

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO E DOUTORADO)

ANDRÉ LUIZ DA SILVA ANELLI

**HISTÓRIA E TEATRO DIALÉTICO EM AS CONFRARIAS, DE JORGE ANDRADE
– UMA LEITURA A PARTIR DE A MÃE DE BRECHT**

MARINGÁ

2019

ANDRÉ LUIZ DA SILVA ANELLI

**HISTÓRIA E TEATRO DIALÉTICO EM AS CONFRARIAS, DE JORGE
ANDRADE – UMA LEITURA A PARTIR DE A MÃE DE BRECHT**

Dissertação apresentada á Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory.

MARINGÁ
2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Biblioteca Central - UEM, Maringá, PR, Brasil)

Anelli, André Luiz da Silva

A578h História e teatro dialético em As Confrarias, de Jorge Andrade - uma leitura a partir de A Mãe de Brecht. / André Luiz da Silva Anelli. -- Maringá, 2019.

111 f. : il., quadros.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras - Área de Concentração: Estudos Literários, 2019.

1. Andrade, Jorge (1922-1984). 2. Brecht, Bertold (1898-1956). 3. Teatro brasileiro. 4. Teatro épico. 5. Arte e sociedade. I. Flory, Alexandre Villibor, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Letras - Área de Concentração: Estudos Literários. III. Título.

CDD 21.ed. 801.95

AHS-CRB-9/1065

ANDRÉ LUIZ DA SILVA ANELLI

**HISTÓRIA E TEATRO DIALÉTICO EM *AS CONFRARIAS*, DE JORGE ANDRADE –
UMA LEITURA A PARTIR DE *A MÃE DE BRECHET***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: **Estudos Literários**.

Aprovada em 28 de março de 2019.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory
Universidade Estadual de Maringá – UEM
- Presidente -



Prof. Dr. Weslei Roberto Cândido
Universidade Estadual de Maringá – UEM



Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto
Universidade Federal do Paraná – UFPR

Dedico a vocês:
mãe Rosa Valério,
pai Edson Anelli,
esposo Renan Pagamunci,
E aos meus familiares.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha mãe Rosa Valério e ao meu pai Edson Anelli, pois foram eles que, diante de todos os problemas que enfrentamos, sempre me motivaram continuar estudando, pois, com suas sábias palavras, diziam a máxima: “Podem te tirar tudo, meu filho, menos o conhecimento”.

Ao meu esposo Renan Pagamunci por sempre ter, na hora certa, uma palavra de incentivo e amor que me fazia continuar acreditando neste projeto.

À minha família: irmãos, irmã, cunhada, cunhado, sobrinhos e sobrinhas, todos, de alguma forma, sempre torceram por mim e pela minha profissão.

Aos meus amigos que nunca me deixaram desanimar, e, dentre todos, em especial para Andresa Viotti que, ao meu lado nas madrugadas desta luta linda e dolorida chamada mestrado, derrubou todas as lágrimas e me dava força que só quem estava no mesmo barco, poderia dar.

Ao meu orientador, Alexandre Flory, que tive a sorte de conhecer ainda na graduação de Arte Cênicas. Um professor que me inspira tanto pelo seu excepcional conhecimento científico quanto, e principalmente, pela forma humana com que orienta seus alunos, isso, sem dúvida alguma, foi um dos fatores que me fizeram concluir este projeto que me orgulho.

A Deus e ao Universo.

E por fim, ao teatro.

Eu voto a guerra. E guerra só nos cumpre.
Poucos somos; mas livres, mas ousados.
No furor da peleja, quantas vezes um só braço
bastou a decidi-la? (ALMEIDA GARRET,
1822).

HISTÓRIA E TEATRO DIALÉTICO EM AS CONFRARIAS, DE JORGE ANDRADE – UMA LEITURA A PARTIR DE A MÃE DE BRECHT

RESUMO

Ao longo do século XX o teatro brasileiro passa por grandes mudanças temáticas e formais, no plano da dramaturgia e nos modos de organização e produção, sobretudo a partir do contexto histórico turbulento e crítico do pós-guerra. A partir dessa perspectiva histórica iremos analisar aspectos da obra de Jorge Andrade, apontando sua contribuição para a modernização do teatro brasileiro. Seu teatro – em especial o ciclo de dez peças *Marta, a árvore e o relógio* – retoma momentos históricos críticos da história do país, sem nostalgia ou ódio, mas com distância épica e crítica, e que também atualizam discussões do presente em que escreve. O recorte dessa dissertação recai sobre uma das peças do ciclo mencionado, a saber *As Confrarias*, escrita em 1969. A diegese dessa peça se localiza no século XVIII, tratando de temas como a exclusão social e a formação de sujeitos conscientes, bem como do papel da arte na sociedade. A peça é fortemente marcada pela tradição do teatro épico, de matriz brechtiana. Uma das personagens é uma mãe, que não tem apenas a função maternal na peça, mas se apresenta como uma personagem que realiza o percurso crítico da formação que, explícito como aparece, ganha forte elemento didático. Para estudá-la, faz sentido realizar uma análise comparativa com a peça *A Mãe*, de Bertolt Brecht, que também apresenta forte caráter épico e formador, encontrando em ambas as peças traços de uma peça didática. A questão da formação crítica de uma consciência ativa mostra que *As Confrarias* é uma obra fundamental para se entender do Brasil, da modernização de nosso teatro e, evidentemente, da apropriação de teatro épico. Neste sentido vemos a atualidade da peça e do autor, dos mais importantes porém pouco conhecidos da dramaturgia brasileira. Para o desenvolvimento desta pesquisa, nos valem de autores como: Andrade (2008), Bader (1987), Bornheim (1992), Brecht (1994), Costa (2012, 2016), Magaldi (2008, 2001), Mostaço (1983), Peixoto (1979), Prado (2001), Rosenfeld (2008, 2002, 1996), Souza (2009), Vargas (2001), entre outros, que foram fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa.

Palavras-chave: Jorge Andrade. Bertolt Brecht. Teatro Brasileiro. Teatro Épico. Arte e Sociedade.

HISTORY AND DIALECTICAL THEATER IN “AS CONFRARIAS”, BY JORGE ANDRADE – AN INTERPRETATION FROM “THE MOTHER” BY BRECHT

ABSTRACT

Throughout the twentieth century, the theater in Brazil undergoes thematic and formal changes in dramaturgy field and organization and production modes, especially the critical and turbulent historical context of post-war period. From that historical perspective it will be analyzed Jorge Andrade's work aspects, indicating his contribution to modernization of Brazilian theater. His theater – the ten plays' cycle “Marta, a árvore e o relógio”, in particular – resumes critical historical moments of the country, without nostalgia or fear, but with estrangement effect (known as alienation effect too) and criticism, it also refreshes current discussions. The selection proposed in this dissertation (or essay?) apply to one of the plays from the mentioned cycle, “As Confrarias”, written in 1969. The diegesis of this play locates in XVIII century, discussing about themes as social exclusion, formation of reflexive subjects and also discuss the role of art in society. The practice and theories of epic theater, specific from Bertolt Brecht, the main proponent of the genre, is strongly marked in this play. The mother is one of the roles, who has more than maternal function, she presents herself (she is introduced?) as a character who performs the critical formation journey and becomes a strong didactical element. To study her, it makes sense to execute a comparative analysis with the play “The Mother”, by Bertolt Brecht, which presents strongly epic and formation aspect as well, finding in the both plays traces of a didactic play. The critical formation issue of an active consciousness shows that “As Confrarias” is a fundamental work to understand the theater modernization in Brazil and, evidently, the appropriation of the epic theater. In this way it is possible to see the actual and modern aspect of the play and the Jorge Andrade's work, one of the most relevant author but not very well known in the Brazilian dramaturgy. The theoretical references of this research are composed by authors as: Andrade (2008), Bader (1987), Bornheim (1992), Brecht (1994), Costa (2012, 2016), Magaldi (2008, 2001), Mostaço (1983), Peixoto (1979), Prado (2001), Rosenfeld (2008, 2002, 1996), Souza (2009), Vargas (2001), among others, that were fundamental for the development of the research.

Keywords: Jorge Andrade. Bertolt Brecht. Brazilian Theater. Epic Theater. Society and art.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEATRO ÉPICO DE BERTOLT BRECHT	14
CAPÍTULO 2 TEATRO PAULISTANO MODERNO – 1920-1969	22
CAPÍTULO 3 A CONTRIBUIÇÃO DE JORGE ANDRADE PARA A MODERNIZAÇÃO DO TEATRO BRASILEIRO	38
3.1 O ciclo <i>Marta, a árvore e o relógio</i>	50
CAPÍTULO 4 ANÁLISE DA PEÇA <i>A MÃE</i> , DE BERTOLT BRECHT	59
CAPÍTULO 5 CONSIDERAÇÕES SOBRE AS CONFRARIAS	67
5.1 Análise de <i>As Confrarias</i> a partir de seu assunto/conteúdo	68
5.2 Análise das personagens de <i>As Confrarias</i>	78
5.3 Considerações sobre forma teatral em <i>As Confrarias</i>	84
5.4 A transformação didática das Mães.....	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	103
REFERÊNCIAS	109

INTRODUÇÃO

Dos gêneros literários consagrados, o dramático é, com certeza, o menos estudado e valorizado no âmbito dos estudos literários no Brasil. Se é possível pensar em uma série de motivos para isso, como por exemplo a nossa configuração como sistema literário apenas a partir do final do século XIX, quando o romance já está consolidado como o gênero por excelência para representar o modo de vida burguês, é falso pensar que não há uma história teatral e dramaturgica no Brasil. Essa é uma situação na qual a própria falta de valorização cria uma lacuna palpável: por não ser valorizado, desde o século XIX, nosso teatro foi aos poucos abandonado dos cursos de literatura; com o tempo, tem-se a impressão de que esse teatro, se existe, não deve ser importante, ou estar à altura de nossa poesia e prosa. Mas a verdade é que temos uma vida teatral rica e complexa desde a colônia, sendo que a partir da vinda da família real se intensifica a criação de espaços teatrais, grupos e uma dramaturgia muito vigorosa. Estudar esse capítulo de nossa história literária significa não apenas contribuir para diminuir essa lacuna, mas, também, para jogar luzes sobre a história literária brasileira, que muito ganha com a discussão sobre o teatro. Isso, por si só, justifica uma dissertação como essa, que estudará uma peça fundamental da dramaturgia brasileira, a saber, *As Confrarias*, de Jorge Andrade.

Por outro lado, estudar a história do teatro brasileiro significa estudar a arte de um país que foi colonizado por mãos européias durante muitos anos, e mesmo depois disso não está alheio às tendências e influências que vêm de fora, e que tem grande repercussão mundial. Sendo assim, é inevitável que influências de tal continente estejam presentes nas manifestações artísticas de nosso país. As formas consagradas nos grandes centros são trazidas para o Brasil, e entram em contato com uma matéria social própria. Essa dinâmica é fundamental para entender as formas e gêneros externos e sua apropriação brasileira. Quando bem realizado o resultado é excelente, pois dessa relação surge, aos poucos, novas estruturas. Nesse sentido, compreender um movimento artístico necessita, para não recairmos no formalismo da arte pela arte, de um estudo do período histórico em que este está inserido, pois tanto as obras como as teorias que as analisam são históricas. Partindo desta perspectiva materialista que encontra teorização e localização histórica no pensamento teatral de Bertolt Brecht, que desenvolve um teatro que dialoga com a realidade histórica a fim de problematizá-la, a presente pesquisa visa compreender uma peça da história da dramaturgia brasileira (*As Confrarias*) em comparação com uma peça do autor alemão, *A mãe*. Ao fazer isso, pretendemos discutir o pensamento teatral de Brecht por obras teatrais, críticas e

teóricas, o que traz subsídios para o estudo da peça em questão, uma das últimas escritas por Jorge Andrade no ciclo *Marta, a árvore e o relógio*, e que precisa ser estudada a partir do conceito de teatro dialético de Brecht. Quando *As Confrarias* foi escrita, em 1969, já havia uma longa história da apropriação de Brecht no teatro brasileiro, seja por montagens de peças dele, como *A alma boa de Setsuan*, de 1958, pelo grupo TBC, como obras que dialogam com Brecht, como *Revolução na América do Sul*, de Boal, de 1960. Além disso, já estamos na ditadura civil-militar e sob o jugo do AI-5, o que traz novos elementos fundamentais para o estudo do período histórico e das influências que ele sofreu. Deve-se lembrar que *A mãe*, de Brecht, foi escrita em 1931, já sob os influxos da crise de 1929 e com a ascensão do partido nazista na Alemanha, em um momento de tensão em que havia mesmo a possibilidade da revolução comunista – e Hitler representa bem a luta da direita contra essa possibilidade. A necessidade de uma arte engajada, que não se torna panfletária nem sectária por ser politizada, é comum aos projetos de Brecht e Andrade. Além disso, os traços didáticos da mãe nas duas peças ensinam uma discussão muito significativa. Deste modo, vemos a possibilidade de estudar comparativamente as peças, sempre lembrando que, em primeiro plano, está a peça de Jorge Andrade.

Compreendendo isto, nos propomos a fazer, inicialmente, um estudo de um recorte histórico do teatro brasileiro, a partir do cenário paulistano, que se estenda da década de 1920 até o final da década de 1960, especificamente o ano de 1969.

Com o estudo mencionado anteriormente poderemos fazer uma análise da tradição dialética no teatro brasileiro da segunda metade do século XX. Para dar conta disso, selecionamos Jorge Andrade e Bertolt Brecht, pois, dentro de suas respectivas individualidades artísticas, suas obras apresentam um caráter dialético que confere ao teatro um aspecto social e político. Para este estudo foram selecionadas, como recorte, as seguintes obras: *As Confrarias* (1969) de Jorge Andrade que faz parte de um ciclo de dez peças escritas pelo mesmo autor, intitulado *Marta, a Árvore e o Relógio*, e *A mãe* (1931), de Brecht. A escolha das obras partiu da premissa de que a primeira contribui para um estudo da tradição épica dialética do teatro brasileiro, que pode ser vista na construção da personagem Marta, e a segunda como um estudo comparativo que ajuda a compreender a tradição épica alemã, também pela perspectiva de uma mãe.

No século XX, o teatro brasileiro, diante de transformações sociais e políticas profundas, buscava uma identidade nacional, distanciando-se assim de obras estritamente vinculadas ao teatro europeu – o que se vê, entre outras, em *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, e em *Café*, de Mário de Andrade. Essa identidade não se restringia apenas ao caráter temático, chegando também ao nível formal, para comportar os novos assuntos do cenário

brasileiro. São vários os autores, artistas e grupos que, de diferentes maneiras e proporções, contribuíram para as mudanças de nosso teatro, cada um em seu momento histórico e dialogando com este. Eles serão apresentados ao decorrer da presente dissertação, a fim de evidenciar as modificações históricas, temáticas e estéticas na arte teatral. Este levantamento contribuirá de forma efetiva para a compreensão do cenário em que a peça a ser analisada se encontra.

Jorge Andrade, ao escrever as peças do ciclo, remonta a eventos históricos do Brasil nos quais o discurso dominante estava em crise, podendo assim problematizar questões a partir de uma nova estrutura formal, oportunizando ao leitor (e/ou espectador) formar um pensamento crítico a partir dos fatos expostos. Dentro desta perspectiva, esta pesquisa visa mostrar a importância de estudar o autor, a partir de *As Confrarias*, mostrando a relação que ele estabelece entre questões sociais, políticas, econômicas e religiosas da história brasileira com a estrutura da literatura dramática, contribuindo assim para a criação de uma proposta dialética para o teatro brasileiro, vertente esta que pode ser lida a partir da recepção de Brecht no Brasil, para nós com especial ênfase sobre a escrita de *A mãe*, no contexto pré-Hitler, mas já sob o influxo da crise de 1929.

Dentro desse processo de modernização do teatro brasileiro, em seu decálogo Jorge Andrade recorre à momentos específicos de cisões históricas do Brasil e, a partir disto, organiza a estrutura de cada uma de suas peças teatrais, normalmente criando personagens tensionados entre uma caracterização individualizada (dramática) e por tipos coletivos (épicos) que, como aponta Anatol Rosenfeld (2008, p. 601), “corresponde, antes, às inovações da cena brechtiana, aliás amalgamadas com certo caráter épico de feitio expressionista, aquelas bem adequadas às indagações sociais e históricas e este, às sondagens psicológicas.”

A partir dessa perspectiva materialista, é importante frisar que a presente dissertação não pretende analisar um evento histórico isolado, mas sim compreender, segundo Antônio Candido (1973), como este contribuiu para a estruturação estética da obra citada. Portanto, “o fator social é invocado para explicar a estrutura da obra e de seu teor de ideias, fornecendo elementos para determinar a sua validade e seu efeito sobre nós” (CANDIDO, 1973, p. 14). Embora passemos rapidamente pelas obras do ciclo, para compreender seu projeto de amplo alcance histórico, social e estético, estaremos nos concentrando no estudo da peça *As Confrarias*.

A peça é foi escrita em 1969, sendo uma das últimas a ser escrita do ciclo. O enredo se passa em 1789, em Vila Rica, Minas Gerais, no contexto do ciclo do ouro, no qual a Coroa Portuguesa cobrava dos colonos altos impostos, dentre eles, a Derrama e o Quinto,

estabelecendo, portanto, uma relação de opressão entre colonos e o governo. Dentro deste contexto de opressão temos Marta, mãe de José, rapaz jovem que vai atrás de seu sonho, tornar-se ator. Marta, mulher inicialmente com preocupações que permeiam o nível individual, procura impedir que o filho saia de casa, não entendendo como ele possa querer algo além de seguir os passos do pai. No entanto, após ver o marido ser assassinado ao lutar pelas suas terras contra a Coroa, vai atrás do filho. Será exatamente por esse percurso que ela, de princípio esposa e mãe fechada em seu mundo, paulatinamente se conscientiza de que a sociedade precisa ser modificada, e que isso exige esforço coletivo. Após encontrar o filho, Marta vê que o mesmo tem, em sua profissão de ator, um grande “instrumento” para lutar contra todas as desigualdades impostas pelas instituições dominantes e, didaticamente, luta pela “desalienação” do filho, que acaba compreendendo a função social do ator. Morto por lutar contra as injustiças sociais, o corpo de José é carregado pela cidade de Vila Rica pelas mãos da mãe que, de Confraria em Confraria, procura sepultar o filho. Neste momento Jorge Andrade apresenta um jogo – ruptura formal – de Marta em relação às instituições religiosas, pois quando aquela percebe que o filho pode ser sepultado, inicia um discurso que acaba expondo alguma crítica à instituição, impedindo que José seja sepultado.

Quatro vezes Marta bate debalde às portas das Confrarias e em cada disputa a enigmática personagem cresce em mistério e grandeza. Enquanto se desenvolve um jogo intensamente dramático em torno do acolhimento do morto e da recusa dos dignitários, jogo cheio de malícia, paixão, ironia e cólera, que resulta em devassa chocante de uma esplendorosa mascarada encobrendo interesses e vaidades subalternos, configura-se com nitidez cada vez maior a situação geral da colônia humilhada pela opressão e se insinua o aflorar de novas idéias libertárias vindas da Europa. (ROSENFELD, 2008, p. 608).

Como se percebe pela citação, a peça tem estrutura complexa (pois as recusas se dão cada uma por um motivo e por um jogo dramático distinto) e realiza uma crítica à opressão que marca a vida da colônia, fazendo irromper, mesmo que não explicitamente, “ideias libertárias vindas da Europa”. Com isso se insinua também uma crítica que Jorge Andrade faz ao seu contexto de produção, 1969, em que o Brasil está há cinco anos sob uma ditadura que, em 1968, se tornara ainda mais violenta: é preciso lutar contra a opressão, e isso não pode ser meramente uma luta individual. Embora Marta carregue o filho e seja o estopim da crise no interior do drama, ela o faz para que as Confrarias, unidas, representando a cidade, enfrentem o problema. Ao fim, Marta entrega o corpo de José aos irmãos de todas as Ordens religiosas, obrigando-os a sepultá-lo no meio da cidade, fazendo assim valer a morte do filho, impondo que seus ideais de liberdade serem lembrados. Embora isso seja assunto para mais tarde, já

fica evidente que a peça trata da história pregressa com vistas à questões da vida social presente.

Este breve contexto da peça *As Confrarias* nos ajuda a compreender o projeto que Jorge Andrade cria. As cenas são construídas de forma não cronológica, dificultando assim uma assimilação pelo registro realista: são vaivéns que nos interpelam e mostram as motivações para o comportamento de Marta que nos afastam do sentimentalismo barato. Muitas relações nos fazem buscar uma identificação com as personagens que logo é quebrada por recursos anti-ilusionistas, que podemos considerar como rupturas formais. “É um realismo maleável, capaz de assimilar recursos expressionistas e simbólicos, e abrir-se a processos do teatro épico e anti-ilusionista” (ROSENFELD, 2008, p. 600).

Como já visto, nesta obra Jorge Andrade parte de um contexto politicamente conturbado, 1969, e cria uma história remontada em outro momento de crise, o Ciclo do Ouro, em 1789. A partir desta relação ele procura trazer um conteúdo que possibilite a conscientização do leitor/espectador do século XX referente ao passado e presente. Para alcançar esse resultado, porém, Andrade não se atém apenas ao plano temático, mas atinge também a estrutura formal, como acabamos de ver, operando quebras com o estilo da peça bem feita, buscando dar expressão, como aponta Maciel (2004, p. 60), à perspectiva do oprimido: “seja no teatro sobre a decadência da burguesia do café, seja num teatro histórico sobre os degradados do ouro de Minas ou naquele que se propõe a falar sobre colonos envolvidos com fanatismo religioso e messianismo, parece-nos que a perspectiva adotada pelo dramaturgo é a dos oprimidos”.

É a partir da perspectiva de uma mãe pobre, porém, didaticamente conscientizada da realidade social que a cerca, que Jorge Andrade traça o enredo de *As Confrarias*, levando esta consciência de classe para a figura do ator, função segregada em 1789 – bem como em 1969, ano em que a peça foi escrita, estabelecendo uma ligação do passado com o seu presente que podemos estender até os dias de hoje. Diante deste contexto, é pela desconstrução da figura tradicional da mãe que Andrade vai tecendo uma obra dialética, politizada, com traços épicos e humanos, fazendo-nos perceber no diálogo a relação sensível de personagens como José e Marta, dentre outros que, a partir de características individuais, vão representado a consciência de classe. Importante ressaltar o caráter didático que perpassa a transformação de Marta, didatismo este que podemos ler em Brecht, caráter este que será devidamente analisado ao longo da presente pesquisa.

CAPÍTULO 1 CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEATRO ÉPICO DE BERTOLT BRECHT

“A arte se torna social, ou se socializa, nessa comunicação formada, que lhe permite produzir seus efeitos. Nem o artista nem o público têm consciência disso, pois acreditam que o conteúdo age por si, sem se dar conta de que ele só produz algum efeito quando está formado” (COSTA, 2012, p. 12). Iná C. Costa (2012) defende, a partir de Lukács, que a forma artística se constrói a partir de conteúdos sociais sedimentados. Estes últimos podemos compreender não apenas como temas, mas prioritariamente como expressão de determinados contextos históricos. O teatro épico não se confunde com um conjunto doutrinário de esquemas ou artifícios estéticos autônomos, mas, no caso de Brecht, exige uma visão crítica do sistema capitalista a partir de lugares muito bem marcados, pois precisa se confrontar com formas já sedimentadas, tanto sociais quanto estéticas. A perspectiva é dos que não têm voz no discurso aceito como normal e justificado, mas justamente nas contradições sobre as quais ele, esse discurso, se baseia. Uma técnica determinada, quando assimilada pela forma hegemônica ou elevado a formalismo puro, perde sua força estética e política, campos que já não são autônomos.

Por exemplo, o épico no teatro aparece no coro grego, bem como na remissão à história no teatro elisabetano, como nos ensina Rosenfeld (2002). Mas o épico brechtiano se insurge contra o domínio do drama burguês, que surge no século XVIII e se torna hegemônico no século XIX, de tal modo que perde a marca histórica e é conhecido apenas como Drama. Assim, como Drama, essa forma se anuncia neutra e apolítica, mas de fato deita suas raízes na concepção de mundo burguesa – do indivíduo supostamente livre, que sabe o que quer e como consegui-lo etc. O teatro épico é uma das formas de lutar contra esse quadro, que não havia antes do século XVIII. Em suma, para se chegar à análise que a presente dissertação se propõe a fazer, se faz necessário uma melhor compreensão da teoria e prática do teatro épico construída por Bertolt Brecht; para isso, a fim de evitar a queda no formalismo, precisamos entender como tal movimento se deu diante do contexto histórico da Alemanha.

Para a presente discussão utilizaremos como base teórica Gerd Bornheim, com o livro *Brecht – A Estética do Teatro* (1992), Iná Camargo Costa, com a obra *Nem uma lágrima – teatro épico em perspectiva dialética* (2012), Fernando Peixoto, com *Brecht – Vida e Obra* (1979), bem como o fundamental livro de Anatol Rosenfeld, *O teatro épico* (2002) e, do mesmo autor, organizado por Nanci Fernandes *Brecht e o teatro épico* (2013).

Bornheim (1992) inicia sua discussão a partir de uma leitura das especificidades do naturalismo alemão, em comparação com o francês. Ele ancora sua argumentação na diferença entre o Théâtre Libre, de Antoine, e a sua réplica alemã, a Freie Bühne berlinense, de 1889. Bornheim (1992, p. 19) mostra que o cientificismo positivista importante para o naturalismo francês nunca se consolidou na Alemanha, que tinha como norte, desde o século XVIII, “os processos históricos e o aparecimento da consciência histórica”. Sendo assim, para Bornheim, já estão dados os passos iniciais para o que veio a ser a Nova Objetividade na Alemanha, que dá as bases para um realismo que não se alinha àquele movimento do século XIX, e que talvez deva ser chamado de “realismo social” – para usarmos a mesma expressão de Bornheim (1992, p. 18), que é decisiva para se compreender o teatro épico de Brecht e o seu realismo. Neste sentido toma-se consciência histórica de que os estilos mudam de acordo com os tempos históricos, podendo ser lido como realismo social e é essa perspectiva que norteia o teatro de Brecht. Após o fim da Primeira Guerra Mundial, já no século XX, a Alemanha se encontra em meio ao caos social. Nas palavras de Peixoto (1979, p. 23): “1918 é o ano da revolta operária na Alemanha. A situação do país era trágica, com o povo envolvido numa guerra sem sentido e sem perspectiva”. Como resposta imediata, no campo teatral, tanto em termos estéticos como políticos, se desenvolve um potente teatro expressionista. Cumpre lembrar que não há um movimento expressionista único, nem mesmo alinhamentos fáceis de identificar. Aqui ficaremos, sobretudo, com a pertinência e acuidade com que Williams (2007) distingue entre um mergulho subjetivo que perdia os limites externos e a concepção de uma subjetividade construída a partir da convulsão social, derivada dela.

Theodor Däubler escreveu em 1919: “O nosso tempo tem um projeto grandioso: uma nova erupção da alma! O eu cria o mundo”. Um pouco mais tarde, Piscator escreveu: “Não é mais o indivíduo, com seu destino privado e pessoal, o fator heroico do novo drama, mas o próprio Tempo, o destino das massas.” É a partir dessas ênfases opostas que podemos definir, dentro do drama e do teatro experimental, ambos vigorosos e sobrepostos, as formas por fim distinguíveis do expressionismo “subjetivo” e do expressionismo “social” (WILLIAMS, 2007, p. 72).

Essas duas correntes teatrais, a saber, o naturalismo e o expressionismo se tornarão fundamentais para o teatro alemão do período, inclusive sendo as bases para o teatro épico de Brecht. Evidentemente que traços presentes no Expressionismo representam o momento histórico pelo qual a Alemanha passa, momento este em que as forças dominantes, diante das guerras externas e revoluções internas, eram contrapostas a outras perspectivas. No Expressionismo, “rompe-se [...] a própria possibilidade de unidade de ação dramática, por lhe faltar a linha de fundo que a sustente [...]” (BORNHEIM, 1992, p. 31) e, “no lugar da ação

aparece a demonstração de situações, surgem quadros vivos. [...] os atores já não podem mais ser precipuamente algo, eles devem significar algo” (BORNHEIM, 1992, p. 31). Assim se vê, tanto pela concepção naturalista de sujeito, determinado pelo meio histórico e social, portanto coletivo, como pela concepção expressionista, em que o indivíduo não está no centro organizador do discurso, que ocorre o profundo questionamento do drama burguês, ou simplesmente do drama. A história recente alemã de então, a partir da unificação em 1871, é acompanhada de perto pelo lado sombrio do mundo burguês: guerras, fome, exploração etc. e a arte alemã – aqui, sobretudo, o teatro – em suas mais variadas vertentes, expressa essa circunstância. Não é à toa que o teatro épico de Brecht se interessa pela relação imanente, ou seja, interna, entre arte e sociedade, haja vista a impossibilidade de se defender qualquer forma de arte pela arte ou de arte como produto do mercado consumidor – não havia estabilidade para isso. Essa relação era clara tanto para dramaturgos e grupos teatrais como, também, para os trabalhadores, que desde o século XIX usavam o teatro para compreender seu lugar no mundo, e que haviam vivido uma situação de autogestão, por Conselhos de Fábricas e de Bairros, durante a guerra mundial que, mais tarde, ficou conhecida como a 1ª Guerra Mundial. A arte era vista tanto como potencialmente formadora como transformadora, e esse é o quadro que se mantém desde 1918 até a ascensão de Hitler ao poder, em 1933. Não que a República de Weimar tenha sido um período tranquilo, ou estável, o que é falso – começando com a hoje conhecida como Revolução Alemã, que se estende de 1918 a 1923 (LOUREIRO, 2005) e que, pouco estudada, dificulta que se conheça as bases do teatro épico. Para termos de comparação, no Brasil um quadro equivalente só podemos verificar a partir do final dos anos 1950, com movimentos sociais e artísticos dos mais interessantes, no qual se insere Jorge Andrade. Com a diferença que, na Alemanha, havia desde o final do século XIX acúmulo crítico, teórico e social que estão maduros à época de surgimento do teatro épico, nos anos 1920, enquanto no Brasil ocorre tudo ao mesmo tempo.

A grande importância de se levantar, mesmo que de forma rápida, essas duas correntes teatrais de base, é a necessidade de conhecermos as mudanças que ambas representam: a saber, o nascimento da arte moderna que promove um olhar para a forma, inaugurado pelo expressionismo, pesquisa formal esta que pode ser vista em dois pontos centrais, como bem lembra Bornheim (1992). O primeiro seria o esvaziamento da ação dramática, como já fora mencionado, e o segundo, o esvaziamento da tradição:

Esse esvaziamento constitui um pressuposto histórico fundamental para que se possa entender a própria possibilidade da pesquisa formal tal como ela se verifica na arte contemporânea, ou seja, ela obedece coordenadas completamente originais, inexistentes em toda a arte do passado (BORNHEIM, 1992, p. 37).

Este novo cenário das artes contribui para que Brecht possa, como de fato fez, pesquisar as formas diante de contextos históricos em que vive, criticando muitas vezes aqueles que acusam de formalismo aos que buscam novas formas.

Compreendendo esse cenário inicial em que Brecht se insere, poderemos melhor analisar sua pesquisa do teatro épico que aqui muito nos interessa. Nascido em 10 de fevereiro de 1898, Brecht era filho de industrial, nascido para ocupar seu lugar na produção ao lado dos patrões. Porém Brecht, como aponta Peixoto (1979, p. 19), “não fabricará papel, mas, sim, palavras para compreender papéis. Palavras que serão armas contra sua própria classe, tendo optado pelo lado dos operários, tornando-se o mais expressivo poeta revolucionário deste século”.

Nosso autor desde jovem escreveu, dialogando de forma crítica com sua realidade histórica, e também participou de peças como ator. Dentre suas experiências, teve contato com Karl Valentin, de tal modo que a maneira como este atuava influenciou Brecht em olhar de forma diferente para a arte da representação. “Impressiona Brecht a ‘comicidade seca, interior’, que ‘renunciava quase totalmente o recurso à mímica e ao psicologismo barato’” (BORNHEIM, 1992, p. 62).

Em meio a todas essas vivências, Brecht desenvolve paulatinamente uma prática de teatro épico, que mais tarde seria colocada no papel em termos de uma teoria, embora sempre ligada à práticas específicas e historicamente localizadas, acreditando ser necessário deixar de lado uma forma teatral que, a partir de conceitos aristotélicos, servia à classe burguesa. Sendo assim, Brecht (*apud* BORNHEIM, 1992, p. 112-113) acredita que necessitava de uma nova forma para “liquidar com este teatro, desconstruí-lo, eliminá-lo, vendê-lo a qualquer preço, precisamos recorrer à ciência, da mesma maneira como se recorre a ela para liquidar com outras superstições”. Ciência, aqui, como recurso racional para que não houvesse qualquer técnica ilusória, de tal forma que:

[...] é já em 1926 que Brecht afirma: “Eu sou pelo teatro épico! A direção deve trabalhar os conteúdos de maneira sóbria e objetiva.” Ou ainda: “A essência do teatro épico reside talvez no fato de que ele não apela tanto ao sentimento, e sim à razão do espectador; ele não deve vivenciar, e sim discutir. Mas seria incorreto pensar que neste teatro o sentimento desapareça de vez. Isso seria o mesmo que fazer desaparecer o sentimento do âmbito da ciência” (BORNHEIM, 1992, p. 113).

Como citado, Brecht lutava por um teatro crítico em que a racionalidade imperava, porém não podemos dizer que o sentimento está ausente no teatro épico. Ele aparece, mas de maneira perspectivada, para que possa ser problematizado; ou seja, o sentimento do sujeito é

diretamente construído a partir do meio em que está inserido, diferente do teatro burguês em que, por meio do sentimento, busca alienar a plateia. Neste sentido, tal teoria, segundo Brecht, deve ser pensada dentro de um contexto e não apenas partir de uma vontade subjetiva do artista. É um teatro que busca conversar de maneira crítica com seu tempo e, para isso, Brecht construiu, de forma esquemática, um quadro colocando lado a lado, como esquema, diferenças entre o teatro épico e o dramático. Nós o apresentaremos aqui com uma ressalva: não se trata de um quadro que possa ser livremente aplicado, como norma, mas pontos de partida para se conceber a função do teatro, do dramaturgo, da relação com a sociedade. Basta perceber que, por exemplo, o último item dessa lista abaixo diz que, no teatro dramático, o pensamento determina o ser, enquanto no teatro épico o ser social determina o pensamento. Isso não é uma receita que pode ser facilmente seguida, mas depende de uma avaliação completa da forma, do assunto e do material social a que a peça se refere. Outra questão importante é que as posições não excluem necessariamente seus correspondentes, andando muitas vezes justapostos, ajudando a contribuir para a construção dialética. Com isso, vamos ao quadro, muito didático:

Quadro 1: Forma Teatro dramático – épico

Forma dramática do teatro	Forma épica do teatro
1- O palco corporifica uma ação	Relata a ação
2- Envolve o espectador numa ação, e	Torna-o observador
3- Consome sua atividade	Desperta sua atividade
4- Torna possíveis os seus sentimentos	Força-o tomar decisões
5- Proporciona-lhe emoções, vivências	Proporciona-lhe conhecimento
6- O espectador é transportado para dentro de uma ação	Ele é contraposto a ela
7- Trata-se de sugerir	Trabalha-se com argumentos
8- Os sentimentos são conservados	Eles são levados até o reconhecimento
9- Pressupõe-se o homem como já conhecido	O homem é objeto de investigação
10- O homem é imutável	O homem é mutável e agente de mutações
11- Tensão em relação ao desfecho	Tensão em relação ao andamento
12- Cada cena liga-se à outra	Cada cena para si mesma
13- Os acontecimentos decorrem linearmente	Decorrem em curvas
14- A natureza não dá saltos	Dá saltos
15- O mundo tal como ele é	O mundo tal como se transforma
16- O homem como deve ser	O que é imperativo que ele faça
17- Seus impulsos	Seus motivos de movimento
18- O pensamento determina o ser	O ser social determina o pensamento

Fonte: André Luiz da Silva Anelli (2019), com base em Brecht (1931 *apud* BORNHEIM, 1992, p. 139-149).

Diante do esquema descrito pelo próprio Brecht, podemos ver o caráter científico tão presente no teatro épico, pois “A direção do espetáculo deve ser sóbria e saber trabalhar os

conteúdos de modo objetivo; que o ator deve evitar o rebuscamento, e trabalhar de modo frio, objetivo, clássico” (BORNHEIM, 1992, p. 137). Este caráter científico nos coloca, espectadores, de forma ativa diante do que está acontecendo no palco, ativo são ponto de podermos problematizar, desenvolver uma consciência crítica daquilo que é apresentado. Sendo assim, para que eu possa problematizar algo, isso precisa ser perspectivado historicamente, fazendo com que eu me perceba como agente modificador da sociedade na qual eu estou inserido, como apontam os tópicos três e dez.

Ainda sobre o referido esquema, o ponto dezoito, já mencionado, diz: “o ser social determina o pensamento”. Este ponto tem como pressuposto a teoria de Marx e constitui o embasamento filosófico de toda a proposta brechtiana, pois ele evidencia a relação sujeito X objeto. Sendo assim, o teatro épico procura, por meio de determinadas técnicas, desenvolver a consciência crítica do espectador para que ele possa transformar seu meio. A partir deste pressuposto, entende-se que este teatro tem uma relação com a práxis, dando à ela um caráter pedagógico. Neste sentido, entendemos que, para atingir seu fim, toda pedagogia tem uma didática que lhe auxilie, e é isso que buscaremos analisar brevemente: o didatismo dentro da teoria do teatro épico.

Brecht fala em inverter o funcionamento do aparelho. Entende-se por aparelho os meios de produção do teatro. Para ele, a sociedade acha que domina o aparelho, porém pode se dizer que é este quem domina aquele: “Toda a questão se concentra, portanto, na possibilidade de furar essa fortaleza que é o aparelho. O teatro didático, por exemplo, seria possível para realizar tal proeza” (BRECHT *apud* BORNHEIM, 1992, p. 191).

Precisa-se, antes de adentrar propriamente na teoria das peças didáticas de Brecht, compreender uma questão. Segundo Bornheim (1992), todas as peças de Brecht são pedagógicas, pois ensinam algo, assim como pode ser visto nas peças da Grécia Antiga ou nas Medievais. Compreendendo que conteúdos viram forma, o que pode se notar de diferente nas peças didáticas de Brecht é exatamente ela, a forma, que se aproxima muito de uma didática escolar, técnica essa que contribui para atingir seu objetivo maior, que vem a ser a conscientização social da sociedade.

Vamos agora às peças didáticas para melhor compreender sua forma. As peças didáticas podem ser classificadas em duas fases (BORNHEIM, 1992). Ressalta-se que as pertencentes à primeira fase foram feitas não com o intuito de ter uma plateia convencional – ou usando as próprias palavras de Brecht, furar o aparelho – mas sim de irem até as escolas, fábricas, possibilitando que todos participassem ativamente da peça. Nelas, a representação do texto teatral seria feita por não-atores, propiciando àqueles que participavam uma

conscientização social ativa. Sendo assim, o agente transformado era o mesmo agente da ação da peça. O desenvolvimento das peças didáticas continua e, com isso, surgem modificações advindas, dentre outros fatores, da maior assimilação das teorias marxistas. Nesta nova fase, uma das grandes mudanças é o retorno da plateia, que é conduzida didaticamente, de forma racional e crítica, a ver as transformações sociais de determinadas personagens que, durante a peça, passam de uma atuação e consciência de nível individual para o nível coletivo. Isso pode ser claramente visto na peça *A Mãe*, obra inspirada no romance de mesmo nome, de Gorki. A análise da peça propriamente dita será feita posteriormente nessa dissertação; porém, por hora, é importante mais uma vez recorrer à Bornheim (1992, p. 204), que diz: “é que não há mais o grupo que se auto-educa, a didática se mostra agora encarnada numa personagem, a da mãe Pelagea Wlassowa”.

Ainda sobre as peças didáticas, precisamos compreender então quais foram as técnicas utilizadas por Brecht para atingir o ato de “auto-educação”. Como considerado pelo próprio Brecht, as peças didáticas são a forma de teatro mais racional, porém nelas também é possível identificar a presença da emoção. No entanto, a emoção é colocada de forma controlada e crítica, de tal forma que o sujeito tem consciência de sua existência dentro da organização social. Outro fator importante que podemos apresentar do teatro épico e, também, nas peças didáticas, é o efeito de distanciamento. Para entender o mesmo precisamos, mesmo que rapidamente, compreender um pouco sobre o modelo dramático do teatro, que Brecht associa ao teatro aristotélico – menos pelo questionamento a Aristóteles, e mais aos que se reportaram a ele para dar sustentação ao drama burguês

Um dos pressupostos presentes da Poética de Aristóteles está no fato do teatro gerar no público a empatia que possibilitará o alcance da catarse. Essa empatia pode ser vista no drama burguês convertida em uma identificação completa, sem espaço para crítica, um envolvimento aniquilador. Evidentemente, estamos falando de um envolvimento que impeça que o espectador realize, mesmo que momentaneamente, alguma ligação da peça com a sociedade, enxergado nela, por meio da emoção, apenas questões subjetivas. Essa forma teatral é magistralmente utilizada no contexto do teatro burguês, por motivos óbvios – ela se comporta como um produto consumível, afeito à agilidade e vazão da indústria cultural. Brecht quer exatamente o contrário disso em seu teatro épico: busca-se a racionalidade do espectador para que este possa justamente relacionar arte e sociedade, de tal forma que possa problematizar esta a partir daquela. Entendido isto, uma das técnicas para quebrar com a empatia que Brecht desenvolve é o conceito de distanciamento. Sobre ele, Rosenfeld (2002) coloca:

A teoria do distanciamento é, em si mesma, dialética. O tornar estranho, o anular da familiaridade da nossa situação habitual, a ponto de ela ficar estranha a nós mesmos, torna nível mais elevado esta nossa situação mais conhecida e mais familiar. O distanciamento passa então a ser negação da negação; leva através do choque do não – conhecer ao choque do conhecer (ROSENFELD, 2002, p. 152).

Longe de ser refém das emoções, o espectador, diante do rompimento da empatia, deverá perceber o despertar da reação crítica, que “brota no homem a partir de duas experiências contrapostas, na análise das quais ele infelizmente não se detém, apenas as indica: são elas o espanto, uma certa admiração, e o estranhamento, que distancia” (BORNHEIM, 1992, p. 215).

O teatro épico foi construído historicamente e, como vimos, tem uma relação direta com o espectador. Logo, subentende-se que ele se complete na prática, e este foi um dos grandes objetivos de nosso autor revolucionário, fazer com que o teatro épico transformasse a sociedade, que conscientize os sujeitos de seu poder de transformação. Neste sentido, compreende-se que a teoria do teatro épico crie técnicas e dispositivos que possam ser relidos e refeitos em outras obras, de outros momentos históricos, não se encerrando apenas em formalismo, mas sim numa aproximação ideológica. Dado isso, iremos agora fazer um levantamento histórico crítico do teatro paulistano que nos possibilitará compreender como se deu o processo histórico de modernização do teatro brasileiro no século XX, bem como acompanhar a recepção das teorias épicas de Bertolt Brecht em nosso país. Além de nos oferecer um panorama histórico e crítico das transformações teatrais, o próximo capítulo contribuirá também para compreendermos o cenário artístico em que Jorge Andrade estava inserido ao escrever *As Confrarias*.

CAPÍTULO 2 TEATRO PAULISTANO MODERNO – 1920-1969

Compreender as diferentes perspectivas que o teatro fez ao longo do tempo nos impulsiona estudar como se deu o processo histórico de modernização do teatro brasileiro, com o intuito de analisarmos criticamente o período histórico e artístico no qual Jorge Andrade se consolida e vem a escrever a peça *As Confrarias*. Neste sentido, o presente capítulo fará um levantamento histórico do teatro paulistano que se moderniza, passando, para isso, pela recepção de Bertolt Brecht no Brasil, bem como por algumas montagens de Jorge Andrade no referido período.

Procurando entender esse processo que aqui denominamos de modernização, faremos um rápido resgate de algumas manifestações artísticas no Brasil no século XIX, tendo em mente que não é nossa proposta se aprofundar neste período especificamente. Durante a primeira metade do século XIX, pensar em peças teatrais no Brasil era pensar em uma dramaturgia, sobretudo melodramática, com ideias importadas da Europa. Embora houvesse, por aqui, também tragédias neoclássicas, dramas românticos e outras formas, o melodrama era preponderante. Era muito difícil e raro encontrar obras com assuntos brasileiros e, se as encontramos, as formas ainda refletiam a referência estrangeira. Isso pode ser acompanhado pela seguinte citação de Alcântara Machado, mencionada por Diógenes Maciel (2004): “O teatro nacional, como muita história nossa, não é nacional.” (MACHADO *apud* MACIEL, 2004, p. 35). A dramaturgia brasileira não tinha uma identidade, algo que podíamos dizer brasileiro. Apesar disso, obras como *Antonio José ou o poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães (1830), se autoproclamaram peças nacionais, pois o tema era nacional (Antonio José, o judeu, nascera no Brasil, onde vivera até os 8 anos), o autor brasileiro e a companhia que a encenou também brasileira, de João Caetano. Nesse sentido, evidentemente há verdade nessa proposição, mas ela não esgota a discussão. A peça de Magalhães (1839) era uma tragédia com aspectos românticos, ainda distante de um quadro nacional, próprio, de referência. O fato de Antonio José ter nascido no Brasil, apenas mostra a fragilidade do argumento do tema nacional. Mais próximas estão as comédias de costumes de Martins Pena, estas sim, desde 1838 conseguindo trazer para nossos palcos um ritmo da vida social brasileira em vários níveis, retratando tanto a vida social dos pobres (*Juiz de paz da roça*, por exemplo) como dos abastados (*Os dois ou o inglês maquinista*), com uma estrutura que devia muito à entremez, à farsa e à comédia de costumes, mas conseguia também tratar de temas como a escravidão. Porém, devido à pouca valorização de nossos principais críticos literários a respeito da comédia, sobretudo a que se aproximada farsa, autores como Artur Azevedo,

França Junior e Martins Pena só foram valorizados em tempos recentes. O teatro brasileiro ainda passou relativamente ao largo de movimentos estéticos como o naturalismo, no final do século XIX, do simbolismo e expressionismo no início do século XX, e do teatro épico a partir do final dos anos 1920, para citar apenas algumas possibilidades.

Quando falamos de modernização do teatro brasileiro, no sentido de superação formal e temática, precisamos entender que este movimento não se deu nos moldes, por exemplo, da “semana de arte moderna”, onde podemos localizar datas específicas de aglutinações artísticas que deixaram evidentes novas formas e conteúdos artísticos, repletos de manifestos e apresentações. O caminho da modernização do teatro no Brasil tomou várias décadas, a partir do início do século XX. Antes de darmos continuidade é importante compreender o conceito de modernização que utilizaremos aqui. Diante de um teatro importado de tradições europeias, o Brasil, na busca por uma identidade de nível temático e formal, busca romper paulatinamente com a dependência estrangeira, desenvolvendo desta maneira uma nova forma e um novo conteúdo para dar conta de novos assuntos que estavam surgindo. Neste sentido, o teatro brasileiro se atualizaria para falar de questões nacionais, não tendo, evidentemente, inicialmente, um caráter político.

Tendo compreendido a perspectiva teórica desta pesquisa, iremos analisar como se movimentou o teatro brasileiro, especificamente o teatro paulistano, buscando um recorte no qual possamos compreender como se consolidou o cenário em que Jorge Andrade se desenvolveu, artisticamente falando, a partir da década de 1920 até meados de 1969, ano este em que foi escrita a obra *As Confrarias*. Importante ressaltar que o objetivo desta pesquisa não é fazer um levantamento completo da história do teatro brasileiro, pois buscamos, neste momento, apurar nomes do campo literário – dramaturgico, bem como atores, companhias teatrais e, posteriormente, diretores – que tiveram um peso significativo no panorama do teatro no período anunciado, incluindo Jorge Andrade. Esse levantamento de caráter histórico-crítico não se limitará, portanto, à literatura dramática, observando também questões cênicas.

No início do século XX, artistas de várias áreas buscam uma identidade nacional para nossa arte, tendo como estopim a *Semana de Arte Moderna*, realizada no ano de 1922, que promoveu grandes debates acerca da arte. As influências advindas deste movimento, porém, inicialmente não atingiam o teatro. Experiências como as de Renato Viana em *A última encarnação de Fausto*, de 1922, não tiveram repercussão na época. Em 1929, com o *crash* da bolsa de valores de Nova Iorque, a economia brasileira, dependente da venda de poucas mercadorias para o mercado externo, notadamente o café, entra em profunda crise. Cafeicultores brasileiros queimavam café para que o preço, pressionado para baixo pelo

excesso de produção e pela crise mundial, pudesse voltar a ter um preço competitivo. A lógica econômica sobrepujava a humanista, pois se queimava café enquanto muitos passavam fome. Ainda neste cenário ocorre a Revolução de Outubro no Brasil, que levou para as ruas milhares de pessoas com a esperança de uma renovação cívica, que culminou na presidência de Getúlio Vargas e muitas mudanças sociais significativas. Neste contexto, o teatro brasileiro era ainda dominado pelas produções que giravam em torno do “primeiro-ator” com veia cômica, como por exemplo, Procópio Ferreira, uma expressão viva deste momento, como ressalta Décio de Almeida Prado (2001, p. 22): “Realmente, o público não pedia teatro. Pedia Procópio, qualquer que fosse o pretexto, um pouco melhor, um pouco pior, para vê-lo em cena”, e dentro disto os textos encomendados vinham como uma forma de enaltecer os talentos dos artistas das companhias, com enredos ligados à cultura europeia, fazendo da arte teatral brasileira apenas um rascunho do que se via na Europa. Isso leva Abadie Faria Rosa, em 1927, a dizer que “não existia teatro no Brasil, mas apenas a arte de representar, sob o domínio dos grandes Astros” (ROSA, 1927 *apud* FARIA, 2013, p. 48). Ainda diante da forte presença do “primeiro-ator”, cabia ao ensaiador desenhar a mecânica cênica, distribuir os objetos e os móveis na cena de tal maneira que os atores, ao percorrê-los, rendessem traços cômicos ou dramáticos. Os espectadores, dentro das casas teatrais com arquitetura fortemente ligadas à Europa, com largo palco e com uma altura que permitisse subir e descer os grandes cenários, eram organizados de tal modo que ficava evidente uma hierarquia social, dividindo-os entre plateia, balcão e galeria. Percebe-se aqui que o teatro profissional cumpria uma função de entreter, de levar ao público grandes nomes de atores e atrizes, levando, dramaturgicamente falando, peças de apelo cômico que pouco retratava a realidade brasileira. Esta forma teatral, após o surto criativo da década de 1920, já se via esvaziada, e necessitava modificar sua estrutura, temática e formal, sendo esta última bem posterior à primeira. Em relação a isso, Décio de Almeida Prado traz a seguinte afirmação do crítico Antônio de Alcântara Machado: “A cena nacional ainda não conhece o cangaceiro, o imigrante, o grileiro, o político, o ítalo-paulista, o capadócio, o curandeiro, o industrial. Não conhece nada disto. E não nos conhece” (MACHADO, 1926 *apud* PRADO, 2001, p. 27).

É neste panorama histórico que, de forma tímida, o teatro foi, paulatinamente, a partir da década de 1930, conseguindo modificar-se. Temos inúmeros nomes importantes nesse processo, como Joracy Camargo, Renato Vianna, Álvaro Moreyra e Flávio de Carvalho, para citar poucos. Porém, embora estes tenham influenciados a modernização do teatro brasileiro, fazem parte do cenário carioca, berço do teatro brasileiro moderno. Neste sentido, não iremos nos deter, pois, como já foi anunciado, a presente pesquisa se concentrará em São Paulo.

Neste sentido, iniciaremos por Mário de Andrade e Oswald de Andrade, que se situam no teatro paulistano como precursores deste processo histórico da modernização. Veremos então a contribuição de ambos no campo da dramaturgia.

No campo dramaturgico, temos Mário de Andrade, artista diretamente ligado ao movimento modernista de 1922, que trouxe para o teatro a peça *Café*, opera-coral escrita entre 1933 a 1942, durante nove anos. Mário usa inovações formais procurando superar o modelo da ópera tradicional, para dar expressão à crise de 1929/30. Importante ressaltar que esta peça não chegou a ser encenada, porém ela nos permite compreender a entrada de pesquisas teatrais com bases políticas no Brasil. Mário de Andrade era conhecedor da obra de Ernst Toller, um grande dramaturgo da vertente política do teatro expressionista alemão, e, segundo Iná C. Costa, por meio de cartas “Mário recomendava aos amigos, como Manuel Bandeira e outros, que lessem a obra deste dramaturgo” (COSTA, 2012, p. 114). Desta forma, autores como Mário e Oswald de Andrade (com seu *O rei da vela*, por exemplo) fizeram uma dramaturgia à altura das demandas do tempo histórico e atenta com a série estética europeia e estadunidense; suas peças, porém, não subiram aos palcos, limitando sua influência para o teatro brasileiro naquele momento.

Nos anos 1940, cresce a importância dos grupos amadores no país, uma vez que os grupos profissionais continuavam seguindo o caminho dos grandes astros, pois receavam perder seu público caso buscassem inovações. São inúmeros e de grande relevância os grupos amadores que configuraram este cenário. Esta dissertação não fará um estudo aprofundado de todos, porém, buscará citar alguns que consideramos representativos, tendo sempre como objetivo a historicização de um rico período teatral de nosso país e que contribuirá para o melhor entendimento de nosso objeto de estudo.

No caminho da modernização teatral brasileira, os paulistas iniciaram um movimento vendo a necessidade de se iniciar um novo teatro, já que, segundo Prado (2001), ainda na década de 1930, não havia uma possibilidade de reforma do teatro já existente, diga-se profissional– tendo então que iniciar um novo teatro. Compreensão essa que se estendeu para outros intelectuais, possibilitando a criação de novos grupos teatrais ditos amadores como o Grupo de Teatro Experimental – GTE, Grupo Universitário de Teatro – GUT, e O Teatro Brasileiro de Comédia – TBC.

O Grupo de Teatro Experimental – GTE, fundado em 1945 sob a direção de Alfredo Mesquita, tinha como objetivo levantar o nível do teatro brasileiro. *Os pássaros*, de Aristófanes, numa ambiciosa montagem, foi a primeira do grupo. Em 1945 foi criado o GUT – O Grupo Universitário de Teatro, por Décio de Almeida Prado e Lourival Gomes Machado.

Ambos acreditavam que o teatro amador deveria se afastar dos vícios do teatro profissional, aproximando-se de procedimentos modernos. Prado (1943 *apud* FARIA, 2013, p. 71) diz: “Temos também uma outra norma: representar somente autores de língua portuguesa, brasileiros de preferência”. O grupo montou, em 1945, a *Farsa de Inês Pereira*, de Gil Vicente, e *Amapá*, de Carlos Lacerda.

O ano de 1948 é marcado, segundo muitos críticos da área, como o ano decisivo na transformação do panorama teatral paulista e, conseqüentemente, brasileiro. Trata-se do surgimento do grupo *Teatro Brasileiro de Comédia* (TBC) e da *Escola de Arte Dramática de São Paulo* (EAD).

O TBC teve sua inauguração numa fase amadora, tendo como idealizador o empresário Franco Zampari, que estava inserido, segundo Edélcio Mostaço (1983, p. 15), num contexto de: “[...] consolidação da industrialização paulista em que se gerou uma burguesia (numericamente pequena) a exigir, a partir da década de 40, uma mais expressiva atuação dos setores culturais”.

Este grupo figurou como amador por apenas um ano, pois a influência de Zampari na alta sociedade de São Paulo fez com que ocorresse a inauguração de um novo teatro, dando início à nova fase do grupo, a fase profissional. Seu repertório era formado majoritariamente por peças estrangeiras, com o intuito de conseguir atingir o nível técnico (cênico, dramaturgicamente, de atuação etc.) dos grandes centros europeus. Isso foi conseguido, de tal forma que o grupo se tornou referência inescapável para tratar da modernização do teatro brasileiro. Uma das grandes contribuições do TBC neste panorama se deu por “ter encarnado com mais persistência e maior soma de recursos as aspirações da época” (PRADO, 2001, p. 45). Porém, como lembra Mostaço (1983), segundo palavras de Fernando Peixoto (1983), embora o grupo tenha uma importância histórica para o teatro brasileiro, não existia nele a presença de discursos de classe social. E nem poderia ter, pois o grupo, como já falou Mostaço (1983), estava dentro de um contexto em que a classe burguesa estava cada vez mais ganhando espaço e, sendo Zampari um homem de negócios, estava interessado em ter a casa cheia. Para isso, buscou-se montagens comerciais. O interesse maior era conseguir um teatro à altura do europeu e americano do período, mas não fazer uma atualização brasileira.

Além da importância para o cenário brasileiro, a história do TBC também nos ajuda a compreender os caminhos das obras de Jorge Andrade que fizeram parte do repertório do TBC. O TBC passa por uma nova fase a partir da mudança de direção artística, em 1960, assumida por Flávio Rangel, período que começa com a injeção de dinheiro público e uma inflexão para a encenação de autores nacionais, iniciando com a encenação de *O pagador de*

promessas, de Dias Gomes. Nesse contexto, em 1963, é encenada nos palcos da companhia a peça *Os ossos do Barão*, montagem esta que foi sucesso de bilheteria. No ano seguinte, em 1964, é montado, sob a direção de Antunes Filho, a peça *Vereda da Salvação*. Sobre a direção de Antunes Filho, Jorge Andrade (2012, p. 38) diz: “Agrada-me totalmente seu trabalho como direção, dedicação e exegese do texto, conhecimento em profundidade do tema, identificação com os meus sentimentos”. Uma das mais ricas obras de Jorge Andrade, seja no sentido da forma como no assunto, a montagem não obteve o mesmo sucesso que a anterior, pois, segundo Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas,

Jorge Andrade foi vítima de um dos mais lamentáveis mal-entendidos: a esquerda não apoiava seu teatro, considerado nostálgico e aristocratizante, e a direita julgou que, depois do golpe militar de 1964, era quase um atentado trazer para o palco um problema de miséria popular (MAGALDI; VARGAS, 2001, p. 243).

Essa posição é importante porque o julgamento vale, de modo geral, para toda a obra de Jorge Andrade, responsável em alguma medida pelo seu esquecimento na já pobre historiografia do teatro brasileiro – e que fique bem claro, a história do teatro brasileiro é muito rica, pobre é a escrita sobre sua história, bem como sua análise. Jorge Andrade foi visto com desconfiança pelos dois lados, pelo teatro engajado por não ser engajado o suficiente, pela direita por ser subversivo. Essa dissertação procura, dentro de suas limitações, mostrar o erro dessa avaliação apressada e preconceituosa, ao mostrar uma afinidade estrutural entre Andrade e Brecht que está longe de ser acidental ou mera citação. Seja como for, o TBC, além das reconhecidas contribuições em produções teatrais no Brasil, foi um dos canais para a encenação das peças de Jorge Andrade no cenário artístico brasileiro.

Julgando necessário, pouco antes da criação do TBC, o preparo técnico dos nossos intérpretes, Alfredo Mesquita cria, em 1948, a Escola de Arte Dramática de São Paulo. A escola inicialmente foi sediada no Externato Elvira Brandão, transferindo-se posteriormente para o segundo andar do TBC. Em 1952, a EAD inaugurou um pequeno teatro com aproximadamente cem lugares, permanecendo neste local até 1968. Neste ano ocorre sua incorporação à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, passando a ocupar o Pavilhão B-9 da Cidade Universitária; Porém, foi apenas em 1995 que, de fato, obteve instalações próprias para aulas de teatro. O curso contou com nomes no corpo docente como: Décio de Almeida Prado, Cacilda Becker, Gilda de Mello e Souza, Anatol Rosenfeld, Augusto Boal, além do próprio Alfredo Mesquita, para citar apenas alguns. Evidentemente que a escola contribuiu muito tanto para a pesquisa prática como teórica, ajudando a

profissionalizar o ator e diretor no Brasil. Além das inúmeras contribuições, para esta pesquisa é importante mencionar que Jorge Andrade se formou na EAD. Aluno de atuação, pois ainda não existia o curso de dramaturgia na escola, Jorge Andrade estava escrevendo a peça *A Moratória*, e, com dúvidas sobre como resolver problemas formais, como por exemplo, dividir a peça em dois tempos/espacos – 1929 e 1932 – seguindo um conselho de Cacilda Becker vai até Sábato Magaldi, que o aconselha, “a leitura da peça rodrigueana *Vestido de Noiva*, que havia resolvido muito bem o problema de três planos – o da realidade (presente), o da memória e o da alucinação.” (MAGALDI, 2008, p. 673). Podemos então perceber que as contribuições do texto de Nelson Rodrigues e, evidentemente da montagem de *Vestido de Noiva*, dirigida por Ziembinski, contribuíram para a concepção de uma nova forma de fazer teatro, que evidentemente influenciou nosso autor. Porém, é necessário fazer uma observação: esta aproximação que fazemos entre esses autores brasileiros se limita a uma solução técnica, pois Rodrigues estava trabalhando com planos que envolviam o subconsciente, a psicologia, enquanto Andrade buscava planos históricos; formalmente, são inovações completamente diferentes. Neste sentido, vemos que a importância da criação da EAD pode ser vista em duas frentes: por um lado, ela provia um mercado ascendente de atores (e dramaturgos, como será o caso de Jorge Andrade), e por outro, e como consequência da primeira, foi fundamental para o processo de modernização do teatro brasileiro.

Outra importante contribuição para o teatro paulista e brasileiro é sem dúvida a criação do TPA (Teatro Popular de Arte), criado também em 1948, que muda de nome para TMDC (Teatro Maria Della Costa) em outubro de 1954, tendo como fundadores Maria Della Costa e Sandro Polloni. Apresentar este grupo na presente pesquisa se faz pertinente por dois principais pontos, a saber: o TMDC encenará *A moratória*, de Jorge Andrade, em 1955, momento de formação do dramaturgo Jorge Andrade, em um contexto histórico, político e social (os anos 1950) de grande efervescência política, econômica e social, que dialoga diretamente com o processo de modernização de nosso teatro, pois esse estava preocupado tanto em se atualizar, no campo estético, com os movimentos artísticos que chegavam de fora, quanto em trazer para o palco as tensões da sociedade brasileira; e também, em segundo lugar, por ser este grupo que apresentou a primeira peça profissional no Brasil de autoria de Bertolt Brecht, *A Alma boa de Setsuan*, em 1958, que abriu as portas para que outros artistas entrassem em contato com a tradição do teatro brechtiano.

Dita por críticos como Magaldi e Maria Thereza Vargas, a companhia tinha qualidade equivalente à do TBC, com o esquema de elenco próximo ao do TBC, formados por atores jovens e direção de um estrangeiro (MAGALDI; VARGAS, 2001). Um deles foi Giani Ratto,

italiano que dirigiu em 1955 a peça *A Moratória*, nome fundamental para o teatro brasileiro. Embora iremos nos aprofundar mais na análise de tal peça em capítulo subsequente, importa agora mencionar que esta obra de Jorge Andrade é considerada, por Gilda de Mello e Souza (2009), a primeira obra-prima do moderno teatro brasileiro, e também considerada uma das melhores obras dramáticas por críticos como Anatol Rosenfeld.

Antes de adentrarmos na montagem propriamente dita de *A Alma boa de Setsuan* pelo grupo TMDC, é importante ressaltar que, embora esse evento seja reconhecido como a entrada “oficial”, profissional, de montagens de textos de Brecht, o autor já tinha tido outras peças montadas por aqui, como mostra Kathrin Saringen (1998, p. 61):

O primeiro contato com Brecht no Brasil é com um autor politicamente engajado: seu *début* ocorre em 1945, em São Paulo, com uma encenação de *Terror e Miséria do Terceiro Reich*. [...] Dez anos se passaram até os alunos da Escola de Arte Dramática de São Paulo levarem ao palco *A exceção e a Regra* que veio a ser portanto, a segunda encenação brasileira de uma peça de Brecht.

Porém, apesar dessas duas primeiras montagens, foi a realizada no TMDC que de fato gerou um impacto na intelectualidade teatral paulistana, a tal ponto de promover mudanças a longo prazo neste cenário teatral e, evidentemente, brasileiro. Portanto, vamos a esta encenação propriamente dita.

A peça, embora encenada por um grupo que nada tinha de ideologia esquerdista, e que talvez tenha feito poucos estudos teóricos acerca do teatro épico – como apontam críticos da época lembrados por Saringen (1998) em sua análise da peça – tratava de questões dialéticas, e teve a contribuição de Décio de Almeida Prado (1964), provavelmente o crítico que melhor conhecia Brecht no Brasil na época, e que fez o texto de apresentação da peça. Portanto, por mais que o grupo não tivesse interesse de falar sobre questões sociais ou em perspectiva anticapitalista, a peça trazia isso inerente a ela. Neste sentido, integrantes do Teatro de Arena, como Vianinha e Guarnieri, assistiram a peça muitas vezes e passaram a discutir por horas a fio sobre o conceito de “distanciamento” e outras questões pertencentes ao teatro épico. Evidentemente que estes autores já tinham algum contato prévio com obras de Brecht, como *Exceção e a Regra*, por meio da EAD. Porém, foi com a montagem de *A Alma boa de Setsuan* que tópicos como: “‘teatro brechtiano’, ‘o que é ser brechtiano?’, ‘a cena tem que ser totalmente cerebral, não pode ter emoção’, entraram finalmente na nossa ordem do dia” (COSTA, 2012, p. 117). Sendo assim, a entrada de Brecht contribuiu para novas problematizações formais no que tange ao teatro brasileiro, problematizações estas que veremos agora. Evidentemente que todo

este contexto nos ajudará a compreender a influência de teorias brechtianas para o teatro brasileiro, que impactará no cenário em que Jorge Andrade escreverá a peça *As Confrarias*, momento em que Brecht já era há algum tempo um potente companheiro de viagem para o teatro brasileiro. Portanto, mais importante que saber desses eventos do teatro paulistano, precisamos compreender como eles influenciaram o desenvolvimento de formas adotadas por Andrade.

Antes de darmos continuidade a este panorama teatral brasileiro, é importante compreender que ele não pretende esgotar o assunto, nem também colocar em sequência, no tempo, os movimentos teatrais. Tentamos mostrar como se deu o percurso do teatro brasileiro por alguns de seus momentos representativos e, ao chegar aos anos 1950, estamos em um momento dos mais significativos, para onde várias linhas de força culminam desde os anos 1930. Basta lembrar que será em 1967 que *O rei da vela*, de Oswald, será encenado pelo teatro Oficina, com grande sucesso e repercussão.

Após a profissionalização muito bem representada pelo surgimento do TBC, da EAD e do TMDC, o teatro brasileiro necessitava de uma mudança que o afastasse da linguagem europeia e, conseqüentemente, de modelos estrangeiros de encenação e da própria interpretação dos atores, visto que o Brasil estava passando por uma transformação social e política bastante profunda. Inserido neste contexto, é fundado em 1953 pelo diretor recém-formado pela Escola de Arte Dramática – EAD, José Renato Pécora, O Teatro de Arena de São Paulo. Inicialmente instalado nas dependências do Museu de Arte Moderna, o Arena muda-se em 1954 para o local onde faria história, na Rua Teodoro Bayma.

Paulatinamente iam surgindo no Brasil, principalmente em São Paulo, peças teatrais, entende-se aqui tanto a dramaturgia quanto a montagem cênica, que mostravam um amadurecimento teatral. São dessa época, por exemplo, Jorge Andrade com *A Moratória* (1955) no palco do TMDC, Gianfrancesco Guarnieri com *Eles Não Usam Black-Tie* (1958), Oduvaldo Vianna Filho trazendo *Chapetuba Futebol Clube* (1959) e Augusto Boal com *A Revolução na América do Sul* (1960), os três últimos no Arena. É evidente que as peças mencionadas não são as únicas de relevância neste momento, mas são citadas para termos uma melhor compreensão deste movimento dramatúrgico com traços modernos.

Falando mais detidamente nos nomes acima citados e seus respectivos contextos de criação, iniciemos com Jorge Andrade. Como visto, ele estudou quatro anos na EAD – Escola de Arte Dramática de São Paulo e trouxe com *A Moratória* importantes contribuições tanto em nível formal quanto temático. Iremos, porém, analisar este autor e obra com mais vagar

posteriormente, em capítulo próprio, para compreendermos com maior profundidade seu ciclo de peças *Marta, a Árvore e o Relógio*.

O Teatro de Arena de São Paulo, em sua fase inicial, mesmo com alguma consciência política, ainda tinha bastante afinidade com o projeto de teatro aburguesado do TBC, o que pode ser verificado no ecletismo de suas primeiras peças montadas, como diz Mostaço (1983, p. 26): “O conceito de classe ainda não tinha entrado no rol da jovem companhia, quer ao nível de determinar seu público, quer ao nível de repertório. Buscava-se uma modernidade, sem uma especificação de que modernidade era esta”.

As mudanças do Teatro de Arena de São Paulo podem ser vistas em vários âmbitos, afastando-se cada vez mais dos moldes do TBC. O formato de Arena, por si só, já trazia alterações significativas. Além disso, o espaço físico do novo grupo paulista era relativamente pequeno, principalmente comparados com os existentes no começo do século XX, pois “o chamado *arena stage* ia muitíssimo além, dispensando cenários elaborados e, mais do que isso, reduzindo radicalmente o espaço teatral” (PRADO, 2001, p. 62).

Em 1955 nomes como Oduvaldo Vianna Filho, Vera Gertel, Gianfrancesco Guarnieri, Diorandy Vianna, Raymundo Duprat e Pedro Paulo Uzeda Moreira, todos ex-integrantes do TPE – Teatro Paulista do Estudante trouxeram para o Teatro de Arena de São Paulo uma concepção de teatro como instrumento partidário assumido, contribuindo para a base política de esquerda que o grupo assumiria nos anos posteriores. Além disso, em 1956 chega para dirigir o grupo Augusto Boal, vindo do Rio de Janeiro e com formação teatral nos Estados Unidos, onde estudara com mestres como John Gassner e conhecera bem o método Stanislávski, bem como o interessante trabalho teatral estadunidense. Boal trouxe a técnica do *playwriting*, ligado ao processo de construção de texto, entre outras possibilidades novas, que foram potencializadas com a presença de Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), ambos artistas ligados a movimentos estudantis desde a adolescência. Com esses e muitos outros integrantes, o teatro de Arena aos poucos atribui ao teatro a consciência de falar da realidade nacional, evidentemente de forma crítica.

Foi em 1958 que a montagem de *Eles não Usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, de fato trouxe novos ares para o grupo. Contribuindo para esta afirmação, Mostaço (1983, p. 36) diz que o espetáculo “viabilizou para o núcleo *tepeista* do Arena a base de sua atuação artística: uma descrição realista da realidade dentro de um engajamento de luta ideológica” (MOSTARÇO, 1983, p. 36). A peça discutia assuntos contemporâneos a eles, trazendo para a cena operários e o tema da greve. Evidentemente, a peça montada se ligava a assuntos políticos pertinentes para aquele momento. Ainda não podemos afirmar

categoricamente, porém, que se trata, de fato, de uma dramaturgia que rompeu totalmente com os textos até então montados, pois embora tivesse um tema que discutisse questões sociais (greve de operários), ainda se valia de uma estrutura dramática convencional, com diálogos marcados pelo realismo e tendo o indivíduo como protagonista. Nas palavras de Costa (2012, p. 24): “trata-se de um flagrante desencontro entre forma e conteúdo, numa contradição propriamente dita [...]”. Ainda sobre a peça, retomando Costa (2012, p. 118), temos a seguinte afirmação: “O problema da necessidade de um foco narrativo, e, portanto, da adoção da forma épica aparece claramente na peça *Eles não usam black-tie*”, questões estas que só serão devidamente problematizadas após os autores assistirem *A Alma boa de Setsuan*, montado pelo TMDC, como aqui já foi mencionado. Feita as devidas considerações, é dever ressaltar que, a partir do sucesso, inclusive de público, de *Eles Não Usam Black-tie*, o grupo resolveu intensificar esforços para a fomentação de novos textos escritos pelos seus integrantes, culminando em abril de 1958 com o surgimento dos Seminários de Dramaturgia do Arena.

O Brasil estava passando por um momento de corrente nacionalista de esquerda que tinha um posicionamento crítico com enfoque para a economia, mas pensando em problematizações para melhorias de um futuro. Este terreno fértil contribuiu para as discussões no Seminário de Dramaturgia, que lançaria novas obras teatrais que buscavam, além da inovação textual, mudanças também na encenação.

Um dos primeiros frutos das discussões do Seminário de Dramaturgia foi a peça que viria a estrear em 1959, *Chapetuba Futebol Clube*, de Vianinha. O texto também trazia, como *Black-tie*, assuntos contemporâneos, fazendo uma crítica ao nacionalismo em torno da Seleção Brasileira campeã do mundo no ano anterior à peça, 1958. A peça de Vianinha, porém, ainda se calcava em bases dramáticas, como, por exemplo, a divisão em três atos da peça. Desta feita, podemos dizer que, assim como *Black-tie*, *Chapetuba* trazia as reflexões sociais ainda a partir de uma consciência individualizada; o tema se inovava, era politizado e historicizado, porém ainda calcado na forma dramática.

Evidentemente, como veremos, o Arena supera tal forma, porém é importante compreender que, até então, a modernização do teatro brasileiro não se dera apenas pela busca da nacionalização das peças, mas pelo fato de utilizar nossa história política, econômica, social e cultural para construir a fábula. No sentido de entender como se deu o processo da modernização de nosso teatro, ainda nesta dissertação veremos como Jorge Andrade, calcado na história do Brasil, olhando para os fracassos da classe dominante, não apenas modificou o conteúdo quanto a forma, entendida como um percurso épico muito próprio.

Detectando as dificuldades sem transpor para o nível da forma as inovações realizadas no assunto das peças, os integrantes do Arena começaram a refletir, escrever e buscar novas propostas para mudar este panorama. Os membros do Arena iniciaram reflexões acerca da função do artista dentro do capitalismo e entre outros, Vianinha detectou nas concepções teatrais de Bertolt Brecht caminhos para superar, formalmente falando, problemas de base já mencionados em *Black-tie* e *Chapetuba*, podendo assim conceber uma arte que poderia discutir de modo efetiva as alienações produzidas pelo sistema capitalista. Neste sentido, parafraseando Iná Camargo Costa, um dos resultados práticos da recepção brechtiana é a produção da peça *Revolução da América do Sul*.

Revolução da América do Sul, peça de Augusto Boal produzida no Teatro de Arena, vinha em 1960 romper com as bases dramáticas das duas anteriores. Boal trazia o farsesco em oposição à personagens construídas em registro realista. Os personagens são tipos como, por exemplo, o explorado e faminto José da Silva (que representa o trabalhador pobre, alienado e espoliado, inconsciente de sua opressão), o Anjo da Guarda (que defende os interesses do capital americano e a ideologia que faz o imperialismo bruto e abusivo parecer meritocracia justa), o Feirante (que sobe os preços dos produtos ao saber do aumento de salário, chegando mesmo a diminuir o poder de compra do trabalhador, sem prejuízo para o aumento do desemprego), o Revolucionário (que incita uma Revoluçãozinha, sem que essa atrapalhe o dia a dia de ninguém – um falso revolucionário), os Deputados (que só pensam em como estar do lado dos mais fortes), entre outros. As cenas são fragmentadas, cada uma reportando a um campo da vida social, sem um enredo tradicional. Há uma cena na fábrica, outra na feira, na polícia, na câmara dos deputados, em casa (com o Anjo da Guarda), construindo por montagem um quadro social da miséria brasileira e, ao contrário do que diz o título, da impossibilidade da Revolução por conta mesmo da inconsciência dos que teriam algum interesse em realizá-la, que estão limitados a lutar apenas por comer, pelo mais básico. Estas modificações na forma textual vinham contribuir para estar à altura do conteúdo da peça: não seria plausível que um personagem inconsciente como José da Silva agisse como um indivíduo que sabe quem é e se posiciona nos conflitos em que se envolve. Os conflitos da personagem se dão no seu embate contra um sistema que lhe é hostil, em cada uma de suas manifestações. Daí a necessidade da forma fraturada e da tipificação, para dar conta da situação dramática. Para Prado (2001, p. 69): “o intuito era justamente ultrapassar o retrato, desvendando a verdade profunda das infra-estruturas econômicas e mentais”. Ainda para ressaltar a importância desta peça para o cenário do teatro moderno do Brasil, deve ser dito que a característica antirrealista da montagem introduziu em nosso teatro princípios épicos

relacionados ao teatro de Brecht, pois este “afastava-se do realismo, enquanto processo artístico, para analisar mais a fundo a própria realidade” (PRADO, 2001, p. 70).

As leituras do teatro épico de Brecht ainda continuariam a ressoar no grupo, aparecendo nas demais peças escritas principalmente após 1964, momento este de forte repressão política devido à ditadura, mas ainda marcado por certas liberdades artísticas, que durarão até 1968. Porém entende-se que influências brechtianas não devem ser vistas como tentativas de copiar, ou seguir ao pé da letra fórmulas prontas; ao contrário, são influências teóricas que contribuem por trazer soluções dramáticas e cênicas que podem fazer sentido no contexto brasileiro. Para melhor compreender esse percurso épico, comentaremos outras duas montagens do Arena: *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena Conta Tiradentes* (1967), ambas escritas em conjunto por Boal e Guarnieri, sendo essa última o marco da presença do sistema Coringa idealizado por Augusto Boal, peças estas que, segundo Costa (2012, p. 125), “não teriam sido escritas na ausência absoluta de Brecht no Brasil. Os avanços e recuos que se podem observar nas duas peças dependem de uma compreensão mais ou menos ruminada do que vinha sendo a relação do teatro brasileiro com Brecht”.

Arena Conta Zumbi trazia para os palcos uma passagem esquecida de nossa história: a luta dos escravizados pela sua liberdade pela criação e desenvolvimento de quilombos, como o de Palmares. Porém, mesmo que durante a peça ser demonstradas as qualidades dos negros e os defeitos dos brancos, no final estes últimos vencem, não por merecimento, mas após utilizar recursos duvidosos como a disseminação da varíola. O exagero maniqueísta foi notado como um ponto fraco do enredo, mas em nenhum momento houve interesse em adotar um registro realista para a peça, antes o questionamento da posição dominante, marcada pelo silenciamento. O título mesmo diz que o Arena (grupo politizado, com interesses explícitos) iria contar a história de Zumbi dos Palmares, não fatos incontestáveis. Fica evidente aqui a tentativa dos autores em mostrar a forma como a direita dominante, representada na peça pelos brancos, vencia a esquerda, representada pelos negros. Deste modo, a peça tem também caráter alegórico, não funcionando apenas como revisitação histórica – importante por si mesma –, mas também dizia respeito ao presente de sua escrita e encenação. Essa abordagem formal consegue ainda mais força pelo uso do Coringa, que ganhará ares de sistema Coringa com Tiradentes. O Coringa concebido por Boal, ainda em sua fase inicial, permitia que os papéis da peça pudessem ser representados por mais de um ator, usando na interpretação uma máscara; não uma literal, no rosto, mas uma corporal, um jeito de andar, de falar, de agir. Esta máscara era construída coletivamente, a partir de uma análise de perspectiva social das

personagens. Isso proporcionaria, recorrendo a Brecht, o distanciamento crítico que permitiria uma racionalização daquilo que era exposto.

Indo além na concepção do Sistema Coringa, *em Arena Conta Tiradentes* são apresentadas bases sólidas para esta verdadeira forma teatral, como podemos ver sobre o sistema na Revista de Teatro SBAT:

Coringa é o sistema que se pretende propor como forma permanente de se fazer teatro – dramaturgia e encenação. Reúne e si todas as pesquisas anteriores feitas pelo Arena e, neste sentido, é sùmula do já acontecido. E, ao reuni-las, também as coordena, e neste sentido, é o principal salto de suas etapas (BOAL, 1970 *apud* PRADO, 2001, p. 73).

O sistema agora envolve a presença de poemas, excertos de filmes, projeções de slides, documentos, cartas, trazendo uma aproximação a Piscator, sem perder influências de Brecht e Stanislavski. Este último pode ser entendido pela construção da função protagônica no Sistema Coringa. Caberia ao ator da função protagônica representar uma relação ator-personagem que produza empatia com o público, na peça papel reservado à figura de Tiradentes. O ator deveria envolver-se com a personagem, nunca sair dela ou ir além dela, para criar identificação dramática também com o público. As demais personagens eram construídas por atores que mostravam ter consciência do lugar histórico e social em que estavam no presente da encenação – são paulistas de 1967 – e, com isso, criam distanciamento épico. Em suma, Tiradentes é representado como indivíduo, com personalidade bem definida do começo ao fim da peça e, ao seu redor, os demais personagens representam máscaras sociais coletivas e realizam um jogo entre realidade e representação.

Outras tantas discussões críticas são feitas à peça e ao Sistema, porém o que cabe a este trabalho é anotar a contribuição que o teatro de Arena trouxe para o teatro brasileiro, pois o período era mais propenso ao questionamento do que à respostas: indagam-se, por exemplo, diante de um regime ditatorial, qual seria o papel social do teatro? O que teria ele a dizer aos artistas e à sociedade? São esses questionamentos que justificam a importância deste período, 1958-1968, do Teatro de Arena de São Paulo.

Outro grupo que contribuiu para compreendermos a recepção brechtiana no teatro brasileiro e, conseqüentemente, para a modernização do mesmo, é o TUSP. Em 1968, o grupo monta a peça *Os fuzis da senhora Carrar*, de Bertolt Brecht. Aqui no Brasil, segundo Costa (2012, p. 125), “a peça foi montada nesse momento para perguntar aos estudantes se pegariam ou não em armas para lutar contra a ditadura. Flávio Império e Roberto Schwarz ousaram fazer uma montagem épica, que não correspondia aos aspectos dramáticos da peça”.

É pertinente mencionar que se trata do ano em que *As Confrarias* fora escrita, peça esta que não foi encenada como *Os fuzis*, mas que em seu conteúdo contém também uma crítica à ditadura, em especial à perseguição que artistas vinham sofrendo, a partir do personagem José.

Também no ano de 1958 é criado o Teatro Novos Comediantes, que logo passaria a ser chamado de Teatro Oficina. Em outubro do mesmo ano estreiam com as seguintes peças: *A ponte*, de Carlos Queirós Teles, e *Vento forte para um papagaio subir*, de José Celso Martinez Corrêa. O grupo em 1960 encena *A engrenagem*, texto de Sartre com adaptação de Corrêa e direção de Augusto Boal e, em fevereiro de 1961, anuncia que, a partir de seu próximo espetáculo, *A vida impressa em dólar*, de Clifford Odets, se tornaria um grupo profissional. O espaço físico do grupo contava com uma plateia de trezentos lugares e um palco flexível, tendo nele características do palco italiano e do elisabetano, mostrando desta forma também um rompimento com o clássico palco italiano. Em 1964, como apontam Magaldi e Vargas (2001), o grupo adota na montagem de *Andorra*, de Max Frisch, elementos de distanciamento, aproximando desta forma das teorias do teatro épico de Brecht.

Ainda sobre o teatro épico, José Celso Martinez Corrêa diz que não vê problema em trabalhar com ele ao lado de teorias de Stanislavski. Sobre as teorias brechtianas, Correa (1966 *apud* MAGALDI; VARGAS, 2001, p. 321) diz: “O teatro épico, tendo um caráter demonstrativo, usa muitos elementos visuais e não só literários, o que o torna mais comunicativo para o público moderno, acostumado ao cinema e a teve”. Outra grande contribuição do Teatro Oficina para a modernização do teatro brasileiro é, sem dúvida, a montagem de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, em 1967. Escrito em 1933 e editado em 1937, o Oficina, segundo Mostaçó (1983, p. 98-99), com tal montagem contribuiu para três tarefas da maior importância, a saber:

Fazer a crítica das contradições da fantasmática frente de resistência instalada na cultura de esquerda do país; redescobrir a linha evolutiva da cultura brasileira [...]; ser o iniciador de um novo movimento estético, denominado tropicalismo, destinado a revolucionar os padrões estéticos e políticos até então assentados.

Neste sentido, a montagem contribuiu tanto para o resgate de uma obra criada a partir de um período de modernização iniciado nos anos de 1922, como também contribuiu para a modernização do teatro brasileiro.

Também foi montada pelo Teatro Oficina a peça de Brecht *Galileu Galilei*. A montagem, nas palavras de Reynuncio Napoleão de Lima (1987, p. 94) “faz emergir, no palco, as angústias nacionais presentes, uma época de inquéritos policiais, retratações,

delações, exílios, prisões e [...] silêncio. Ao radicalismo avolumado nos últimos anos vem de encontro a mordação institucional de rigor inquisitória: o AI-5”.

Podemos ver então que as teorias brechtianas estavam cada vez mais sendo discutidas entre os principais grupos de teatro de São Paulo. Neste sentido, compreendemos o processo histórico de modernização dos elementos formais e de conteúdo que o teatro brasileiro estava passando por tais teorias.

Mesmo que os dois próximos grupos a serem abordados façam parte do cenário carioca, iremos passar rapidamente por eles, pois suas formações tiveram participação direta de nomes advindos do cenário paulista. Paralelamente ao trabalho realizado pelo Arena, neste caminho de busca por um teatro politizado, tanto no conteúdo quanto na forma, Vianinha escreve e encenam no Rio de Janeiro *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*. Sua encenação contou com a participação de vários intelectuais de origens diversas, além de jornalistas, artistas e estudantes, que irão criar em 1960 o CPC – Centro Popular de Cultura. Esta peça marca uma nova forma de fazer teatro, em nível formal, trazendo personagens alegóricos, utilizando-se de cartazes, projeção de slides, canções, efeitos que quebravam a naturalização da interpretação, bem como a perspectiva cenográfica. Ainda trazia traços circenses, humor e teatro de revista. Entre outros objetivos, procurava tratar, de forma compreensível, do complexo conceito marxista de mais-valia, do que se desprende o caráter complexo de sua elaboração. Tratava-se de um espetáculo de caráter antidramático, que contou com a direção de Chico de Assis.

Importa também mencionar, mesmo que rapidamente, a encenação do *Show Opinião*, nascido no Rio de Janeiro em 1964, o primeiro espetáculo que fazia resistência ao golpe civil-militar de abril. Foi um espetáculo musical que contou, no roteiro, de nomes como os de Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Pontes, direção cênica de Augusto Boal e direção musical de Dori Caymmi, tendo como co-produção o *Teatro de Arena de São Paulo*. Trata-se de um espetáculo de resistência diante de um sistema político autoritário.

Podemos ver, a partir deste levantamento histórico, que a modernização do teatro brasileiro se desenvolveu a partir de um processo histórico longo. Neste sentido, os grupos teatrais, diante de um cenário político que se transformara ao longo dos anos mencionados, bem como com a recepção do teatro de Bertolt Brecht, contribuíram para superações formais e temáticas, pois o já conhecido já não dava conta da realidade social brasileira. Esse é o quadro no qual Jorge Andrade desenvolve sua pesquisa teatral, com forte apelo à história de nosso país. Andrade revisita o passado brasileiro e, a partir de novas formas teatrais, inclusive as de matriz brechtianas, desenvolve seu ciclo de peças, dando ao ciclo um caráter inovador, de grande importância para o teatro brasileiro.

CAPÍTULO 3 A CONTRIBUIÇÃO DE JORGE ANDRADE PARA A MODERNIZAÇÃO DO TEATRO BRASILEIRO

Jorge Andrade (1922-1984) foi um autor que trouxe para a literatura brasileira importante contribuição em diferentes aspectos, sendo um deles a pesquisa histórica de suas peças contidas no ciclo *Marta, a árvore e o relógio*. Estas apresentaram diversos momentos em que a classe dominante estava em crise, revisitando um passado de forma crítica e problematizando-a. Jorge Andrade também trouxe, e isso é de extrema importância, um olhar atento para o próprio teatro dentro de suas obras, uma vez que o artista, seja dramaturgo ou ator, era marca presente em muitas obras, discutindo desta forma o quanto o ofício artístico tem fundamentos que possibilitam refletir sobre questões sociais. Outro ponto de extrema importância na obra “Andradiana” é o caráter modernizador que suas obras possuem, rompendo com traços próprios do assim chamado drama burguês, conceito este futuramente melhor explorado a partir de Peter Szondi, passando desta forma por traços advindos da teoria do teatro épico.

Evidentemente, diante da complexidade e importância das obras de Jorge Andrade, até os dias de hoje foram feitos inúmeros estudos acerca de suas obras, seja elas no âmbito do teatro, da sua atuação como jornalista, do romance e até mesmo da televisão. Desta feita, aqui faremos um levantamento da crítica referente a importância do ciclo, mas, especificamente, à obra *As Confrarias* (1969).

No livro que forma o ciclo, temos alguns artigos que são de extrema importância para a compreensão da riqueza das obras de Jorge Andrade, dos quais são dois os que mais nos interessa, a saber: *Visão do Ciclo* (2008), de Anatol Rosenfeld e, *Um painel histórico: o teatro de Jorge Andrade* (2008), de Sábato Magaldi.

Em seu artigo, Rosenfeld (2008, p. 599) inicia falando da importância do ciclo de peças para o teatro brasileiro, dizendo que:

No seu conjunto, esta obra é única na literatura teatral brasileira. Acrescenta a visão épica da saga nordestina a voz mais dramática do mundo bandeirante. 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 de sua gente, de procurar a própria verdade individual através do conhecimento do grupo social de que fez parte e de que, contudo, tende a apartar-se, precisamente mercê de sua própria procura de um conhecimento cada vez mais aguçado e crítico, que situa este grupo na realidade maior da nação.

Rosenfeld (2008) continua falando da riqueza, seja em nível formal ou temático, pontuando nas peças pode-se observar um realismo maleável que, por assim ser, assimila recursos expressionistas e simbólicos, assim como abre-se para processos do teatro épico e anti-ilusionista. Neste sentido, podemos entender que o diálogo, segundo Rosenfeld (2008, p. 600): “é forte, seco, incisivo, cuidadosamente trabalhado para produzir, de forma estilizada, a fala dos personagens segundo a origem e o status social [...]”. Esse olhar de referido autor nos ajuda a compreender que Jorge Andrade, dentro do contexto onde estava inserido, não se deixou contaminar por modismos irracionistas, abrindo espaços para discussões lúcidas, o que nos aproxima do teatro épico onde Brecht, como já foi apontado anteriormente, buscava uma construção cênica racional possível de ser problematizada. Acerca do poder de problematizações das obras de Andrade, Rosenfeld (2008, p. 600) ainda neste artigo faz uma ressalva:

Sua arte não tem um caráter de engajamento político radical, frequente na dramaturgia contemporânea [...] A análise social, embora decerto apoiada em estudos e provavelmente aguçada pela dramaturgia politicamente comprometida, baseia-se sobretudo na experiência pessoal e em dados de observação da realidade nacional, reunidos por um escritor sensível às condições e vicissitudes da sociedade que o cerca.

Rosenfeld (2008) percorre todas as peças do ciclo, fazendo uma vasta análise de temas e formas presentes em cada uma bem como as relações que existem entre elas, *sobre As Confrarias*, fala que a peça tem como pano de fundo as revoltas do período do ciclo do ouro e vê em Marta, personagem que brevemente analisaremos com mais profundidade, o espírito de revolta. Uma importante contribuição da leitura do autor para nossa pesquisa é quando ele fala do espírito coletivo que existe em Marta, apontando este que contribui para nos aproximar da peça *A Mãe* de Brecht. No artigo também é feita a aproximação entre *As Confrarias* e *Antígone*, onde o cadáver insepulto se faz presente em ambas; analisa a importância da figura do ator na peça e, por fim, faz uma aproximação, rápida, evidentemente, mas de grande valia para esta pesquisa, entre Marta e Pelagea Wlassowa.

“Em busca do pai perdido, os bens e o sangue, painel de quatrocentos anos da História do Brasil poderiam ser algumas indicações para configurar a dramaturgia de Jorge Andrade [...]” (MAGALDI, 2008, p. 672). Assim inicia Sábado Magaldi o artigo *Um painel histórico: o teatro de Jorge Andrade*. Portanto vemos em mais um crítico de nosso teatro o reconhecimento da grandeza do ciclo, sendo ele então mais do que dez peças juntas, mas sim a panorama histórico e problematizado de nosso país. Magaldi (2008) também fala que *As*

Confrarias, juntamente com *Rastro Atrás* e *O sumidouro*, estão entre as peças mais elaboradas da produção andradiana, pois, segundo o próprio, “elas aboliram qualquer receio de não serem comerciais. Exigem numeroso elenco e efeitos técnicos sofisticados, afastando a hipótese de concessão” (MAGALDI, 2008, p. 676). Ainda acerca de *As Confrarias*, ele fala que Andrade ao escrevê-la teve a intenção de desmascarar grupos, partidos, forças segregadoras que, por qualquer pretexto, negavam aqueles que não estavam dentro do padrão dominante. Também é apontado a escolha dos textos teatrais que constam dentro da própria obra, a saber: *Catão*, de Almeida Garret e *O Casamento de Fígaro*, de Beaumarchais. Sobre eles, o autor pontua que se trata de textos ideologicamente avançados, portanto, não trata-se de textos aleatoriamente escolhidos, mas sim obras que possam contribuir para definir o caráter ideológico que Andrade gostaria de dar na peça. Por fim, Magaldi (2008) fala que a peça apresenta um constante caráter de denúncia que em seu final sede lugar para o anseio de um mundo de justiça e igualdades.

Esses artigos nos oferecem grande embasamento teóricos, pois, além de se tratara de teóricos e críticos conceituados do teatro brasileiro, tiveram um vasto contato com Jorge Andrade, que se iniciou nas dependências da EAD, o que ofereceu uma delicada análise do ciclo bem como da peça *As Confrarias*.

A pesquisa sobre Jorge Andrade e seu ciclo, como já mencionado, é algo presente no âmbito acadêmico, nos oportunizando ter contato com inúmeras pesquisas, neste sentido, elencamos algumas teses de doutorado que, de alguma maneira, contribui para nossa análise, sendo elas: *Metalinguagem e Teatro* (2012), de Catarina Sant’Anna; *Recursos Estilísticos na Dramaturgia de Jorge Andrade* (2014), de Elizabete R. Azevedo; *Jorge Andrade e a trilogia da procura* (2010), de Rosemari Bendlin Calzavara; e, *Teatro da Memória – história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade* (2001), de Luiz Humberto Martins Arantes.

Originado de uma tese de doutorado, o livro de Catarina Sant’Anna é dividido em quatro capítulos. No primeiro encontramos a explicação do processo criador do autor, no segundo capítulo apresenta-se uma análise das obras do ciclo, passando pelo fio criador de Jorge Andrade que se interligam com o ciclo. Nos capítulos três e quatro é examinado a tetralogia metalinguística, formado, segundo a autora, pelas seguintes obras: *A Escada*, *Rastro Atrás*, *As Confrarias* e *O Sumidouro*. Assim como Rosenfeld (2008) e Magaldi (2008), Sant’Anna (2012) inicia o trabalho ressaltado a importância do ciclo, dizendo que o mesmo tem qualidade estética e capacidade crítica.

A autora fala sobre o processo que justifica a denominação de ciclo, que seria a existência da direção de um começo-auge-fim, ou formação-ascensão-queda, onde é

apresentado quatro séculos, quatro ciclos econômicos que perpassam pelo apresamento do índio, ouro, café e indústria, o que confere uma organicidade à obra. Porém, Sant'Anna (2012, p. 5) faz um adendo, dizendo que mesmo com essa inteireza do ciclo, “não significa unidade de ponto de vista, mas contém antes uma visão dialética de um mesmo problema, ou seja, há a tentativa de mostrar duas faces de um mesmo processo [...]”. Ao dizer que, nas obras Andradianas, as problemáticas sociais são mostradas a partir de uma lógica dialética, podemos dizer que este excerto reforça a proposta de análise desta dissertação que vem a ser: aproximar Andrade e Brecht partindo da perspectiva de que, assim como no teatro épico, em *As Confrarias* podemos encontrar relações dialéticas que mostram contradições de uma sociedade com possibilidades de superação.

Sobre *As Confrarias*, Sant'Anna (2012) reserva um capítulo intitulado *A Caça da história: Alguma matéria-prima de As Confrarias e O Sumidouro*. A autora fala das particularidades de como o tema da peça é abordado, pois, diferente de *Arena Conta Tiradentes*, do grupo Arena, em que a história também se passa em fins do século XVIII, em *As Confrarias*, Andrade tem como viés de pesquisa o exame das irmandades religiosas atuantes na época, sendo a História um suporte para “explorações poéticas em torno do problema da representação teatral e do preconceito de cor na colônia em fins do século XVIII” (SANT'ANNA, 2012, p. 186). É ainda enfatizado que Andrade, para produzir a obra, entrevistou entidades religiosas em Ouro Preto em 1966, e consultou obras de História do Brasil, como *Formação Econômica*, de Caio Prado Júnior e *História da Companhia de Jesus*. Portanto, podemos compreender que houve por parte do dramaturgo uma preocupação de lidar com fontes, enriquecendo sua obra.

Elizabete R. Azevedo, no livro *Recursos Estilísticos na Dramaturgia de Jorge Andrade* (2014), faz uma detalhada pesquisa em que apresenta uma vasta fortuna crítica que não se atém apenas às obras do ciclo já mencionado, passando por trabalhos que investigam o autor na condição de jornalista, romancista e, evidentemente, dramaturgo. Ainda é preciosa, nesse livro, a pesquisa referente ao tema Expressionismo e Teatro Épico, no qual a autora faz um rápido levantamento histórico que contribui para a compreensão do surgimento do Expressionismo na Alemanha. Ainda nesse capítulo, Azevedo (2014) faz uma análise do teatro épico, desde sua criação na Alemanha até sua repercussão no Brasil e, principalmente, de sua presença nas obras de Jorge Andrade, algo que particularmente nos interessa. Falando da aproximação dos autores em questão, Azevedo (2014) diz que:

Brecht foi acusado pelos realistas de ser formalista e pelos formalistas de ser doutrinário – num fenômeno muito semelhante ao que aconteceu com Jorge Andrade na década de 1960, quando foi atacado tanto pela direita, que achava suas peças uma afronta, como pela esquerda, que o chamava de tradicionalista (AZEVEDO, 2014, p. 39).

Ainda mostrando as aproximações entre os autores, ela apresenta algumas características estruturais pertencentes ao teatro épico (como já foi mostrado aqui), em que “o palco narra o evento, transforma o espectador em observador” (AZEVEDO, 2014, p. 40). Azevedo (2014) ainda diz que as aproximações entre Andrade e Brecht não são apenas de ordem estruturais, mas também temáticas. Para dar subsídio a isso, antes de analisar as peças propriamente ditas, ela menciona a personagem feminina Marta, de Jorge Andrade, que aparece em várias de suas obras (embora não seja a mesma personagem, ela representa um lugar crítico próprio, uma perspectiva distanciadora, o que se percebe mesmo no título do decálogo, dado pelo próprio Andrade, que é *Marta, a árvore e o relógio*). Ela também identifica a presença de eventos históricos na peça de Andrade, o que pode ser lido como uma ligação com Brecht. Vale dizer que não basta identificar a menção a eventos históricos, mas o decisivo é a concepção de história que ali aparece, sua dimensão ideológica, seu caráter mutável pela ação consciente do homem, as contradições sociais sobre as quais se assenta. Deste modo, não é qualquer remissão à história, pois ela poderia até mesmo atuar para mostrar essa história como destino inelutável etc. Estes últimos pontos muito nos interessam, uma vez que a presente pesquisa visa analisar os elementos épicos na peça *As Confrarias* e, pela análise, poderemos ver como é importante a presença da historicização para esta compreensão. Em sua contribuição, no entanto, Azevedo (2014) não faz menção direta à personagem Pelagia Wlassowa, leitura esta que a presente dissertação se propõe a fazer mais adiante.

Ainda tratando desse livro, a autora apresenta uma análise de cada peça do ciclo, bem como de peças fora do mesmo. Azevedo (2014) pontua que Andrade se traveste na figura do ator para dar continuidade à discussão sobre a arte na contemporaneidade, dizendo também que “ele estende a reflexão à história do Brasil, passada e atual, e ao papel social do artista” (AZEVEDO, 2014, p. 151). Azevedo (2014) ainda argumenta a respeito do caráter irrepresentável que a peça apresenta, por conta de suas dificuldades técnicas e de estruturação do argumento, ‘irrepresentabilidade’ essa consciente para Andrade, uma vez que ele sabia da censura que a peça sofreria pelo momento em que ela foi escrita, em pleno AI-5. Sendo assim, mesmo Jorge Andrade tendo feito um trabalho que se coloca entre os melhores do drama

nacional, “em termos artísticos, esse engajamento por vezes comprometia a realização da peça, inculcando-lhe tom um pouco forçado e artificial” (AZEVEDO, 2014, p. 141).

Em relação à *As Confrarias*, Azevedo (2014) aborda sua estrutura e a divisão em dois tempos (passado e presente). Ela menciona cortes em uma primeira versão da peça, sendo a ‘oficial’ de 1969 e publicada em 1970 como parte do ciclo. Porém, para esta pesquisa, o que nos chama a atenção é a menção da autora para o uso do recurso de *Flashback* em Jorge Andrade, dizendo que “é claramente épico e implica um distanciamento” (AZEVEDO, 2014, p. 138). Isto ficará melhor discutido na análise da peça, quando compreendermos que Jorge Andrade não usou de elementos épicos apenas como recurso formal. Trata-se de um momento histórico conturbado que ele pretende dar expressão cênica, e Marta representa a contradição entre querer enterrar seu filho, mas usando-o como parte de um processo formativo que mostre a hipocrisia das confrarias – daí ela pressupor e agir para que José fosse negado por elas.

Também de grande relevância para o meio acadêmico temos a tese de doutorado de Rosemari Bendlin Calzavara, intitulada *Jorge Andrade e a Trilogia da Procura* (2010). Estudando as peças *O Sumidouro*, *As Confrarias* e *Pedreiras das Almas*, Calzavara (2010, p. 9-10) faz uma análise na identificação de aspectos com a literatura moderna e busca traços que aproximam da tragédia moderna:

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

A pesquisadora apresenta grandes influências literárias na vida de Jorge Andrade como Anton Tchekhov, Eugene O’Neill e Arthur Miller, todos de grande importância, porém ainda cita, e para nosso trabalho com maior interesse, Bertolt Brecht. Para ela, Andrade segue as teorias do autor alemão, notadas na medida em que adota:

[...] técnicas na construção das peças como a divisão do palco em dois planos, o jogo de cenas do passado e do presente, o uso de fotos e slides, o coro, enfim, recursos épicos que quebram da ilusão do espectador e propiciam o distanciamento crítico (CALZAVARA, 2010, p. 18).

Isso contribui muito para nossa pesquisa, uma vez que vamos buscar aproximações teóricas entre Andrade e Brecht. No entanto, iremos traçar uma relação entre duas peças específicas, – mas não apenas, pois o interesse maior está em estudar a peça brasileira.

Calzavara (2010) continua a pesquisa abrindo um capítulo em que conceitua o Drama Moderno e outro sobre a Tragédia Moderna, a partir de Raymond Williams. Num determinado capítulo, em que discorre sobre “Os Desclassificados” de Jorge Andrade, analisa a figura tanto do dramaturgo como do ator em suas peças. Como seu foco principal de análise está em *As Confrarias*, sua pesquisa é de grande interesse para esta dissertação. Ela analisa detalhadamente características da tragédia moderna na peça, como a morte do pai Sebastião e o fato da mãe estar carregando o corpo do filho atrás de um “sepultamento”. Porém, mesmo que não seja seu principal objeto de análise, em mais de uma vez menciona a aproximação da peça com as teorias de teatro épico: “A estrutura da peça é um ato e se desenvolve em dois planos de ação, entremeando presente e passado, configurando mais uma vez a opção do dramaturgo pelo teatro épico brechtiano” (CALZAVARA, 2010, p. 56), e “Também esta peça reflete as características do drama moderno, a peça é estruturada com recursos épicos brechtianos e estabelece um jogo temporal de cenas do passado e presente histórico” (CALZAVARA, 2010, p. 50). Fica evidente que a autora identifica as aproximações mencionadas a partir de uma característica formal, ruptura do tempo/espaço como forma de perspectivar os acontecimentos do presente da peça, porém sabemos que este recurso se vale muito mais do que apenas uma forma pronta: estabelece-se a partir dela um entendimento de que os acontecimentos do presente da personagem de Marta foram construídos historicamente e isso é possível de se identificar quando a personagem, por meio de *flashback*, faz o recuo no tempo.

De suma importância para os estudos sobre a obra de Jorge Andrade é o livro, originado de uma tese de doutorado, de Luiz Humberto Martins Arantes, *Teatro da memória: História e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade* (2001). Nele o autor articula duas áreas, a história e o teatro, e usa como objeto de estudo quatro peças do ciclo, a saber, *O telescópio* (1951), *A Moratória* (1954), *A Escada* (1969) e *Ossos do barão* (1962). Todas elas apresentam uma temática próxima que interessa a Arantes (2001, p. 28): “a passagem de uma sociedade calcada na ordem rural para uma sociedade que se organiza no meio urbano”. Além da temática, o autor destaca outro motivo pela escolha das peças, que é o tempo histórico em que foram escritas: anos cinquenta, início dos anos sessenta. Isso faz com que a pesquisa intensifique o estudo na relação entre o período em que as peças foram escritas (década de 1950-1960) com o momento em que se passam as fábulas das peças, entre os anos de 1930 até

1960. Dentre as qualidades científicas da pesquisa de Arantes podemos notar a atenção para a questão da memória e história, notável no capítulo I, em que são discutidos depoimentos, entrevistas e a autobiografia do autor, bem como as matrizes teóricas que orientaram Jorge Andrade. No capítulo II Arantes (2001) analisa a materialização dessa memória individual e coletiva. Nos demais é possível ver o tema da transição espacial rural/urbano, que aborda um momento histórico decisivo pelo qual o Brasil estava passando. Em suma, podemos compreender a importância do trabalho de Arantes (2001) ao vermos a relação entre uma visão histórica do país e o trabalho artístico do autor que escreveu as referidas peças, em um momento (1950-1960) no qual o teatro brasileiro passava por uma profunda modernização. Este trabalho não passa pela obra *As Confrarias*, mas se fez importante para nossa análise porque Arantes (2001) evidencia, muito bem, diga-se de passagem, o contato de Andrade com a ciência da História, pois uma das questões que vamos apontar como característica épica de Andrade é sua habilidade de historicizar acontecimentos, fazendo-os ser problematizados no presente, habilidade esta que leremos a partir da teoria do Teatro Épico de Brecht.

Além dos artigos e teses já abordadas aqui sobre *As Confrarias*, é importante notar que a peça foi encenada algumas vezes já no século XXI, e alguns artigos se debruçaram sobre essa dimensão cênica, que tem a ver tanto com as categorias cênicas que dialogam com o texto dramático, quanto atualizações. Nós nos limitaremos, no tópico seguinte, a discussões sobre o texto, objeto desta dissertação, então anoto algumas considerações feitas por esses artigos sobre montagens encenadas. Vale lembrar que o autor dessa dissertação também é diretor teatral, e encenou *As Confrarias* no ano de 2016 e 2017 com o Grupo Universitário de Maringá, na Oficina de Teatro da Universidade Estadual de Maringá, o que contribuiu em muito para as análises que serão feitas. Hoje não podemos mais dizer que *As Confrarias* é inédita nos palcos brasileiros, pois não apenas foi encenada como também temos a publicação de artigos que comentam a montagem, num capítulo importante da fortuna crítica em torno desta peça. Antonio Cadengue, diretor teatral pernambucano da Companhia Teatro de Seraphim, montou a peça em 2013 e escreveu o artigo *As Confrarias ou o Teatro como Parábola da Ilusão*, em que faz uma análise não apenas da obra dramática, mas também do espetáculo, trazendo para o texto seus recursos de cenografia, por exemplo – o que é evidentemente muito importante, mas aqui nos interessa mais de perto sua análise do texto propriamente dito. Logo de início, aponta a importância da peça pela presença do ator como um recurso para se discutir o papel da arte na contemporaneidade (de Jorge Andrade e dele também) mostrando que Jorge Andrade distanciou a personagem para outro tempo e espaço sem perder a historicidade: “tal distanciamento ou estranhamento, de natureza épica, é um dos

recursos estilísticos usados por Jorge Andrade nesta peça” (CADENGUE, 2014, p. 1). Cadengue (2014, p. 4) ainda fala que a obra é uma celebração ao teatro, destacando as referências que temos à profissão do ator, como podemos ver nas seguintes citações retiradas do artigo: “Marta vislumbra no filho o germen que alimenta a arte do ator (o talento dele para a representação)”. Cadengue (2014, p. 23) continua: “José aprendeu o jogo da arte do teatro [...] É como se nos dissesse que *o teatro ainda é necessário*”. Ele discute, também, a importância central de Marta para a peça: “Mas é Marta quem engendra nele (e nos espectadores) a capacidade de lutar para que algo novo brote deste complexo de dar vida aos papéis” (CADENGUE, 2014, p. 4). O autor evidencia a personagem Marta como aquela que direciona ao filho conselhos que lhe fazem compreender melhor a profissão. Cadengue (2014), porém não aprofunda sua análise na transformação didática – para utilizar termos de Brecht – que a personagem sofre, didatismo este que convida o espectador a se ver como sujeito possível de mudanças também, ponto não mencionado pelo autor e que será contemplado na presente pesquisa.

Ainda sobre montagens da peça temos o artigo, *As Confrarias, de Jorge Andrade: a 45ª montagem da companhia de teatro da UFBA* (2014), escrito pelo professor, e também diretor da presente montagem, Paulo Cunha, da Escola de Teatro da UFBA. Para Cunha (2014, p. 63), embora a peça seja parte de um ciclo de dez peças, a intenção é pensar em aspectos que “dizem respeito à autonomia, a especificidades dramáticas e contextuais dessa obra”. Importante apontamento, pois embora esteja dentro de um ciclo com outras nove peças, podemos ler e compreender *As Confrarias* separadamente. O artigo ainda discorre sobre o enredo da peça e sobre a montagem realizada pela escola, não sem antes fazer menção à montagem já mencionada, dirigida por Antonio Candengue, indicada como a primeira montagem profissional da peça e problematizando as possíveis questões que a tinham feito inédita nos palcos – seja em consequência do AI-5, em 1968, que travou o rico processo teatral que se realizava, seja pelas complexidades cênicas que a peça exige. Cunha (2014) apresenta também a relação da montagem com o Teatro Épico, como a criação de um *gestus* e do uso de *songs*, bem como a utilização do Sistema Curinga de Boal. Ainda sobre a montagem de Cunha (2014) temos um artigo de Rodrigo Frota (2014), que apresenta o processo de criação da cenografia da montagem em *Um espaço para As Confrarias*. O foco principal do texto recai sobre as possibilidades cenográficas que podem ser encontradas na peça devido ao seu retorno frequente ao passado. Embora o artigo em si não diga, argumentar que essas possibilidades fazem parte do caráter modernizador que Jorge Andrade emprega no texto, dando ao encenador a tarefa de resolver circunstâncias específicas a partir do jogo

alegórico que a peça instaura, entre passado e presente, tanto no contexto interno da peça (século XVIII) como no contexto em que ela seja encenada (o de Jorge Andrade e os atuais de cada encenação). Afinal de contas, o processo de construção alegórico, no qual um determinado significante remete a algo diverso, a outra leitura que não a corrente, é preciso sempre decidir sobre como organizar a relação; envolve, portanto, sempre uma dimensão criativa, para não perder o caráter de alegoria.

Visto alguns artigos que partiram de montagens cênicas da obra, veremos agora outros que lêem a obra a partir de outras abordagens, como: Presença do negro na peça; Os excluídos; e, A relação de *As Confrarias* com a tragédia grega e por fim, a utilização da metalinguagem na obra *Andradiana*.

O artigo 'O texto do negro ou o negro no texto: um recorte d'*As Confrarias* de Jorge Andrade' foi escrito por Emerson de Paula Silva e publicado no *Cadernos: Letra e Ato*. (2012) Como o título já indica, o artigo, diferente dos analisados até agora, apresenta uma análise a partir da perspectiva da construção identitária, tendo como referencial teórico Stuart Hall. Partindo da perspectiva de que o teatro de Jorge Andrade nos faz pensar sobre a construção de nossa identidade, contribuindo para a reflexão sobre um corpo brasileiro que é miscigenado, de referencial africano e indígena, e que, só se completará se buscar no seu próprio corpo as memórias nele contidos é que Silva (2012, p. 47) afirma que: "Seu texto é um importante relato e reflexo da representação do negro e sua inserção no tecido social e político".

Ele discute a figura de Marta e José como representações do corpo negro buscando seu lugar na história nacional, e faz relação da terra em que José é sepultado com o espaço dos ancestrais africanos. O autor finaliza o artigo falando da importância do estudo da literatura dramática como documento de memória sobre a identidade étnica.

Mário Guidarini escreveu um artigo intitulado 'Os Excluídos em *As Confrarias*' (2006), no qual ele estuda a situação da mulher, dos artistas, e artesãos, ampliando a discussão que, na qual Silva (2012), restringia-se à questão do negro.

Em 'Os mitos e a condição humana: *As Confrarias*, de Jorge Andrade e *Antígona*, de Sófocles' (2012), artigo de Andréia Garavello Martins. Acompanhamos um estudo que aproxima a obra em análise com a tragédia *Antígona*, de Sófocles, aproximação esta que, segundo a autora, não fica restrita ao tema, mas também pode ser vista na forma. Martins (2012) pontua a questão da imagem feminina como figura subversiva, ponto em comum entre Marta, de Andrade, e *Antígona*, personagem título da obra de Sófocles. Ela também aborda a questão do corpo insepulto nas duas obras, e o fato de ambos os personagens terem sido

mortos por forças dominantes. Quanto à forma e tema, a autora diz que a obra de Andrade é, assim como as tragédias gregas, grandiosas, termo este que ela justifica pela: “A semelhança entre a tragédia sofocleana e a peça brasileira se dá não apenas no tema, mas também na estrutura, na força das personagens femininas e até na preocupação com a montagem do espetáculo” (MARTINS, 2012, p. 309).

Outro trabalho que evidencia a importância da história nas obras de Jorge Andrade a partir de seu caráter metateatral é o artigo ‘Jorge Andrade e a metateatralidade da consciência histórica’, de Berilo Luigi Deiró Nosella (2012). Ele parte do pressuposto de que a metateatralidade abarca em si um inacabamento que pode ser lido como um ato histórico e político: “Uma metateatralidade que se debruça sobre si mesma para olhar para fora e, conseqüentemente, conduzir o olhar, nesse movimento espiralar, para dentro da própria linguagem. Olha-se a história de fora dela, porém, mas vê-se o próprio movimento da linguagem” (NOSELLA, 2012, p. 4).

O artigo analisa a peça *O Sumidouro*, porém, em seu percurso, faz uma rápida passagem por *As Confrarias*, analisando processos de metateatralidade nela. Primeiro, aponta o fato de o insepulto ser um ator: logo, temos uma peça teatral falando da marginalização histórica do ator brasileiro. Outro aspecto de cunho metateatral apontando pelo autor refere-se ao uso de textos teatrais de conhecimento mundial, aos quais Jorge Andrade faz referência nas cenas de *Flashbacks* em que José aparece atuando, textos estes estrategicamente escolhidos por Andrade. Por fim, Nosella (2012) mostra como esse recurso metateatral configura na peça um caráter histórico, revisitando a história do Brasil de forma crítica. Outro artigo de Nosella (2012) que merece nossa atenção é ‘Jorge Andrade e a formação: A História como Dramaturgia’. Neste trabalho, o autor pontua a presença da história da formação individual de Jorge Andrade, e sua relação com a historiografia da formação brasileira, tomada como elemento propulsor da matéria cênico-literária do referido dramaturgo. O autor apresenta a relação de Andrade com nomes que contribuíram para sua formação, a saber, Gilberto Freyre, Sergio Buarque de Holanda, Caio Prado Junior, Antonio Candido e evidentemente, aquele que foi seu professor na EAD, Décio de Almeida Prado, nomes estes de quem partiram conselhos para Andrade delinear sua identidade como artista – sendo um deles o de Andrade ir atrás de documentos oficiais de nossa história para criar suas peças, uma vez que a história dita oficial do Brasil tinha apenas uma cara, a dos vencedores. Nosella (2012) ainda discorre sobre a procura de Jorge Andrade em descobrir “quem sou?”, não em um sentido individual, mas sim coletivo, que representa um “quem somos?” Em sua análise, o autor diz que Andrade, em sua procura, revisita seu passado e, a partir disto, “Recordamos, vivenciamos

nosso passado e apreendemos nossa história, não para nos livrar dela, nem para revivermos constantemente o passado, mas para incorporarmos, de fato, de nossa memória e nossa história [...]” (NOSELLA, 2012, p. 9). A partir desta citação é apresentado exemplos em suas obras de personagens que representam este constante movimento de procura e é aí que cita Marta, que não apenas aparece em *As Confrarias*, mas também em outras peças do ciclo, como aquela que não coloca um ponto final, mas sim as reticências que representam um constante movimento em nossa história. Essa perspectiva abre caminhos que podemos aproximar de Brecht, uma vez que o autor alemão partia do pressuposto de que a relação sujeito X Objeto está em constante movimento diante dos acontecimentos históricos. A questão da remissão ao passado coletivo, e não individual, em um autor que traz vários elementos autobiográficos para sua obra, é digno de nota e fundamental para nossa análise. Isso porque a história não é o lugar onde os indivíduos atuam e vivem livremente, mas um discurso construído socialmente e que defende, quer queira quer não, os dominantes. Contra isso peças com caráter didático, de cunho épico.

Outra pesquisa importante dentre tantas sobre Jorge Andrade e suas obras é o artigo ‘As Confrarias: A presença de Jorge Andrade nos debates políticos e estéticos da década de 1960’ (2005), de Sirley Cristina Oliveira. Nele, a autora traz uma breve noção do conceito de “teatro político” e “teatro engajado” que utilizará para estudar por á obra de Jorge Andrade. De acordo com ela, por Andrade apresentar uma obra (refere-se ao ciclo todo) com uma perspectiva histórica que dá voz àqueles esquecidos pela história oficial, apresentou uma obra essencialmente política: “As Confrarias deve ser entendida como uma construção social que traz no seu âmago os valores e os ideais de quem as produziu. Portanto, deve ser analisada dentro de um contexto histórico, inserida na luta política do seu tempo” (OLIVEIRA, 2005, p. 5). Esta pesquisa nos interessa porque apresenta Jorge Andrade como um autor contextualizado dentro da história, com suas respectivas referências sociais, mostrando que os enredos não devem ser lidos apenas como saudosismo ao passado, mas sim como análise de um tempo visto de forma crítica, contribuindo assim para o teatro brasileiro, seja em nível de conteúdo histórico como estético.

Vimos que são muitos os estudos feitos a partir das obras de Jorge Andrade, aqui selecionados por uma pequena parcela, aquela que momentaneamente nos oferece um estofamento teórico importante. Porém, ainda são inesgotáveis as possibilidades de leituras que podem ser feitas de *As Confrarias*. Vimos, também, que muitos estudos relacionam Jorge Andrade com o teatro épico, bem como com a História. Desta forma, não partiremos neste estudo de uma novidade – apontar a relação de Jorge Andrade com Brecht ou com a história – mas, de fato,

traremos um frescor no tocar dos objetos de análise propriamente dita, pois partiremos de uma obra específica de Brecht e dentro dela e de seu contexto, buscaremos compreender como se deu o teatro épico e como *As Confrarias* pode ser lida a partir de então. Essa postura não tem o propósito de acusar Andrade de formalismo, ou buscar engrandecer a obra deste a partir daquele. Jorge Andrade não precisa disto, *As Confrarias* também não: cabe aqui não trabalhar com medidas de valoração entre as obras, mas sim mostrar como uma obra brasileira finalizada em 1969 apresentou contribuições temáticas e estéticas para o teatro brasileiro e como podemos ver nela uma ferramenta crítica dentro dos tempos em que vivemos, o que pode ser bem avaliado a partir da teoria do teatro épico.

3.1 O ciclo *Marta, a árvore e o relógio*

Esta seção visita o decálogo de Jorge Andrade para estudar suas peças buscando localizar sua contribuição para a história do teatro nacional. Sendo assim, não terá como foco central a história da vida do autor, mas suas obras. Dito isto, é importante apresentar alguns fatos pessoais que, de alguma forma, influenciaram na construção de suas obras. Jorge Andrade foi filho de fazendeiros que, como outras famílias quatrocentonas, perderam tudo com a crise de 1929. Este fato é importante porque Andrade imprime em suas peças questionamentos sobre uma classe social à qual pertencia. Dito isso, é importante salientar que sua obra não traduz a nostalgia de um homem que desejava voltar ao passado para reviver aquilo que já não existe mais; ao contrário, Andrade, por meio da revisitação histórica, muitas vezes sua própria história, procura questioná-la, problematizá-la para superá-la, ponto este que interessa para a presente pesquisa. Há distância em relação a uma posição marcadamente classista em sua obra, ponto de vista esse construído em cada peça por um dispositivo próprio. As peças têm muito pouco em comum, fora essa perspectiva crítica que as anima.

O ciclo de dez peças apresenta narrativas que passam por cisões históricas que permitem ao leitor fazer uma análise crítica de momentos que a classe dominante está sendo problematizada. Corroborando com isso, Rosenfeld (2008, p. 600) diz “No panorama do teatro brasileiro contemporâneo, a obra de Jorge Andrade se distingue pelo equilíbrio, pela firmeza do avanço para uma lucidez crescente que não se deixa contaminar por modismos irracionaisistas e anárquicos ou por desvarios patológicos”.

O ciclo conta com as seguintes peças (serão apresentadas na ordem em que foram escritas, não na sequência interna ao ciclo): *O Telescópio* (1951); *A Moratória* (1955); *Pedreira das Almas* (1958); *A Escada* (1960); *Os Ossos do Barão* (1962); *Vereda da*

Salvação (1957-1963); *Senhora na Boca do Lixo* (1963); *Rastro Atrás* (1966); *As Confrarias* (1969); *O Sumidouro* (1969).

Evidentemente que cada uma destas peças tem potencial para escrita de uma dissertação específica. Sendo assim, este capítulo buscará passar rapidamente por cada uma com o intuito de compreender que: “O preparo histórico e social de Jorge Andrade forneceu a dimensão de seu teatro” (MAGALDI, 2008, p. 680). Neste sentido, compreender como suas obras contribuíram esteticamente para a discussão sobre a história de nosso país, de forma crítica, nos proporcionará um olhar mais incisivo para a análise da peça *As Confrarias*.

A partir deste momento, tendo como respaldo teórico artigos disponibilizados no próprio ciclo de peças por autores como Anatol Rosenfeld e Sábato Magaldi, iremos analisar melhor essa dimensão histórica do teatro de Jorge Andrade. Outros materiais sobre as peças serão também utilizados.

Como apresentado até o momento, as dez peças do ciclo, tematicamente falando, têm pouco em comum. No entanto, passaremos agora por cada uma das peças para compreender como a revisitação do passado, em cada uma delas, é feita de modo a possibilitar um olhar dialético, que não esconda as contradições em jogo, a partir de perspectivas que sempre propiciam envolvimento com os materiais utilizados e, ao mesmo tempo, distância reflexiva, formando uma espécie de mergulho crítico – que tem relação com o tipo de realismo desejado por um autor como Brecht, que aceitava a emoção desde que ela fosse localizada historicamente, pois, como o sentimentalismo burguês é tantas vezes utilizado no teatro e no cinema, ele só serve se conseguirmos nos distanciar dele, seja pela ironia, seja por tomá-lo como tema (quando há um ensaio sobre o palco, por exemplo, e se discute o sentimentalismo), ou quando ele aparece pela metade, sem todo o seu arsenal etc. Tem que haver algum mecanismo que exija o pensamento racional, sem positivismo, mas crítico, do aparato burguês. Tem que ser para expor os pressupostos da forma burguesa. Nesse sentido, a emoção pode e deve estar lá, mas não como um fim em si mesmo ou como uma constante psicológica, mas como um constructo ideológico. Isso pode ser visto, por exemplo, no ponto trinta e cinco do *Pequeno Organon para o teatro*, que diz:

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas (o contexto em que as ações se realizam), mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos de desempenham um papel na modificação desse contexto (BRECHT, 1967, p. 113).

As dez peças foram apresentadas acima na ordem em que foram escritas, no entanto iremos aqui, para efeito didático, apresentá-las na ordem em que são colocadas dentro do ciclo, deixando a primeira peça para análise posterior, uma vez que se trata justamente de *As Confrarias*. Porém, ressalte-se que a ordem em que foram escritas tem relação com a estrutura das mesmas, bem como de questões do Brasil de então, sendo importante para a compreensão delas. Apesar disso, escolhemos a ordem das diegeses para percebermos a amplitude e força do ciclo.

A importância da recuperação das nove peças até chegar em nosso objeto propriamente dito se faz necessário não apenas para uma localização didática das mesmas, mas principalmente para possibilitar uma análise da riqueza de conteúdos e formas que Andrade desenvolve ao longo dos anos. Conforme já vimos nesta pesquisa, o teatro brasileiro passou por grandes transformações e é nítida a presença de traços épicos neste percurso. Neste sentido, encontraremos nas peças a presença de uma perspectiva histórica, personagens ricos em emoção, mas uma emoção crítica e perspectivada, com denúncia de injustiças e a constante busca por desestruturar a visão de mundo de uma aristocracia e de uma burguesia brasileira, a partir da escolha de momentos de crise histórica. Diante do exposto, vamos de fato à exposição.

As duas primeiras peças, *As Confrarias* e *Pedreira das Almas*, “caracterizam a fase da decadência e do fim do ciclo do ouro” (ROSENFELD, 2008, p. 601). *Pedreira das Almas*, escrita em 1958, localiza o enredo em um momento de crise de nossa história, a saber, a derrota dos liberais ante as forças absolutistas, na Revolução de 1842.

Na peça, Martiniano morre e Mariana, sua irmã, decide não mais ir embora de Pedreira. Ela exige que as forças da polícia entrem e vejam o corpo morto do irmão, exigindo embate, e essa tensão entre as forças da ordem e da luta pela memória e pelo passado está estabelecida. De certo modo, sabem que terão que sair de Pedreira, mas exigem que a história seja preservada, que o abuso seja exposto, que o massacre seja discutido. Sobre o tema da peça, Rosenfeld (2008, p. 606) diz:

[...] de certo modo, o mesmo que de Antígone, dizendo que: Mariana, a irmã, assume em face da autoridade a mesma atitude inflexível da heroína grega; mas o conteúdo da sua decisão é exatamente contrário: ela não só não procura enterrar o irmão, mas insiste, por razões políticas e de lealdade aos vivos, em deixá-lo insepulto.

Entre as principais personagens, temos Gabriel, que representa o futuro, a determinação de abandonar o decadente mundo de Pedreira das Almas. Dona Urbana, a mãe

mineira, dedicada aos mortos e ao passado, não admite que a filha Mariana deserte a cidade dos antepassados e siga o noivo Gabriel em busca de terras férteis no Estado de São Paulo. D. Urbana entra em conflito com a posição contrária da filha, nitidamente visível no seguinte diálogo:

MARIANA: A senhora sabe que a perseguição às famílias liberais continua.
 URBANA: O Governo deve ser respeitado. Não é com desordens que se corrigem erros.
 MARIANA: Nem tampouco com indiferença ao sofrimento dos outros.
 URBANA: O que não me diz respeito, não me diz respeito!
 MARIANA: Injustiça diz respeito a todos! Estão confiscando fazendas e prendendo famílias inteiras. Dobram, pelo terror, uma gente já empobrecida e sem defesa. As famílias de Pedreira também podem ser atingidas (ANDRADE, 2008, p. 84).

É evidente que as personagens não são construídas apenas em torno de questões subjetivas que, embora apareçam, durante toda a peça são colocadas em chaves históricas, mostrando como tais pensamentos subjetivos são construções sociais. Mais uma vez podemos ver a força da história dos fracos que teimam em colocar sua perspectiva, mesmo que sejam destruídos depois. Essa luta para contar a história a contrapelo marca todo o ciclo, o que reafirma a força do mesmo contra o teatro tradicional, dramático.

As duas próximas peças do ciclo, a saber: *A Moratória* e *O Telescópio*, escritas respectivamente em 1955 e 1951, situam-se em um mesmo recorte histórico, que vem a ser a “decadência dos latifúndios cafeeiros tradicionais, de toda uma classe patriarcal e semifeudal de fazendeiros aristocráticos, devido à crise de 1929 e à revolução de 1930” (ROSENFELD, 2008, p. 602). Na primeira entramos em contato com uma estrutura de “tempo/espço” que rompe com as formas tradicionais do drama burguês, pois, lado a lado, são colocadas situações que se passam em tempos e lugares diferentes, que são designados como “plano da direita ou primeiro plano” e “plano da esquerda ou segundo plano”. “AÇÃO: No segundo plano ou plano da esquerda, a ação se passa em uma fazenda de café em 1929; no primeiro plano ou plano da direita, mais ou menos três anos depois, numa pequena cidade nas proximidades da fazenda” (ANDRADE, 2008, p. 121).

A peça tem quatro personagens, Joaquim e Helena, donos da fazenda de café, e seus filhos Lucília e Marcelo. Em 1929 lutam para manter a fazenda, pois o preço do café despencou por conta da crise internacional e não têm como pagar os empréstimos, que dão a fazenda como garantia. Em 1932, eles estão na cidade, e Lucília os sustenta costurando para fora, freneticamente, enquanto Marcelo não se adapta como açougueiro no frigorífico, e os

pais estão perdidos, pois não conseguem se entender nessa passagem. Se o tempo da peça transcorresse normalmente, teríamos uma estrutura dramática, com suspense e tudo o mais. Porém, como o palco é dividido em 2 e as cenas são alternadas, o ano de 1932 mostra o fracasso dos planos de 1929, e mesmo tornam amargas as esperanças e sonhos de lá. A divisão do espaço atua perspectivando 1929, como se um narrador dissesse: não conseguirão manter a fazenda, como sabem. Isso é resultado, entre outras coisas, de um esforço de Andrade de não tentar fazer a *diegese*, a história da peça, salvar a história social. Assim matiza a possível empatia com o velho Joaquim e com a mãe Helena, que tenta manter a família unida. Joaquim é digno de empatia, mas, ao mesmo tempo, como patriarca que toma sozinho as decisões, impõe distância. A única personagem que consegue se adaptar é Lucília, antes fadada a um casamento arranjado, agora tendo que trabalhar para manter a família. Como é a história quem comanda, não as ações individuais, também a moratória será negada em 1932, e a peça termina com o ocaso da família, de resto de uma sociedade que deixa de ser agrária e passa a ser pautada pela cidade. Novamente, a história do Brasil fala.

Esta divisão, pensando pelo lado formal, rompe com padrões, como acima mencionado, do drama burguês, uma vez que perspectiva o suspense que poderia surgir em relação à situação econômica das personagens em 1929. Nesse ano, ainda havia a esperança de evitar que a fazenda fosse leiloada. Paralelamente, no outro plano, a fatídica realidade já está dada e cabe à família de cafeeiros falidos lidarem com ela: estão morando numa casa na cidade. Olhando pelo aspecto do conteúdo, Jorge Andrade coloca em cena a falência de cafeicultores em decorrência da crise de 1929. Nesta perspectiva, muitos lidam de forma racional, trabalhando na cidade, como Lucília, que diz: “LUCÍLIA: [...] Quando morávamos na fazenda, a ladainha era a mesma. *(Pausa)* O que sei é que preciso trabalhar se quisermos viver, pelo menos decentemente” (ANDRADE, 2008, p. 125). Outras personagens se rendem ao sentimento nostálgico de quem ainda acredita poder voltar ao passado, como o personagem Joaquim, patriarca cafeicultor falido, mostra na seguinte fala direcionada à Helena, sua esposa: “JOAQUIM: Já se esqueceu? ‘Partir como se fôssemos apenas fazer uma viagem’. Não é assim?” (ANDRADE, 2008, p. 182). Ainda sobre as inovações que a peça apresenta no cenário brasileiro, Souza (2009, p. 140) observa com argúcia:

A Moratória nos revela um ator prisioneiro, como as suas personagens, do espaço e do tempo perdido da fazenda. Mas consciente de que este mundo extinto só pode ser refeito pela imaginação. Jorge Andrade lhe dá permanência através da obra de arte. *A Moratória* é a primeira-obra prima do moderno teatro brasileiro.

Em *O Telescópio*, primeira peça do ciclo, escrita em 1951, o enredo se passa posteriormente à crise de 1929, portanto posterior à *A Moratória*. Aqui vemos o conflito das gerações de descendentes dos citados acima e suas respectivas relações com os novos tempos. Desta forma, vê-se “o estilo de vida sólido e tradicional, da velha geração de fazendeiros em contraste com o dos jovens, dissolutos, instáveis, contagiados por padrões metropolitanos” (MAGALDI, 2008, p. 603). Para Magaldi (2008, p. 672), encontra-se também na peça o “primeiro exorcismo dos demônios familiares – a pintura da aristocracia rural decadente, em que o velho tronco de fazendeiros confronta a dissolução de costumes da nova geração”.

Além dos apontamentos acima, que mostram evidentemente gerações diferentes sob a mesma realidade histórica, a peça, segundo Rosenfeld (2008), tem uma importância estrutural para todo o ciclo, pois apresenta muitas personagens que se tornarão importantes em outras peças, articulando-as.

A peça a seguir traz uma mudança na perspectiva de temas do autor. Diferente das demais, que trouxeram a classe dominante e sua decadência ante à crise, veremos agora em *Vereda da Salvação* a classe dos trabalhadores rurais que, diante de uma gigante miséria causada pelo sistema capitalista, se vê em um “mundo que os leva ao fanatismo sangrento como única esperança de se libertarem de uma opressão de que sentem o peso esmagador, sem terem consciência nítida do mecanismo que os escraviza” (ROSENFELD, 2008, p. 604). Aqui vemos personagens que representam uma classe que, muitas vezes, tem uma vaga noção de que são injustiçados, amordaçados, porém não conseguem encontrar uma saída; não há, portanto, a consciência clara da submissão e dos modos de lutar para subverter essa situação. Diante disso, eles na peça se entregam à dor vinda do céu para renunciar à dor da terra, como podemos muito bem ver na fala de uma mãe: “DOLOR: Viver carregando cruz a vida inteira, ou morrer numa, pra mim é a mesma coisa. Ver filho agoniar nos cravo da cruz, ou ver filho agoniar em ruindade que a gente não tem sentido, também é a mesma coisa” (ANDRADE, 2008, p. 275). Jorge Andrade, nesta peça, mais uma vez nos dá sinal de sua relação com o teatro épico a partir da criação de personagens com traços subjetivos que, ao mesmo tempo, representam um coletivo, muitas vezes uma voz secular, portanto perspectivada, e por meio disto traz uma reflexão crítica que nos aproxima do teatro defendido por Brecht. A obra, pungente e poderosa, adjetivos usados por Magaldi (2008), teve uma recepção que não agradou os críticos, estreando no TBC em 1964, ano em que a Ditadura Militar já era vigente, recebendo censura tanto da direita quanto da esquerda – pois não seria engajada o suficiente para a esquerda, e seria subversiva para a direita.

Voltando para o tema da decadência da aristocracia, Jorge Andrade apresenta em *Senhora na Boca do Lixo* a história de uma mulher, Noêmia, que representa as famílias quatrocentonas que perderam tudo e precisam lidar com a nova realidade social. Mais uma vez vemos em uma figura individual a representação de uma classe social, deixando evidente o caráter crítico da peça, pois esta personagem apresenta, diante de uma situação específica, a aristocracia decaída. Noêmia acaba presa após descobrirem sua participação em um negócio de contrabando que servia para manter suas viagens à França: “A prisão de ilustre dama da sociedade mobiliza a defesa de classe dominante, dissolvendo em vazio o que teria continuidade desagradável, fosse outro réu” (MAGALDI, 2008, p. 676). Ela trazia vestidos e outras coisas pessoais para vender às amigas, o que foi manipulado para parecer um contrabando em larga escala. Outro apontamento importante sobre essa peça ocorre quando Andrade coloca juntas, em cena, as personagens Marta (que, aliás, aparece como personagem ou citação em outras peças do ciclo) e Noêmia, que mostra de forma clara duas classes sociais, como pode ser visto no diálogo a seguir em que Noêmia, que está na delegacia aguardando ser liberada após ser acusada, com razão, por contrabando, começa a conversar com Marta e descobre que o marido dela está preso por participar de um piquete:

NOÊMIA: Piquete?

MARTA: Piquete é greve.

NOÊMIA: Que é exatamente um piquete?

MARTA: (Pausada) 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 greve.

NOÊMIA: São horrorosas essas greves. Por que não se entendem como pessoas civilizadas, não é mesmo? Descontrola tudo. Ainda recentemente quando fui conhecer duas pequenas cidades da costa francesa, tive de esperar cinco horas numa estação de estrada de ferro. Era desolador todos aqueles trens parados (ANDRADE, 2008, p. 326).

Podemos ver neste diálogo a alienação de uma classe social e, de outro lado, exatamente o oposto, a consciência da importância de tal reivindicação. De forma lúcida, Andrade (2008) ainda mostra também a mudança física de espaços, como a delegacia central da peça que, tempos atrás, era um palacete da aristocracia quatrocentona paulista, e agora era uma delegacia no bairro dos Campos Elísios, que era um bairro nobre então e, agora, é um bairro degradado, decaído. Noêmia olha para o palacete e se lembra das festas ali realizadas, em que confraternizava com a elite paulista, com os poderosos e tal, de tal forma que os dois tempos se fundem, caracterizando a incapacidade dela de se adaptar à nova conjuntura. Ela é

avessa às mudanças históricas, vive na idealização do passado, e acaba perspectivada por Marta, que percebe isso e nos faz, como espectadores, perceber também. Novamente, as contradições sociais de fundo histórico estão em primeiro plano. Por fim, podemos fazer uma aproximação entre Noêmia e Urbana, de *Pedreiras das Almas*, que representam o desprezo de causas sociais fruto de uma alienação política.

Na peça citada acima se registra mais uma vez a nostalgia de uma classe que está presa ao passado, aproximando Andrade à Tchekhov que, em *As três irmãs* (1900), apresenta como tema a resistência em compreender o presente e as lembranças de viver o passado. Porém algo que não prende esses autores ao saudosismo é a perspectiva histórica; a nostalgia é apresentada, mas sempre acompanhada dos motivos históricos que levaram à mudança.

Explorando ainda os mesmos temas, a decadência de uma classe presa a um passado de glória, Jorge Andrade escreve *A Escada* e *Os Ossos do Barão*, escritas respectivamente em 1960 e 1962.

Peças situadas no meio urbano, na primeira temos um casal de velhos totalmente alheios à realidade em que a personagem Antenor, que se julga desapossado do bairro inteiro do Brás, que um dia pertenceu a seus antepassados. Andrade, mais uma vez, apresenta as consequências de uma crise que atingiu toda uma classe. A segunda peça, *Os ossos do Barão*, tem segundo palavras de Rosenfeld (2008, p. 605) “uma tendência conciliadora, visto que os aristocratas em decadência econômica, suficientemente punidos pela realidade, aceitam de bom grado o casamento da filha – de qualquer modo já independente – com o filho do imigrante italiano”. O próprio Jorge Andrade fala da proximidade de ambas as peças, dizendo que escreveu *Os ossos do Barão* porque havia escrito *A Escada*: “Uma conta a história do aristocrata que caiu e a outra a do imigrante que sobe – partes de uma mesma realidade social” (ANDRADE, 2012, p. 40).

Rastro Atrás, próxima peça do ciclo, tem um caráter autobiográfico, no qual o autor coloca no enredo mais uma vez conflitos de gerações. Desta vez o enredo gira em torno de Vicente, escritor que, diante de uma crise de criação, resolve voltar para sua terra natal para resolver os problemas do passado. Essa questão está muito próxima da vida de nosso autor que teve, assumidamente, muitas divergências com seu pai diante da escolha de seguir a carreira artística. Com o tema do enfrentamento das memórias do passado, questão que se estende inclusive no plano do espaço, quando cinco Vicentes de idades diferentes sobem ao palco, compreendemos que, segundo a análise de Rosenfeld (2008), a peça realiza o enorme desejo de todo o ciclo: a retomada efetiva do passado, seu revisitar, vasculhar, e problematizar pontos de crise. Vicente faz isso, Jorge Andrade com seu ciclo também o faz. Escrita em

1966, a peça faz uma crítica direta a questões sociais pelas quais os artistas passavam naquele momento. Sobre isso, Magaldi (2008, p. 659) afirma que “Os problemas do dramaturgo transcendem a esfera pessoal para definir, em grande parte, a intelectualidade brasileira, principalmente depois de abril de 1964”. Esses apontamentos reiteram a característica de Andrade em emprestar à indivíduos causas sociais, como vimos até agora em todas as peças.

A peça que fecha o ciclo, a saber, *O Sumidouro*, escrita em 1969, mesmo ano de *As Confrarias*, mostra a maturidade adquirida ao longo dos anos. O enredo tem como tema central a bandeira de Fernão Dias Pais, bandeirante no início da colonização do Brasil, que é personagem de uma peça escrita por Vicente, plano esse que também está em cena. Ou seja, temos o autor de uma peça e a discussão sobre sua composição, bem como a história da busca das esmeraldas e da caça aos índios propriamente dita, dois níveis que se perspectivam. Isso porque Vicente discute, entre outras coisas, que Fernão Dias foi usado pela coroa portuguesa, e o personagem se defende, numa discussão nada realista que rompe os limites estreitos da arte e a coloca diretamente no campo da criação ideológica, que também se torna estética. Deve-se enfatizar que a história aparece novamente em primeiro plano, haja vista o seu enfrentamento pela figura de Vicente em relação a Fernão Dias, mas também, por paralelismo, à situação histórica de Vicente e o papel do artista em um contexto histórico conturbado, que é o tempo presente em que a peça foi escrita.

CAPÍTULO 4 ANÁLISE DA PEÇA *A MÃE*, DE BERTOLT BRECHT

A Mãe, escrita em 1931 por Bertolt Brecht com a colaboração de Gunther Weisenborn e Stalan Dutow, é uma adaptação do romance, de mesmo nome, de Maxim Gorki. Sete das quinze cenas da peça são baseadas diretamente no romance. Considerada por alguns como integrante de uma segunda fase das peças didáticas escritas por Brecht (BORNHEIM, 1992), é uma peça pedagógica que tem na trajetória de transformação de Pelagea Wlassowa traços que lhe conferem o caráter de ensinamento. Mas não é uma questão para essa dissertação discutir se e em que medida é uma peça didática, como conceito: sua operação tem, certamente, traços didáticos, e isso nos basta¹.

A presente peça se passa na Rússia entre os anos de 1901 e 1917, terminando em meio à Primeira Guerra Mundial e à Revolução Russa. O enredo se concentra na trajetória de Pelagea Wlassowa, viúva de um operário e mãe de um operário. Logo de início, a personagem mostra ao público a situação econômica em que vivem, ao lamentar que a sopa que tem para oferecer ao filho Pawel não é digna de ser ingerida. Pawel, junto a outros amigos operários, resolve utilizar sua casa na calada da noite para fazer reuniões com intuítos revolucionários. Nestes encontros eles imprimem panfletos para distribuir aos demais operários da fábrica, a fim de convencê-los a aderirem à greve, uma vez que o patrão está diminuindo os salários sem uma justificativa justa. Num primeiro momento, Pelagea é contra o envolvimento do filho com o movimento, considerando que, embora tenham pouco, ainda têm alguma coisa. Ela defende, portanto, a postura de aceitar as alterações sem reclamar dos patrões, com receio sequer da ideia de se organizar como classe. Ela se preocupa com a família, com a proteção do filho em âmbito privado. O filho responde que é impossível não se envolver, pois o arrocho salarial é tão radical que praticamente inviabiliza uma vida minimamente digna. A casa deles é invadida por policiais que os revistam, mas não encontram nada. Após a invasão Pawel é designado para panfletar na fábrica. Sua mãe, porém, mesmo não concordando com a ação promovida por eles, resolve ir ao lugar do filho, sabendo-se menos visada por ser mulher e idosa. A partir dessa perspectiva é que entra em contato mais direto com a vida na fábrica e as condições de trabalho, e começa, paulatinamente, a pensar de modo coletivo. Percebe a força dos operários, se unidos, e se posiciona a favor de um movimento grevista. Mesmo sem saber ler, a personagem ajuda a organizar a greve e adquire seus primeiros conhecimentos de luta. Dentro da fábrica, distribuindo os panfletos, vê dois operários serem presos apenas por os

¹ Conferir, sobre a questão das peças didáticas, Souza (2009), Moscheta (2010) e Souza (2009).

lerem. A partir de tal situação, Wlassowa procura compreender o sentido e as consequências de seu ato, procura e começa a receber lições sobre economia política do próprio filho e de seus amigos operários. Aos poucos, desenvolve uma consciência crítica em relação ao quadro social em que está envolvida, vendo as causas da miséria geral na exploração da elite econômica – causas que, no início da peça, pareciam ser naturais ou mesmo ligadas ao destino. Sua formação intelectual está diretamente ligada à uma práxis, à sua ação efetiva no movimento. Wlassowa vai para as ruas, luta com os grevistas e se torna uma das mais destacadas e aguerridas participantes. Ela carrega a bandeira do comunismo, aprende a ler, aprende e ensina política. Mais adiante, seu filho vai preso e morre pela causa, o que a torna ainda mais forte. No contexto de seu processo de formação, nega a religião, dizendo que: “o destino do homem é o homem” (BRECHT, 1994, p. 223). Esse percurso passa por um movimento grevista em 1901, pela primeira grande guerra chegando, enfim, ao movimento revolucionário em 1917, sendo essa experiência histórica ampla o plano maior no qual sua luta desemboca.

Vimos agora uma rápida síntese da peça, com o objetivo de sustentar a análise a seguir. Como foi dito no início, trata-se de uma peça didática de Brecht, porém, diferente da primeira fase, esta exige a presença de atores profissionais, e mais: “pertence a uma **dramaturgia anti-metafísica, materialista, não aristotélica** [...] [que] ensina o espectador a modificar o mundo, e por isso deve induzi-lo, já no teatro, a adotar uma atitude fundamentalmente distinta da usual” (BRECHT *apud* BORNHEIM, 1992, p. 203, **negritos nossos**). Desta forma, iremos ver como esses elementos mencionados por Brecht se manifestam no conteúdo e na forma da obra.

Brecht (1994) traz para a cena temas históricos, diretamente ligados à realidade social, política e econômica da Rússia e da Alemanha. Deste modo, não pretende enveredar, nesta peça, pelo mundo subjetivo em que a psicologia impera; as ações das personagens estão diretamente ligadas com a história da sociedade. Neste sentido, segundo Bornheim (1992, p. 19), “abandona-se, então a estaticidade fotográfica dos começos franceses a favor da historicidade dos seus conteúdos”. Dentro desta perspectiva histórica surgem temas como greves, guerras e revoluções. Estes temas de cunho social contribuem para a característica materialista que aponta Brecht (1994) na peça, o que ganha força pelo contraste com o título, que leva a pensar em uma perspectiva subjetiva, centrada nas dores e sofrimentos de uma mãe. O que se dá é o oposto: ela não é vista sob a ótica subjetivista, mas como parte de um todo maior, no qual ocupa a figura decisiva de mãe, com tudo o que isso carrega consigo.

Partindo do materialismo já indicado, sua forma evidentemente romperá com elementos aristotélicos. Uma das bases da teoria aristotélica é a identificação do espectador com o herói trágico, tendo em vista atingir a catarse. Contra isso, Brecht (*apud* PEIXOTO, 1979, p. 134) “não procura fazer o público se abandonar ao espetáculo nem se identificar com os personagens; não propõe situar o herói diante de um inevitável destino, não pretende abandonar os espectadores às ‘emoções do teatro’”. Pelo contrário, ele “esforça-se por ensinar ao espectador um comportamento prático, o do homem que luta para transformar o mundo” (PEIXOTO, 1979, p. 134).

Em busca desta perspectiva, podemos apresentar vários procedimentos usados por Brecht (1994). Uma das formas que o autor alemão utiliza e que podemos encontrar na presente peça é a fragmentação das cenas. Elas são classificadas como se fossem quadros, com títulos auto explicativos, como se em cada cena ou quadro nos fossem apresentadas diferentes lições. A cena um (lição) é intitulada “AS WLASSOWAS DO MUNDO”. Brecht (1994) apresenta a figura “universal” da mãe, aquela que se preocupa com a situação imediata do filho, tendo como perspectiva questões de ordem privada. Na segunda cena/lição o título já indica o que acontecerá: “PELAGEA WLASSOWA VÊ, APREENSIVA, SEU FILHO NA COMPANHIA DE OPERÁRIOS REVOLUCIONÁRIOS”. Neste caso, Brecht (1994) além de adiantar a situação dramática em que está Wlassowa (ver o filho com os demais operários revolucionários) também indica como ela está: apreensiva. Estes pontos demonstram o interesse de deixar claras as ideias postas no texto, sem promover qualquer tipo de suspense. Ainda sobre as disposições das cenas e de como elas conferem à peça traços épicos, há cenas que indicam o ano em que se passam, com grandes saltos históricos entre elas, como podemos ver nas cenas oito e nove, respectivamente: “NO VERÃO DE 1905 O PAÍS FOI ABALADO POR REVOLTAS DE CAMPONESES E GREVES DE TRABALHADORES RURAIS” e “1912. PAWEL REGRESSA DO EXÍLIO NA SIBÉRIA”. Podemos então, a partir dos pontos doze e quinze da tabela desenvolvida por Brecht (1994) já apresentada nesta pesquisa, ver tanto a independência de uma cena em relação à outra, bem como os saltos históricos que mostram uma descontinuidade constitutiva.

Outros recursos de fundamental importância para a compreensão da dramaturgia que nega o sentimentalismo dramático é a utilização da narração e de canções entoadas por coros. Recurso usado constantemente por Brecht (1994), a narração oferece às personagens a oportunidade de remeter ao passado mantendo-se distanciado dele e, deste modo, também problematizar o presente, pois este é visto como o resultado de interpretações do passado que o legitimam e naturalizam. Sendo assim, a narração brechtiana não apenas conta como se deu

o início de um determinado conflito, mas coloca o passado em questão a partir de uma situação complexa no presente. Como exemplo, quando a mãe defende que o filho não participe de um grupo contrário à ordem estabelecida, ela o faz por uma adesão incondicional ao existente, como se não pudesse ser mudado, como se as decisões dos donos das empresas tivessem algum objetivo maior e contra o qual não há nada a fazer. Isso está ancorado numa concepção de história como algo dado e inescapável, conhecido por todos e justificado: as coisas são como são e devem permanecer assim. Porém, aos poucos, à medida em que participa entregando panfletos e entra cada vez mais na luta, percebe que o passado foi interpretado pelos donos do poder para justificar a exploração dos mais fracos, e que saber disso é perceber a contradição atual, em que alguns vivem abastados por explorarem outros que passam fome e frio, e que essa relação é justificada pois aqueles teriam chegado onde estão por seus méritos, não pelo abuso. Mas a verdade é que não existiria a opulência de poucos sem a miséria de uma maioria que a sustentasse. Essa contradição é vivida como natural, processo histórico que foi sedimentado paulatinamente e que precisa ser descortinado e conhecido, para que se possa lutar contra ele. O princípio narrativo não se resume, portanto, a uma parte do enredo, ele é fundamental para todas as categorias. Nas palavras de Rosenfeld (2002, p. 160):

O ator épico deve “narrar” seu papel, com “gestus” de quem mostra um personagem, mantendo certa distância dele. Por uma parte da sua existência histriônica – aquela que emprestou ao personagem – insere-se na ação, por outra mantém-se à margem dela. Assim dialoga não só com seus companheiros cênicos e sim também com seu público.

Este recurso é visto em vários momentos na peça, como na cena número cinco, em que as personagens narram a manifestação do 1º de Maio. Neste momento eles narram, como em um relato, tudo o que naquele dia aconteceu, dando à cena um profundo didatismo. Outro momento em que, embora não exista a narração, o diálogo tem um fundo épico, é na cena número oito, em que Wlassowa vai até os camponeses tentar convencê-los a aderir a greve. Neste momento, em que ela dialoga com o açougueiro, que a princípio oferece comida aos fura-greve, o diálogo entre eles está mais próximo de mostrar a atitude de cada personagem, muito mais do que um diálogo dramático.

Açougueiro – Sim, com pedras russas. *Para os espectadores* – e para esta canalhada eu tenho de servir a minha bela sopa. *Para Pelagea Wlassowa* – Por que apedrejaram a senhora?

Pelagea Wlassowa refrescando a testa com um pano úmido – Eles me viram chegando junto com os fura-greves.

Segundo Fura – Greves – São uns patifes!

Pelagea Wlassowa – Eles são mesmo patifes? Eu estava pensando cá comigo que talvez não sejam patifes.

A Mulher – Mas então por que apedrejaram a senhora?

Pelagea Wlassowa – Porque eles pensaram que eu fosse um fura-greves.

Açougueiro *rindo* – então a senhora também acha que se deve apedrejar os fura-greves?

Pelagea Wlassowa – Sim, claro.

Açougueiro *radiante, para sua mulher* – Dê comida para ela! Depressa, ela precisa comer! Dê-lhe dois pratos. *Aproxima-se de Pelagea Wlassowa.* Meu nome é Wassil Jefimowitsch! Gritando para a Mulher – E manda o pessoal entrar. Aqui eles podem aprender algo (BRECHT, 1994, p. 209-210).

Essas instâncias narrativas inferem à peça distanciamento crítico, pois, uma vez que as personagens narram suas ações, ou suas posições, dividindo-se entre sujeito que fala e objeto sobre o qual se fala, podendo assim mostrar ao público de forma racional a dialética dos fatos.

Temos também a presença de canções que, entoadas por um coro, trazem conceituações após alguma cena. Uma das canções é o “ELOGIO DA APRENDIZAGEM”. Esta aparece após Wlassowa e os vizinhos do professor receberem as primeiras lições de alfabetização. Essa canção, segundo indicações do próprio autor, deveria ser cantada por operários estudantes, mostrando qual o conceito de aprendizagem que Brecht (1994, p. 197) mobiliza na peça:

Aprende o simples, para quem
é chegada a hora
Nunca é tarde demais!
Aprende o ABC, não basta, mas
Aprende! Não desanime
Começa! Você tem de saber tudo!
Você tem de assumir o poder.

Aprende, homem no asilo!
Aprende, homem na prisão
Aprende, homem na cozinha!
Aprende, sexagenário!
Você tem de assumir o poder.
Procura a escola, desabrigado!
Procura o saber, se tens frio!
Faminto, agarra o livro: é a sua arma.
Você tem de assumir o poder.

Não tema a pergunta, camarada!
Não se deixe convencer
Veja com seus olhos!
O que você mesmo não vê
Você não sabe.

Verifica a conta.
 Você terá de pagá-la.
 Coloque o dedo em cada parcela
 E pergunte: como apareceu
 Você tem de assumir o poder (BRECHT, 1994, p. 197).

Evidentemente o recurso não é apenas estético. Como mencionado acima, a canção possibilita um distanciamento crítico, pois além de romper com a forma tradicional do diálogo, tem em seu conteúdo um conceito ideológico. Na canção citada acima, Brecht (1994) se refere ao ato da aprendizagem não apenas como algo mecânico restrito a decorar as letras e formar as palavras; a aprendizagem, segundo a canção, deve empoderar o cidadão, conscientizá-lo do lugar que ocupa a classe oprimida, a ponto de fazê-lo ir a luta e tomar o poder.

Na construção das personagens, o apelo ao psicologismo e à metafísica é descartado e, inclusive, criticado dentro da própria peça. A primeira característica que pode nos indicar a ausência de uma construção psicológica é o caráter “tipificado” que as personagens têm, o qual pode ser identificado ao olharmos os próprios nomes das personagens, que representam uma classe social ou profissão. Existem os operários, que embora recebam nomes próprios, o que os define não são características subjetivas como: tristeza, alegria ou depressão, por exemplo; o que os define é a classe social, de serem operários pobres. Temos também a figura do professor que, a partir do último exemplo, também tem nome próprio, mas é de fato sua profissão que oferece os contornos da personagem. Seguindo este raciocínio vemos o açougueiro, a mulher pobre, a senhoria, a sobrinha e, evidentemente, Pelagea Wlassowa. Esta é tipificada a partir da figura da mãe, mas não a figura materna que é construída a partir de traços subjetivos, mas sim a mãe das revoluções, ou, como é citado na peça: A mãe do povo.

Ainda na análise das personagens, sob a máxima de que é do homem o seu próprio destino, Brecht (1994) nega às personagens qualquer fuga para algo que não seja físico, não seja histórico e passível de mudança pelo próprio homem. Portanto, Rosenfeld (2002, p. 151) afirma que:

O homem não é regido por forças insondáveis que para sempre lhe determinam a situação metafísica. Depende, ao contrário, da situação histórica que, por sua vez, pode ser transformada. O fito principal do teatro épico é a “desmistificação”, a revelação de que as desgraças do homem não são eternas e sim históricas, podendo por isso ser superadas.

Uma cena que Brecht (1994) apresenta claramente a oposição entre o metafísico e o histórico é a que Wlassowa recebe visitas de algumas vizinhas após a morte de seu filho. Na

presente situação, estão em cena as seguintes personagens: Mulher pobre, A Senhoria e A Sobrinha. A primeira observação é a designação que Brecht utiliza para tipificá-las. As personagens questionam a crença de Wlassowa em Deus, por dizer acreditar apenas nos homens. Logo a seguir, ela descobre que a Mulher Pobre será despejada de sua casa pela Senhoria. Wlassowa explora didaticamente a situação, dizendo que não é por conta de um destino traçado por Deus que uma sofrerá o despejo, mas por não ter pago o aluguel, que não foi pago exatamente pela falta de emprego, fator esse diretamente ligado ao capitalismo, portanto à organização da vida dos homens. Ela ainda diz à Senhoria que ela, mulher temente à Deus, é a responsável pelo despejo. Em suma, aqui Brecht (1994) aponta que, indiferente da crença daquelas mulheres, são os interesses e as ações dos homens que determinam os destinos. A partir dessa lógica Wlassowa também explica a morte do filho, concluindo que não foi Deus quem o matou, ou sua falta de fé, mas sim as mãos pesadas de um governo capitalista truculento.

Contribuindo ainda para a negação do psicologismo em sua obra, Brecht, além de todos os recursos já mencionados, faz uma crítica direta dentro da peça ao uso do sentimentalismo que possa negar racionalidade às personagens e, portanto, os impedir de lutar. Para citar um exemplo, durante as lições do professor, este, tentando mostrar aos alunos operários que não é importante aprender sobre luta de classes, menciona que passa horas mergulhado em profunda melancolia. Seguindo este raciocínio, acrescenta:

PROFESSOR – [...] Então eu pergunto: os pensamentos verdadeiramente grandes, aqueles que superam o aqui e o agora para abarcarem o sempre e o eterno, o que a humanidade tem simplesmente de universal, têm algo a ver com luta de classes?

SIGORSLI resmungando – Tais pensamentos não servem para nada. Enquanto mergulham em sua melancolia, nos exploram do mesmo jeito (BRECHT, 1994, p. 196).

É notável que Brecht (1994) procura apresentar na obra uma consciência racional, devendo os oprimidos pensar de modo materialista, pois os opressores assim o fazem. Portanto, é parte do teatro épico, por meio de elementos que atuam nos níveis da forma e do conteúdo, conscientizar seu público do meio social onde ele se encontra, entender como se dão as relações dentro do sistema capitalista, compreender que as opressões não são naturais e buscar, a partir de então, superá-las.

Podemos concluir, a partir desta breve análise, que a obra *A Mãe* realiza um dos grandes objetivos do teatro didático: oferecer ao público um “palco científico” que, segundo

Rosenfeld (2002, p. 148), seja “capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora”. A partir desta perspectiva, um dos grandes exemplos traços didáticos da peça, que desenvolve uma consciência crítica que contribui para a transformação do público é o processo formativo de Pelega Wlassowa. Neste sentido, cabe a aproximação comparativa com a personagem Marta, de Jorge Andrade que, assim como Wlassowa, passa por um processo conscientizador, porém por caminhos diferentes, justificando, portanto, uma das linhas de força presente dissertação: encontrar e discutir a operação, em Jorge Andrade, de conceitos brechtianos que contribuíram para a formação de um teatro crítico no Brasil do século XX.

CAPÍTULO 5 CONSIDERAÇÕES SOBRE AS CONFRARIAS

Após a aproximação com o ciclo *Marta, a árvore e o relógio*, vale lembrar que a peça em análise, *As Confrarias*, foi a penúltima a ser escrita, mas é a primeira no tempo ficcional, da diegese.

Como vimos anteriormente, uma obra dramática é constituída por conteúdo que se precipita em uma forma. Neste sentido, iniciaremos nossa análise fazendo uma apresentação dos temas presentes no conteúdo da obra. Ela foi escrita em 1969, período de forte repressão ditatorial, mas tem seu enredo localizado em 1789, no qual temas como a censura (do ator José); o corpo insepulto; a desapropriação de terras onde havia ouro; a conquista da consciência de classe; são temas que, devidamente historicizados, politizam a obra de Andrade, exigindo uma análise à luz da teoria do teatro épico. Os temas são sociais, coletivos, históricos, e isso rompe com a colocação do indivíduo em primeiro plano. Embora os personagens tenham psicologia definida, e entrem em conflitos subjetivos, não é esse plano que organiza e estrutura os materiais da peça.

Compreendido que os conteúdos superam relações intersubjetivas, analisaremos a elaboração formal da peça. Partindo deste pressuposto, analisaremos a construção das personagens da peça. José será visto pela perspectiva social que representa, a do ator que, diante de uma situação histórica específica, se vê condenado a ser perseguido por forças conservadoras. Temos também Sebastião, pai de José, que representa o homem do campo, que luta pra manter sua propriedade a salvo do governo português. Após a análise da construção das citadas personagens, analisaremos a construção dos diálogos, a presença da *narração* como elemento épico, a relação do tempo dentro da peça, enfatizando a presença do *flashback*, que têm um efeito didático dialético.

Por fim, e entendendo como um dos principais focos da análise, diante do quadro visto acima, analisaremos a mãe, Marta, de *As Confrarias*, à luz de Pelagea Wlassowa, mãe na peça de Brecht, pois ambas modificam-se ao tomarem consciência da realidade que as cerca, e essa mudança não se dá unicamente no âmbito de suas subjetividades. Ocorre assim, ao longo da peça, de forma didática, uma dialetização dos fatos apresentados, para a qual a personagem central – a mãe – é construída de maneira atípica da figura idealizada e, por isso mesmo, gera estranhamento. Isso faz com que o público veja de forma clara as diferentes correntes sociais e possibilidades de enfrentamento dessa realidade, tendo uma visão crítica sobre a mesma.

A partir desta análise problematizaremos como a obra de Jorge Andrade apresentou uma renovação no nível formal e no conteúdo, e como isto contribuiu para uma superação

formal no teatro brasileiro. Por fim, veremos a atualização da obra, uma vez que se é possível montar a mesma e discutir questões do século XXI em uma peça escrita em 1969 com a fábula que remonta ao século XVIII, evitando tanto a nostalgia quanto o anacronismo.

5.1 Análise de *As Confrarias* a partir de seu assunto/conteúdo

Jorge Andrade, nascido em Barretos no ano de 1922, filho de donos de terras, vem de uma família abastada financeiramente que o via como sucessor nos negócios. No entanto, como já foi mostrado aqui, nosso autor desde muito cedo buscou romper com esse “destino” que a ele havia sido reservado, buscando nas artes uma forma de falar de suas inquietações, inquietações estas de ordem pessoal e social. Arthur Miller, um dos grandes influenciadores de Andrade, deu-lhe o seguinte conselho, “Volte para o seu país e procure descobrir por que os homens são o que são e não que gostariam de ser, e escreva sobre a diferença” (MAGALDI, 2008, p. 676). Andrade assim fez, indo vasculhar o passado, as crises brasileiras, os momentos em que a classe dominante estava sendo questionada, as injustiças às quais os pobres eram submetidos. Somado à esse panorama, Jorge Andrade estava inserido num momento histórico do teatro havia conquistado um aprofundamento teórico e prático pelo viés político de esquerda, que vimos em grupos como o Arena, Opinião, e em nomes como Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Vianinha, Dias Gomes, que seria, como explica Costa (2012, p. 19), um: “direito de tratar de qualquer assunto sem se submeter ao interdito de ultrapassar a esfera dramática (a das relações interpessoais limitadas ao âmbito da vida privada) ou de se apresentar segundo métodos não realistas de construção de cena”. Neste sentido, Andrade, sem estar preso aos pressupostos do drama burguês, mas sem desprezá-los, conseguiu fazer uma obra de enorme força dialética, rompendo tanto com formas dadas quanto com conteúdos já estabelecidos.

Jorge Andrade, como aponta Rosenfeld (2008), não se considerava um autor político, engajado, mas não se pode negar a politização presente em suas obras, o que nos aproxima do teatro épico de Brecht.

Escrita entre os anos de 1968 e 1969, a peça em questão foi desenvolvida no período do AI-5 de 68, de endurecimento da Ditadura Militar, portanto em um momento de grande censura. Muitos artistas foram perseguidos, presos, exilados, mortos. Neste sentido, Jorge Andrade, como já foi visto em suas outras peças, traz uma incisiva análise de um tempo histórico conturbado, nos aproximando de personagens com intensidade humana, mas perspectivadas, construindo uma teia de relações sociais de revelam a injustiça que a classe

dominante impetrou sobre os mais pobres, mas que a história dita oficial não nos mostrou. Trata-se de uma insatisfação pessoal com a história brasileira que toma caráter coletivo. Andrade (*apud* ARANTES, 2001, p. 46) comenta:

Os historiadores geralmente pertencem à classe dominante, que quer fazer a história à sua maneira e ao seu modo, que aproveita a História para mitificar coisas. Então você não encontrava nada. Você encontra, por exemplo, num historiador como Taunay, que é absolutamente burro, e que não tem nenhuma perspectiva histórica, e que faz coisas mitificando a História de S. Paulo e os bandeirantes [...].

Jorge Andrade traz, em *As Confrarias*, a perspectiva dos de baixo, dos oprimidos, dos pobres, por meio dos quais são denunciadas e problematizadas questões ainda vividas em sua contemporaneidade, promovendo a possibilidade de uma consciência social e não alienada. Desta forma, nos aproximamos da teoria do teatro épico, uma vez que Brecht com seu teatro ofereceu, segundo palavras de Peixoto (1979, p. 13): “[...] uma arma de conscientização e politização [...]” e mais, “[...] isento da mistificação de hipnotizar e anestésiar; não propondo diretamente soluções, mas, sobretudo fornecendo os dados para que o próprio público ou leitor seja racionalmente conduzido a compreender a verdade [...]” (PEIXOTO, 1979, p. 13). A partir dessa premissa, de que Andrade busca uma revisitação histórica como forma de denunciar estruturas de poder injustas do passado (e que têm relações com os abusos contemporâneos), afastando-se da estrutura do drama burguês, iremos agora investigar como isso se deu em *As Confrarias*.

A peça se passa em uma Vila Rica, atual Ouro Preto, em que os mortos podem ser enterrados por quatro Confrarias, organizações religiosas que eram divididas de acordo com a cor da pele e com a classe social, sendo elas: a *Confraria da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo* (Confrarias dos Brancos); a *Confraria Irmandade do Rosário* (Confraria dos Negros); a *Confraria Irmandade de São José dos Bem Casados* (Confraria dos Pardos); e a *Confraria Ordem Terceira das Mercês* (Confraria que recebia os excluídos das demais). Andrade usa a estrutura de poder nessas Confrarias, seletiva, desigual e desumana, para fazer uma crítica à sociedade como um todo, no século XVIII, mas, alegoricamente, para o século XX, para a história do Brasil que não soube até hoje incluir os mais necessitados em uma vida com saúde, educação, emprego e direito a um enterro digno.

As Confrarias, aqui entendidas como ordens religiosas, são instituições que, no contexto político e econômico que se encontram, exercem forte influência no Estado. Neste sentido, buscam se organizar internamente para manter esse poder, com a segregação de

classes sociais, o uso indevido dos recursos que recebiam, bem como a negação do sepultamento daqueles que não se encaixavam dentro do modelo aceitável de cada ordem.

Para a compreensão da estrutura da peça, é importante que façamos uma exposição da fábula, em ordem cronológica – que não é a da peça, como veremos, com impactos claros para a significação da peça. José, filho de Marta e Sebastião, decide não continuar o trabalho com a terra, contrariando pai e mãe. Quer ampliar os horizontes, conhecer o mundo, e vai embora. Pouco depois, chegam os representantes da coroa, dizendo que a terra estava confiscada porque ali havia ouro, expulsando os dois; o pai luta pela terra e acaba morto. Marta, desenganada e sem saber o que fazer da vida, visto que tudo no qual acreditava foi sumariamente retirado dela, à força, de modo injusto e humilhante, resolve encontrar o filho que se fora – afinal de contas, a estabilidade que ela pensava ter mostrou-se falsa, e era preciso mesmo conhecer o mundo. Encontra o filho, que se tornou ator. Gosta da perspectiva que isso abre, pois a arte é um caminho para a reflexão, quem sabe para a mudança do mundo social. Porém quer que o filho deixe de fazer papéis meramente estéticos, e passe a compreender a função social da arte; em tempos de crise, de abuso, de tirania, desafiar as estruturas de poder. Ela, que lutava pela estabilidade do mundo do campo, agora vê o mundo com outros olhos, e deixa de ser uma mãe protetora para ser uma que cobra uma atitude política engajada socialmente, contra a alienação, seja no campo dos costumes, seja no campo da arte, da política etc. O filho acaba morto nesse processo, e ela resolve continuar com sua luta por meio da exposição da hipocrisia social. Ela procura as confrarias para enterrar seu filho, mas ele é negado pelas quatro, por motivos diversos, tornando-se um morto sem sepultura possível, como se fosse alguém que não deveria ter existido. A relação dela com as quatro Confrarias é fundamental para a peça, e será vista depois. Ao final, ela deixa o corpo morto do filho na rua, como uma forma de exigir alguma posição; ele acaba enterrado pelas quatro, à beira da estrada, e ela toca a vida a partir daí, seguindo com sua nova missão formadora e toda a dor do mundo, que carrega, mas sem fazer disso um apelo individual (à mãe sofredora, velha, sem filho nem marido, etc.), mas sim de cabeça erguida, vendo-se como parte de um todo maior. Esse o resumo da fábula, mas que está muito longo do modo como Andrade enreda esses motivos, como estrutura a trama. (ANDRADE, 2008).

Ligados diretamente a situações históricas amplas, os conflitos da peça são desenvolvidos em meio a eles, sendo frequente a sua referência. Por exemplo, quando o Tesoureiro da Ordem dos Brancos diz que precisam manter as boas relações com o “elarei”, o Provedor da mesma ordem rebate que não se deve esquecer que eles possuem irmãos em luta contra o poder real, em decorrência do quinto: é uma situação decisiva, pois eles precisam

estar próximos tanto de elarei como dos que lutam contra o quinto, que é danoso à economia regional. Eles querem estar bem com todos os lados dos dominantes – não de gente como José, é claro. A mesma Ordem religiosa nega participação a um homem que não possui sangue “puro”, ou seja, não tinha ascendência branca comprovável para poder fazer parte da Irmandade Nossa Senhora do Carmo (ANDRADE, 2008).

Dentro das confrarias também são vistas frequentes referências aos movimentos iluministas que chegavam ao Brasil no final do século XVIII. Vemos isto claramente ainda na primeira confraria quando, em referência à um falecido membro que viera da Europa, o Provedor, o Síndico e o Tesoureiro comentam:

PROVEDOR: Também, com as ideias que Vicente de Almeida Magalhães trouxe de suas viagens!
 SÍNDICO: Só falava na Europa com sua imprensa de cem olhos e cem bocas propagando a ilustração por todas as classes.
 TESOUREIRO: Andou falando por aí de um tal Monsieur Franklin [...] (*abaixa a voz*) que roubara o cetro aos tiranos e o raio aos deuses (ANDRADE, 2008, p. 27).

Vemos, neste diálogo, a menção a um nome ligado ao iluminismo, Benjamin Franklin, bem como a ideia de levar a todas classes sociais um conhecimento científico. Ainda acerca da referência às ideias iluministas e libertárias, podemos verificar um diálogo entre os membros da Confraria dos Negros, em que acusam um Pároco de desviar ouro:

JUIZ: Madrugando nas minas, esses frades ambiciosos se instalaram nas irmandades, usando-as em proveito próprio. Esta capela teve fábrica à custa da devoção de fiéis, sem que para sua feitura, ornatos ou guizamentos, concorresse em tempo algum o pároco desta freguesia [...]
 PÁROCO: As acusações são contra mim? (ANDRADE, 2008, p. 37).

No decorrer do diálogo é insinuado de que ele está desviando o dinheiro da Irmandade para fins que vão contra o governo:

PROVEDOR: E se o governador ficar sabendo de certas reuniões, na calada da noite, em casa de conhecido poeta?
 PÁROCO: (Controla-se) Há muitas reuniões nesta cidade.
 PROVEDOR: Não como as que são feitas lá. Vossa caridade sabe disto,
 PÁROCO: Não sei do que está falando.
 PROVEDOR: Reuniões onde se discutem muito, versos de um tal Vírgilio. (Durante esta frase Marta surge ao fundo)
 MINISTRO: E há um preferido por todos: *A liberdade posto que tardia!* [...]
 MINISTRO: Dizem que estão juntando ouro, com intenção malévola. Foi pra isto que guardou o nosso? (ANDRADE, 2008, p. 37-38).

É evidente, diante da referência ao trecho do verso de Virgílio que representa o ideal proposto pelos inconfidentes mineiros. Alude-se a reuniões que discutem a liberdade do país, a ideais separatistas enquanto que os confrades, em nome da riqueza que desejam, ameaçam entregá-lo para o Governo. São em momentos como estes que, paulatinamente, Jorge Andrade identifica o momento histórico do país. Como dito, as Confrarias fazem de tudo para se manter próximas dos poderosos, pois não chegam a expulsar o padre, mas advertem que sabem das reuniões.

Ainda acerca das denúncias feitas entorno das ações cometidas pelas ordens religiosas temos a recusa do sepultamento de pessoas que por algum motivo não fizessem parte das confrarias, algo que é fortemente denunciado por Marta a ser visto posteriormente. Interesse recorrente de todas as Confrarias é a posse do ouro. Como já foi dito, a peça se passa em um período em que o poder era medido pelo ouro, portanto ter ouro não significava apenas ser economicamente abastado, tratava-se de uma hierarquia dentro da organização estatal, desta forma podemos identificar inúmeras irregularidades para adquirir este. Tratando-se deste assunto, logo na primeira ordem, como há pouco foi mostrado, vemos os confrades cobrar empréstimos feitos pelo próprio governo; já na segunda confraria, a ordem dos Rosários, temos a presença do discurso de que é por meio do ouro que eles vão mostrar o “poder” deles, como podemos ver na seguinte afirmação: “PROVEDOR: Quando sairmos hoje nas ruas, a cidade inteira vai ficar deslumbrada com a nossa riqueza. Vocês brancos querem nos humilhar nossa irmandade, mas a humilhação será imposta por nós” (ANDRADE, 2008, p. 38). Na terceira confraria, Irmandade de São José dos Bem Casados, num diálogo travado entre o Pároco e o homem “Branco”, aquele, ao saber da relação próxima deste com o Governador, solicita:

PÁROCO: Ficaria muito grato se falasse a ele a respeito do canonicato.

BRANCO: (*Contrariado*): Posso falar.

PÁROCO: Se for necessário, entrarei com dinheiro.

BRANCO: Não é tráfico ilícito de coisas santas o que está propondo, senhor cura?

PÁROCO: Infelizmente, nesta nação, a venalidade está consagrada pelo uso, e sem ela nada poderíamos fazer (ANDRADE, 2008, p. 45).

Neste diálogo vemos o jogo de arranjos entre os dois, que envolve ilícitos justificados pelo modo como as coisas se dão no país, o que é visto não como um problema, mas com aceitação e concordância, em chave pragmática: assim é que as coisas se dão por aqui. O ouro é o mediador necessário nesses negócios.

As relações de poder, evidenciadas com as ordens religiosas, devem e são perspectivadas na peça tanto em relação ao tempo histórico como em relação a outras classes sociais e suas respectivas organizações internas. Sendo assim, a presente dissertação enveredará pela discussão sobre a construção das personagens dos oprimidos, a fim de poder fazer a leitura da relação destas com aquelas das confrarias.

Para uma aproximação com a construção das personagens, iremos inicialmente entender a construção do núcleo familiar da peça que é formada por Marta, Sebastião e José. As respectivas personagens são pobres, vivem num sítio e inicialmente nos são apresentados a partir de estruturas da vida privada: a mãe zela pela família, o pai exerce o trabalho braçal trazendo o pão de cada dia para casa e o filho, inicialmente jovem de dezessete anos, sonha com o mundo fora das portas de casa. No entanto, essa estrutura familiar paulatinamente é perspectivada e descobrimos que se trata de uma família que, após muito trabalho, consegue seu pedaço de terra, que será tomado pelo governo após a descoberta de ouro. Portanto, a importância da localização histórica desta família não se limita ao nível privado, mas sim das problemáticas da ordem social que ela enfrenta. Sendo assim, começamos a olhar para essa estrutura não como um olhar do drama burguês, ou seja, identificando neles problemas pessoais entre marido, mulher e filho – embora essa relação até seja mostrada – mas a partir da realidade social que se desenrola. Com isso, as ações da vida privada são historicizadas, possibilitando o rompimento com uma típica estrutura da peça burguesa. A continuação da peça deixa isso mais claro: a mãe continua a amar o filho, mas o quer atuante num plano maior, com um interesse alheio ao do sucesso individual (como ator ou qualquer outra coisa), levando o mote do próprio filho para bem mais longe do que este cogitara, ao dizer que precisava conhecer o mundo. Para ela, não basta estar no mundo, se ajustar a ele, procurar um emprego e aceitar o seu lugar no mundo – é preciso conhecer o mundo também pelas contradições que ele esconde, naturaliza e usa para explorar os social – e economicamente mais frágeis – lição essa brechtiana por excelência. Essa postura da mãe fica clara e mostra sua firmeza com a morte do filho e seu projeto de fazer do filho insepulto um momento de reflexão e de crítica. Isso porque, diferentemente de Antígona, não se trata de enterrar o morto dignamente, mas justamente do contrário: usar o seu corpo morto insepulto como um momento de exposição da desigualdade e do abuso daquela sociedade, ao custo altíssimo de acompanhar o corpo do filho apodrecendo. Não é uma ação reativa – do tipo é o que tem que ser feito, como em Antígona – mas proativa, de uso racionalizante da emoção mais profunda, com um sentido formador inequívoco.

Agora vejamos como Andrade organiza a peça. Ele localiza as personagens mencionadas em dois tempos, a saber, o passado (no qual José e Sebastião ainda estão vivos etc.) e o presente (em que vai de Confraria em Confraria para enterrar o filho). Marta, no presente, narra os eventos anteriores da história, que nos são apresentados por meio de *flashback*. Os *flashbacks* não têm autonomia na peça, eles são motivados pela narradora, que é Marta. Deste modo, saberemos aos poucos do passado da família, da saída de José, a perda das terras, a morte de Sebastião, o encontro da mãe com o filho etc. Essa instância narrativa está presente mesmo quando a cena se torna inteiramente passado, pois Marta escolhe trechos específicos que são estratégicos para as conversas que trava nas Confrarias. De certo modo, portanto, os *flashbacks* são ao mesmo tempo a lembrança do passado e sua reconfiguração narrativa, a partir do ângulo que Marta quer explicitar. Deste modo, o passado não é apresentado como pronto, acabado, sempre igual a si mesmo, mas como construção interessada. Essa perspectiva funciona quase como um *gestus* na peça, na acepção brechtiana do conceito. Isso porque o modo como ela organiza e apresenta os materiais em *flashback* não fala mal dela (acusações como distorcer o passado, ou algo assim), mas evidencia que esse sempre é o lugar da historiografia, qualquer que seja ela. Qualquer história fala de um ponto de vista, de uma leitura do mundo, e quanto mais se finge de neutro, mais interessado está em camuflar a visão de mundo que defende e dá expressão. Marta fala de seu filho e marido, embora com carinho, de forma crítica. Ela não os lembra com o intuito de gerar empatia com os interlocutores e com o público, mas sim para perspectivar historicamente a situação em que se encontra. Eles são caminho para a reflexão sobre a necessidade de revisitar a história e contá-la a partir de ângulos sem visibilidade, e também de deixar esse processo de construção e significação da história evidente. Essa é a maestria de Andrade nessa peça, pois ao longo dela que percebemos que, de fato, Marta não está desesperada por enterrar o filho, mas por fazer vir à tona a verdade abusiva e exploradora dessa sociedade. Ela dá as coordenadas para impedir que o filho seja enterrado; o que, no começo, parece falta de inteligência dela, ingenuidade, aos poucos se torna astúcia, estratégia, caminho para a reflexão, como pode ser ver a seguir.

Ao decorrer da primeira ordem, Marta, em seus constantes e intencionais recuos ao passado, deixa claro que sua família era pobre e que não era no convento que estava sua verdadeira vocação, gerando nos irmãos uma reação negativa, por fim, a matriarca, sabendo que eles não aceitariam sepultar um ator em solo sagrado, revela que o filho foi ator, “de muitas personagens, no palco e fora dele!” (ANDRADE, 2008, p. 34). Evidentemente que, diante disso, os confrades negam a José o sepultamento, dando à Marta a oportunidade de

fazer suas denúncias, portanto, o jogo para inviabilizar o sepultamento permite a Marta exercer um discurso que venha a expor as injustiças sociais impostas por tal irmandade.

Na segunda ordem, Irmandade dos Rosários, Marta inicia o jogo de aproximação com os membros, dizendo que são eles a verdadeira nobreza, chegando ao ponto de falar, como eles queriam ouvir, que a cor da pele do demônio é branca; são então, diante disso e de outros fatores, convencidos a realizar o sepultamento, Marta, a partir disso, inicia jogo de subverter tal situação. A primeira fala que se pode observar isto surge quando Marta enuncia sua opinião sobre o tão aclamado ouro: “MARTA: (*perdida*) Mas também [...] os corpos não seriam doentes, as mentes não girariam no vazio [...] e haveriam milhões de igrejas que não seriam de pedras” (ANDRADE, 2008, p. 40). Esta fala por si só não é suficiente para impedir o sepultamento, porém, situa a visão de Marta de algumas questões que se distanciam da visão dos confrades. Mas o ponto alto que inviabilizará o enterro é quando Marta, a partir de um *flashback*, fala que o marido foi morto por forças governamentais após matar meeiros que entravam em suas terras atrás de ouro e, diante disto, a própria não sepulta o corpo do marido, deixando-o pendurado na árvore em que foi enforcado, diante disso os confrades ficam atônitos, o que pode-se ver na seguinte fala: “MINISTRO: Não sepultou o marido, nem rezou por ele [...] e vem pedir para enterrar o filho em nossa igreja?! Que está querendo?! (ANDRADE, 2008, p. 43). É a partir disto que Marta de fato fala que seus mortos não serão inúteis. Continuando o processo de subversão, ela ainda fala que seu filho era ator e como esse trabalho era digno, neste ponto os irmãos do Rosário de fato a expulsam da Confraria.

Na confraria dos pardos, São José dos Bem Casados, local onde ficavam os artistas da colônia, Marta, buscando uma aproximação intencional, diz que era lá que seu filho deveria repousar, logo em seguida faz uso de palavras que seriam, evidentemente, condenadas pelos confrades: “MARTA: José pertenceu de fato a esta confraria. É aqui que deve repousar. (RECOMEÇA O JOGO) Lembrava muito vocês [...] no amor, na arte, na cama [...] entre as pernas de uma mulher” (ANDRADE, 2008, p. 49). Diante da represália dos irmãos, ela então os refuta, dizendo que: “somos todos iguais. Já é mais do que tempo de se falar em coisas que todos fazem toda noite ou todo dia. De atos naturais e muito agradáveis. Se acontecem é porque Deus permite” (ANDRADE, 2008, p. 50). A seguir, é dito a eles a relação de José com a arte, bem como sua amante Quitéria, o que gera nos confrades abominação, chamando-a de herética, entre outras ofensas. Porém, o Pároco, interessado no Canonizado, insiste em saber do que o filho morreu, pois acredita que a resposta tenha relação com alguma conjura contra o Governador, diante disto Marta dá o ultimato na instituição religiosa:

MARTA: (*Para si mesma*) Perdidos homens!

SECRETÁRIO: Que disse?

TESOUREIRO: Não ouvi!

PÁROCO: (*Ansioso*) Então?

MARTA: Um homem pode reviver Cristo? (*Silêncio*) Não sou herética? (*Silêncio*) A arte de meu filho não é mais demoníaca?

IRMÃOS: (*Entreolham-se, confusos*)

MARTA: Para o que está querendo meu filho, senhor pároco? Para obter um canonicato? E vocês? O favor real, mesmo à custa da delação? (ANDRADE, 2008, p. 57).

Aqui podemos perceber então que a recusa veio, efetivamente, após Marta negar contribuir para que os interesses da Ordem prevalecessem, mostrando desta forma, as contradições de tal organização social – não estavam preocupados com questões religiosas, mas com relações materiais com o governador.

Na última confraria, a Ordem Terceira dos Mercês, Marta encontra irmãos remanescentes de todas as outras ordens, o que lhe possibilita jogar com isso, dizendo que nunca tinha visto juntos brancos, negros e pardos e que era ali que o filho dela gostaria de estar, pois estes homens deviam pensar como ele. Ela vai falando da vida do filho e, ao ser questionada sobre a morte de José, a mesma começa a trazer um discurso político: “MARTA: (*Incitando*) O quinto, dízimos e agora a derrama do Visconde. Já pensaram o que isto significa para vocês, comerciantes da Província? (ANDRADE, 2008, p. 62). Marta mais uma vez volta ao passado e narra os últimos momentos de vida do filho, o confronto que tiveram com o Cura. Relata também a encenação que ocasiona o assassinato de José. É colocado, para todos os presentes, o discurso do filho e da mãe, e, diante disso, os Definidores, em reunião, decidem que o corpo de José terá que ser sepultado longe das terras de Vila Rica. Era isso que Marta queria, manter o corpo do filho insepulto e, a partir disto, desmascarar todas as contradições encontradas dentro dessas instituições que, como ela mesma diz, são como covil de tiranos. Quando, por fim, chega até a última ordem, quando denuncia todas as mazelas daquelas organizações sociais, ela então finaliza:

MARTA: A salvação é de todos ou não será de ninguém (*Examina os Irmãos, voltando à expressão impenetrável*). Ninguém amou o meu filho mais do que eu. Não posso fazer mais nada por ele. O corpo ficará no adro, esperando a resposta do Provincial [...] ou até que o enterrem. Só sei lutar pelos vivos. Os mortos pertencem a vocês (ANDRADE, 2008, p. 67-68).

Diante das inúmeras falas levantadas, vimos que Marta domina os interlocutores, tanto os internos como os leitores/expectadores, para essa concepção da história e da historiografia que, evidentemente, precisa ser lembrada no seu contexto de produção: estamos em meio ao

AI-5 em uma ditadura que teve grande apoio da mídia e que contou sua versão dos fatos de tal modo que, até hoje, vemos a defesa dela, chegando mesmo ao poder pelo voto democrático em 2019, na esteira da eleição presidencial brasileira. É impossível não lembrar de Walter Benjamin (1987), dizendo, numa das teses ‘Sobre o conceito de história’: enquanto o inimigo não parar de vencer, nem mesmo os mortos estarão a salvo. A peça leva isso às últimas consequências, pois estamos de fato diante de um morto sem um enterro dignificante, tanto de sua morte quanto de sua vida. Essa é a maior influência que o teatro brechtiano tem nessa obra de Jorge Andrade, e percebemos que o enredo se submete não apenas à história, mas à interpretação da história, ao ponto de vista de onde se fala e se constrói significado, o que tem relação com a atualidade da fala.

Compreendido isto, verificaremos como estas relações se dão na forma de diálogos. Nesta cena Marta narra, pela primeira vez nas confrarias dos brancos, a figura de seu marido, evocando o passado: “MARTA: (*Evocando, carinhosa*): 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). Percebe-se aqui a descrição do marido a partir de, embora de forma carinhosa, um olhar racional, sem romantização; houve o casamento por necessidades sociais, o marido é descrito por suas habilidades braçais. Ainda sobre a constituição de sua família, Marta comenta o porquê se casou: “[...] casei para não virar freira – destino de moça pobre – e aqui descobri o que é viver” (ANDRADE, 2008, p. 31). Fica evidenciado então que Jorge Andrade apresenta a estrutura familiar de Marta a partir de uma perspectiva social, não apelando para o sentimento burguês, mas sim racionalizando questões sem perder o aprofundamento humano. A partir deste panorama podemos recorrer a Calzavara (2010, p. 18), que afirma o seguinte: “As situações de seus dramas se entrecruzam tanto de foro íntimo, particular quanto de âmbito mais amplo, configurando o contexto e a formação de uma nação”. Magaldi (2008, p. 680) diz:

O talhe escultórico da maioria das personagens não se coaduna com uma vertente significativa da literatura contemporânea, definida pela dissolução da personalidade. Jorge Andrade não se entrega a sutilezas dos desvãos psicológicos, sentindo-se mais próximo dos seres inteiriços.

É a partir destes apontamentos incisivos que iremos nos aprofundar na construção das personagens de Andrade, personagens que, pela aproximação complexa entre a subjetividade humana e a coletividade social perspectivada historicamente, ajudam o autor a construir uma teia de críticas sociais tão pertinentes, seja para 1969, seja para o momento da escrita desta dissertação.

5.2 Análise das personagens de *As Confrarias*

Iniciando este subtópico, peço a licença para recuperar alguns apontamentos já feitos na presente pesquisa para efeitos didáticos. O teatro brasileiro, até os anos 1930, ainda estava marcado por personagens advindos da tradição realista francesa. Não se pensava em personagens com estatura para levar adiante discussões relativas a questões coletivas, mas sim enredos e personagens que valorizavam assuntos de ordem a moralizar famílias burguesas. Uma obra como *O demônio familiar* (1857), de José de Alencar, tem entre as personagens a presença do *raisonneur* na figura de Eduardo, personagem que apresenta e defende a moral burguesa, numa peça para a qual a verossimilhança realista contribuía para a identificação por parte do espectador.

O teatro, assim como as artes em geral, busca discutir questões pelas quais a sociedade estava passando e, dentro desta perspectiva, o Brasil passa por diversas crises como na área econômica e política e precisava encontrar uma nova maneira de discutir esses assuntos. A forma tradicional já não era suficiente, necessitava de enredo que viesse a problematizar questões do atual Brasil. Seja de forma direta ou indireta, precisava de personagens que não mostrassem apenas o seu lado subjetivo, mas que viessem a corroborar com um discurso de ordem coletiva. Com essa visada veremos agora como Jorge Andrade quebra a forma tradicional na construção das personagens de *As Confrarias*, e como isso vem ao encontro das necessidades de um teatro crítico.

A construção das personagens na peça *As Confrarias* permite análises individualizantes e psicológicas, centradas sobre José ou Marta, mas também análises coletivas, quando as personagens se tornam Ator e Mãe, respectivamente, bem como as redes de Confrarias. Ou seja, estamos diante de uma criação bastante complexa, que não exclui mutuamente duas possibilidades de construção dos personagens. Eles são, ao mesmo tempo, tipos e indivíduos. Isso possibilita um jogo entre o mergulho da identificação empática (com os indivíduos) e a distância com o condicionamento social de suas vidas (como tipos). Esse jogo permite a aproximação, mas sempre mediada pela razão crítica, o que tem muito a ver com importantes lições brechtianas – que não nega a emoção, apenas quer localizá-la historicamente no jogo dos interesses de um dado contexto. Iremos, agora, entender um pouco mais sobre como foram construídas as personagens e sua importância para a nossa análise.

Vemos a personagem Marta no princípio como uma mãe que, ao lado do marido Sebastião, teme pelo futuro do filho José. Uma mulher que exprime suas características individuais mostrando que não concorda com a saída do filho José do sítio. Andrade nos

apresenta uma mulher que tem suas preocupações voltadas para o mundo material, para a subsistência imediata, sem grandes considerações sobre questões sociais. Ao ver o filho pensando, ela reproduz o discurso da moral do trabalho e da meritocracia. Podemos ver isso na seguinte fala que Marta diz ao filho: “Concentração! Por que não se concentra no arado? Se está querendo movimentar o corpo temos milho para descascar” (ANDRADE, 2008, p. 30). Já no personagem José, vemos, nesse início da peça, a imagem de um rapaz que, com desejos de um futuro melhor, sonha em sair do sítio e conhecer o mundo, sem saber no que isso poderá resultar. Trata-se apenas de um conflito interior, de uma família simples da área rural. Até então vemos personagens construídos de maneira tradicional, em uma aparente história convencional. Poderia até se tornar uma história moral: o filho volta depois de alguns anos, pede desculpas e diria à mãe e ao pai que o mundo é cruel, algo assim. Ou uma estrutura calcada no *self-made-man*, herói da cultura burguesa: ele voltaria rico, poderoso, e faria a mãe e o pai chorarem ao perceber que o filho venceu na vida. Nada disso acontece em Jorge Andrade. O que ele traz de original em sua nova forma é a transformação das personagens diante dos acontecimentos sociais, econômicos e políticos da vida, tornando-se aos poucos consciente do lugar limitado em que se encontram, das desigualdades contra as quais é muito difícil lutar, distante de qualquer idealização. Estas considerações nos aproximam das teorias de Brecht, segundo Bornheim (1992, p. 146):

E Marx (e não só ele) se faz enfim possível: a reestruturação da sociedade tem por escopo extirpar o estado alienado. Mais ainda: a essa consciência agrega-se, concomitantemente, a ideia de que é o próprio homem que, em vez de esperar estaticamente por um novo estatuto, deve empenhar-se em superar a alienação; meios para esse efeito nem lhe faltam: a revolução, a tecnologia, a própria ciência.

Neste sentido, as personagens paulatinamente vão se conscientizando de sua classe e, portanto, de suas lutas, deixando para trás o estado alienado; Marta, em primeiro lugar, e na sua esteira José. Como já visto, Marta vê o filho ir embora e o marido ser brutalmente assassinado por tentar viver como ela cobrara do filho – voltando-se para o trabalho, para o mundo mais imediato da sobrevivência –, percebe que estava errada e vai atrás do filho. Convivendo com ele, e cada vez mais indignada com a realidade em que estão vivendo, cria consciência da necessidade de participação política eleva o filho a pensar sobre a responsabilidade que o mesmo tem como ator, dizendo que ele deve lutar pelas minorias que mal entendem o seu lugar no jogo de forças da vida. Podemos ver isso numa fala dela com seu filho, num momento que este está preocupado unicamente com o seu passado e seu futuro. Diante disso a Mãe diz:

JOSÉ: Ultimamente tenho muito me perguntado quem são os meus avós.

MARTA: Está aí uma coisa que nunca me perguntei.

JOSÉ: Um homem tem direito de saber que sangue corre nas veias dele.

[...]

MARTA: Não posso por fim em suas dúvidas: não sei quem foram meus pais. Mas, filho, o que há e melhor, é que tudo é produto de soma, e todas as partes são igualmente importantes.

JOSÉ (*torturado*) Tudo isso me revolta.

MARTA: (*Dura*) Pelos outros, ou só por você? Se a preocupação é seu sangue, vá ao convento das franciscanas. Se não é, use sua revolta para alguma coisa. Causas não faltam (ANDRADE, 2008, p. 48-49).

Podemos notar nesta fala a preocupação com questões de foro íntimo de José. Não passa por sua consciência dialogar com os problemas da sociedade que o cerca, mas em descobrir sua origem sanguínea. É evidente que pode ser contundente a dúvida de José, porém o que Marta lhe chama a atenção é que, indiferente de sua origem, ele como ator tem responsabilidade com questões sociais tangíveis de mudanças.

Neste sentido, não vemos mais uma mãe preocupada com problemas individuais do filho, mas sim uma Mãe que diz para o filho olhar em torno e lutar contra os problemas coletivos, usando como meio para alcançar isso a arte. Diante do incentivo da Mãe, José também busca, cada vez mais, ativar seu posicionamento, transformando-se criticamente diante dos problemas sociais. Isso é algo que acontece de forma lenta. Pouco a pouco José, com o auxílio de sua mãe, começa a perceber o cunho crítico que as personagens que representava tinham. Como exemplo disto temos a personagem Fígaro, na qual José, repetindo as falas da personagem, diz:

JOSÉ: (FÍGARO) Há nada mais esquisito do que o meu destino? Atiro-me de corpo e alma no teatro: antes tivesse amarrado uma corda no pescoço! Como é preciso jantar, aparo ainda a minha pena e pergunto a todos qual é o assunto do dia: dizem-me que se estabeleceu em Madri um sistema de liberdade a respeito da venda das produções artísticas, o qual chega a se estender até à imprensa, e que, uma vez que eu não fale em meus escritos nem da autoridade, nem do culto nem da política, nem da moral, nem das pessoas em evidência, nem das corporações influentes, nem da Ópera, nem dos outros espetáculos, nem das pessoas que tenham por onde se lhes pague. Posso imprimir tudo livremente, sob a inspeção de dois ou três censores. Para aproveitar esta doce liberdade, anuncio uma publicação periódica e, crendo não caminhar nas pegadas de ninguém, chamo-o de JORNAL INÚTIL. Suprimem-me e eis-me de novo sem emprego! Retomo o estojo de barbear e o assentador [...] e pondo a vergonha de lado, vou barbeando de cidade em cidade [...] (ANDRADE, 2008, p. 54).

Após a fala acima, José reflete sobre a mesma, trazendo os seguintes questionamentos: “Quem sou eu? Quem é que se esconde dentro de mim? O que sou para mim e o que sou para

os outros?” (ANDRADE, 2008, p. 55). Estes questionamentos nos mostram que, mesmo que a partir do nível individual, José começa a ter dúvidas sobre sua existência e importância em relação aos outros. Há então uma perspectivação, uma relativização, pois para ele se conhecer, precisa conhecer os outros; construímos verdades a partir de nossa relação com os outros e com a sociedade. Sendo assim, inicia-se uma consciência de que não somos seres fixos, absolutos, acabados, como pode ser lido no teatro épico, a partir de Rosenfeld (2002, p. 150): “O homem não é exposto como ser fixo, como “natureza humana” definitiva, mas como ser em processo capaz de transformar-se e transformar o mundo”. Desta feita, Jorge Andrade, a partir da construção da personagem José, exatamente por situá-lo como indivíduo e tipo, nos mostra que, embora possamos ter uma complexidade psicológica, a mesma não anula nossa construção social.

José continua, por meio da arte, a se conscientizar socialmente, percebendo o quanto de injustiças que o governo impõe sobre os mais pobres. Será como resultado desse processo que resolve, em uma apresentação, narrar sua indignação, o que culminará em sua morte, como podemos ver:

JOSÉ: Mas será que não compreendem? Por quanto tempo vamos aguentar isto? (*Como se ouvisse a fala de alguém*) Não! Não é verdade. Nós nos dividimos porque muitos não acreditam em liberdade. Só querem estar em evidência. Mas vejam quantos ministros reais, oficiais de justiça, de fazenda, de guerra, foram mandados para cá, para a extração, segurança e remessa de ouro [...] (*Misturando, inconscientemente, suas ideias como falas de Marco-Bruto e Catão*) “Sobre nossas cabeças cada instante vemos troar da tirania os raios”

MARTA: Esta linguagem eles não entendem, filho!

JOSÉ: Temos sido feitores e não senhores do que é nosso. “A Natureza, que nos deu a vida [...] deu-nos com a vida essenciais direitos.”

MARTA: Fale da derrama, não em direitos José!

JOSÉ: Não é nosso o nosso escravo, nem nosso o nosso carro e o nosso boi. “A resistência do povo a seus tiranos e opressores nunca é vã, não se perde”. Voltem! Não tenham medo (ANDRADE, 2008, p. 66).

A partir destas falas evidenciam-se algumas características do homem e ator que José representa. José de fato toma consciência da importância de seus papéis, principalmente com Catão, porém o ator ainda não desenvolveu a maturidade suficiente para falar ao seu público sobre essas questões, numa linguagem acessível. Marta, como mostrou o trecho acima, pede para o filho falar do problema pontual, a derrama, e não necessariamente de direitos; ainda diz ao filho que ele precisa falar de uma forma que o povo entenda, não adianta buscar a “desalienação” deles usando uma forma inacessível. Diante disto podemos fazer algumas

considerações. A primeira a ser pontuada é da importância do ator, que busca um posicionamento crítico, ter consciência de sua representação (no sentido da atuação) para que não fique mergulhado na personagem, psicologicamente falando, a ponto de perder a consciência, o que é defendido por Brecht ao buscar uma atuação científica, racional e contendo uma ironia capaz de gerar distanciamento crítico. Sendo assim, caberia a José o raciocínio épico; em suma, entendemos que Andrade acredita que não basta ter a consciência crítica, é necessário saber dar à ela a forma que corresponda com seu conteúdo.

Outra consideração importante a respeito de José é a representação social que o mesmo efetiva para o período em que Jorge Andrade escreve a peça. Segundo Azevedo (2014, p. 140): “a peça é uma metáfora da discriminação e do cerceamento de liberdades que o Brasil vivia em 1969”. Neste sentido, podemos entender que, assim como José, os artistas de 1969 também deveriam ter a lucidez no momento de lutar contra as forças repressivas, pois para lutar é preciso estar vivo; para estar vivo, naquele período, era necessário ter sabedoria crítica para desviar das inúmeras artimanhas impostas pelo governo ditatorial. Desta forma a construção da figura de José conversa com o período ditatorial e com o nosso tempo, é uma personagem que fala da importância da dialética do indivíduo entre a notação subjetiva e a social, realizando uma síntese capaz de modificar o meio em que vive.

Outros personagens importantes para este estudo são os membros das Confrarias. Embora não representem uma única pessoa, representam uma mesma concepção: são religiosos que, por trás da religião, corrompem o sistema para acumular também o tão aclamado ouro, garantia de seu poder temporal, sem se negar a realizar qualquer tipo de conchavo, como visto. Durante a peça vemos a menção de como as igrejas eram cheias de ouro e de como isso refletia seu poder naquele momento. A posição das confrarias na peça não serve apenas para mostrar a ostentação das igrejas daquele período, mas também, e principalmente, para mostrar o poder na mão de uma minoria e como isso reflete na luta da mãe por justiça.

Pode-se observar claramente as ações corruptas destas confrarias ao longo da peça à medida que elas negam o sepultamento de José. A primeira confraria, diante do fato dele ser um ator, replica: “PROVEDOR: Quem se presta a representar certos papeis, auxilia a corromper costumes e até mesmo a pôr em risco certas firmezas da fé e de nossas instituições” (ANDRADE, 2008, p. 35). A recusa sob a justificativa de ele ser ator remete ao fato de que, como o artista, ele poderia corromper os costumes, sendo estes não apenas de ordem religiosa, mas também política e econômica. Fica evidente nesta negação a punição ao intelectual que se propõe a fazer um discurso que pode ser julgado subversivo. A segunda

confraria, a dos negros, inclina-se a sepultar José, após Marta dizer o que eles queriam ouvir; porém, mudam de intenção a partir do momento em que ela expõe os atos corruptos que eles praticam para manter a riqueza:

MARTA: [...] O que geram seus pais é produto de venda, compra ou troca. Mas não fazem nada para acabar com isto. (*aponta*) Escravizam também por este ouro! São tão odientos quanto os brancos!
 MINISTRO: (*tapa os olhos*) Sai da nossa igreja! (ANDRADE, 2008, p. 44-45).

Sendo assim, a questão é menos a de raça, e mais a da manipulação de alguns por outros, e a acomodação exigida por aqueles em posição de poder, para manter suas benesses. A terceira confraria, aquela que recebe os pardos, começa a ver no sepultamento de José, um artista, uma forma de agradar o governador e, com isso, alcançar benefícios. Diante disso, Marta mais uma vez começa a expor, de maneira didática, as contradições em que eles se encontram, gerando a (desejada) recusa:

MARTA: Para o que está querendo usar o meu filho, senhor pároco? Para obter um canonicato? E vocês? O favor real, mesmo à custa da delação?
 PROVIDOR: E você?
 TESOUREIRO: Para vingar o marido?
 SÍNDICO: Destruir nossa igreja?
 PÁROCO: Proteger uma sedição?
 PROVIDOR: Delatar é dever do bom católico e fiel vassalo (ANDRADE, 2008, p. 57).

A quarta e última confraria, diante das explicações de Marta, reage com a negação do sepultamento utilizando o argumento de que, por ser ator, José poderia “incorporar” qualquer papel, até mesmo o de demônio, ferindo assim a doutrina cristã. Pior: com isso, enterrar José representaria ir contra a coroa, algo impensável neste período, delegando a Marta que enterrasse seu filho fora das terras “santas”. A mãe, em revolta à passividade das autoridades, reage em tom de desabafo e crítica: “MARTA: (*grita*) Por quem meu filho morreu? Por vocês? Malditos hipócritas!” (ANDRADE, 2008, p. 67).

Vemos o quanto a construção das personagens contribui para a caracterização do teatro moderno brasileiro; não nos deparamos com personagens estáticos, presos dentro de si mesmo e seus problemas, mas sim o desenvolvimento de personagens coletivos, que representam um Estado, uma ideia, as minorias opressoras e a maioria oprimida. Observamos

personagens que quebram qualquer tipo de ilusionismo, capazes de gerar identificação, mas que trazem consigo a semente do estranhamento e, com ele, uma reflexão crítica do ontem e do hoje.

5.3 Considerações sobre forma teatral em *As Confrarias*

Como já anunciado, uma das linhas de força da presente pesquisa busca aproximar a leitura de Jorge Andrade com o teatro épico desenvolvido por Bertolt Brecht. Essa aproximação não se mostra inédita no que tange às pesquisas feitas sobre o autor brasileiro. Entre outros autores, Azevedo (2017, p. 14, negritos nossos) anota que: “vemos três pontos em comum entre a dramaturgia de Brecht (que Jorge Andrade admirava declaradamente) e a do autor paulista: **o estudo dos caracteres das personagens; a preocupação em retratar a realidade social; e a harmonização de recursos naturalistas e antinaturalistas**”. Seguindo essa avaliação, já foram feitas, nessa dissertação, uma análise dos temas e formas com forte crítica da realidade social, mostrando a importância da história para a arte de Andrade; também já foi realizada uma análise da construção de algumas personagens, mostrando que são marcadas por traços épicos, especificamente verificando que elas passam por elaborações como indivíduos e tipos, sem que isso seja visto como um problema, antes um achado formal de Andrade para conferir expressão estética de grande alcance, pois permite a identificação com um realismo psicológico acentuado que é matizado pela distância trazida pela dimensão social dos personagens, que tem relação com o quadro histórico em que se encontram. Isso ocorre de tal modo que o plano épico quebra com a empatia plena com o registro psicológico, o que é base para o épico – em outras palavras, o épico não preconiza o desprezo pela emoção, mas quer dissecá-la, entender seus pressupostos, a ideologia que professa, sua operação efetiva e as estratégias de ocultamento que mobiliza. Pretende-se, agora, compreender como a forma desta peça rompeu com paradigmas do drama burguês, assunto já iniciado que iremos aprofundar.

Iniciamos pela discussão sobre a organização do enredo da peça. Sobre isto, Costa (2012, p. 15) diz, a partir da concepção dramática burguesa:

Um dos valores mais cuidadosamente cultivados nesta concepção dramática de enredo é o suspense: o público não pode saber de antemão o final da história, devendo ficar preso a ela pela curiosidade em relação ao desfecho, e os autores conhecem técnicas sofisticadíssimas para preservar e arrastar esse suspense até o fim.

A construção de um enredo que passa pela concepção dramática burguesa sugeriria, como aponta Camargo, a criação de um suspense que se dá a partir da construção de cenas com “começo – meio – fim” culminando no ápice da história. Dentro desta perspectiva, seriam as ações individuais das personagens que definiriam as relações internas da peça, não tendo elas relação alguma com o externo (história/sociedade): “cada instante da ação dramática deve conter em si o germe do futuro, e o encadeamento desses instantes obedece também à implacável lógica da causalidade” (COSTA, 2012, p. 15). Jorge Andrade rompe com essa estrutura ao passo que, logo no início de *As Confrarias*, os leitores/público já sabem que a personagem José está morta. Portanto, não será em torno da jornada de um herói que se passa a peça, mas sim da forma crítica com que Marta utiliza a morte – e o corpo – do filho para fazer justiça, motivação esta que pode ser lida na seguinte fala dela: “meus mortos não serão mais inúteis” (ANDRADE, 2008, p. 43).

A partir desta perspectiva crítica, em que Jorge Andrade não tem interesse de gerar um suspense no leitor/público, mas sim discutir a realidade social a partir de uma mãe que utiliza o corpo do filho morto para fazer justiça, a estrutura da peça se torna fragmentada. A peça, como já foi dito, se passa em dois tempos, presente e passado. Neste sentido, a matriarca sempre retorna ao passado de forma crítica com o objetivo de perspectivar o presente. Sendo assim, não é com sentimentos nostálgicos que Marta revive o passado, pelo contrário, Andrade faz uso do recurso do *flashback*, que exerce uma função explicativa, para relativizar historicamente os acontecimentos e promover um distanciamento crítico dos fatos. Sobre isso Rosenfeld (2002, p. 150): “A peça deve, portanto, caracterizar determinada situação na sua relatividade histórica, para demonstrar a sua condição passageira”. Neste sentido, ao anunciar o passado de forma distanciada, Marta aponta as transformações dos indivíduos envolvidos, problematizando o presente a partir do passado, como vemos na seguinte fala:

MARTA: (SORRI, ACENTUANDO O JOGO): O povo está suando há muito tempo. José correu o 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. 34-35).

No contexto da seguinte fala, Marta havia narrado o passado, onde havia dito que o filho José, agora morto, estava saindo de casa para descobrir o mundo além do sítio. Porém, ao voltar para o presente, ela menciona o que ele fez e o que descobriu, concluindo desta forma que o estado atual do filho se deve a inúmeras circunstâncias sociais, como o excesso de injustiças em nome do ouro.

Sobre o recurso do *flashback*, é indicado, no momento do uso deste, termos como: “Mutação”; “Jogo”; “Reiniciando o jogo”. Estas expressões contribuem para explicar a estrutura da peça, que entendemos aqui como própria do teatro épico. Ao indicar as ações e falas de Marta com os termos mencionados, Jorge Andrade joga com o público/leitor, ativando-o para dentro da peça, como se estivesse nos apresentando o tom e o sentido do que vem a seguir, que é corroborado em cena pelo *flashback* mesmo. Sabemos, então, que naqueles momentos acontecerá um jogo de palavras e intenções de Marta em relação aos confrades, milimetricamente calculado para obter determinado fim, jogos estes que tem uma tendência ideológica clara: a de fazer com que as Ordens Religiosas neguem o sepultamento do filho para que ela – Marta – possa denunciar as injustiças promovidas dentro das instituições religiosas. A rubrica indica o que já afirmamos antes, quando dissemos que os *flashbacks* eram motivados, não apenas um modo para contar as coisas como elas foram, mas para conseguir algum efeito prático.

Com o uso dos *flashbacks* o andamento da peça ganha traços didáticos, quando visto pelo percurso da mãe, pois a cada retorno ao passado conseguimos acompanhar as transformações sociais da personagem. Ela, paulatinamente, passa de uma personagem estritamente regida por ações que permeiam o mundo privado para ações que mostram a aquisição de uma consciência social crítica. Veremos no próximo subtópico como se deu essa transformação da personagem e como isso confere à peça traços didáticos.

Vimos que Jorge Andrade usa de formas que romperam com a estrutura dita dramática. Para poder trazer uma discussão crítica da história do país como ele desejava, e como o Arthur Miller o aconselhara, era necessário buscar uma nova forma. Criar enredos que promovessem uma empatia alienada com os leitores/público não dava conta do seu projeto. Jorge Andrade se torna referência no teatro brasileiro, dentre outros motivos, por fazer uma revisitação histórica inovadora, que procura expor de modo muito próprio as injustiças sociais escondidas pela história oficial, como apontou Arantes (2001) e, ao mesmo tempo, construir personagens vivas que possam gerar empatia, porém de forma crítica.

5.4 A transformação didática das Mães

Como aqui já foi mencionado, o teatro burguês se baseia numa forma que apresenta um conflito entre indivíduos, no qual o ápice dos acontecimentos está voltado para soluções dos conflitos calcados em ações que remetem à subjetividade das personagens. Esta velha forma se torna incapaz de problematizar questões sociais, pois não foca o homem como um

agente transformador da sociedade como um todo – apenas de sua própria vida. Além do mais, são deixados de lado problemas de ordem social. Nasce então a busca de uma nova forma e, como também já vimos, Jorge Andrade e Bertolt Brecht criam histórias e personagens que vão contra a criação de personagens unicamente dramáticos, antes mostrando didaticamente a construção das mesmas pela exposição das contradições nas quais estão envolvidas, que exige a ativação da avaliação crítica.

São inúmeras estas personagens, porém analisaremos aqui Marta e Pelagea Wlassowa, respectivamente as mães de Andrade e Brecht. Vale lembrar de que não temos o objetivo de avaliar qual dos trabalhos examinados é superior, pelo contrário; pretende-se trazer para o campo nacional novas reflexões teóricas de determinado objeto de estudo, de uma apropriação brasileira de Brecht, não uma cópia nem o uso de determinados instrumentos épicos isolados. Neste sentido, a presente pesquisa, para compreender quais são as apropriações brechtianas na obra andradiana, irá comparar as personagens Marta e Pelegea Wlassowa, duas mães que passam por um processo de conscientização crítica de forma didática, que proporciona ao público uma participação ativa, possibilitando também o desenvolvimento de uma consciência crítica.

Tomaremos esta comparação entre as mães como uma maneira de mostrar, na prática dramaturgica, como em Jorge Andrade podemos encontrar elementos análogos aos brechtianos, como a dialética, a didática, a possibilidade de transformação social, e não para afirmar uma ideia de que Andrade teria copiado Brecht.

Antes de prosseguir a análise, temos que ter claro o conceito de didática para o teatro dialético. Com o fim de problematizar questões de ordem social, o teatro dialético se propõe a discutir assuntos que possam ser questionados pelo público. Brecht quer que seu espectador se posicione de forma crítica e, para isso, usa o recurso do didático, expondo questões de maneira clara, seja por meio de canções, cartazes ou narrações. O que precisa ficar claro é a quebra de um final único e fechado, como nos aponta Moscheta (2014, p. 38):

De fato, a dialética como método didático não segue a cartilha do método cartesiano, da explicação definitiva e da exigência da adesão completa, mas expõe quadros complexos que remetem a muitos campos da vida e que não se harmonizam, necessariamente. Assim também as peças brechtianas [...]. Deste modo, não cabe chamar o teatro brechtiano de mecanicista, tendo em vista que isso seria o mesmo que entender o seu método como cartesiano, fechado em si mesmo, transmitindo ideologia.

Como já discorrido ao longo desta pesquisa, ambas as personagens da análise são inicialmente apresentadas pelos enredos a partir de ideais subjetivos, em que a preocupação materna com a prole é fundamentada apenas por questões individuais, e não coletivas, valores estes naturalizados pela sociedade ocidental. Romper com modelos naturalizados é uma das características do teatro épico de Brecht, e para isso o autor alemão faz uso de recursos como o Metateatro, o Estranhamento, a Fragmentação dramática, a Narração, entre outros que contribuem para conferir caráter didático à peça, os quais acompanharemos ao longo desta análise.

O conceito de distanciamento brechtiano pode ser resumido como um olhar de fora, que considera estranho aquilo que é tido como natural. O distanciamento impede que mergulhemos completamente para dentro do enredo. Com este estranhamento podemos então, a partir da práxis, modificar aquilo que antes era considerado imutável, fechado. Neste sentido, veremos como a construção das figuras maternas de ambas as peças possibilitam esse distanciamento.

O mundo imediato, aquele circunscrito por questões de nível privado, é inicialmente o das mães em questão. Desta forma, são apresentadas para nós duas mulheres que não têm qualquer intenção de modificar seu meio, como podemos ver nas seguintes falas:

MARTA: Para seguir o sulco do arado, ver onde colocar sementes, o que está bom para colher [...] Entendeu? (ANDRADE, 2008, p. 30).

PALEGEA WLASSOWA: – Mas são uns caras-de-pau! Agem simplesmente como se não fosse com eles. Que querem eles Pawel? Quando entrou para a fábrica estava feliz por ter encontrado trabalho. Ganhava pouco e, neste último ano, vem ganhando cada vez menos. Se for descontado em mais um copeque prefiro ser eu mesma a deixar de comer. Mas não fico tranquila com esses livros que anda lendo e me preocupa que perca as noites em reuniões que só servem para encher-lhe a cabeça. Assim, vai acabar perdendo o emprego (BRECHT, 1994, p. 169).

Vemos, primeiramente na fala de Marta e depois na de Wlassowa, conceitos formados a partir de uma consciência “acabada”. Em ambas as situações o olhar delas não vê além daquilo que as cercam; se o mundo é o sítio, não se deve olhar além, e caso se tenha um emprego, não se deve questionar o patrão. A partir disto podemos compreender o conceito de vida que elas levam a priori, é a visão de mundo de que as situações estão dadas e são inalteráveis.

Wlassowa inicia, do ponto de vista político, alienada, pois só pensa na proteção do filho, no pão de cada dia, no mundo imediato, aceitando a situação de penúria como uma situação dada, contra a qual não pode fazer nada. Ao longo da peça, esta mesma mãe começa

a conhecer o verdadeiro motivo pelo qual o filho luta. Com uma forte resistência no início, ela, por meio de um processo muito didático, típico da teoria brechtiana, começa a querer entender o que realmente está acontecendo. Os amigos de seu filho explicam a ela a verdadeira importância de uma greve, por meio da metáfora de uma mesa e seu dono e de um patrão e sua fábrica. Aos poucos, Wlassowa compreende o quanto o homem é explorado e como ele deve ir em busca de seus direitos. O didático não está apenas na paulatina conscientização de Wlassowa, mas no método utilizado, que serve também à plateia, num jogo quase metateatral. Estamos vendo como Brecht parte de uma figura universalizante e, aos poucos, mostra que esta vem se transformando criticamente por meio de uma didática para a qual nada é natural, mas sim construído pelas ações sociais.

Wlassowa não apenas compreende e apóia o filho nesta causa trabalhista, como também assume um papel ativo nesta luta: entrega folhetos, assume o discurso do proletariado bem como busca, cada vez mais, aprender. Ela aprende a ler, mergulha no tema e no movimento a tal ponto que ela mesma começa a ensinar, portanto a fazer outros pensar, problematizando assim questões que antes ela mesma considerava naturais.

Assim como Wlassowa, em Jorge Andrade, Marta é uma mãe que se preocupa com o bem-estar do filho, querendo mantê-lo sempre por perto, reproduzindo aquilo que o pai sempre fez, cuidar da terra. No entanto José, filho de Marta, procura algo que foge do seu limitado cotidiano; ele deseja conhecer a cidade e nela construir sua vida até que, com muito custo, vai para a cidade e torna-se um ator. Diferente do filho de Wlassowa, ele ainda deseja apenas ver o grande mundo. Esta breve introdução serve para contextualizarmos Marta que, a princípio, era contra a mudança do filho para a cidade, mas, ao se confrontar com a realidade da injustiça cometida pelo governo colonial, percebe o quão frágeis eram as bases de sua vida. Ao ver o quanto a profissão do artista poderia servir como mediação para a luta contra a alienação da sociedade, incentiva o filho a utilizar sua arte para protestar, e nesse sentido ensina o filho. Isso leva José à morte, ao enfrentar o poder vigente, fazendo com que Marta vá de Confraria em Confraria exigindo o enterro do filho, mas projetando que ele não será enterrado em nenhuma. Nesse momento ela deixa de agir ainda em chave doméstica, ajudando o filho a lutar, e toma ela mesma em suas mãos a tarefa de conscientizar outros, em atuar coletivamente. Também a mãe de Brecht chegará a esse nível, por outros caminhos, pois a vemos aprendendo política, depois a ler e a escrever – para melhor compreender a luta de classes etc. – e, por fim, com a morte do filho, ela segue seu caminho, tanto dele quanto dela. O percurso de Marta é diverso, embora análogo, e termina em uma situação limite, pois usa o corpo morto do filho como instrumento de seu enfrentamento dessa sociedade hipócrita e

desigual. Vemos aqui que, embora ambas as mães tenham uma relação social com o filho, essa relação se dá de formas diferentes: Marta conscientiza o filho; Wlassowa é conscientizada pelo filho.

A importância de retomar rapidamente a diegese de ambas as peças se deve à analogia nas mudanças que acontecem nas personagens maternas. Estas modificações que ocorreram com as mães podem ser interpretadas como uma antítese dialética ao que acompanhamos antes, pois tínhamos uma concepção “universalista”, e agora, em contraponto, uma subjetividade historicizada. Esta base dialética é vista em ambos os autores, de tal maneira que o recurso didático busque ativar no público a superação dialética, pois as respostas em ambas as peças não são dadas de forma fechada, mas sim abrem possibilidades para refletirmos. Em suma, não se trata de mostrar como as mães conseguiram se superar e tornar-se quase heroínas, lutando contra o mundo; trata-se, antes, de evidenciar que a concepção original também era social, coletiva, mas construída sob a base falsa da autonomia e do fechamento no âmbito privado, o que é impossível dado que os personagens, de baixa condição econômica, dependem do mercado da força de trabalho para existirem. O sentimentalismo burguês e o lugar-comum da meritocracia e das virtudes burguesas preparam o terreno para a aceitação da ordem vigente, um sistema abusivo e explorador. Nesse sentido, elas, as mães, percebem o seu lugar social e lutam contra a naturalização da opressão. Trata-se de um desmascaramento e desmonte ideológicos, uma operação que as duas peças realizam e cujo processo, se espera, repercuta nos espectadores. Nesse sentido, Andrade se apropria de questões decisivas e centrais não apenas do teatro dialético brechtiano, mas também das peças que apresentam traços didáticos, sem, contudo, estarmos diante de uma peça que lembre Brecht, até porque as coordenadas históricas remetem diretamente ao Brasil. Aliás, e esse é um tema que não temos como desenvolver nessa dissertação, a recepção de Brecht é muito produtiva no Brasil nem tanto por conta de suas muitas encenações por aqui, mas pela apropriação crítica que o teatro brasileiro faz dele desde o final dos anos 1950, processo que foi rapidamente apresentado na dissertação.

Porém, as semelhanças entre Brecht e Andrade não se limitam à quebra deste estereótipo: Andrade, assim como Brecht, vai mais fundo na quebra destas formas, utilizando-se do recurso didático próprio de Brecht, buscando uma encenação que possibilite ao público refletir sobre o encenado. Para Brecht, o teatro didático teria esse alcance. Moscheta (2014, p. 37) aponta sobre esse assunto: “[...] o seu caráter didático, a formação de um palco científico, pois justamente aquelas determinações não são prisões fechadas, não são destinos metafísicos, mas configurações históricas”. Vejamos então como ocorreram as apropriações brechtianas em

Jorge Andrade, que evidentemente nos mostrarão novos aspectos da dialética há pouco mencionada.

Um dos principais pressupostos do teatro épico é a perspectivização histórica, na qual as personagens agem a partir de uma realidade social. Nas palavras de Peixoto (1979, p. 108): “Para transformar o mundo o homem precisa assumir a consciência do processo histórico, suas necessidades e exigências, complexas e contraditórias”. Neste sentido Jorge Andrade e Brecht inserem perspectiva seus dramas em tempos históricos e desenvolvem as ações a ponto de que ambas entendam as complexidades e contradições deste mundo e tentem transformá-lo. Portanto, além da questão das memórias históricas que Arantes (2001) destaca em Jorge Andrade, este retorno também problematiza questões muitas vezes esquecidas pela classe dominante.

As Confrarias está situada no final do século XVIII, em uma atmosfera de revoltas populares. Parafraseando Rosenfeld (2008), a personagem Marta contém um espírito de revolta, de tal modo que as características desta personagem são construídas a partir de contradições históricas específicas de nossa formação social. Assim também acontece com Wlassowa; ela, como já mencionado, situa-se no início do século XX, entre 1901 e 1917. Trata-se de uma mulher que vive na Rússia, num momento de efervescência política, que passa por revoltas, guerra e revolução. Assim é levado ao público a ideia do materialismo histórico: somos construídos historicamente, portanto agentes transformadores da sociedade em que vivemos.

Marta conhece esse mundo histórico e percebe suas contradições sociais:

MARTA: Foi com o rendimento de açoites em escravos, que os senhores mandavam dar, que a fazenda real pagou as obras. Não sabia? (Amarga) Busquei você por toda parte, ouvindo, olhando à minha volta. As cidades, os campos que percorri, foram plantando indignação e revolta em mim. Vi coisas que não pensei existir entre os homens [...] e compreendi que vivera trancada no sítio, mais do que no convento (ANDRADE, 2008, p. 51).

Assim também acontece com Wlassowa; será a partir de uma consciência histórica que veremos relações injustas em que a elite oprime os mais pobres. Na seguinte fala vemos Wlassowa falando das necessidades de mudanças, defendendo o comunismo:

ELOGIO DO COMUNISMO

Ele é razoável. Todos compreendem. Ele é simples.

Você, por certo, não é nenhum explorador. Você pode entendê-lo.

Ele é bom para você. Informe-se sobre ele.

Os idiotas dizem-no idiota e os porcos dizem-no porco.

Ele é contra a sujeira e contra a estupidez
 Os exploradores dizem-no um crime
 Mas nós sabemos
 Que ele é o fim dos crimes
 Ele não é uma loucura e sim
 O fim da loucura.
 Não é o caos e sim
 Uma nova ordem.
 Ele é a simplicidade
 O difícil de fazer (BRECHT, 1994, p. 192).

A partir da criação das respectivas personagens podemos ver a importância do homem ter consciência de que está num mundo construído por questões operantes segundo os interesses de uma classe dominante. Portanto, as diferenças de classe não são naturais, devem-se, portanto, serem subvertidas e é isso que Marta e Wlassowa, em mais uma ação que as aproxima, farão. Veremos então como se operam tais ações, tendo em vista que a maneira como se dá as buscas por mudanças sociais são diferentes entre as mães, até por que se trata de tempos históricos distintos, porém os objetivos são análogos: escancarar as injustiças sociais e lutar contra tal situação.

Marta desenvolve um olhar crítico para a sociedade e enxerga na profissão do filho uma “ferramenta” para esse fim. Diante das seguintes falas da personagem Marco-Bruto, interpretadas por José, Marta começa a se questionar:

MARCO-BRUTO
 Eu voto a guerra. – E a guerra só nos cumpre.
 Poucos somos; mas livres, mas ousados.
 No furor da peleja, quantas vezes um só braço bastou para decidi-la?
 [...]
 Não aguardemos que o inimigo ousado
 venha em nossas muralhas atacar-nos;
 Vamos nós mesmos, nós, o ferro em punho,
 Por entre essas indômitas falanges
 Longa abriremos sanguinosa estrada [...]
 Senão para a vitória que nos foge,
 À glória ao menos de expirar Romanos (ANDRADE, 2008, p. 44).

Desta forma, Marta percebe o teatro como uma potência crítica de transformação social, compreendendo que é necessário fazer com que o filho veja que determinados conteúdos artísticos possuem recursos capazes de promover transformações na sociedade. Porém, não é todo tipo de arte que pode fazê-lo, pois a arte que busca a mera elevação espiritual, ou a arte pela arte, distancia-se de uma concepção que vê a arte como parte ativa na vida social. É preciso que seja uma arte com bases críticas, que veja a estética internamente envolvida com os outros campos da vida social, e não como isolada, à parte. Exige também

um ator crítico: afinal, não adianta ter na boca papéis conscientizadores, mas não ter a consciência da sociedade onde se encontra. Essa consciência da necessidade de uma arte transformadora apreendida por Marta vai ao encontro das ideias de Brecht que, segundo Peixoto (1979, p. 108): “defende um teatro (parafraseando Marx) que não apenas procure interpretar o mundo, mas sim que procure transformá-lo”. Essa discussão sobre a função social da arte pode ser lida na seguinte fala da peça:

E você? Veio para conquistar a cidade, abrir as portas e ver como as pessoas vivem, e não saiu do palco, ou de você mesmo. Sua indignação termina com os papéis que representa. Que importa saber de quem descende, se não enxerga nem os que vivem à sua volta? (ANDRADE, 2008, p. 51).

Podemos ver que, no processo formativo de Marta, ela adquire consciência do papel que a arte pode e deve exercer, o que torna a peça metateatral, mas não no sentido da busca da arte pela arte, da autor referência que se basta a si mesma. Andrade coloca um caráter metateatral que defende uma posição clara: a arte não é alheia à vida, ou tem mera função instrumental de produto bem-acabado da indústria cultural, não é apenas entretenimento. É importante que se diga isso dado o contexto histórico em que a peça está inserido: não apenas durante a ditadura, mas em um momento em que a televisão e a indústria do entretenimento estão fortes e atuantes no Brasil, como os festivais de música popular televisionados evidenciam, ao menos desde 1966, sendo o festival de 1967 um marco. Andrade se posiciona na contramão dessa banalização da cultura como mero mercado consumidor, construindo ídolos e mesmo um discurso de modernização cultural que solapam uma outra tendência de modernização do teatro que se iniciara em no final dos anos 1950, e que demos notícia nessa dissertação, a partir de grupos como o Arena, CPC, Opinião, entre outros. Essa discussão simplesmente não é colocada na peça de Brecht, mas é decisiva para a de Andrade. Embora ela pareça se limitar ao âmbito do enredo, do modo como a mãe e José pensam sua inserção social transformadora, ela também se torna forma por a questão metateatral ser fundamental para a estrutura como um todo da peça. Andrade diz, sem o explicitar: um teatro que fale de coisas estranhas, distantes de nós, sem atualização para nossas questões e problemas, não nos serve. É preciso falar de Brutus sabendo como fazer a articulação com o aqui e o agora. Ele o faz pela localização histórica da peça, a questão das Confrarias, pela remissão ao teatro e sua função formadora – que é encarada de frente, pois Marta fala explicitamente com o filho sobre como deveria ser uma expressão artística que tivesse apelo popular, mas não populista. Por isso o metateatro não é um elemento entre outros do enredo, mas decisivo. Andrade ainda

o faz pelo percurso formativo da mãe, que estamos acompanhando de perto agora, com mais vagar. Em suma, há diferentes ângulos pelos quais a peça precisa ser abordada para dar conta de sua complexidade e da sua inserção na disputa ideológica em tempos sombrios.

Para fazer um teatro que rompa com as fronteiras pessoais é preciso que não olhe apenas para si, para sua história, é preciso se localizar no mundo. A ação didática a partir da utilização do metateatro tem esse intuito, pois, a partir do mesmo, Marta ensina seu filho mostrando para ele as contradições existentes no mundo que devem ser questionadas, para em seguida dar o salto e ir direto à vida social, contra a estrutura de poder, representado pelas Confrarias. Ela ensina o filho e, depois, usa o filho morto para dar uma lição social. Outro elemento textual que nos remete ao metateatro são as palavras que aparecem em algumas rubricas, como: COMEÇA O JOGO; RECOMEÇA O JOGO, como já mencionado. Neste caso as indicações de “jogo” propõem a indicação de um ato teatralizado, mediatizado, racionalmente pensado para gerar algum efeito posterior. Todas as vezes que tais termos são empregados são momentos nos quais Marta deseja provocar os confrades para que eles usem seu poder contra ela e o filho. Além dessa discussão interna à peça, em Jorge Andrade o metateatro se faz importante também para o contexto de produção, pois vemos um ator ser atacado, vemos conteúdos com teores críticos serem proibidos e perseguidos pelo Estado vigente, tudo isto em um momento em que a arte era censurada no regime da ditadura militar.

Isso nos aproxima mais uma vez da peça *A mãe*, em que o metateatro se faz presente, embora este recurso apareça na peça de Brecht de forma diferente, pois não temos a presença de um personagem ator ou de cenas de representações literalmente teatrais dentro da obra. No entanto, há momentos em que algumas metáforas e ressignificações podem ser lidas como ações encenadas dentro de uma encenação, o que tem caráter metateatral. Na lição de economia que Wlassowa recebe na cena dois, quando seu filho e amigos a ensinam sobre economia política, temos uma ação praticamente teatralizada, pois, de forma simbólica, fazem uma analogia entre o proprietário de uma fábrica e ela como proprietária de uma mesa. Com isso, fazem com que Wlassowa compreenda a diferença entre uma relação em que existe a vendada força de trabalho e a outra não. Outro momento que podemos ler como uma metateatro em Brecht é a utilização de cartazes e canções que, ora são cantadas pela própria Wlassowa, ora por coros. Neste sentido, dentro da própria peça existem manifestações artísticas que ensinam alguma lição política. Portanto, cabe a esta análise salientar a importância formal do metateatro para o processo de construção ideológica para as mães, embora cada um o faça de um modo diferente.

Outro recurso do teatro épico brechtiano é o estranhamento. Nas palavras de Rosenfeld (2002, p. 152): “A plateia deve começar a estranhar aquilo que o hábito tornou-lhe familiar. As coisas que nos parecem muito familiares, e por isso naturais e imutáveis, devem ser distanciadas, tornadas estranhas”. Este recurso parte do pressuposto de que se deve estranhar aquilo que se convencionalizou, processo que pode gerar reflexões críticas.

Marta, em vários momentos, procura gerar estranhamento, seja nos Confrades, seja em sua relação com o público. Ela carrega o filho morto enrolado em uma rede, com a ajuda da amante do mesmo, Quitéria, e bate de porta em porta nas Confrarias procurando o pouso eterno para o filho. Porém, quando há a possibilidade acontecer dele ser aceito, ela cria um jogo que subverte a situação, até que a Confraria negue enterrá-lo por algum motivo, desmascarando as organizações religiosas. Sobre isso, Rosenfeld (2008, p. 608) diz:

Quatro vezes Marta bate debalde às portas das Confrarias e em cada disputa a enigmática personagem cresce em mistério e grandeza. Enquanto se desenvolve um jogo intensamente dramático em torno do acolhimento do morto e da recusa dos dignitários, jogo cheio de malícia, paixão, ironia e cólera, que resulta em devassa chocante de uma esplendorosa mascarada encobrendo interesses e vaidades subalternos, configura-se com nitidez cada vez maior a situação geral da colônia humilhada pela opressão e se insinua o aflorar de novas ideias libertárias vindas da Europa.

Rosenfeld (2008) identifica no jogo proposto por Marta, entre outros sentimentos, a malícia, a paixão, a ironia e a cólera, compondo a figura “enigmática” de uma mãe envolta em “mistério”. Se podemos admitir a paixão e a cólera numa mãe que vela o filho morto, a malícia e a ironia causam estranhamento, indiciado também pelo enigma que ela é, pois essa caracterização embaça a imagem naturalizada de uma mãe sofrendo pelo filho morto.

Na primeira Confraria, ao dizer que o filho morrerá de “amor”, os confrades se riem na sua cara, dizendo que eles não crêem que alguém possa ter morrido disto. Marta rebate atacando: “MARTA: (*Interrompe os risos*) Também não creio [...] (*Controla-se*) que aqui, alguém morra desse amor” (ANDRADE, 2008, p. 29). Já na segunda Ordem, os membros perguntam qual é, para ela, a cor do demônio; sabendo a resposta que eles gostariam de ouvir, ela diz: “MARTA: Para mim. [...] ele é branco e usa batina!” (ANDRADE, 2008, p. 39). Vemos em ambas as falas tons irônicos, provocativos; na primeira ocasião Marta insinua que a instituição religiosa não conhece de fato o amor, pois só têm interesse no próximo quando este pode trazer algum benefício econômico; na segunda, joga a resposta a seu favor, ironizando o pároco e agradando os confrades do Rosário.

Marta continua sua saga, enfrentando as Confrarias, falando a eles verdades que até então eram escondidas, demonstrando seu ódio às injustiças por eles cometidas:

MARTA: (*Diante da imagem*) Meu filho vai ter paz. O seu também. Vamos! Nesta noite escura, nossos passos vão soar como gemidos de agonia e de parto. (*Volta-se odienta*) Uma confraria cativa em gargalheiras de sangue, de crença, de interesses, de leis, torna-se covil de tiranos. Não seria aqui que deixaria o corpo do meu filho. Os que estão aqui, para que servem? Para respeito só de vocês. Nada mais! (ANDRADE, 2008, p. 35-36).

É notável nesta fala as denúncias que Marta faz. Sem medo, ela fala o quanto tais organizações são cativas, estão presas a interesses que as tornam opressoras, menosprezando aqueles que não lhes tragam prestígio ou satisfaçam seus interesses econômicos e políticos. Em outro momento, na segunda confraria, as denúncias continuam:

MARTA: A única diferença entre vocês e o Carmo é a cor da pele. Escondem-se atrás dela, e só sabem se lamentar. O que geram seus pais é produto de venda, compra ou troca. Mas não fazem nada para acabar com isto. (*Aponta*) Escravizam também por este ouro! São tão odientos quanto os brancos (ANDRADE, 2008, p. 44-45).

Marta continua agindo de forma provocativa nas confrarias; ela as conhece, sabe de seus truculentos modos de agir na sociedade e por isso faz provocações com o intuito de conseguir reações correspondentes: a recusa do sepultamento do filho. Na terceira confraria, o jogo é permeado pela malícia. Questionada se Quitéria, amante de seu filho, era escravizada, Marta não titubeia e responde:

MARTA: Foi [...] até descobrir a força que tem entre as pernas. Mina mais rica que o Tejuco! (Intencionalmente sensual). Parece ter sido feita para alimentar a humanidade, com os peitos que possui (*Volta-se, desligando-se dos Irmãos, que ficam na penumbra como silhuetas*). Gostava de observá-los. Tudo, entre eles, era luta de possuídos! Duas forças dividiam aquele corpo [...] (ANDRADE, 2008, p. 53).

Diante destes jogos de interesses que Marta faz com as Confrarias, a ela é negado o sepultamento do corpo do filho (algo intencional) e, diante da negação de todas, instaura-se o estranhamento, pois ela foi crucial para as negativas, criando expectativa pela motivação de sua estratégia. Em vez de procurar enterrar o filho e continuar a vida se lamentando pelas injustiças, algo previsto para a Marta submissa do início, ela faz o caminho contrário; posterga o enterro do filho, dizendo que os mortos dela (filho e marido) não serão mais

inúteis. Esse estranhamento pode gerar dupla reação no público, no sentido subjetivo e coletivo, pois a vontade de Marta protelar o enterro do filho chega ao limite do aceitável para uma mãe. A necessidade de mantê-lo insepulto, porém, não parte de uma mulher enlouquecida, perturbada (o que seria novamente uma resposta subjetiva), mas, pelo contrário, trata-se de uma mãe que lida com a situação do filho de modo a torná-lo socialmente relevante, coletivamente vivo, apesar de sua dor. Ela passa por cima do sofrimento de perda em nome de um coletivo que precisa ser representado. Parafraseando um fala dela, seus mortos não serão mais inúteis, vão servir para alguma coisa: denunciar, pelas confrarias, os jogos de poder e de abuso da colônia. Como se o filho, enterrado em silêncio logo depois de morto por uma das Confrarias, estivesse aceitando as condições dadas, aceitando o discurso dominante. Não: ela quer se insurgir contra a escrita da história que interpreta de acordo com a voz dominante, dos donos do poder, e que faz de sua interpretação não a melhor dentre outras possíveis – o que já seria questionável – mas faz com que sua leitura seja um fato histórico, ou seja, um documento inquestionável e universal. Contra essa concepção de história, o corpo morto e insepulto de seu filho é o que tem de mais poderoso. O estranhamento que nos coloca diante de uma mãe que nega o sepultamento do próprio filho (que poderia embasar uma crítica à mãe) se reverte, aos poucos, na compreensão da complexidade da luta travada, e da superação da dor para que a morte do filho não seja em vão, não seja um fim. Metaforicamente, a morte não é o término, desde que a luta pelo significado não cesse, fazendo falar os mortos. Há relação também com os mortos insepultos da ditadura brasileira, que entrava então em seu período mais sangrento, e a necessidade, contemporânea nossa mesmo, em pleno século XXI, de não deixar que eles sejam calados, o que mostra a atualidade da peça de Jorge Andrade, e a acuidade de sua expressão estética e de sua avaliação histórica.

Wlassowa, assim como Marta, perde o filho, vítima de um sistema opressor, seja no Brasil em 1789, seja na Rússia no início do século XX, e tal como a matriarca da peça brasileira, a da peça alemã também reage de forma não esperada diante da perda do filho, gerando um estranhamento crítico. Wlassowa é amparada por vizinhas que desejam consolá-la, porém Wlassowa as recebe com naturalidade, como se a morte do filho não tivesse acontecido. Essa “frieza” notada e mal digerida pelas vizinhas tem um único motivo: embora sinta pela morte do filho, ela teme mais a forma como o filho vivia, muito mal, e projeta sua energia para as lutas presentes e futuras. Diante disto aconselha: “Não temam tanto a morte, mas a insuficiência da vida!” (BRECHT, 1994, p. 225). Ela ainda conclui que está feliz, pois tem um filho útil. Morreram José e Pawel. Mas morreram lutando em nome de ideais

coletivos, morreram lutando pelos oprimidos. Tanto Marta como Wlassowa localizam a morte de seus filhos como algo que vá além da tristeza da perda subjetiva, mirando a justiça dos projetos em que se engajavam. Seus filhos são motivo de alegria por proporcionar a continuidade da luta, e não o apodrecimento da militância, assim como os corpos.

Estas atitudes das personagens, como já falamos, partem de uma construção social de suas subjetividades, para onde as peças culminam. Portanto, suas decisões estão fundamentadas por questões que tendem a superar a individualidade, a fazê-las mais do que indivíduos ou tipos psicológicos identificáveis: elas são, também, o lugar histórico de determinadas contradições, a serem expostas como tal, processo que faz parte do percurso das mesmas, como já visto. Trata-se de fundamentações históricas, e não individuais. Neste sentido, todas as falas de Marta e dos membros das confrarias são historicizadas, partem de uma perspectiva social. Neste sentido, podemos nos contrapor à leitura de Azevedo (2014, p. 140-141) quando ela diz:

[...] é preciso reconhecer que se trata de uma peça um tanto maniqueísta. Marta sempre tem toda a razão. Os confrades nunca apresentam um argumento convincente, à altura das acusações de Marta. Assim, o conflito sempre pende para os desvalidos, portadores de todas as qualidades, ao passo que os antagonistas resumem todos os defeitos.

Salvo engano, essa leitura está ancorada no realismo socialista, que tinge os desvalidos com as cores do bem. Ela depende de um recurso ao dramático, ao diálogo face a face, e a uma solução para os conflitos – para que haja um vencedor. Mas os conflitos aqui não tem vencedores, nem vencidos: se a história não é apenas pano de fundo para conflitos dramáticos, mas é o limite que impede a solução dos conflitos (porque estes são históricos e seria mera compensação simbólica resolvê-los como num passe de mágica), Marta não vence. Sua lógica pode ser simplesmente desdenhada pelos Confrades que, ao fim e ao cabo, enterram José em um lugar fora das quatro Confrarias e acabam com o assunto. Como falamos, a peça é perspectivada historicamente, portanto apresenta uma dialética bem complexa, calcada na exposição de contradições de longo alcance e profundidade, que ligam 1789 a 1969 (são 180 anos) e, também, 2019, sem serem superadas. Neste sentido, dizer que os Confrades são “antagonistas” é fazer uma leitura a partir de velhas formas da dramaturgia conceituada pela burguesia na qual as personagens eram “boas” ou “más” segundo seus ideais individuais, portanto, maniqueístas. Embora essa dimensão apareça em *As Confrarias*, ela não é o seu princípio operativo, sua forma fundamental, e perde de vista as discussões decisivas. Temos embate entre classes sociais, portanto a ‘verdade’ de Marta não parte do individualismo, para

que possamos dizer que ela é maniqueísta; pelo contrário, ela ancora seu discurso em bases históricas, desmascarando relações contraditórias da estrutura de poder das classes dominantes, revelando a opressão pela qual a colônia vem passando.

Assim também faz Wlassowa, mulher e mãe que age a partir do entendimento do mundo contraditório em que vive. Suas ações não são maniqueístas, ao contrário, são extremamente racionais e se constroem a partir do que Peixoto (1979, p. 131) aponta como: “[...] esforço de lucidez, pelo progresso de seus conhecimentos, sua vontade de aprender a teoria, que começa em seu ponto mais rudimentar: aprender a ler”. Neste sentido, os modos racionais e históricos que operam nas argumentações de ambas as mães lhes impedem de serem taxadas como maniqueístas.

Outro tópico presente em ambas as obras e que epiciza a peça é a fragmentação e autonomia das cenas. Em ambas as peças ocorrem rompimento da curva dramática, recurso que contribui para a quebra da possível relação empática do público com as personagens maternas. Em Jorge Andrade essa fragmentação se manifesta a partir do uso do *flashback* que, segundo Azevedo (2014, p. 138): “é claramente épico e implica um distanciamento”. Ainda sobre este recurso de fragmentação dramática, Calzavara (2010, p. 62) acrescenta que: “Estes procedimentos épicos de cenas livres que jogam com tempos e espaços diversos reforçam o quanto a dramaturgia de Jorge Andrade é fiel aos procedimentos do teatro moderno de base brechtiana”.

Em *As Confrarias* este rompimento já ocorre desde o início da peça. O enredo inicia com José já morto; portanto, Marta já passou pelo percurso de conscientização que, a seguir, iremos acompanhar, a partir de *flashbacks* comandados por Marta a partir do presente da diegese. Neste sentido, Andrade (2008) rompe com um dos recursos literários mais importantes do drama burguês: o suspense, pois surrupia do público a expectativa de saber o fim da saga de um herói; José já está morto. O foco se concentra então em saber se ele será sepultado, e por quem. Sendo assim, não interessa saber se ele morrerá, pois já sabemos que sim, e também se será sepultado, pois Marta é ativa no sentido de nos afastar dessa questão como decisiva para a peça. Isso faz com que assumo o primeiro plano a exposição das contradições sociais em que estão metidos, que Marta nos apresentará. Ainda no enredo há, constantemente, o recuo ao passado, como se vê na cena abaixo (procedimento diferente dos *flashbacks*). A partir disto podemos ver duas perspectivas da personagem, a fundamentada a partir de conceitos que partem unicamente do eu (passado) e no segundo momento (presente), vê-se uma personagem em que seus fundamentos representam uma classe:

PASSADO

MARTA: (*Segura o rosto de José, obsessiva*) Este é o seu rosto. Aquele que vai ficar guardado aqui dentro pra sempre.

[...]

PRESENTE

SÍNDICO: Seu marido tinha cor de terra, você, de trigo [...] e ele?

MARTA: (*Esperando o efeito*) Tinha do homem [...] que nascia diariamente no corpo dele.

PRIOR: Que está dizendo?!

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

[...]

MARTA: Deus e demônio, brancos e negros, crentes e ateus, mulheres e homens. (Representando cada gênero) Ninguém o igualava em tragédias ou em comédias! (ANDRADE, 2008, p. 35).

Como se vê pelas citações, no passado Marta diz ao filho que seu rosto será sempre o mesmo, guardado para sempre nela, como algo fixo e dado. Essa concepção será alterada quando ela diz que seu filho de cor do homem que nascia diariamente no corpo dele, cor de demônio e Cristo. Como se a condição de ator fizesse mais sentido agora para se compreender uma identidade multifacetada, marcada pela mudança e pela dialética. A fragmentação que justapõem as duas concepções escancara o processo de mudança de Marta. Em *A Mãe* a fragmentação temporal acontece entre as cenas, ocorrendo, como já foi apontado, um salto temporal entre elas, rompendo então outro recurso dramático do drama burguês que propõe, como elucida Costa (2012), uma continuidade temporal. Evidentemente que, para nossa pesquisa, além de reconhecer estes recursos épicos em ambas as obras, importa é compreender como estas fragmentações ligam as mães em análise, pois o recurso em si tem efeitos diferentes em cada peça. Neste sentido, é válido então observar que a fragmentação das cenas (seja dentro ou entre elas) nos possibilita ver a transformação didática que ocorreu com Marta e Wlassowa, compreendendo que não foi um processo de dentro para fora ou metafísico, mas aconteceu didaticamente diante de uma vivência temporal e perspectivada historicamente.

Outros recursos que contribuem para a formação didática das mães são as instâncias narrativas já apresentadas, que geram distanciamento. Pensar em narrador no teatro épico é pensar no rompimento de uma ação dramática contínua que, inevitavelmente, corrobora para quebrar uma possível identificação empática por parte do público. Outro fator contribuinte da narração é seu “poder” de ligar, criticamente, o presente ao passado, de alterar locais e mostrar as diferenças sociais de ambos os lugares. Marta, como já vimos, recua ao passado por meio de *flashback* e, fazendo isso, rompe com as ações contínuas gerando estranhamento. Porém, além disso, se engendram outros dois conceitos: narração e distanciamento. Pois

Marta sai do passado e problematiza no presente, por meio da narração, o que acabou de acontecer. Neste momento há o distanciamento, pois Marta se distancia do “eu” para comentar aquilo que há pouco contou.

Com Wlassowa isso também acontece. Na cena específica do dia do trabalho, várias personagens narram o evento, e Wlassowa também participa, dizendo como carregou a bandeira do movimento e qual foi a importância desta manifestação no dia Primeiro de Maio. Aqui temos os detalhes contados. Embora com envolvimento, as personagens mantêm certo distanciamento também, pois o evento já havia ocorrido, e, portanto, as mortes. Não há uma perspectiva única para a compreensão do embate, mas vários pontos de vista possíveis a partir da narração.

Ao aproximar Marta e Wlassowa, mais do que identificar ações e recursos que ambos os autores utilizaram para dar a elas contornos épicos, interessa compreender como tais personagens representam uma forma teatral comprometida com questões sociais. Peixoto (1979, p. 108) diz: “o mundo é material em constante transformação, através das leis básicas do materialismo dialético e do materialismo histórico. A sociedade se transforma graças às suas contradições internas e à ação dos homens, parte integrante deste processo contínuo”.

As mães analisadas configuram isto, ambas apresentam a dialética adotada por Brecht. Podemos ver na construção didática delas um movimento racional entre a consciência estritamente subjetiva para uma coletiva, com bases sociais. Evidentemente elas apresentam diferenças entre si, em tempos históricos diferentes, com localização geográfica distinta, e outros processos de transformação. Enquanto uma, pensando em Marta, constrói-se por um enredo repleto de vaivéns e de curvas dramáticas as mais variadas, com contínuos recursos ao passado, a outra tem uma mudança mais “seca”, sem grandes impasses pessoais, em uma forma mais racional e cortada no tempo histórico, com um espaço de 16 anos. Seja como for, ler Marta a partir de Wlassowa nos possibilita ver como Brecht contribuiu para a politização do teatro Andradiano, pois, embora este, segundo Rosenfeld, diz-se não partidário, é inevitável ver em sua obra e, particularmente em Marta, a abertura para questionamentos críticos sobre as relações de poderes. Pois, tomando Marta como exemplo, é a partir do “reconhecer-se” em um espaço social e identificar as diferenças gritantes que nele ocorrem é que podemos sair de nosso eu e pensar coletivamente. Cada um dos autores nos oferecem essa possibilidade crítica e, apesar da proximidade que apresentamos nessa dissertação, cada um o faz a seu modo – devemos nos lembrar que Andrade não é o autor mais próximo de Brecht no Brasil, na época, e que vários críticos viam nos autores ligados ao Arena essa posição. Ou seja, não tentamos ver a peça como sendo em tudo devedora de Brecht, mas seu princípio

organizador o é. Deste modo, mesmo que isso não apareça à primeira vista, a apropriação é bastante significativa, e isso é algo que nos interessava com a escrita dessa dissertação. Deve ser lida aqui como a síntese da peça que falamos no início desta análise, pois a formação didática das mães deixa abertas as possibilidades de problematizar questões sociais, pois, assim como ambas se transformaram socialmente falando, assim é para o espectador que, após a racional análise de tais personagens, podem problematizar nossa sociedade e buscar nela a subversão de sistemas em que a opressão aos mais fracos se operam de forma dominante.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, observamos que um processo de modernização pode ser compreendido como um ato histórico, portanto, construído pelo homem ao longo da história. Neste sentido, partimos do pressuposto de que as formas teatrais não são absolutas, portanto superáveis, como nos ensina Marvin Carlson (1997, p. 9): “a teoria do teatro raramente ou nunca existe em forma ‘pura’”. A partir deste referencial teórico, recorreremos a Szondi (2001, p. 12) que diz:

[devemos] compreender a forma como conteúdo precipitado, ou seja, como uma dialética entre dois enunciados: o ‘enunciado da forma’ e o ‘enunciado do conteúdo’. Note-se que, aqui, os ‘conteúdos’ temáticos, advindos da vida social, não são, por oposição à forma artística, algo informe a que esta daria forma: eles já constituem por seu turno, enunciados, isto é, são já formados.

Seguindo estas teorias, o presente estudo compreendeu que as formas teatrais, dentro de sua estrutura dialética, podem ser superadas historicamente. Sendo assim, a pesquisa pôde investigar como se deu a modernização do teatro brasileiro no século XX, partindo do recorte paulistano, onde Jorge Andrade está inserido, com atenção especial para sua obra *As Confrarias*. Ainda passamos por Bertolt Brecht que, em seu tempo, desenvolveu a teoria teatral épica que veio ao encontro da proposta de nosso estudo, tendo em vista que só podemos compreender uma obra como a de Jorge Andrade, e uma peça como *As Confrarias*, questionando as formas aceitas pelo teatro dramático, e para isso o teatro épico de Brecht é o caminho para uma avaliação mais pertinente. Além disso, Brecht nos interessa porque há um diálogo possível entre a peça *A mãe*, de sua autoria, e *As Confrarias*, o que foi objeto de estudo na presente dissertação. Esperamos ter mostrado a riqueza dessa perspectiva comparada, que ocorreu ao lado de um estudo da peça de Andrade a partir de preceitos do teatro épico, atualizados para o Brasil dos idos de 1969.

Anatol Rosenfeld afirmou, no artigo *Visão do Ciclo* (2008), o quanto o ciclo *Marta, a árvore e o relógio*, de Jorge Andrade, é importante para o cenário teatral brasileiro. Ele afirma, entre outras coisas, que o decálogo é único pela sua grandeza de concepção, pela unidade e coerência com que as peças se subordinam ao propósito central, que vem a ser: “devassar e escavar a própria verdade individual através do conhecimento social de que fez parte” (ROSENFELD, 2008, p. 599). Neste sentido, ao passarmos por Andrade, que revisita suas raízes e a de seu país, podemos afirmar que se pode ler suas peças à luz da teoria dialética. Esse percurso o aproxima do teatro épico de Bertolt Brecht, algo que, como

mostramos ao longo da pesquisa, contribuiu para Andrade superar formas dramáticas que o teatro brasileiro havia herdado das peças fundamentais no drama burguês.

De fato, Jorge Andrade é representante fundamental de uma linha de teatro épico que tínhamos nos anos 1960, época efervescente com muitas possibilidades abertas, seja pelo Arena, pelo Oficina, pelo CPC, pelo Opinião, ou pelo T USP, cada um à sua maneira. Foi um momento tão significativo que foi retomado a partir dos anos 1990, apropriado em outro contexto e com novos processos de acumulação crítica. Lamentavelmente, esse fundamental capítulo de nosso teatro, e de nossa arte, é muito negligenciado nos estudos teatrais, contra o que essa dissertação se posiciona, mostrando sua força, pertinência e atualidade.

Tendo nossos objetivos traçados, adentramos pela teoria do teatro épico e vimos que ela não deve confundida com um conjunto doutrinário de esquemas ou artifícios estéticos autônomos, mas, no caso de Brecht, deve-se ter um olhar crítico do sistema capitalista, confrontando, desta maneira, formas já consolidadas, tanto em níveis sociais quanto estéticos. Neste sentido, o teatro épico parte da perspectiva do oprimido, problematizando o discurso contraditório no qual ele, o oprimido, está inserido. Brecht buscava um teatro crítico em que a racionalidade estivesse presente, permitindo ao público uma análise das contradições da sociedade capitalista expostas ao longo da peça. Evidentemente que o sentimento não dentro é eliminado do teatro épico; porém, ele se faz presente de maneira perspectivada, motivada historicamente, possibilitando a problematização.

Ainda analisando a teoria brechtiana chegamos ao conceito de peças didáticas. Ao nos deparamos com esta teoria, analisamos e reconhecemos a importância dos recursos que Brecht utilizou para dar, às suas peças, um aspecto efetivamente com traços didático, capaz de ensinar ao espectador que as relações de poderes estabelecidas na sociedade não são naturais e, portanto, são passíveis de mudança. Os recursos são: distanciamento, estranhamento, metateatro, narração, construção dos diálogos e das personagens, bem como os temas comprometidos com uma ideologia marcada. Estes contribuíram para que a chave ilusionista do teatro burguês fosse rompida. É importante ressaltar que vimos, em nossos estudos, que o teatro de Brecht não nega totalmente os recursos do drama burguês, mas sim utiliza-os como forma de perspectivar situações de contradições sociais.

A partir deste pressuposto teórico, nosso estudo buscou localizar em Jorge Andrade elementos que os aproximassem das teorias brechtianas, vendo, nesta aproximação, forte contribuição para a modernização do teatro brasileiro. Para tal, elencamos a peça *As Confrarias* (1969), por acreditar tratar de uma obra fundamental para compreendermos o processo de modernização do teatro brasileiro.

Nossa análise, por tratar de obras de Jorge Andrade, viu a necessidade de passar por um panorama do teatro paulistano, uma vez que o autor em questão se desenvolveu neste cenário artístico. Desta forma, os movimentos teatrais ali ocorridos exerceram, direta ou indiretamente, influências nas obras Andradianas.

São Paulo foi berço de grandes inovações no campo teatral ao longo do século XX, apresentando uma superação estética de grande potência. Foram importantes para este processo a formação dos seguintes grupos: TBC, TMDC, Teatro de Arena, Teatro Oficina, TUSP, CPC, Opinião e, evidentemente, a criação da Escola de Arte Dramática de São Paulo, a EAD. Como se pôde observar ao longo da pesquisa, cada qual com suas respectivas singularidades, todos contribuíram para a profissionalização do ator e diretor, bem como do dramaturgo brasileiro, como é o caso de Jorge Andrade, investindo em pesquisas teóricas e práticas teatrais. Jorge Andrade, inserido neste contexto, bebeu de muitas fontes. Aluno da EAD com formação em atuação, aproximou de grandes nomes da crítica teatral e conheceu inúmeras teorias que o ajudaram a constituir sua obra. Paulatinamente, sua escrita fora se aperfeiçoando, ganhando uma abordagem teórica cada vez mais crítica que o impulsionou na criação do já referenciado ciclo de dez peças.

Neste contexto, vimos a criação de *As Confrarias*, que teve como pano de fundo histórico o ciclo do ouro. Nosso olhar para essa peça, em primeiro lugar, se deteve a compreender que não se tratava de uma obra que retratava a história do mártir Tiradentes ou propriamente da Inconfidência Mineira. Trata-se, antes disso, de uma obra que traz a perspectiva dos menos favorecidos, do ator que é morto ao lutar contra as misérias de seu povo e de sua mãe que, arrastando o corpo do filho morto, continua a luta pela qual José havia morrido; ela, que o havia ensinado a lutar. Uma peça que, ao trazer o tema do teatro para primeiro plano (José é ator), discute o papel social da arte em uma sociedade cada vez mais voltada para o mercado, que se vê como indústria cultural, o que fazia pouco tempo havia chegado à televisão no Brasil, com os festivais de música popular. Jorge Andrade exige muito mais da arte, que seja formadora, crítica e esteticamente estimulante – não facilmente consumível. Por outro lado, a peça é também contra a ditadura (e o AI-5), que cerceavam a liberdade de expressão, tema fundamental para a peça em questão, bem como questiona a estrutura de poder corrompida e marcada por arranjos e conchavos. Talvez esse seja um aspecto em que a peça continua absolutamente atual, infelizmente – o que também motiva o estudo do tema.

Na análise da peça, vimos detalhadamente como Andrade foi conferindo uma forma adequada para seu conteúdo: rompendo com os temas burgueses, é necessário romper com as

formas burguesas. Foi nítido acompanhara quebra das continuidades das cenas que, em tese, respeitariam a lógica do drama burguês: “começo – meio – fim”. Por meio de *flashbacks*, Marta retornava ao passado, narrava sua história e problematizava o seu presente. Também houve a quebra do suspense em relação ao destino do herói, pois José já inicia a peça morto. Não importa saber se ele morreu, isso já sabemos, importa-se saber o que esse corpo irá denunciar e, como isso acontecerá. José representou os artistas que, assim como Jorge Andrade, viviam num momento de repressão política que, seja em fins do século XVIII, seja em pleno AI-5, perseguia o artista e toda arte política – portanto, o teatro surge em ambos os contextos como instrumento de luta contra as forças hegemônicas. Todos esses pontos reforçam a importância desta peça para o cenário teatral paulistano e, conseqüentemente, brasileiro, portanto, reforçaram a pertinência desta pesquisa. Porém, o ponto alto de nossa análise foi a construção da personagem Marta que, após passar por um processo didático de conscientização, passo a passo, torna-se uma mulher guiada por ideais revolucionários.

Durante todo o processo da presente pesquisa, buscou-se, como foi fartamente mencionado, aproximar Brecht de Jorge Andrade. No entanto, foi, particularmente, com a personagem Marta que, efetivamente, conseguimos estabelecer vínculo forte com *A Mãe*, do autor alemão. Isso se dá, sobretudo, pela construção da personagem Wlassowa. Sobre essa abordagem, diz Rosenfeld (2008, p. 611), ao comentar Marta (e não só a de *As Confrarias*, mas outras presentes no ciclo):

Mulher do povo, matreira e maliciosa, maleável mas inflexível, pura e sensual até a obscenidade, brutal e terna, impiedosa e maternal, realista mas capaz de sonhar, ela é uma heroína que convence pelo sabor real mas que, ao mesmo tempo, é grande demais para ser real. Misteriosa e indefinível, atravessa os tempos e as peças do ciclo, algo como a encarnação do espírito da terra. Sua dimensão abeira da espera do mito. Ela é da substância popular e universal de Pelegea Wlassowa, a mãe russa que Brecht recriou baseado na obra de Maksim Gorki.

Sobre Wlassowa, diz Benjamin (*apud* PEIXOTO, 1979, p. 130); “É a prática tornada carne (cada um de seus gestos, fazer chá ou erguer a bandeira vermelha, serve ao comunismo; ela passa da hostilidade que ameaçava separá-la do filho para uma hostilidade contra o inimigo comum)”. Marta também tem essa dimensão prática quando toma o filho morto em suas mãos e faz dele útil socialmente.

A personagem Marta, como apontou Rosenfeld (2008), é criada a partir da lógica da dialética. Trata-se de uma personagem que não pode ser resumida a algo fechado, de perspectiva única, e essa abordagem dialética foi vista nitidamente a partir de um processo

com fortes traços didáticos que nos permitiu observar a transição de uma mente, politicamente falando, alienada, para uma dotada de consciência social.

Ao analisarmos *A Mãe*, de Bertolt Brecht, nos foi possível compreender melhor como os recursos do teatro épico se dão na construção do discurso, do enredo, dos diálogos, das personagens, possibilitando, evidentemente, um maior contato com a personagem Wlassowa que, conseqüentemente, nos clareou o processo didático defendido por Brecht, contribuindo para a análise comparativa.

Ambas as personagens, em seus respectivos contextos, oferecerem aos que estão ao seu redor meios de superar o estado de alienação, passando, portanto, as duas personagens, pelo processo didático que se deu em duas frentes: primeira aquela em que elas recebem a lição e a segunda, em que ensinam a lição.

Uma das maiores contribuições desta comparação foi poder ver a possibilidade didática que Marta tem – que vai ao encontro dos objetivos de Brecht, e com certeza de Andrade – de ensinar aqueles que venham a ler uma peça ou assistir uma montagem teatral. Esse alcance didático é mais um ponto que dá à peça caráter épico, pois, um dos grandes intuítos de Brecht com sua teoria era, sem dúvida, como vimos ao longo desta pesquisa, tirar o público da passividade e colocá-lo em um local de questionamento que possa gerar mudanças sociais. Portanto, nossa análise enxerga no caráter didático encontrado em Marta e Wlassowa mais do que um recurso estético; trata-se de uma posição engajada, com um discurso ideologicamente comprometido com causas sociais.

A presente pesquisa, ao longo de seu percurso, fez uma leitura de Jorge Andrade que nos possibilita afirmar hoje, que, *As Confrarias*, para citar apenas a peça de nossa análise, é uma contribuição não só para o teatro paulistano, como também para o teatro brasileiro, pois, por meio de sua abordagem engajada, com traços, como mostrado, nitidamente épicos, se torna possível problematizar questões do passado que muitas vezes são solapados pela história contada a partir perspectiva da classe dominante. Neste sentido, Jorge Andrade nos oferece uma obra teatral com uma profundidade teórica e estética que nos instiga, artistas e pesquisadores, a fazer aquilo que, certa vez, Eugene O’Neill o aconselhou: visitar suas (nossas) raízes para entender o que os homens eram e o que gostariam de ser, escrevendo (problematizando) sobre a diferença. É na consciência da diferença, das contradições, de que O’Neill falou, que se encontra a dialética que oportuniza a superação. Portanto, esta pesquisa, embora remonte a objetos de estudos do século passado, se faz atualizada e pertinente ao ponto que, revisitando de forma crítica o passado, nos é dada a oportunidade de entender as

contradições existentes em nossa história e, a partir disso, iniciar um processo de atualização necessário nos tempos em que vivemos, de tantos recuos.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Jorge. **Marta, a árvore e o relógio**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ANDRADE, Jorge. Jorge Andrade fala sobre sua Vereda da Salvação montada pelo TBC. In: AZEVEDO, R. A.; VIANA, F.; MARTINS, F.; NEVES, L. O. (Org.). **Jorge Andrade 90 anos: [Re]leituras**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012. p. 37-41.
- ARANTES, Luiz Humberto Martins. **Teatro da memória: História e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.
- AZEVEDO, Elizabeth R. **Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade**. São Paulo: Edusp, 2014.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987 (Obras Escolhidas – v. 1).
- BORNHEIM, Gerd. **Brecht: A estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1967.
- BRECHT, Bertolt. **Teatro Completo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.
- CADENGUE, Antônio. As confrarias ou teatro como parábola da ilusão. **Repertório: Teatro e Dança**, Salvador, n. 22, p. 141-146, 2014.
- CALZAVARA, Rosemari Bendlin. **Jorge Andrade e a trilogia da procura**. 2010. 94 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010.
- CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1973.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. São Paulo: Unesp, 1997.
- COSTA, Iná Camargo. **Nem uma lágrima: Teatro épico em perspectiva dialética**. São Paulo: Expressão Popular, 2012.
- CUNHA, Paulo. As Confrarias, de Jorge Andrade: A 45ª montagem da companhia de teatro da UFBA. **Repertório: Teatro e Dança**, Salvador, n. 22, p. 63-69, 2014.
- FARIA, João Roberto. **História do Teatro Brasileiro: do Modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: SESC; Perspectiva, 2013. v. 2.
- FROTA, Rodrigo. Um espaço para As confrarias. **Repertório: Teatro e Dança**, Salvador, n. 22, p. 77-83, 2014.

GUIDARINI, Mário. Os excluídos em As confrarias de Jorge Andrade. **Crítica Cultural**, Palhoça, v. 1, n. 1, p. 1-4, jan./jun. 2006. Disponível em: <http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/81>. Acesso em: 18 dez. 2018.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht: Um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

LIMA, R. N. A devoração de Brecht: uma busca da identidade brasileira. In: BADER, Wolfgang (Org.). **Brecht no Brasil: Experiências e influências**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 88-96.

LOUREIRO, Isabel. **A revolução alemã [1918-1923]**. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

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

MAGALDI, Sábado. Um painel histórico: O teatro de Jorge Andrade. In: ANDRADE, Jorge. **Marta, a árvore e o Relógio**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 672-683.

MAGALDI, Sábado; VARGAS, Maria Tereza. **Cem anos de teatro em São Paulo**. São Paulo: Senac, 2001.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves. **Antônio José ou o Poeta e a Inquisição**. Rio de Janeiro, 1839.

MARTINS, Andréia Garavello. **Os mitos e a condição humana: As confrarias, de Jorge Andrade e Antígona, de Sófocles**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. Disponível em: <https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/30253/6/34-De_ayer_a_hoy.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2018.

MELLO, Suzana Campos de Albuquerque. **A exceção e a regra de Bertolt Brecht ou a exceção como regra: Uma leitura**. 2009. 168 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

MOSCHETA, Mateus dos Santos. **Peças didáticas, dialética e sociedade: Utilidade e atualidade do teatro de Bertolt Brecht**. 2014. 145 f. Dissertação (Mestrado em Estudos literários) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2010.

MOSTAÇO, Edelcio. **Teatro e política: Arena, oficina e opinião – uma interpretação da cultura de esquerda**. São Paulo: Proposta Editorial, 1983.

NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. Jorge Andrade e a metateatralidade da consciência histórica. **O Percevejo Online**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 1-26, jan./jul. 2012. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/2410>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

OLIVEIRA, Sírley Cristina. As confrarias: A presença de Jorge Andrade nos debates políticos e estéticos da década de 1960. **Revista de História e Estudos Culturais**, Itumbiara, v. 2, ano 2, n. 4, p. 1-19, out./dez. 2005. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF5/DOSSI%20-%20ARTIGO%203%20-%20SIRLEY.pdf>>. Acesso em: 18 dez. 2018.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht: Vida e obra**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ROSENFELD, Anatol. Visão do ciclo. In: ANDRADE, Jorge. **Marta, a árvore e o Relógio**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 599-617.

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

SANT'ANNA, Catarina. **Metalinguagem e teatro: a obra de Jorge Andrade**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SARTINGEN, Kathrin. **Brecht no teatro brasileiro**. São Paulo: Hucitec, 1998.

SILVA, Emerson de Paula. O texto do negro ou o negro no texto: um recorte d'As confrarias de Jorge Andrade. **Cadernos: Ato e Letra**, Campinas, ano 2, n. 2, p. 44-52, 2012. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/letraeato/issue/view/18>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

SOUZA, Gilda de Mello e. **Exercícios de leitura**. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2009.

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

WILLIAMS, Raymond. O teatro como fórum político. In: _____. **Política do modernismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2007. p. 73-92.