode trabalhar, estar vivo e apresentar algum tipo de habilidade ou prática que possa servir à sociedade em que vive. O dramaturgo, contudo, mostrou que esse pensamento não é verdadeiro, visto que os seus mortos tornaram-se corpos úteis para o seu objetivo principal: a liberdade. Esses corpos insepultos e, por isso, fétidos e decompostos, serviram para a libertação do povo de Pedreira das almas e para a revelação do que eram realmente as confrarias. O autor mostrou que um corpo insepulto pode libertar uma sociedade.

A máquina de costura também é uma forma de libertação. Liberdade através do trabalho árduo e incansável. O ecoar da máquina de Lucília, dias a fio, foi o que permitiu que a família de Joaquim comesse e pudesse ainda ter uma vida digna, agora na cidade. Essa libertação financeira da mulher revela uma nova postura social que se evidenciava e que foi bem observada pelo dramaturgo, a saída feminina para o mercado de trabalho, dispensando os cuidados da sociedade patriarcal.

As peneiras de ouro de Egisto remetem ao trabalho incansável e recompensado do imigrante italiano para a construção do Brasil. O ouro revela o fruto desse trabalho e a melhor situação econômica frente aos Taques, antes barões do café, agora decadentes. Os imigrantes investiram nas plantações de café e de algodão e enriqueceram com as tecelagens, tornando-se grandes industriais. Apesar disto, Egisto recusava-se a parar de trabalhar. Acordava cedo para *abanar* o café em frente à casa, usando as suas peneiras, envergonhando Martino, que andava alinhado como um empresário bem sucedido. Egisto fazia questão de deixar claro para o filho que tudo aquilo que possuíam devia-se ao suor de seu trabalho nas lavouras de café do barão de

Jaraguá, e que não devia se envergonhar do trabalho, e sim, ter orgulho do mesmo.

Os muitos símbolos utilizados por Jorge Andrade, na dramaturgia do ciclo, vêm fortalecer seu ideal de obra e de nação.

É importante notar-se que, originalmente, as peças foram escritas independentes. Tanto que a primeira delas é **O telescópio** (1951). Em certo momento, contudo, Jorge Andrade deu-se conta de que podia reorganizá-las e torná-las orgânicas. Para isso, reescreveu as já existentes, reafirmando sua filosofia, algumas referências temporais e modificando alguma função dramática das personagens.

Assim, ele concretiza um feito único na dramaturgia nacional, também internacional: no ciclo, composto por 10 peças, contendo mais de 300 anos de luta social, reescreve esta história a partir do brasileiro sem nome e sem arte, aquele a quem Darcy Ribeiro, em **O povo brasileiro**, chama de *ninguém*.

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

**A ÁRVORE COMO SÍMBOLO E A DIMENSÃO VERTICAL DA EXISTÊNCIA**, in: <https://psiqueobjetiva.wordpress.com/2010/05/27/a-arvore-como-simbolo-e-a-dimensao-vertical-da-existencia/> Acesso em: 1/11/2015.

**A IDENTIDADE SOCIAL DAS MULHERES**, In: [http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/15501/15501\\_3.PDF](http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/15501/15501_3.PDF) Acesso em: 20/2/2015.

ALLEAU, René. **A ciência dos símbolos**. Lisboa: Edições 70, 1976.

ANDRADE, Jorge. **Marta, a árvore e o relógio**, São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. **Labirinto**, São Paulo: Amariyls, 2009.

ARANTES, Luiz Humberto Martins. **Tempo e memória no teatro e na cena de Jorge Andrade**. Uberlândia: EDUFU, 2008.

**AS ÁRVORES CORAÇÃO EM GAME OF THRONES**, In: <http://tabernadomochileirojedi.com/game-of-thrones-o-que-sao-as-arvores-coracao-na-saga-literaria/> Acesso em: 12/12/2015

**AS CASAS (ÁRVORE GENEALÓGICA) DE GAME OF THRONES** In: <http://daleideias.com.br/clientes/leya/guerra/extras.php> Acesso em: 12/12/2015.

AZEVEDO, Elisabeth R. **Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade**. São Paulo: EDUSP, 2014.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: Ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

\_\_\_\_\_. **A água e os sonhos**: Ensaios sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1977.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: DIFEL, 1989

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

CABRAL, Álvaro; NICK, Eva. **Dicionário técnico de psicologia**. São Paulo: Cultrix, 2006.

CANDIDO, Antonio. "Inquietudes na poesia de Drummond". In: **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004.

COTRIM, Ana. "Reflexos da guinada marxista de George Lukács na sua Teoria do romance." In: <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/8335> Acesso em: 18/12/2015.

**DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS**, in: [www.dicionariodesimbolos.com.br/arvore/](http://www.dicionariodesimbolos.com.br/arvore/) Acesso em: 1/11/2015.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.

\_\_\_\_\_. **Campos do imaginário**. Lisboa: Piaget, 1996.

\_\_\_\_\_. **O imaginário**: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro, Difel, 1998.

\_\_\_\_\_. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. Portugal: Arcádia, 1952.

**ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL**, in: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399382/companhia-dramatica-nacional> Acesso em: 1º/08/2015

**ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL**, in: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo112774/teatro-brasileiro-de-comedia> Acesso em: 1º/08/2015

**ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL**, in: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399326/teatro-nacional-de-comedia> Acesso em: 1º/08/2015.

**ESTUDO PRÁTICO**, in: <http://www.estudopratico.com.br/teatro-medieval-caracteristicas-espaco-cenico-e-autores-medievais> Acesso em: 1º/08/2015.

**HISTÓRIATECA BRASIL**, in: <http://www.historiatecabrasil.com/2010/03/revolucao-liberal-de-1842.html> Acesso em: 12/07/2015

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. São Paulo: Nova Fronteira, 2008.

**JUNG E A METÁFORA ALQUÍMICA** In: <http://www.symbolon.com.br/artigos/jungeameta.htm> Acesso em: 20/2/2016

- LEXICON, Herder. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Cultrix, 1990.
- MAGALDI, Sábato. **O texto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 2004.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.
- PEACOCK, Ronald. **A arte do drama**. São Paulo: Realizações, 2011.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papyrus, 1994, Tomo 1.
- ROSENFELD, Anatol. **A arte do teatro**. São Paulo: Publifolha, 2009.
- \_\_\_\_\_. "A personagem no teatro". In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1964.
- \_\_\_\_\_. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ROUBINE, Jean-Jaques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- SANT'ANNA, Catarina. **Metalinguagem e teatro: A obra de Jorge Andrade**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- SCHMIDTKE, Alexandre Nell. "Os bens e o sangue: Uma leitura do tema da família na poesia de Drummond" in **Nau Literária**, PPG-LET-UFRGS – Porto Alegre – Vol. 05 N. 01 – jan/jun 2009
- SOUZA, Tásia Oliveira. **Relógios parados, árvores partidas: Jorge Andrade em rastros de identidade e memória**. Juiz de fora: 2008.
- ÜBER, Gabriela. "Semelhanças entre **O tempo e o vento** e **Marta, a árvore e o relógio**." In **Cadernos Letra e Ato**: Ano 2, nº 2.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O imaginário**. São Paulo: Loyola, 2007.

## ANEXOS



*III. O Imperador*  
Tarot de Marseille (1750)

### CARTA DO TAROT: O IMPERADOR



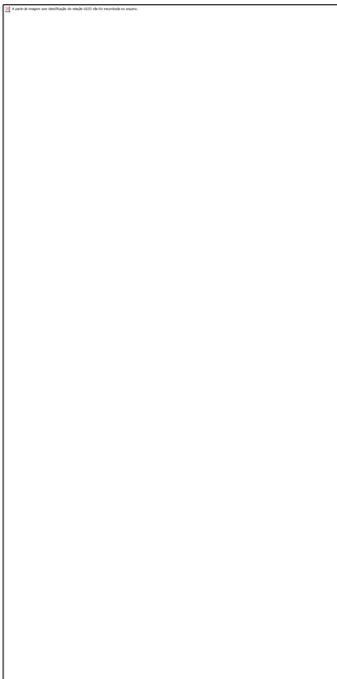
*Tarô Marselha-Camoin*

### CARTA DO TAROT: A JUSTIÇA



*Os Enamorados*  
Tarô Marselha Camoin

**CARTA: OS ENAMORADOS**



**CARTA: A PAPISA**



**CARTA: O ENFORCADO**



**CARTA DO TAROT: A MORTE**



**A ÁRVORE CASA DOS OMATICAYA**



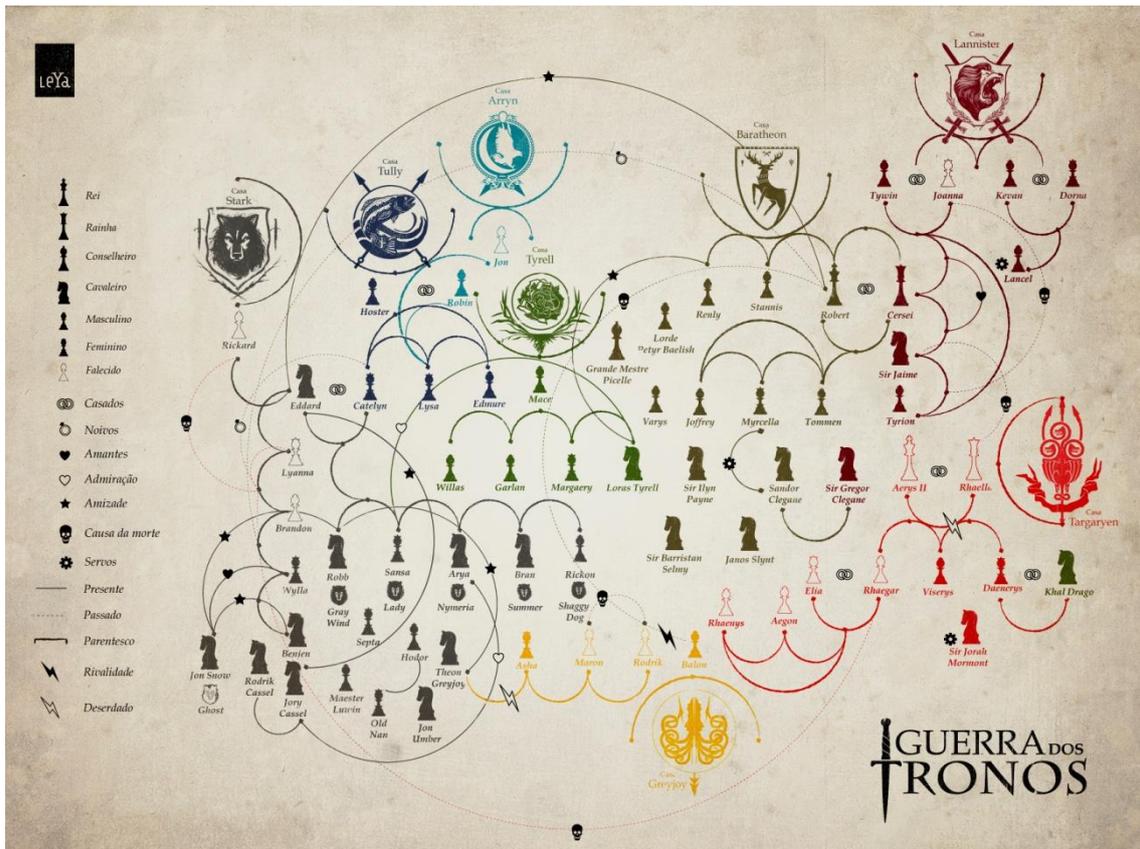
**ÁRVORE DAS ALMAS**



**ÁRVORE ENCANTADA DE "ONCE UPON A TIME"**



A ÁRVORE CORAÇÃO



A ÁRVORE GENEALÓGICA DE GAME OF THRONES